



■ ТОМ 3/БРОЙ 1/2022

Бояна Павлова

ПРОИЗХОД И ХАРАКТЕРИСТИКИ НА ЕВРЕЙСКАТА СРЕДНОВЕКОВНА МИКРОГРАФИЯ

Предвестник на неконвенционалните типографски решения в съвременната книга

Неконвенционални подходи при оформянето на текста съществуват още в Античността. Първите сигурни примери за визуална репрезентация на съдържанието само чрез начина, по който изглежда текстът, са гръцките стихотворения шаблони от 3. – 2. век пр.н.е. Те представляват елинистични поеми, приписвани на Симиас от Родос, Теокритус, Досиагас и Бестинус (Guichard 2006, p. 83). Специфично за тях е, че стиховете им са композирани в конкретна форма – крила, яйце, пастирски кавал, олтар и др., която допълва лингвистичното съдържание (Higgins 1987). Въз основа на този и на още няколко други подхода се развиват нетипичните оформителски практики. Те се прилагат както в поезията, така и в прозата. През Средновековието в изкуството на еврейската ръкописна книга се появява една нова и напълно самостоятелна линия на художествено поведение – микрографията. Въпреки че търпи различни влияния, тя остава самобитна. Анализът на нейните функции и композиционни подходи способства да се проследи отражението ѝ в съвременната типография.

Микрографията представлява фигуративно-декоративна украса с линеарен характер, осъществена в ръкописната страница посредством текст с изключително малък размер. Самото ѝ название (от гр. Микроγραφία – писане с малки знаци) извежда на преден план точно тази нейна особеност. Едно по-разширено проучване на средновековните образци показва, че големината на буквените знаци не е единствената, нито най-важната ѝ специфика. Тя се явява и средство – най-целесъобразният начин за провеждане на основните микрографски характеристики: линеарното изграждане на изображения от смислово свързан текст и наличието на споделено визуално-лингвистично съдържание в рамките на същия този текст. И трите отличителни черти могат да бъдат открити в съвременната практика, но последните две са тези, които предоставят по-голяма възможност за художествени експерименти в полето на типографията.

Изкуството на еврейската ръкописна книга през Средновековието се оказва извън типичната за

други народи през периода териториална обособеност. Вавилонското владичество, което настъпва през 6. век пр.н.е., и потушаването на еврейските въстания от римляните през 1. и 2. век от н.е., разпръсват евреите по света. Тяхната религия, култура и изкуство продължават своето развитие в диаспората. По тази причина еврейски ръкописи се създават в цяла Европа (Meggs 2012, p. 58).

Въпреки съществуването на някои илюстрирани образци, юдейските традиции отхвърлят фигуративното изобразяване в изкуството, респективно и в книгата (Meggs 2012, p. 58). Неиконичният подход най-вероятно е следствие от стриктно спазване на Втората Божия заповед¹ (Kogman-Appel 2002, p. 246-272). Този факт е от ключово значение за разгръщането на тази специфична художествена практика през средните векове.

Миниатюрни писмени знаци откриваме още в древността – например шумерски глинени таблички с големина малко над един инч от 2. хилядолетие пр.н.е. Терминът „микрография“ обаче се отнася основно до еврейската форма на изкуство в ръкописната книга. Често това е визуалният подход към масоретичния текст² в еврейски преписи на Библията. По този начин, освен декоративна, нетипичната организация на информацията има и йерархична функция – разграничаване на две съдържания. Първостепенното е самият библейски текст, изписан с едри букви с квадратна пропорция. Микрографският текст се явява второстепенен. Изградените от него изображения са разположени между колоните на основния текст или в белите полета. Знаците са с полуквадратна пропорция и няма установена норма за височината им. Някои са сравнително големи и по-лесни за четене, като тези в ашкеназките ръкописи. Други, по-малки от милиметър, трудно могат да бъдат разпознати като текст на пръв поглед. Такива примери се срещат в украсата на сефардските ръкописи (Halperin 2019). От гледна точка на новообразуваната форма могат да се разграничат три категории – орнаменти, фигури или азбучни знаци, оформени от микротекст (Attia 2015, p. 10).

¹ „Не си прави кумир и никакво изображение на онова, що е горе на небето, що е долу на земята, и що е във водата под земята“ (Изход 20:4).

² На иврит „масорет“ означава традиция. Масоретичният текст представлява традиционен текст на еврейската Библия, който е прецизно събран и систематизиран. Снабден е с необходимите диакритични знаци, така че да даде възможност за правилно произношение. Универсално се приема за автентичната еврейска Библия.



Ил. 1. Първата Библия на Гастер,
10. век, Египет. Британска библиотека (Public Domain)

Някои учени смятат, че тази практика е вдъхновена от *carmina figurata*, а в академичната литература тя се среща и под названието *Masorah figurata*. Според Далия-Рут Халперин, изследовател на еврейската микрография, съществуват някои големи разлики, които оспорват това твърдение. Основната отлика се отнася до начина, по който текстът „рисува“ образа. Докато в *carmina figurata* силуетът на изображението е пълно изпълен с успоредни редове текст, при микрографията е налице линеарно изображение, в което „линията“ е съставена от графемите. Взаимвързката между визуалното и текстовото съдържание също не е еднаква в двете средновековни техники. Халперин обобщава, че за разлика от *carmina figurata*, в микрографските образци (с изключение на някои от късното Средновековие) липсва пряко съответствие между образа и изграждащия го текст. Въпреки това по-нови изследвания сочат, че четенето на микрографския текст може да разкрие определени взаимовръзки между текстовото и визуалното съдържание (Halperin 2019).

Най-ранните микрографски образци могат да се открият в ориенталски Библии от 10. век, създадени в Близкия изток и Египет, например „Първата Библия на Гастер“ (ил. 1) (Halperin 2013, p. 5).

Тяхната декорация се състои от геометрични форми и архитектурни структури (основно арки). Определени визуални аспекти на ислямското изкуство могат да бъдат посочени като източник на влияние. Сравнението между ранни еврейски и ислямски ръкописи подкрепя предположението на преподавателя по средновековна еврейска литература Дан Пагис, че формалната изтънченост на еврейската писмена практика в съчетание с масоретичната традиция са формирали необходимата основа за приемственост от ислямската калиграфия (Halperin 2019).

Постепенно микрографската практика се разпространява в Йемен и Европа, а своя пик достига между 13. и 15. век. Текстовото съдържание в по-късните примери вече не е само от Масора. Писарите включват и други източници – често това е книгата Псалми. Визуалното съдържание на микрографията е повлияно от водещите за периода тенденции в съответната държава, където е създаден ръкописът. В ислямските земи и Испания текстът оформя предимно архитектурни, геометрични и растителни орнаменти. В държави като Франция и Германия обаче се появяват символни и фигуративни изображения, а в ашкеназките преписи се срещат гротески и митични създания. След 17. век микрографската техника има все по-широко приложение. Използва се за украса на различни еврейски ръкописни текстове като брачни договори, амулети, свитани на Естер и други. През Барока е разпространена основно в Италия, откъдето по-късно се пренася в Източна Европа, а през 18. век – в Австрия и Унгария. Еврейски микрографи творят в Англия, Франция, Холандия, Русия и Полша през 19. век, а към края му – и в Америка и Северна Африка. Дори в Израел микрографията отново набира популярност. Въпреки това с навлизането на книгопечатането след 15. век се наблюдава упадък в тази еврейска форма на изкуство. Причините са две. Първата е невъзможността тя да бъде изпълнена посредством ранните печатни технологии. Едва медната гравюра и литографската преса дават възможност за възпроизвеждане на подобни изображения, съставени от буквени знаци. Втората причина се корени в разминаването между форма и съдържание, особено от 19. век нататък. В апогея на микрографията сюжетите и мотивите хармонизират както помежду си, така и с уменията на писаря. Вдъхновени от богатото визуално наследство, авторите на късните примери използват този прийом, без да осъществяват по-сложната взаимовръзка от средновековните Библии. Резултатът има спорна художествена стойност (Avrin 1984, p. 92-94).



Ил. 2. Петокнижието на Йона, 13. век, Германия. Британска библиотека (Public Domain)

Ил. 3. Библията на дука от Съсекс, 14. век, Германия. Британска библиотека (Public Domain)



Ил. 4. Петокнижието от Сана, 15. век, Йемен. Британска библиотека (Public Domain)



Едни от най-изящно микрографираните образци са библейски ръкописи. Основният им текстови корпус се развива най-често в две или три колони, а изобразителните подходи към микротекста са разнообразни. Сред тях са „Петокнижието на Йона“ от 13. век (ил. 2), „Библията на дука от Съсекс“ от 14. век (ил. 3) и „Петокнижието от Сана“ от 15. век (ил. 4). Съществуват само три средновековни примера с микрографска украса, които не са Библии. И трите са иберийски – Rylands Haggadah, Mocatta Haggadah и Каталонския Махзор³ (молитвеник за големите празници) (Halperin 2013, p. 8).

Каталонският Махзор е особено показателен пример за визуално-текстовите специфики на микрографията и затова ще бъде разгледан по-подробно. Кодексът датира от края на 13. век и съдържа 154 листа пергамент с размер 198 x 157 мм, но краят липсва. Съставен е предимно от литургични поеми. В прецизната му графична организация са обособени големи бели полета. Съобразени са така, че независимо дали носят декорация или не, да бъдат добре балансирани в разтвора. Микрографската му украса включва 23 панела на цяла страница и 36 маргинални композиции. Основният текст и микротекстът са изпълнени с полукурсивно сефардско писмо.

³ Махзор – на иврит означава цикъл. В юдаизма махзорът е молитвена книга, организирана според литургичната хронология, и се използва през цялата година.

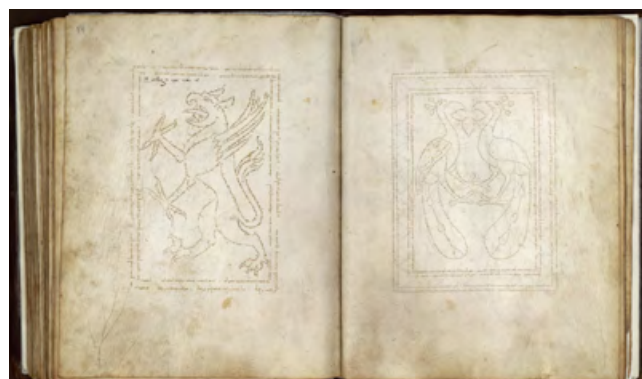
Употребата му в случая е нетипична – обикновено формата на миниатюрните букви е квадратна или полуквадратна. Палеографските анализи сочат, че и двата текста са създадени като едно цяло, от една и съща ръка. Писмените полета са прецизно обособени с перфорация, а изображенията на микрографския текст са предварително скицирани с молив и виртуозно изпълнени. За разлика от повечето микрографи, създателят на Каталонския Махзор не добавя спомагателни линии, които да завършат изображението или да прецизират неговия силует. Той „рисува“ само в единствено с букви, помагайки си с вариации в разстоянията между буквите и думите, съкращения и калиграфски удължения на греди в някои знаци. Успява да избегне конфликтни засичания на различни редове и текстът запазва своята четливост. Начинът, по който е използвана микрографията в този кодекс в сравнение с други еврейски образци, е уникален (Halperin 2013, p. 1, 23, 28, 43, 135-136).

Разработката на микрографската украса може да се раздели на два вида според начина, по който функционира в книгата. Първият са маргиналните декорации, 36 на брой. В тях откриваме геометрични форми, животни, 34 дървета канделабър (4 от които – с птици) и 4 свитъка. **(ил. 5)** Изградените от буквени знаци изображения обикновено се явяват в началото на главен литургичен текст. По този начин изпълняват ролята и на маркери (Halperin 2013, p. 79). Йерархично подчинени на основния текст в писменото поле, те въздействат като не твърде активни илюстрации в белите полета.

Вторият вид микрография в каталонския ръкопис са 23-ите панела, разположени на цяла страница. Разделени са на две части – в началото и в края на кодексa. Изображенията в тях са изключително разнообразни: лозници, птици, елени, кучета, гракони, маймуна, грифон, хибриди, дори няколко човешки фигури, както и храмово оборудване. **(ил. 6)** Те представяват визуален повествователен цикъл, който въвежда читателя в книгата преди да е пристъпил към същинското четене (Halperin 2013, p. 80). За разлика от маргиналните декорации, големите и сложни микрографски композиции заемат съвсем точно писмените полета, аналогично на илюстрации в наборно поле. Не са спомагателни спрямо основното съдържание, а функционират самостоятелно. Партнират на текста, провеждайки паралелна визуална реалност, която обаче е изградена от друг текст. Анализът на Халперин показва, че изображенията в този Махзор са свързани с елементи от еврейското сефардско и от иберийското изкуство. Оказа-



Ил. 5. Каталонски Махзор, 13. век, Каталония, Испания.
Израелска национална библиотека (Public Domain)



Ил. 6. Каталонски Махзор, 13. век, Каталония, Испания.
Израелска национална библиотека (Public Domain)

лите въздействие източници са както ислямски, така и готически. Освен чисто художествените стойности на микрографските изображения, тя отбелязва, че най-вероятно тези мотиви имат за цел също така да спомогнат запаметяването и мнемотехниката (Halperin 2013, p. 80, 104-105).

Интересен е и въпросът защо масоретичният текст, чиято цел е да запази точността на библейския, е представен в толкова трудна за четене форма. Дейвид Стърн (David Stern), професор по еврейска и сравнителна литература, предлага микрографията да се разглежда като визуален миграш.⁴ От една страна, декоративният ѝ характер създава зрима граница – традицията (масорет) като „предпазна ограда“ около Тората. От друга страна – фактът, че ръкописът трябва физически да се завърти, за да се прочете текстът, провокира в читателя именно търсене и декодиране. А резултатът от този процес разкрива съдържанието, вплетено между текста и неговия облик (Halperin 2019).

⁴ Миграш – (от иврит) означава изследване, изучаване, тълкуване, учение. Включва както процеса на изучаване, така и резултата. Писмени или устни тълкувания на Тората.

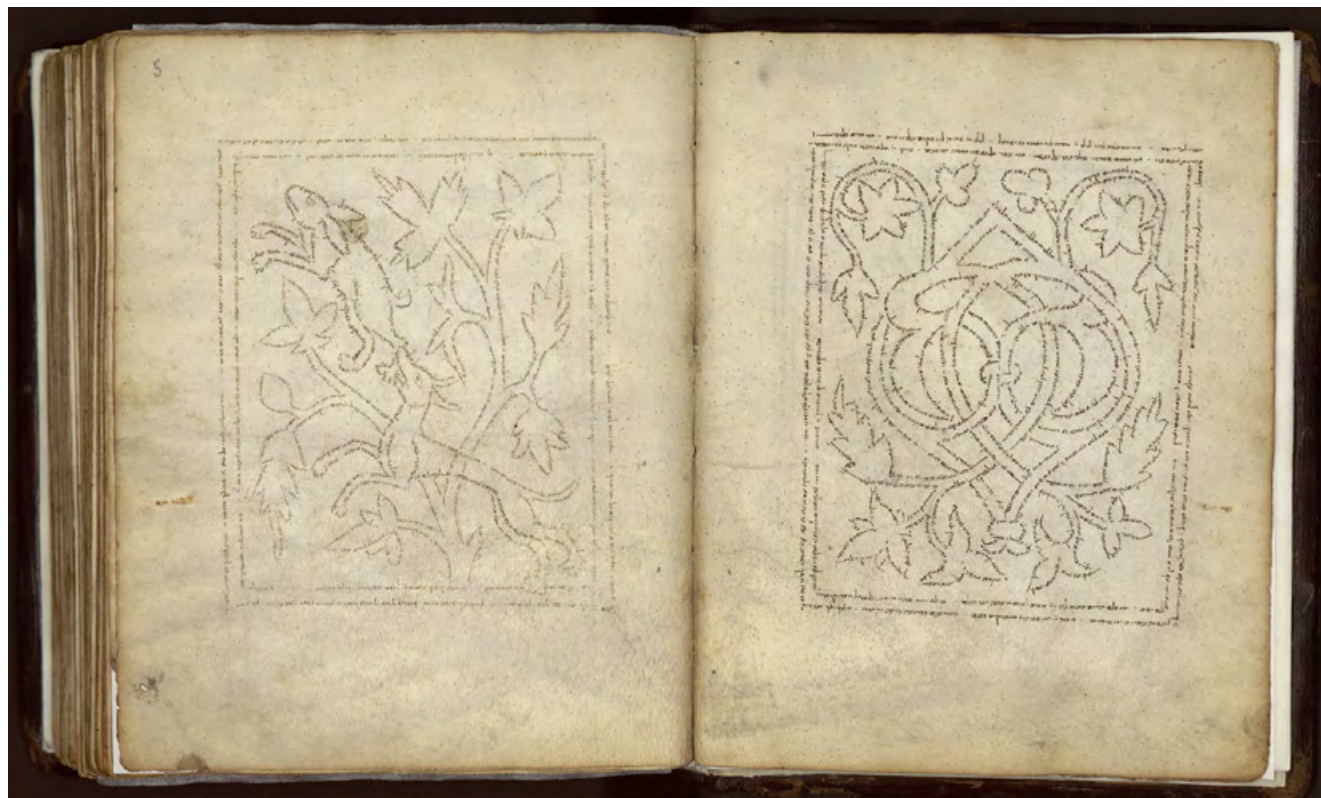
Въз основа на прецизно четене на микрографския текст Халперин задълбочава своето разбиране за писмените му характеристики, използваната при оформянето на ръкописа система и връзката между лексикалното и визуалното значение на текста. Изследва посоката на изписване във всеки детайл като „хореография“ на микротекста. Открива интерпретативна асоциативна взаимовръзка между текста, който оформя рамките, и изображението и текста, който те обграждат. Някои от хомойотелеутоните⁵ според нея са доказателство за съзнателните усилия на писаря да създаде гадено изображение само чрез конкретен псалм (Halperin 2013, p. 2, 129, 132).

Образът и съставляващите го гуми носят споделено значение със символичен характер. На лист 5r например (ил. 7) се вижда куче, което е хванало заек за петата. За рисунъчната „линия“ е използван Псалм 22. В него се описват измъчена, страдаща фигура и нейните врагове. Сравнени с куче и лъв, те преследват разказвача в очакване на смъртта му. От друга страна, в по-широкия контекст на еврейското изкуство заекът и еленът често символизират преследвания еврейски народ (Halperin 2019).

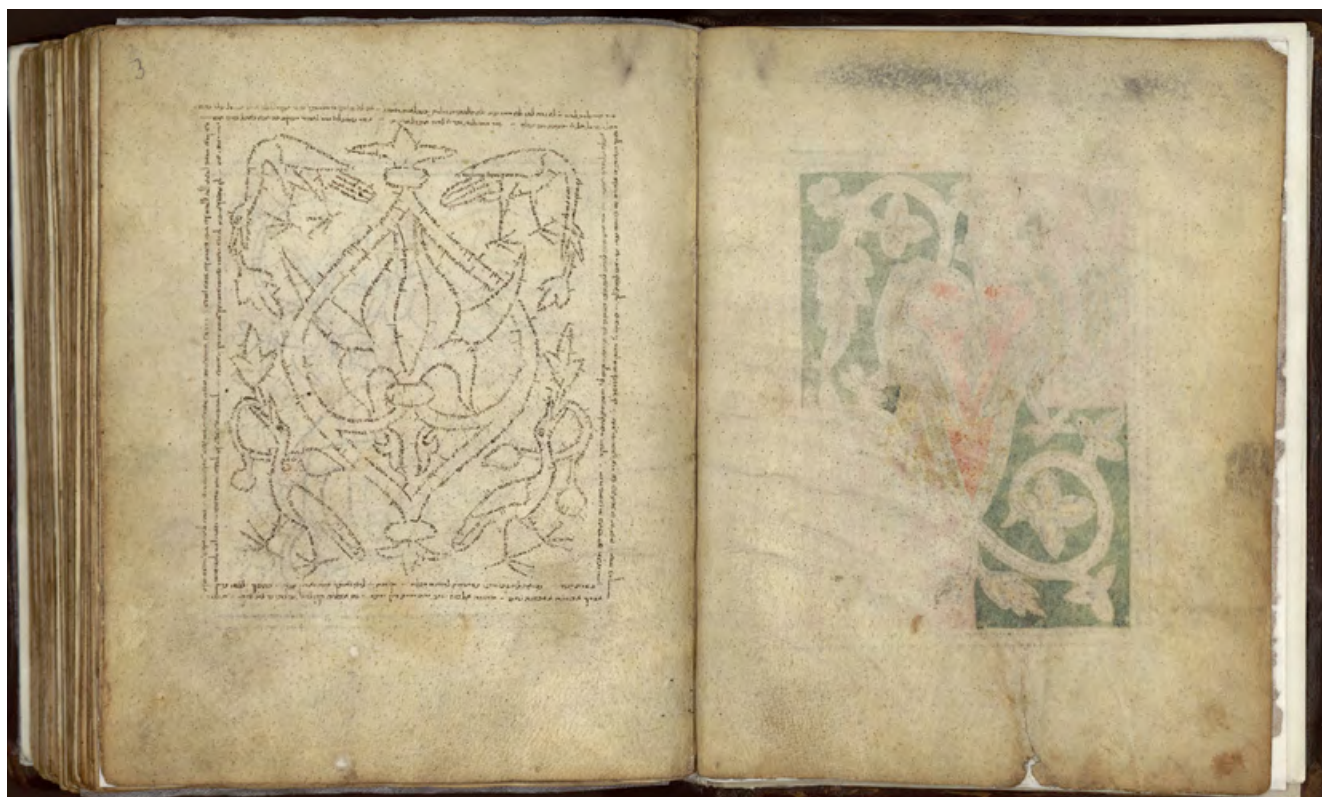
В лист 3r (ил. 8) откриваме мандорла, заобикаляща хералдическа лилия. Четири птици с дълги вратове са разположени в четирите ъгъла на композицията. Изображението препраща към *Maiestas Domini*, Небесното царство на Земята (Halperin 2019). Тази визуална тема, отнасяща се до гения на Страшния съд, съществува още от ранното християнство, но е най-разпространена в Северна Испания и Франция през Средновековието (*The Maiestas Domini of Europe*). Основава се на описания в книгите на Самуил, Езекиил и Апокалипсиса на Йоан. Изобразява Христос, седи на трон в мандорла. От външните ѝ страни се намират четири ангела или четиримата евангелисти. Символното значение на мандорлата е познато от древността. Образувана е от два застъпващи се кръга – взаимодействието и противопоставянето между небесния и материалния свят. Тази бадемовидна форма (на италиански *mandorla*, мандорла означава „бадем“) в християнството изразява божествената сила и слава (Halperin 2019).

Ключови за тълкуването на микрографското изображение са направените промени в гореописания и разпространен по това време иконограф-

Ил. 7. Каталонски Махзор, 13. век, Каталония, Испания. Израелска национална библиотека (Public Domain)



⁵ Хомойотелеутон – еднакво завършване на гуми или фрази.



Ил. 8. Каталонски Махзор, 13. век, Каталония, Испания. Израелска национална библиотека (Public Domain)

ски модел. Хералдическата лилия е изградена от Псалм 145, включващ стихове на възхвала. Чрез удвояване на стихове 15 и 16 името на Бог в скратена форма (в началото на стих 17) образува скъпоценен камък в горната корона. Противоположно разположената и обърната надолу корона може да се асоциира с „огледало, което отразява небесната светлина“. Шестлистната хералдическа лилия олицетворява сътворения свят, разкривайки еврейската концепция за божествен ред. Това тълкувание предлага разбираема за читателя структура (Halperin 2019).

Заместването на евангелистите с птици също носи определено значение. Те биха могли да са както жерави, така и щъркели, но тяхната символика е почти идентична. И двата вида репрезентират праведност и религиозна преданост. Следователно те препращат към благочестивия, който избира правилния от християнска гледна точка път. Според Далиа-Рут Халперин (Dalia-Ruth Halperin) тези промени в иконографския модел създават визуална полемика спрямо християнската теология за същността на божественото (Halperin 2019).

Четири основни факта потвърждават, че изборът на текст за оформяне на микрографията е направен изцяло от писаря. На първо място – псалмите не са копирани в хронологична последователност. Второ – на места има текстове континуум между съответстващи си образи от различни страници. Трето – покрай основния корпус от псалми се откриват други псалмични и непсалмични текстове. Като четвърти аргумент Халперин посочва изградената от писаря зависимост между лингвистичното и иконографското съдържание. Според нея пълно разбиране на дадено изображение може да бъде постигнато именно чрез свързването им. Следователно установените при прочита на текста пропуски и грешки не са случайност, а напълно обмислени решения. Неравномерното кондензиране на буквените знаци с цел точно определен псалм да формира конкретен образ показва важноста на текста за визуалната интерпретация (Halperin 2013, p. 142-143).

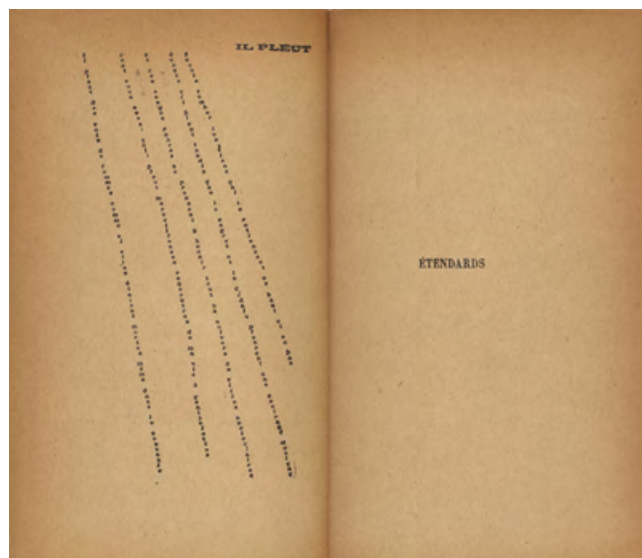
Авторът на Каталонския Махзор е не само писар, но и писател художник. Той е [...] виртуоз, който създава диалог с читателя, добавяйки интерпре-

тативно значение в текста и изображението (Halperin 2013, p. 147). Думите и образите в микрографските композиции изграждат хомогенна материя, която не позволява двата ѝ компонента да бъдат разглеждани и анализирани независимо един от друг. Преоценката на начина, по който микрографията функционира в книгата, отхвърля представата, че нейната употреба е с чисто декоративна цел. Тя представлява „текстова картина“, в която визуалното и лингвистичното съдържание си взаимодействат. Неслучайно Халперин обобщава значението на това явление в еврейските ръкописи през Средновековието като [...] *визуална проповед, която приканва към многопластово четене* (Halperin 2013, p. 276).

Микрографското изкуство просъществува вече 13 века. Еврейските художници продължават да развиват и обогатяват изразните му средства и днес. Не само защото то е способно да [...] *задоволява естетическите потребности дори на най-иконофобския евреин* (Avrin 1984, p. 94-95). По-ценното му качество е възможната „игра“ и неконвенционална комуникация между автора писар и читателя. Същината е в търсенето на значението на образа през думите и обратно – значението на думите, закодирано в тяхната репрезентация.

Именно тази особеност срещаме при употребата на един от основните неконвенционални типографски способности в някои съвременни примери. Свързващият ги с микрографската практика елемент е не толкова размерът на буквените знаци, колкото смисловият и композиционният подход към съдържанието. Микротекст, изграждащ линейни изображения с иконичен или символен характер, днес може да бъде открит в защитния механизъм на платежните средства например. Фактическа приемственост на споделеното визуално-лингвистично съдържание и провеждане на визуален наратив чрез типографията съществува в творчеството на съвременни автори от 20. и 21. век в територията на книгата.

Още в началото на 20. век визуалната поезия на Гийом Аполинер (Guillaume Apollinaire) и Пиер Албер-Биро (Pierre Albert-Birot) използва въведените от микрографията прийоми. Независимо дали кегелът на буквените знаци е миниатюрен или не, останалите характеристики са налице. Текстът в своята смислова цялост „рисува“ чрез напълно свободно движение на реда в страницата различни по сложност образи (ил. 9; 10), които допълват неговото съдържание.

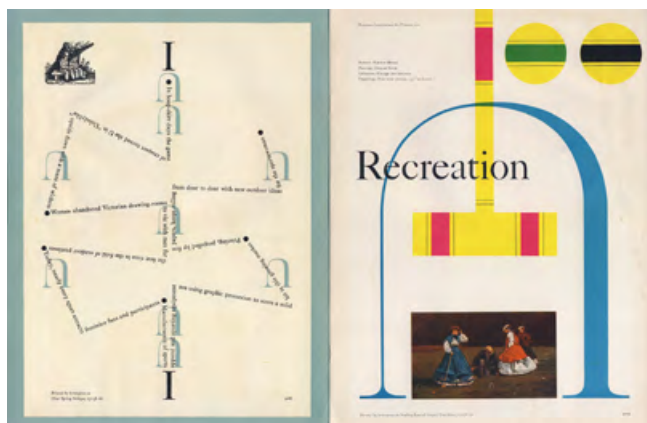


Ил. 9. Гийом Аполинер, *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre, 1913–1916, 1918, Париж (Public Domain)*



Ил. 9. Гийом Аполинер, *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre, 1913–1916, 1918, Париж*

Между 1939 и 1962 г. оформлението на списанието Westvaco Inspirations for Printers е дело на Брегъри Томпсън (Bradbury Thompson). Смелите му решения в графичния дизайн включват широк диапазон от типографски изразни средства. Сред тях се разграничават и сродни на микрографските способности – например в разтворите от бр. 202



Ил. 11. Бредбъри Томпсън, *Westvaco Inspirations for Printers*, бр. 202, 1955, Ню Йорк

(ил. 11) и бр. 210 (ил. 12). Въпреки че във втория пример редовете не нарушават успоредната си линейна структура, можем да направим паралел с нетипичния подход в средновековната ръкописна книга. Чрез вертикално завъртане на текста, изключително голяма разредка и нееднаквата дължина на редовете дизайнерът илюстрира чрез типография липсващия в разтвора дъжд. Аналогично на стихотворението „Вали“ на Аполинер текстът не говори буквално за природното явление. И при двамата автори текстовото съдържание борава с метафора, а визуалната му организация – с конкретиката на образа.

Творческият колектив между Франчишка (художник) и Стефан (писател) Тимерсън (Franciszka Themerson, Stefan Themerson)⁶ основава издателството Gaberbocchus Press през 1948 г. в Лондон. Сред над 60-те му заглавия са първите английски издания на Аполинер и редица други значими автори. Присъщо за художествените решения на авторските им издания е неразривната връзка между типография, често нетрадиционно оформена, и илюстрация (Kubasiewicz 1995, p. 85). В цялостната картина, където двете съставни материали не могат да се разглеждат поотделно, отново се срещат отгласи от микрографското изкуство. В *Mr Rouse Builds His House* от 1950 г. наблюдаваме как основният текст, чрез промяна на конвенционалното си разположение в разтвора, акцентира и визуализира определени моменти от историята. Думите в своята свързана последователност се изкачват, оформят стълби, следват движението на водата и т.н., след което отново преминават в коректен набор. В *The Table that Ran Away to the Woods* (с първо издание от 1963 г.) почти цялото текстово съдържание се движи по свободни криви. Тъй като изданието



Ил. 12. Бредбъри Томпсън, *Westvaco Inspirations for Printers*, бр. 210, 1958, Ню Йорк

е насочено към по-малки деца, кегелът е голям. Но линиите, които текстът „рисува“, изразяват абстрактни стойности – движението на главния герой (бягаща маса), вятър, полет.

Няколко издания за деца на Шарън Вернер (Sharon Werner) и Сара Форс (Sarah Forss) са изцяло типографски. Текстът и илюстрациите представляват една неделима материя, състояща се от букви и думи. Книгата *Alphabeasties and Other Amazing Types* (2009) има образователен характер. Всеки разтвор представя един животински вид и запознава малкия читател с азбуката и разнообразието от графични форми на отделните знаци в нея. Единият от принципите в илюстрациите е именно микрографският. Авторките използват думите с малък размер, за да изобразят местообитанието на съответното животно. (ил. 13; 14)

Ил. 13. Шарън Вернер и Сара Форс, *Alphabeasties and other Amazing Types*, 2009, Мейплууд, Ню Джърси (Автор на снимката: Регина Далкалъчева – с разрешение за ползване)



⁶ И двамата са родени в Полша, но през последните припл. 50 години живеят и творят във Великобритания.



Ил. 14. Шарън Вернер и Сара Форс, *Alphabeasties and other Amazing Types*, 2009, Мейтълууд, Ню Джърси
(Автор на снимката: Регина Далкалъчева – с разрешение за ползване)

Функцията е едновременно йерархична (степенуване на съдържания) и чисто графична (обогаляване на визуалните стойности). Рисунъчните линии оформят образите на думите, от които се състоят: „трева“, „джунгла“, „океан“, „полярен лег“ и т.н.

Експериментът с типографията като средство за визуална интерпретация е особено застъпен в творчеството на американския художник Уорън Лерер (Warren Lehrer). Книгата *Five Oceans in a Teaspoon* (2019) е един от съвместните проекти между него и Денис Бърнстейн (Dennis Bernstein). Разнообразните, напълно типографски композиции на Лерер предоставят един неконвенционален прочит на стихотворенията на Бърнстейн. Текстовите образи допълват смислово поезията и са необходими за нейното пълноценно възприемане. Интерпретациите на художника са както абстрактни, така и репрезентативни (Sherman 2019). В тях отново откриваме отгласи от ми-

Ил. 15. Уорън Лерер, *Five Oceans in a Teaspoon*, 2019, Ню Джърси

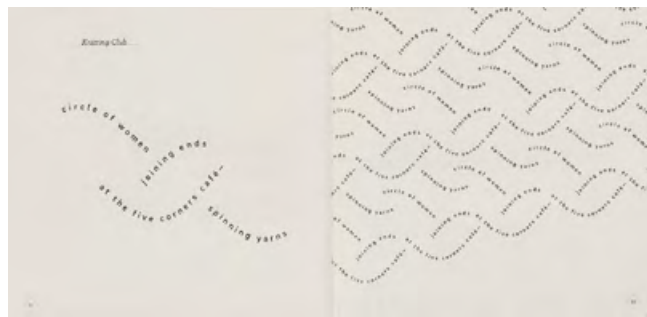


крографията не само на формално, но и на смислово ниво. (ил. 15; 16) Целта на Лерер не е просто да илюстрира думите, а да даде на читателя [...] преживяване на откриване, учудване, емпатия. През процеса на интерпретация и игра често откривам неочаквани връзки, визуални метафори, двойни и понякога тройни значения (Heller 2017, p. 56).

Микрографският подход към формата на лингвистичното съдържание, съчетан с други неконвенционални типографски практики, може да се види също в работата на: Алеш Найбрт (Aleš Najbrt, чешки художник, дизайнер), списание Raut (1991); студио CYAN, изданието *Singulhoergalerie* 1996–1998 (1999); каретата с копирайти на Louise Fili Ltd у други автори.

Съвременните примери показват една, макар и непряка, линия на приемственост от средновековните еврейски образци, при която се променят контекстът и съдържанието. Освободен от религиозните теми, този подход утвърждава своята самостоятелност и развива все по-разнообразни сюжети, особено в територията на книгата. Провокира нови типографски експерименти, но запазва най-ценните си характеристики. Текстът продължава да „рисува“ картини, да участва в проведените визуални наративи и да подтиква читателя да открива добавените в него смислови нива. Възприемането на информацията чрез смесен режим на четене и наблюдение е аналогично на това в Каталонския Махзор. Целостта на творбата остава пряко зависима от неотделимостта на визуалното от лингвистичното съдържание. Това специфично партниране между думи и образи свързва средновековните образци много по-силно с гнешната неконвенционална типографска реалност в книгата, отколкото с късните, изцяло декоративни, микрографски примери.

Ил. 16. Уорън Лерер, *Five Oceans in a Teaspoon*, 2019, Ню Джърси



БИБЛИОГРАФИЯ

- APOLLINAIRE, Guillaume 1918. *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre*, 1913-1916. Paris: Mercure de France.
- ATTIA, Elodie, 2015. Editing Medieval Ashkenazi Masorah and Masora Figurata: Observations on the Functions of the Micrography in Hebrew Manuscripts. *Sefarad*. 2015, Vol. 75 (1), p. 7-33.
- AVRIN, Leila, 1984. Hebrew Micrography: One Thousand Years of Art in Script. *Visible Language*. 1984, Vol. XVIII, № 1, p. 87-95.
- Bradbury Thompson [online]. *Rochester Institute of Technology*, n. d. [viewed 19 April 2022]. Available from: <https://www.rit.edu/carycollection/bradbury-thompson>
- BERNSTEIN, Dennis J., LEHRER, Werner, 2019. *Five oceans in a teaspoon*. New Jersey: Paper Crown Press.
- GUICHARD, Luis A., 2006. Simias' Pattern Poems: The Margins of the Canon – In: *Beyond the canon. Hellenistica Groningana*. Vol. 11. Leuven: Peeters, 2006, p. 83-104.
- HALPERIN, Dalia-Ruth, 2019. Micrography: the Art of Drawing with Letters [online]. *The Librarians: The blog of the National Library of Israel*, 05.03.2019, [viewed 19 April 2022]. Available from: <https://blog.nli.org.il/en/micrography/>
- HALPERIN, Dalia-Ruth, 2013. *Illuminating in micrography: The Catalan micrography mahzor MS Heb 8 Degrees 6527 in the national library of Israel*. Leiden: Brill.
- HELLER, Steven, ANDERSON, Gail, 2017. *Type Tells Tales*. London: Thames & Hudson. ISBN 978-0300226799.
- HIGGINS, Dick, 1987. Pattern Poetry: *Guide to an Unknown Literature*. Albany: State University of New York Press.
- KOGMAN-APPEL, Katrin, 2002. Hebrew Manuscript Painting in Late Medieval Spain: Signs of a Culture in Transition. *The Art Bulletin*. 2002, Vol. 84, №2, p. 246-272.
- KUBASIEWICZ, Jan, 1995. An Extraordinary Venture. *Print*. 1995. Sep-Oct, p. 85-93, 112.
- MEGGS, Philip B., PURVIS, Alston W., 2012. *Meggs' History of Graphic Design*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons.
- SHERMAN, Levi, 2019. Five Oceans in a Teaspoon [online]. *Artists' Book Reviews*, 12 November 2019 [viewed 19 April 2022]. Available from: <https://artistsbookreviews.com/2019/11/12/five-oceans-in-a-teaspoon/>
- The Maiestas Domini of Europe [online]. *The European Spectator*, [n.d.] [viewed 19 April 2022]. Available from: <https://www.theeuropeanspectator.eu/newsletters/the-maiestas-domini-of-europe/>
- THEMERSON, Stefan, 2012. *Table That Ran Away to the Woods*. London: Tate Publishing.
- THEMERSON, Stefan, WRIGHT, Barbara, 1950. *Mr. Rouse builds his House*. London: Gaberbocchus Press.
- The Sana'a Pentateuch [online]. *British Library*, [n.d.] [viewed 19 April 2022]. Available from: <https://www.bl.uk/collection-items/sanaa-pentateuch-or-2348>
- The Visual Literature of Warren Lehrer*, [n.d.] [viewed 19 April 2022]. Available from: <https://warrenlehrer.com/>
- WERNER, Sharon, FORSS, Sarah, 2009. *Alphabeasties and other amazing types*. Maplewood, NJ: Blue Apple Books.
- Westvaco Inspirations for Printers*. 1955, No 202.
- Westvaco Inspirations for Printers*. 1958, No 210.