

Борис Успенский

# Гентский алтарь Яна ван Эйка



Борис Успенский

# Гентский алтарь Яна ван Эйка

КОМПОЗИЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
БОЖЕСТВЕННАЯ И ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ  
ПЕРСПЕКТИВА

Издание 2-е, исправленное и дополненное

УДК 75  
ББК 85.14(3)  
У 77

**Успенский Б.А.**

**Гентский алтарь Яна ван Эйка**

Композиция произведения

Божественная и человеческая перспектива

Издание 2-е, исправленное и дополненное

Ключевая проблема Гентского алтаря – проблема организации пространства. Здесь изображено как пространство нашего мира, так и пространство мира сакрального. Одно пространство соотносится с тем пространством, в котором находится зритель картины (т.е. внешний по отношению к изображению наблюдатель): оно принадлежит нашему миру. Ему противопоставлено другое пространство, принадлежащее миру иному, потустороннему: оно соотносится с позицией внутреннего наблюдателя, который предполагается в самом изображении. Таким образом, мир горний и мир дольний показаны здесь вместе, они объединены в одном изображении. Соответствующее противопоставление может быть прослежено как в открытом, так и в закрытом алтаре, однако при этом оно по-разному проявляется. Так, в открытом алтаре оно выражается перспективно (с помощью использования той или иной зрительской позиции), в закрытом алтаре – стилистически (с помощью специальных изобразительных средств, прежде всего цветовой палитры). Анализ Гентского алтаря позволяет продемонстрировать сложное богословское содержание этого произведения. Это своего рода богословский трактат, прочтение которого предполагает выявление специального «языка».

Все права защищены. Любое воспроизведение информации из данной книги, ее хранение в поисковых системах или передача любыми способами – электронным, механическим, с помощью фотокопии, на аудио-, видеоносителях и т.д. – возможно только с письменного разрешения владельцев авторских прав.

Издательский дом «РИП-холдинг».  
103009 Москва,  
Нижний Кисловский пер., д. 3.  
+7 (495) 695-42-52  
[www.designbook.ru](http://www.designbook.ru)

ISBN 978-5-903190-59-1

© Успенский Б.А. 2013  
© «РИП-холдинг». 2013

# Оглавление

<i>От автора</i> .....	6
<i>Глава I. Вводные замечания</i>	
§ 1. Предварительные сведения .....	9
§ 2. Постановка проблемы.....	11
<i>Глава II. Открытый алтарь</i>	
Противопоставление небесного и земного как противопоставление внутренней и внешней зрительной позиции	
§ 1. Основные темы открытого алтаря.....	13
§ 2. Сцена поклонения Агнцу: смена зрительных позиций .....	23
§ 3. Псевдодеисусная композиция: внутренняя зрительная позиция .....	34
§ 4. Святые отшельники и паломники, праведные судьи и воины Христовы: внешняя зрительная позиция .....	41
<i>Глава III. Закрытый алтарь</i>	
Противопоставление небесного и земного как противопоставление по степени условности образа	
§ 1. Молитва донаторов: фигуры людей и фигуры святых .....	51
§ 2. Сцена Благовещения: контаминация небесного и земного.....	55
§ 3. Диалог Девы и Архангела .....	66
<i>Глава IV. Адам и Ева</i>	
Стилистическая гетерогенность их изображения .....	69
<i>Глава V. Итоги</i> .....	77

## *Экспурсы*

<i>Экспурс I.</i> К интерпретации изображения Бога в Гентском алтаре (к с. 13) .....	83
<i>Экспурс II.</i> Семиотика письма в надписях на картинах ван Эйка (к с. 23).....	93
<i>Экспурс III.</i> Совмещение внешней и внутренней перспективы (некоторые параллели к Гентскому алтарю) (к с. 30) .....	105
<i>Экспурс IV.</i> Зеркальное отражение как способ представления пространства у ван Эйка и других фламандских живописцев XV в. (к с. 30).....	125
<i>Экспурс V.</i> «Правое» и «левое» в древнейших описаниях Гентского алтаря (к с. 32) .....	147
<i>Экспурс VI.</i> Связь изображения с движением зрителя (некоторые параллели к Гентскому алтарю) (к с. 45) .....	151
<i>Экспурс VII.</i> Изображение речи в картине: перевернутые написания (некоторые параллели к Гентскому алтарю) (к с. 66) .....	157
<i>Экспурс VIII.</i> «Оживающая статуя» на внешних створках алтаря во фламандском искусстве XV в. (некоторые параллели к Гентскому алтарю) (к с. 74) .....	171
<i>Цитируемая литература</i> .....	273
<i>Указатели</i>	
<i>Имена художников</i> .....	303
<i>Местонахождения произведений искусства</i> .....	309
<i>Список иллюстраций</i> .....	317

... produsse esto visibile parlare,  
novello a noi perché qui non si trova.

Тот создал чудо этой речи зримой,  
Немыслимой для смертного труда.

*(Данте. Божественная  
комедия, Чистилище, X, 95–96.  
Перев. М. Лозинского)*

## От автора

Книга посвящена анализу одного произведения Яна ван Эйка — так называемого Гентского алтаря — и в конечном итоге призвана ответить на вопросы: как следует читать это произведение? какие элементы художественной структуры релевантны для его восприятия?

Помимо Гентского алтаря, к рассмотрению в той или иной степени привлекаются и другие произведения ван Эйка, так же как и произведения его современников.

Изложение основных положений настоящей работы в ряде случаев потребовало дополнительной аргументации и связанных с ней размышлений по тем или иным более специальным или частным вопросам. Такого рода аргументация вынесена в примечания и экскурсы. Эти многочисленные отступления необходимы для понимания позиции автора по соответствующим вопросам, а также для более углубленного рассмотрения проблем, которые лишь в общем виде затронуты в основном тексте. Вместе с тем, ознакомление с ними не обязательно при чтении книги — они рассчитаны на заинтересованного читателя или же читателя-специалиста.

Книга состоит из пяти глав и восьми экскурсов. Некоторые главы подразделены на параграфы. Примечания имеют сквозную нумерацию в пределах каждой главы или экскурса. Если при ссылке на примечание нет указания на то, к какому разделу книги (главе или экскурсу) оно относится, имеется в виду примечание того же раздела, в котором встретилась данная ссылка; в противном случае дается специальное указание. То же относится и к ссылкам на параграфы: если не указано, к какой главе относится ссылка, подразумевается та же глава, в которой она (эта ссылка) встретилась.

Библиографические ссылки в тексте даются сокращенно; эти сокращения раскрываются в разделе «Цитируемая литература».

Многоточия и разрядка в цитатах, равно как и текст, взятый в них в квадратные скобки, всегда принадлежат автору данной книги (а не автору цитируемого текста). Цитаты на иностранных языках сопровождаются переводом, за исключением цитат на английском, немецком и французском языках.

Тексты надписей на Гентском алтаре приводятся по изд.: De Baets, 1961; надписи на других картинах ван Эйка воспроизводятся по изд.: Dhanens, 1980. Цитируя те или другие надписи, мы, как правило, раскрываем сокращения в написании, если только нет особых причин их сохранять.

При работе над книгой мы пользовались консультациями Сандера Броуера [Sander Brouwer], Элизабет Даненс [Elisabeth Dhanens], Джованни Паоло Маджони [Giovanni Paolo Maggioni] и Алессандро Пардини [Alessandro Pardini]. Всем им автор приносит искреннюю благодарность.

С чувством неизбывной признательности автор вспоминает также ушедших из жизни коллег, общение с которыми во многом определило его подход к анализу произведений искусства, — Юрия Михайловича Лотмана, Льва Федоровича Жегина, Романа Осиповича Якобсона, Конрада Онаша [Konrad Onasch] и Мейера Шапира [Meyer Schapiro].

Необходимо остановиться на используемой нами терминологии. Следуя устойчивой терминологической традиции, говоря о Гентском алтаре или аналогичных изображениях в западноевропейском церковном искусстве, мы называем «алтарем» то, что, строго говоря, следовало бы называть «алтарным образом» или «ретаблем», т.е. запрестольное изображение, возвышающееся над престолом и находящееся позади него (слово *ретабль* восходит к латинским *retro* и *tavola*, т.е. означает «за престолом»)¹.

Как известно, слово *алтарь* (церковносл. *олтарь*²), заимствованное из латыни³, имеет в славянских языках, связанных с восточнохристианской (православной) традицией, другое значение, нежели лат. *altare* или восходящие к нему слова современных западных языков (такие, как англ. *altar*, нем. *Altar*, фр. *autel*, и т. п.): если в католической или протестантской традиции соответствующие слова означают прежде всего престол, на котором совершается евхаристия, то в православной церкви слово *алтарь* обозначает замкнутое храмовое пространство, в котором находится престол⁴ (греч. *βῆμα, ἱερατεῖον*). Отсюда по отношению

¹ Ср. англ. *reared* как одно из названий ретабля (из ср.-англ. *agege* «позади» и *dos* «спина»).

О истории запрестольных изображений (ретаблей) см.: Лиментани Вирдис и Пьетроджованна, 2002, с. 12–15: полагают, что они появляются тогда, когда священник в западной церкви начинает молиться перед алтарем, спиной к верующим (см. в этой связи: Успенский, 2006, с. 144–146, 242, 282 (примеч. 136)). Слово *retotabularium* засвидетельствовано в 1294 г. в собрании законов Жайме II ди Майорка (Лиментани Вирдис и Пьетроджованна, 2002, с. 15; Gardner, 1994, с. 14, примеч. 50).

² В настоящее время слово *алтарь* принадлежит русскому языку, *олтарь* — церковнославянскому, хотя форма *алтарь* встречается иногда в древних церковнославянских памятниках русского происхождения; только такая форма, например, представлена в Остромировом евангелии 1056–1057 гг., стлб. 215г, 278а (Востоков, 1843, с. 40, л. 215 об., 278). В старославянском языке известна только форма *ол(ъ)тарь*.

³ См.: Фасмер, I, с. 72. Лат. *altare* восходит к *altus* «высокий».

⁴ Такое значение прослеживается уже в старославянском. См. в Супрасльской рукописи (л. 105): «изволи положити са въ церкви св[а]тааго прьвомъченика Стефана о деснѣжъ сваты трепезы внѣтръ въ олтари» (Северьянов, 1904, с. 209); в Синайском евхологии (л. 38 об.): «въше<sup>а</sup> въ ольта<sup>р</sup> молить са Б[о]г[оу]» (Nachtigal, II, с. 89).

В славянской Библии *олтарь* может выступать в исходном своем значении, обозначая жертвенник в нехристианском храме (см., например: Мф. V, 24; Лк.



к западной (католической и протестантской) традиции слово *алтарь* в русских текстах часто употребляется в значении «престол»<sup>5</sup>.

Что касается обозначения алтарного образа (ретабля), то в одних западноевропейских языках оно отличается от обозначения престола, в других же, напротив, может с ним объединяться, т.е. престол и украшающее его изображение могут здесь ассоциироваться друг с другом, выступая в языковом сознании как одно целое. Так, если итал. *pala d'altare* или англ. *altarpiece* противопоставлены в соответствующих языках обозначению престола (итал. *altare*, англ. *altar*), то в немецком языке наряду со специальными выражениями для обозначения алтарного образа (такими, как *Altarblatt*, *Altartabel*, *Altarbild* и т.п.) употребляется и *Altar*<sup>6</sup>; то же самое наблюдается в голландском и в скандинавских языках (так, в голландском об алтарном образе можно сказать как *altaarstuk*, *altaarschilderij*, так и *altaar*<sup>7</sup>, в шведском — как *altartavla*, так и *altar*<sup>8</sup>, и т.п.).

Русское употребление слова *алтарь* в значении «алтарный образ» объясняется, несомненно, немецким влиянием на русскую искусствоведческую терминологию: ведь в русских церквях ретаблей не бывает, а слово *алтарь* имеет совсем другое значение (оно относится не к физическому объекту, а к пространству) — поэтому в секулярном контексте, когда сакральный объект трактуется как произведение искусства, такое употребление оказывается возможным.

Во избежание недоразумения, говоря в дальнейшем об алтаре православного храма, мы будем пользоваться термином *алтарное пространство*. Термин *алтарь* в настоящей работе всегда означает «алтарный образ».

---

I, 1; Евр. VII, 13; Откр. VIII, 3; Исх. XX, 24, XXIX, 37). Характерным образом в русском переводе Библии это слово практически не встречается (исключения составляют Пс. LXXXIII / LXXXIV, 4 и Иоил. I, 13) — вместо него, как правило, употребляется слово *жертвенник*. Вместе с тем алтарь может обозначать в старославянских и древних церковнославянских текстах также и престол в христианской церкви (Сл. старосл. яз., II, стлб. 539–540; Срезневский, II, стлб. 662). Исходное значение слова *алтарь* отразилось, между прочим, в таком выражении, как *предстоять пред алтарем* (так говорится о священниках).

<sup>5</sup> Слово *престол* в церковнославянском языке объединяет значения греч. *τράπεζα* и *θρόνος*. См.: Успенский, 2006, с. 157 и 220 (примеч. 149).

<sup>6</sup> Ср., например, нем. *Hochaltar* как обозначение ретабля, а также такие названия, как *Der Genter Altar* и т.п.

<sup>7</sup> Ср., например, *het Gentse altaar* как наименование Гентского алтаря.

<sup>8</sup> Ср., например, *Genteraltaret* как наименование Гентского алтаря.

# Вводные замечания

## § 1. Предварительные сведения

Гентский алтарь — одно из самых известных произведений нидерландского ренессансного искусства. Вместе с тем это, несомненно, наиболее известное произведение Яна ван Эйка (ок. 1395–1441). Этот грандиозный полиптих<sup>1</sup> находится в кафедральном соборе города Гента (Бельгия). В настоящее время собор посвящен св. Бавону [St. Bavon], патрону города († ок. 655 г.). Необходимо отметить (это важно для последующего изложения), что ранее он был посвящен другому святому — Иоанну Крестителю; именно Иоанн Креститель и был главным патроном Гента во время создания Гентского алтаря<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Высота ок. 375 см, ширина в открытом состоянии ок. 520 см, в закрытом состоянии — ок. 260 см, т.е. вдвое меньше. См.: Dhanens, 1980, с. 374; здесь указаны также размеры каждой из панелей, составляющих изображение (ср. еще: Van Puuyvelde, 1947, с. 12; Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, с. 43–44).

Мы говорим о полиптихе, хотя то, что мы видим сегодня, можно было бы определить как триптих. В 1951 г. панели, составляющие Гентский алтарь, были скреплены бронзовыми рамами, боковые створки как с правой, так и с левой стороны оказались жестко соединены друг с другом, и таким образом полиптих фактически был превращен в триптих (см.: Dhanens, 1973, с. 137).

<sup>2</sup> См.: Dhanens, 1973, с. 19, 41, 89, 131. В 1540 г. по распоряжению императора Карла V приходская церковь Иоанна Крестителя была передана аббатству Св. Бавона, и с этого времени ее патроном является св. Бавон. В 1559–1561 гг. в связи с учреждением Гентской епархии церковь Св. Бавона становится кафедральным собором города. Именно учреждение епархии, наряду с переименованием собора, по-видимому, способствовало тому, что Иоанн Креститель перестал восприниматься как патрон города.

На алтаре обозначено, что он был завершён 6 мая 1432 г. Подлинность данной надписи, которая представлена от лица либо художника (Яна ван Эйка), либо донатора, т.е. заказчика алтаря (Йооса Вейта), может вызывать сомнения<sup>3</sup>; не исключено, что она была сделана третьим лицом<sup>4</sup>, причем, как иногда полагают, это случилось значительно позже обозначенной на ней даты<sup>5</sup>. Существует мнение, что Гентский алтарь был завершён лишь в 1435 г., когда перед ним было учреждено ежедневное богослужение<sup>6</sup>; во всяком случае 1435 год может служить *terminus ad quem* при определении даты создания алтаря.

В той же надписи сообщается, что наряду с Яном ван Эйком в работе над Гентским алтарем принимал участие и его старший брат Губерт (ок. 1370 — 1426). Сомнения, которые вызывает данная надпись, могут распространяться и на это сообщение. Некоторые исследователи склонны вообще отрицать какое бы то ни было участие Губерта ван Эйка (о котором, к сожалению, очень мало известно)

<sup>3</sup> Надпись представляет собой катрен, написанный леонинским гекзаметром. Вот ее текст:

PICTOR HUBERTUS EEYCK. MAIOR QUO NEMO REPERTUS  
INCEPIT. PONDUS. QUE JOHANNES ARTE SECUNDUS  
FRATER PERFECIT. JUDOCI VIJD PRECE FRECTUS  
VERSU SEXTA MAI. VOS COLLOCAT ACTA TUERI.

(Dhanens, 1980, с. 81, 374; см. фотовоспроизведение: Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, с. 209; Van Puyvelde, 1947, с. 87; Dhanens, 1973, с. 26, илл. 9).

Перевод: «Начал [работу] художник Губертус ван Эйк, лучше которого не нашлось. Довел до конца Иоганнес, брат [его], следующий в искусстве, по желанию Йодокуса Вийда; этим стихом он поручает вашему покровительству то, что было завершено 6 мая [1432 г.]». Буквы, выделенные у нас полужирным шрифтом, начертаны красным; в своей совокупности они образуют хронограмму, обозначающую «1432» — год завершения работы (M = 1000, C+C+C+L+L = 400, X+V+V+U+U = 30, I+I = 2). О Йодокусе Вийде (Йоосе Вейте), субсидировавшем работу над Гентским алтарем, будет сказано ниже (см. *Гл. III* и *V* наст. работы).

Несколько иначе читает латинский текст Э. Панофский (Panofsky, I, с. 206): вместо *frater perfecit* — *frater perfunctus*. О различных чтениях данной надписи см. вообще: Herzner, 1995, с. 166–169.

<sup>4</sup> См.: Dhanens, 1980, с. 82.

<sup>5</sup> См.: Herzner, 1995, с. 10–13, 165–180 (надпись датируется здесь второй половиной XVI в.).

<sup>6</sup> См. Herzner, 1995, с. 177; De Vos, 1999, с. 39 (примеч. 2). Ср.: Dhanens, 1965, с. 89–93 (вклад донаторов, предусматривающий совершение ежедневной мессы, датированный 13 мая 1435 г.); см. также ниже, *Гл. V*.

в этой работе<sup>7</sup>, другие считают, что он в той или иной мере был к ней причастен — на первоначальной стадии. Степень его предполагаемого участия определяется тем, когда была начата работа над алтарем, но на этот счет нет однозначного мнения.

Как бы ни решался этот вопрос (который служит предметом продолжающейся дискуссии), он по существу не актуален для настоящей работы. В самом деле, вопрос этот имеет отношение скорее к истории произведения, нежели к анализу его композиции, которая является основным объектом нашего исследования. Мы исходим из того, что Гентский алтарь представляет собой законченное произведение<sup>8</sup>: окончательную форму придал ему, несомненно, Ян ван Эйк. Поэтому в дальнейшем изложении мы будем говорить о Гентском алтаре — с той или иной степенью условности — как о произведении одного художника, а именно Яна ван Эйка.

## § 2. Постановка проблемы

Гентский алтарь обрамляют створки, расписанные с обеих сторон. Эти створки могут открываться и закрываться, и, соответственно, мы можем говорить о двух положениях алтаря — открытом и закрытом. В свое время (до конца XVIII в.) алтарь раскрывался в воскресные и другие праздничные дни, тогда как в остальные дни оставался закрытым. Таким образом, большую часть времени алтарь был доступен для обозрения в закрытом состоянии; в настоящее время он всегда открыт.

илл. 1  
илл. 2

Как уже упоминалось, нас будет интересовать композиция Гентского алтаря, т.е. что здесь изображено и как организовано изображение — иными словами, как соотносятся между собой его разные фрагменты; образно говоря, нас будет интересовать язык изображения.

Ключевая проблема композиции Гентского алтаря — это проблема организации пространства. Здесь изображено как пространство нашего мира, так и пространство мира сакрального. Мы постараемся показать, что оба пространства представлены здесь как части одного изображения.

Одно пространство соотносится с тем пространством, в котором находится зритель картины, т.е. принадлежит этому миру; ему противопоставлено другое пространство, принадлежащее миру иному,

<sup>7</sup> См. особенно: Herzner, 1995, с. 131–151.

<sup>8</sup> Иначе — на наш взгляд, неубедительно — полагал в свое время Э. Пановский (Panofsky, I, с. 208–209, 217 и с. 443–444, примеч. 3 к с. 208). См. в этой связи: Pächt, 1994, с. 123–124, а также с. 127 и 135–136.

потустороннему. Мир горний и мир дольний показаны вместе — они объединены в одном изображении. Это не бросается в глаза, однако становится очевидным при внимательном рассмотрении алтаря.

Эти два пространственных пласта одновременно связаны и противопоставлены друг другу. Соответствующее противопоставление может быть прослежено как в открытом, так и в закрытом алтаре, однако при этом проявляется оно по-разному.

Таков основной тезис нашей работы; остается его аргументировать. Мы начнем с рассмотрения открытого алтаря.

## Глава II

# Открытый алтарь

Противопоставление небесного и земного  
как противопоставление  
внутренней и внешней зрительной позиции

### § 1. Основные темы открытого алтаря

Обратимся к алтарю в открытом состоянии. Здесь может быть вычленено несколько тем, причем они распределяются по вертикальной и по горизонтальной оси. илл. 1

На вертикальной оси мы видим изображение Троицы, а именно, Отца, Святого Духа и Сына. Святой Дух изображен в виде голубя. Сын, т. е. Христос, представлен в образе агнца — мистического Агнца из Откровения Иоанна Богослова<sup>1</sup>. О том, что на верхней панели алтаря изображен именно Бог Отец, а не Христос (как нередко полагают), мы специально говорим в *Эккурсе I*.

Из тела Агнца (Христа) льется кровь. Ниже показано превращение крови Христа в Источник Жизни; это «источник воды живой» (*fons aquae vitae*) из Откровения Иоанна Богослова (Откр. XXI, 6,

---

<sup>1</sup> Ср.: «И я видел и слышал голос многих Ангелов вокруг престола и животных и старцев, и число их было тьмы тем и тысячи тысяч, которые говорили громким голосом: достоин Агнец закланный принять силу и богатство, и премудрость и крепость, и честь и славу и благословение. И всякое создание, находящееся на небе и на земле, и под землю, и на море, и все, что в них, слышал я, говорило: Сидящему на престоле и Агнцу благословение и честь, и слава и держава во веки веков» (Откр. V, 11–13); «После сего взглянул я, и вот, великое множество людей, которого никто не мог перечесть, из всех племен и колен, и народов и языков, стояло перед престолом и перед Агнцем в белых одеждах и с пальмовыми ветвями в руках своих. И восклицали громким голосом, говоря: спасение Богу нашему, сидящему на престоле, и Агнцу!» (там же, VII, 9–10); «... Ибо Он [Агнец] есть Господь господствующих и Царь царей, и те, которые с Ним, суть званые и избранные и верные» (там же, XVII, 14); ср. еще: там же, VII, 14, XII, 10–11, XXI, 22. См. также: Ин. I, 29, 36.

ср. VII, 17). Река Жизни, о которой говорится в той же книге (Откр. XXII, 1), вытекает из этого источника<sup>2</sup>.

Так изображается Евхаристия; изображение Евхаристии при этом объединено с изображением Троицы. Превращение крови Христа в источник жизни — основная тема Евхаристии; вместе с тем соединение воды, крови и духа соответствует тому, что Иоанн Богослов говорит о Христе<sup>3</sup>.

Заметим, что изображение Троицы у ван Эйка отклоняется от канонического порядка. При перечислении лиц Св. Троицы принято называть сначала Отца, затем Сына и, наконец, Святого Духа; именно в таком порядке они именуется в молитвословиях (ср., например: «Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto» — «Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу»). Здесь же сверху изображен Отец, затем Святой Дух и, наконец, Сын. Такой порядок встречается вообще в изобразительном искусстве<sup>4</sup> — в отличие от молитвословий! — но в данном случае объяснение кажется очевидным. Святой Дух соединяет Отца и Сына — и именно поэтому он занимает срединную (промежуточную) позицию. Это соответствует тому, что мы видим в закрытом алтаре, а именно, в сцене Благовещения, где Святой Дух (в виде голубя), исходящий от Отца, нисходит на Деву, и таким образом она зачинает Сына: в обоих случаях — как в открытом, так и в закрытом алтаре — Святой Дух оказывается связующим звеном между Отцом и Сыном<sup>5</sup>.

илл. 2  
илл. 9

илл. 4

<sup>2</sup> «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Откр. XXII, 1). — На мраморном бордюре колодца, из которого бьет Источник Жизни, высечен текст, скопированный из разных фрагментов Апокалипсиса: «Nec est fons aque vite procedens de sede dei + agni» («Сей есть источник воды живой, исходящей от престола Бога и Агнца» — Откр. XXI, 6, XXII, 1).

<sup>3</sup> «Сей есть Иисус Христос, пришедший водою и кровию и Духом... Ибо три свидетельствуют на небе: Отец, Слово и Святой Дух; и сии три суть едино. И три свидетельствуют на земле: дух, вода и кровь; и сии три об одном» (I Ин. V, 6–8).

<sup>4</sup> Примером может служить хотя бы «Троица» Мазаччо (фреска в церкви Св. Марии Новой во Флоренции, 1425–1428 гг.).

<sup>5</sup> И в других произведениях изобразительного искусства изображение Святого Духа между Отцом и Сыном может объясняться влиянием композиции Благовещения. Особенно показательна такая композиция Благовещения, когда наверху изображен Бог Отец, который посылает Святого Духа, нисходящего на Деву; с середины XII в. Бог Отец изображается в сцене Благовещения в виде десницы (как это имеет место в мозаике Палатинской капеллы в Палермо 1140-х гг., см. ниже, *Гл. III*, примеч. 34), но уже с конца XIII в. он может изображаться в виде человеческой фигуры (мозаики Пьетро Каваллини 1291 г. и Якопо Торрити ок. 1295 г. в римских церквях Св. Марии в Трастевере и Св. Марии Великой). Поскольку Мария вмещает в себе зачатого Христа, изображение Благовещения в таких случаях по существу представляет собой и изображение Троицы.

Следует подчеркнуть, что при этом изображается именно Троица, а не исхождение Святого Духа, которое в соответствии с западной догматикой происходит от Отца и Сына (догмат *filioque*). Соответственно, например, западная иконография Пятидесятницы предполагает изображение голубя, исходящего одновременно от Христа и из руки Бога Отца (см.: Scharifo, 1996, с. 15); поэтому, если в восточнохристианской традиции (где признается исхождение Святого Духа лишь от Отца, но не от Сына) праздник Пятидесятницы отождествляется с праздником Троицы, на Западе Пятидесятница и Троица никак не ассоциируются друг с другом. Характерны в этом отношении западные изображения Благовещения, на которых Бог Отец посылает Марии как Святого Духа в виде голубя, так и Христа в виде голого младенца (см. о такой иконографии: Robb, 1936, с. 523–526): если обычно фигура голубя находится над фигурой младенца, т. е. голубь приносит Марии младенца (см. там же, с. 525), то в некоторых случаях мы наблюдаем обратное — голубь изображается под фигурами Бога Отца и Христа; так, например, у Лоренцо Венециано из Галереи Академии в Венеции (1371 г.; см. изд.: Schiller, I, с. 284, илл. 102; Zuffi, 1999, с. 81) или у Джованни даль Понте в церкви аббатства Св. Марии в Поппьяне (ок. 1430 г.; см. изд.: Arasse, 1999, с. 120, илл. 65). В такого рода случаях речь не идет об изображении Троицы — здесь изображается исхождение Святого Духа (исходящего от Отца и Сына).

Равным образом изображение Святого Духа между Отцом и Сыном может объясняться и влиянием иконографии Крещения, где на Христа нисходит Святой Дух, исходящий от Отца. С VI в. мы имеем изображения Крещения с десницей Бога Отца, от которой исходит Святой Дух в виде голубя — так на константинопольском медальоне из собрания Думбартон Оукс в Вашингтоне, ок. 583–584 г. (см. изд.: Ladner, 2008, с. 42, илл. 30), на миниатюре сирийского Евангелия Раббулы 586 г. из Лаврентийской библиотеки во Флоренции и на рельефе из слоновой кости из Британского музея (см. изд.: Evangeliarium syriaci, 1959, табл. IX, илл. 4 и 5), на миниатюре армянского Эчмиадзинского евангелия VI–VII в. из Матенадарана в Ереване (№ 2374, л. 229 об.), ср. также крышку палестинского реликвария из Музея сакрального искусства в Ватикане, который одни исследователи датируют VI в., другие — VII–VIII или даже VIII–IX вв. (см. изд.: Evangeliarium syriaci, 1959, с. 34; Grabar, 1968, табл. 260; Matt et al., 1970, илл. 67; Ladner, 2008, с. 29, илл. 21; Schiller, I, с. 388, илл. 357). На троне из слоновой кости епископа Максимиана из Архиепископского музея в Равенне 546–556 гг. (полученном, как полагают, в дар от императора Юстиниана) Бог Отец представлен не в виде десницы, но в виде слова ПАТНР («отец»), которое находится справа от голубя, изображающего Святого Духа (см. изд.: Gaggiuci, VI, табл. 418, илл. 2, ср. описание на с. 21; Покровский, 1892, с. 165, илл. 75); следует, однако, отметить, что это слово читается на рисунке, который дает Гарруччи [Raffaele Gaggiuci] и вслед за ним Н. В. Покровский, но не видно на фотографиях (см. изд.: Bovini, 1990, с. 27; Schiller, I, с. 389, илл. 361). Достаточно показательна и миниатюра с изображением Крещения из Бrevиария герцога Бедфордского (Парижская национальная библиотека, ок. 1432–1434 гг.); над Христом изображен Бог Отец и под ним — между Богом Отцом и Христом — Святой Дух в виде голубя; в правой части миниатюры мы видим св. Илария, епископа Пиктавийского, который представлен здесь как свидетель сцены Крещения; в руках его лента с надписью «*gratia tibi trinitas equalis*», т. е. «благодарю Тебя, Троица единосущная» (см. изд.: Sterling, I, с. 437, илл. 312), таким образом, наблюдая сцену Крещения, св. Иларий обращается не к Христу, а к Троице.



Таким образом, на вертикальной оси в открытом алтарном изображении представлена тема Троицы, которая переходит в тему Евхаристии. Обратимся теперь к горизонтальной оси.

В верхнем ряду открытого алтаря мы находим композицию, которая иконографически соответствует деисусной композиции. Как известно, основную часть деисуса составляет трехчастная композиция с Христом, восседающим на престоле, к которому Богоматерь и Иоанн Креститель обращаются с молением, представляя за род человеческий: греч. слово *δέησις*, давшее название всей композиции, собственно и означает «моление, прошение»<sup>6</sup>. Эта композиция, несомненно византийского происхождения, была хорошо известна и на Западе<sup>7</sup>. Если в восточнохристианской традиции деисусная композиция функционально связана с алтарной преградой (в частности, с иконостасом), которая обозначает границу между горним и дольным миром, объединяя молящихся в храме со святыми, молитвенно обращающимися к Христу<sup>8</sup>, — то в западной традиции, где алтарная преграда отсутствует, эта композиция может связываться не с идеей молитвы или предстательства (лат. *intercessio*), а с идеей поклонения (*adoratio*).

Итак, верхний ряд Гентского алтаря ближайшим образом напоминает деисус. Однако здесь есть существенное отличие: в традиционной деисусной композиции между Марией и Иоанном Крестителем изображается Христос. В то же время в Гентском алтаре между Марией и Иоанном изображен не Христос, а Господь Саваоф, т.е. Бог Отец (см. в этой связи *Эккурс I*).

Кроме того, в отличие от традиционного деисуса, Мария и Иоанн Креститель не представлены здесь в общении с Господом: как Мария, так и Иоанн изображены сидящими, а не стоящими в молитвенной позе (как это обычно для деисусных изображений). Они не обращаются к Богу, но погружены в размышления. Они не молятся, но медитируют.

---

Можно сказать вообще, что в изобразительном искусстве, в отличие от молитвословных текстов, порядок лиц Св. Троицы определяется нарративной логикой.

<sup>6</sup> Мы пользуемся традиционной русской формой *деисус*, а не книжной формой *деисис*. Форма *деисус* возникла в результате сближения с именем *И(у)сус*, которое объясняется, конечно, тем, что в центре деисусной композиции изображается Иисус Христос. См.: Фасмер, I, с. 495.

<sup>7</sup> О деисусе на Западе см., например: Кирпичников, 1893; Вогуау, 1968, стлб. 497–499.

<sup>8</sup> См. подробнее: Успенский, 2006, с. 147.

В руках каждого из них находится книга (что тоже необычно для деисуса)<sup>9</sup>. Функция книги при этом у них неодинакова.

Открытая книга в руках Богородицы соответствует изображению Марии с книгой в сцене Благовещения в закрытом алтаре<sup>10</sup>; это еще один случай переклички между открытым и закрытым алтарем. Изображение Марии с книгой типично вообще именно для иконографии Благовещения<sup>11</sup>; можно сказать, таким образом, что Мария в открытом алтаре предстает в иконографическом образе «*María Annunziata*»<sup>12</sup>.

илл. 2  
илл. 9

<sup>9</sup> Изображение святых, занятых чтением книг, окружающее центральный образ, находит типологические параллели. Примером может служить нижний ряд (пределла) «Воскресшего Христа» Альвизе Виварини 1497–1498 гг. из венецианской церкви Св. Иоанна в Брагоре, где по обеим сторонам Христа представлены свв. Петр и Павел, погруженные в чтение. Ср. также изображение Богородицы, справа и слева от которой находятся апостолы, на алтарной перегородке (темплоне) 1420–1425 гг. работы Дзанино ди Пьетро в базилике Успения Богородицы на острове Торчелло в Венеции (см. изд.: Vassì, 2009, с. 97).

Как бы то ни было, то, что по сторонам Бога у ван Эйка изображены Богородица и Иоанн Креститель, явно говорит об аналогии с деисусом.

<sup>10</sup> На книге, которую читает Мария в сцене Благовещения, видны слова: «*Ut possim edificare [ei domum]*» («Чтобы я мог[ла] построить Ему дом» — II Пар. II, 6). Речь идет о воплощении Христа в утробе Богородицы (при этом к Марии прилагаются слова, которые в Библии относятся к царю Соломону); едва ли можно связывать эти слова также и с сооружением капеллы для алтаря, как предлагает Э. Даненс (Dhanens, 1973, с. 54; Dhanens, 1980, с. 91, 93). — Вот весь текст (в той мере, в какой он поддается прочтению): «... *ideo / ... propter / ... Dilig / ... dicit sapiens: ut possim edificare / Numquid... / Hic implicit liber de virtutibus dei / Prologus iste est ad... / De visione Dei / Magna efficacia... / ... Osee... / ... preparatio*» (De Baets, 1961, с. 560–561; Dhanens, 1980, с. 376; ср. фотовоспроизведение: Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, табл. XVI, 187).

илл. 9

<sup>11</sup> См.: Réau, II, 2, с. 180.

<sup>12</sup> Над головой Марии в открытом алтаре значится надпись, составленная из стихов библейской Книги Премудрости царя Соломона: «*Non est speciosior sole + super omnem stellarum dispositionem luci comparata invenitur prior. candor est enim lucis eterne + et speculum sine macula dei maiestatis*» («Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд; в сравнении со светом она выше; она есть отблеск вечного света и чистое зеркало величия Божия» — Прем. VII, 29, 26). Этот текст характеризует Мадонну и в других произведениях ван Эйка — в «Мадонне с каноником ван дер Пале [van der Paele]» из Музея изящных искусств в Брюгге (1436 г.) и в триптихе из Дрезденской галереи (1437 г.); начало его читается также на мантии Марии в «Мадонне в храме» (1437–1439 гг.) из Берлинской картинной галереи (Dhanens, 1980, с. 390).

илл. 3

илл. 33  
илл. 34

илл. 3 Отметим в этой связи, что в открытом алтаре Мария изображена  
илл. 9 с короной на голове, тогда как в закрытом алтаре на ее голове наподобие короны изображен голубь. Таким образом, иконографически эти два изображения соответствуют одно другому, однако голубь превращается в корону после того, как Мария становится Богородицей.

илл. 3 Что же касается книги в руках Иоанна Крестителя, то она имеет другое значение. Иоанн изображен с Библией, открытой на Книге пророка Исаии — в том месте, где, согласно средневековым богословам, содержится пророчество о Иоанне<sup>13</sup>.

Как бы то ни было, и к о н о г р а ф и ч е с к и данная композиция, несомненно, напоминает деисус. Вместе с тем, с точки зрения содержания это не деисус, поскольку здесь отсутствует мотив поклонения (*adoratio*) — так же как отсутствует и мотив моления, предстательства за род человеческий (*supplicatio, intercessio*).

---

Как видим, к Богородице прилагаются здесь слова, характеризующие Премудрость (Софию). Ассоциация Богородицы и Софии особенно отчетливо проявляется в русских софийских храмах, где храмовыми праздниками всегда были праздники богородичные (они приходятся на Успение или Рождество Богородицы, т.е. отмечаются 15 августа или 8 сентября); см. вообще об ассоциации Богородицы и Премудрости (Софии) в русской традиции: Голубцов, 1907, с. 21–31; Uspenskij, 1999. Рассматриваемый текст читался в праздник Успения в некоторых фламандских, а также северофранцузских и нижнерейнских диоцезах (см.: Panofsky, I, с. 148, а также с. 428, примеч. 3 к с. 178).

илл. 1 Достоин внимания, что на аналое, за которым стоят поющие ангелы в Гентском алтаре, под пюпитром находится закрытая книга под названием «Eterna Sapientia» («Вечная Премудрость»), см.: Coremans, 1953, с. VI; De Baets, 1961, с. 572. О возможном отражении книги Премудрости в творчестве ван Эйка см.: Šebková-Thaller, 1991.

<sup>13</sup> «Consolamini, consolamini, popule meus, dicit Deus... Vox clamantis in deserto parate viam Domini...» («Утешайте, утешайте народ Мой, говорит Бог... Глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу...») — Ис. XL, 1–3). Ср.: Мф. III, 3; Мк. I, 3; Лк. III, 4; Ин. I, 23. На книге в руках Иоанна Крестителя видно первое слово этого текста: Consolamini[ni] (см. фотовоспроизведение: Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, табл. V, 60).

илл. 3 Над головой Иоанна Крестителя читается надпись: «Hic est Baptista Iohannes, maior homine, par angelis, legis summa, ewangelii sacio, apostolorum vox, silencium prophetarum, lucerna mundi, domini testis», т.е. «Се есть Иоанн Креститель, больший, чем человек, равный ангелам, высшая степень закона, насаждение Евангелия, глас апостолов, безмолвие пророков, светильник мира, свидетель Господа». Эта надпись восходит к «Слову на усекновение главы Иоанна Крестителя» Петра Хризолога [Petrus Chrysologus, † 450 г.] (ср. здесь: «Joannes maior homine, par angelis, legis summa, Evangelii sanctio, apostolorum vox, silencium prophetarum, lucerna mundi, praeco iudicis, praecursor Christi, metator Domini, Dei testis, totius medius [= nuntius] Trinitatis...») — PL, LII, стлб. 549). Аналогичный текст приводится в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского («Legenda aurea», гл. CXXI: De decollatione sancti Iohannis baptiste), где он приписан Иоанну Златоусту (Jacopo da Varazze, II, с. 875). См.: De Baets, 1961, с. 586–587.

В то же время с о д е р ж а т е л ь н о тема деисуса присутствует в нижнем ряду алтаря, где изображено именно поклонение Агнцу теми, кто его окружает. илл. 4

Итак: иконографически — в плане выражения — композиция верхней панели открытого алтаря может рассматриваться как деисус, илл. 3  
хотя семантически — в плане содержания — это не деисусная композиция. Напротив, композиция нижней панели семантически соответствует деисусу, хотя иконографически она от него отличается. Действительно, здесь представлено именно поклонение (*adoratio*) Агнцу, и это может считаться основной темой алтаря. Во всяком случае, по традиции Гентский алтарь описывается именно таким образом<sup>14</sup>. илл. 4

В целом же вся композиция открытого алтаря объединяется общей темой вечной, непрекращающейся литургии, которая совершается в Небесном Иерусалиме; именно поэтому Бог Отец представлен в облачении священнослужителя<sup>15</sup>. Есть основания полагать при этом, что здесь изображена литургия, которая совершается в католической церкви в праздник Всех Святых (отмечаемый 1 ноября): действительно, изображаемые сюжеты в ряде случаев соответствуют уставным чтениям из Нового Завета, принятым во время этой литургии (Откр. V, 6–12, VII, 2–12, XIV, 1; Мф. V, 1–12; Лк. VI, 20–23)<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Начиная по крайней мере с XVI в. Гентский алтарь может называться: «Triomphe de l'Agnes Dei» (1567 г.), «Triumphus Agni Coelestis» (1641 г.), «Het Paeschlam» (1734 г.), «L'agneau de l'Apocalypse» (1763 г.), «Le tableau où les vieillards adorent l'Agneau» (1769 г.), «L'adoration de l'agneau par les vieillards du chap. IV de l'Apocalypse» (1772 г.) (см.: Dhanens, 1965, с. 43). — О другом названии Гентского алтаря мы говорим в *Гл. IV*, примеч. 7.

<sup>15</sup> Ср.: «Without doubt, the interior of the Ghent retable presents the Eternal Mass in the Heavenly Jerusalem, of which the earthly celebration of the New Covenant, the Eucharist as performed by the Church, is but the temporal reflection» (Philip, 1971, с. 61, ср. с. 56–57). — На престоле с Агнцем (на красном бархатном антепендиуме, украшающем фронтальную часть престола) значатся слова Иоанна Крестителя, которые провозглашаются во время литургии: «Ecce agnus dei qui tollit peccata mundi» («Вот Агнец Божий, который берет на Себя грех мира» — Ин. I, 29), вместе со словами «Ihesus via, veritas, vita» («Иисус путь, истина, жизнь» — ср. Ин. XIV, 6); см.: Dhanens, 1973, с. 56 и с. 25, илл. 8; Dhanens, 1980, с. 97, 377 и с. 75, илл. 43. Теме литургии отвечает и изображение ангелов, окружающих престол с Агнцем: одни из них кадят престол, другие держат орудия Страстей Христовых, остальные показаны в адорации; фигуры ангелов соответствуют фигурам священнослужителей, совершающих литургию. илл. 4

<sup>16</sup> На это указывают, между прочим, и ранние описания Гентского алтаря, где окружающие Агнца группы представлены как группы «блаженных» из Заповедей блаженства (см.: Мф. V, 1–12), которая читается на литургии Всех Святых. Так, инсценировка Гентского алтаря в 1458 г., описанная во «Фламандской хронике» («Kronijk van Vlaenderen»), о которой мы говорим в *Экскурсе I*, носила название «Chorus beatorum in sacrificium Agni Pascalis»; группы, окружающие Агнца, имели надписи, соответствующие определению блаженных в евангельском

Подобное соотнесение изображения и богослужения характерно для иконописи<sup>17</sup>.

Эта композиция в большой степени соответствует рассказу Иакова Ворагинского [Jacobus de Voragine / Jacopo da Varazze, ок. 1230 — 1298] в «Золотой легенде» («*Legenda aurea*», гл. CLVIII: *De festivitate omnium sanctorum*) о видении церковного сторожа в соборе Св. Петра в Риме в день Всех Святых. Здесь говорится: «О том, что в этот день все святые объединяются, для того чтобы предстательствовать (*ad intercedendum*) за нас [перед Богом], свидетельствует видение, которое, как рассказывают, имело место на следующий год после учреждения этого праздника. В этот день сторож церкви Св. Петра из благочестивых побуждений обошел все престолы; помолившись о заступничестве всех святых и вернувшись к престолу св. Петра, предавшись короткому отдыху, он забылся. И увидел он Царя царей, сидящего на высоком троне, окруженного всеми ангелами. Затем явилась Дева дев, увенчанная сверкающей короной, и бесчисленное множество дев и [жен] чистой жизни следовало за ней. Царь тотчас встал и посадил ее на трон рядом с собой. Потом появился некто, одетый в верблюжью шкуру, и за ним следовало множество достойных старцев. Далее появился другой в одежде епископа, и множество одетых как он шло за ним. Затем шествовало несметное множество воинов. Позади них шла бесконечная толпа разных людей. И все они явились перед тронном Царя и стали на колени и благоговейно поклонились ему (*adorarunt*)»<sup>18</sup>. Существенно, что речь идет в этом рассказе

---

тексте (Мф. V, 1–12): «*Beati pacifici*», «*Beati qui ezuriunt et sciunt iusticiam*», «*Beati mizericordes*», «*Beati mundo corde*», «*Beati pauperes spiritu*», «*Beati qui persecucionem paciuntur propter iusticiam*», «*Beati mites*» (De Baets, 1961, с. 613–614; Dhanens, 1965, с. 96–98; Van den Gheyn, 1924, с. 74–75; Varenbergh, 1869–1872, с. 12–13). Аналогично Иеронимус Мюнцер [Hieronymus Münzer, 1447(1437?)–1508], описавший Гентский алтарь в 1495 г., сообщает, что под фигурами Бога, Девы и Иоанна Крестителя изображены «восемь блаженств»: «*Et sub eis figure octo beatitudinum*» — Dhanens, 1965, с. 102). То же говорится затем и в анонимном описании, составленном ок. 1600 г.: «*étant par dedans les béatitudes*» (там же, с. 117).

<sup>17</sup> Ср.: Владышевская, 2006, с. 161–168.

<sup>18</sup> «*Quod autem in hac die omnes sancti ad intercedendum pro nobis universaliter convenient, ostenditur in quadam visione que sequenti anno ab huius sollempnitatis institutione contigisse narratur. Cum enim in hac die custos ecclesie sancti Petri ex devotione omnia altaria circuisse et omnium sanctorum suffragia implorasset et demum ad altare sancti Petri redisset, ibi paululum conquiescens extra se rapitur et ecce, vidit regem regum in sublimi solio consistentem et omnes angelos in eius circuitu commorantes. Tunc virgo virginum in dyademate prefulgenti advenit, quam innumerabilis multitudo virginum et continentium sequebatur. Huic rex protinus assurrexit et posito solio iuxta se sedere fecit. Post hoc advenit quidam vestitus de pilis camelorum, quem sequebatur multitudo venerabilium seniorum. Deinde advenit et alius pontificali habitu decoratus quem aliquorum cohors in habitu*

именно о предстательстве (*intercessio*) и поклонении (*adoratio*), т.е. об основном мотиве открытого алтаря — мотиве, который представлен, как мы видели, как в верхнем, так и в нижнем его ряду.

Характерным образом надписи в закрытом алтаре исполнены обычным книжным письмом (*scriptura libraria*, ит. *scrittura libresca*), типичным для рукописей того времени, тогда как в открытом алтаре они даны так называемым эпиграфическим письмом (*scriptura epigraphica* или *scriptura monumentalis*), призванным имитировать древние литеры<sup>19</sup>. Иначе говоря, в последнем случае ван Эйк воспроизводит начертания латинских букв, типичные именно для эпиграфики, а не для книжного (готического) письма<sup>20</sup>. Несомненно при этом, что книжное письмо предстает как более естественное, тогда как эпиграфическое письмо выступает как специально отмеченное и

илл. 2

илл. 1

---

consimili sequebatur. Postea vero processit innumerabilis militie multitudo. Post quos advenit turba diversarum gentium infinita. Omnes igitur ante regis solium advenērunt et ipsum flexis genibus adorarunt» (Jacopo da Varazze, II, с. 1111–1112).

<sup>19</sup> Книжное письмо (*scriptura libraria*, ит. *scrittura libresca*) противостоит вообще как письму эпиграфическому (*scriptura epigraphica* или *scriptura monumentalis*), так и деловому, канцелярскому письму (*scriptura documentaria*, ит. *scrittura cancelleresca*).

<sup>20</sup> Неточно было бы сказать, что надписи закрытого алтаря даны готическим письмом, а алтаря открытого — романским письмом, как полагал Александр Валлис, впервые отметивший противопоставление двух видов письма в Гентском алтаре (см.: Wallis, 1975, с. 63): и те и другие, строго говоря, представляют собой разновидности готического письма. (Ср. также не вполне точные утверждения Герцнера, который противопоставляет готический минускул закрытого алтаря маюскульному письму алтаря открытого, не считая, по всей видимости, это последнее письмо готическим: Herzner, 1995, с. 165.)

Вместе с тем при изображении эпиграфики как таковой, т.е. самих эпиграфических надписей (например, высеченных на камне), ван Эйк может воспроизводить и романские (не готические) буквы. Такого рода тенденция обнаруживается в надписи на мраморном бордюре колодца в открытом алтаре («Nis est fons aque vite...»), о которой мы уже говорили выше (в примеч. 2); см. об этом: Van Puyvelde, 1947, с. 15, ср. с. 25; ср. изд.: Dhanens, 1973, с. 100, илл. 53; Dhanens, 1980, с. 75, илл. 43. То же имеет место и в надписи на антепендиуме, украшающем престол («Ecce agnus dei...» — см. выше, примеч. 15); ср. изд.: Van Puyvelde, 1947, с. 15; Dhanens, 1980, с. 75, илл. 43. Как в том, так и в другом случае речь идет не столько о последовательном воспроизведении романских литер, сколько о стремлении их воспроизвести. В то же время надписи с именами Адама и Евы в открытом алтаре, Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова в алтаре закрытом — также изображенные как надписи, высеченные на камне, — даны готическим эпиграфическим письмом. Ван Эйк, по-видимому, не противопоставляет романское и готическое эпиграфическое письмо: и то и другое служит у него для имитации древних литер. Во всех этих случаях перед нами не надписи как таковые, но изображения надписей, т.е. не эпиграфическое письмо в собственном смысле, а изображения эпиграфики.

илл. 4

илл. 1

илл. 20

илл. 21

стилизованное. Обращаясь к эпиграфике, ренессансные мастера — архитекторы, скульпторы и живописцы — пытались восстановить древнейшую (первоначальную) форму латинских букв<sup>21</sup>.

Возможна в то же время и несколько иная интерпретация двух типов письма в Гентском алтаре. Если отвлечься от надписей, которые, по-видимому, были сделаны уже после создания алтаря, т. е. не принадлежат к основному изображению<sup>22</sup>, оказывается, что книжным готическим письмом воспроизводится прямая речь изображаемых лиц<sup>23</sup>. Получается, таким образом, что прямая речь передается обычным (книжным) письмом, а остальные надписи — письмом эпиграфическим; часть этих надписей изображена высеченной на камне<sup>24</sup>, что непосредственно оправдывает применение эпиграфического письма<sup>25</sup>. Существенно при этом, что изображение прямой речи представлено лишь в закрытом алтаре, и таким образом противопоставление книжного и эпиграфического письма в принципе соответствует противопоставлению закрытого и открытого алтаря<sup>26</sup>.

Итак, если по будним дням прихожане видели надписи обычным, привычным для них письмом, то в праздничные дни, когда алтарь открывался, их взору предстал особый, торжественный стиль письма; это отвечает тематическому противопоставлению изображений закрытого и открытого алтаря (см. ниже, *Гл. V*). Семантическая противопоставленность разных видов письма — прежде всего, книжного

<sup>21</sup> Ср.: Meiss, 1960, с. 97; Covi, 1963, с. 6; Covi, 1986, с. 263–268, 271.

<sup>22</sup> Таковыми являются, возможно, надпись на нижних панелях закрытого алтаря, повествующая об истории его создания (см. выше, *Гл. I*, § 1), и надписи с именами пророков и сивилл, написанные под их изображениями (см. ниже, примеч. 29 и 31).

<sup>23</sup> Она может быть написана непосредственно по фону изображения (как диалог Марии и Архангела в сцене Благовещения, см. ниже, *Гл. III*, § 3) или же на специальной ленте (*Spruchband, banderole*), прилегающей к говорящей фигуре (при изображении пророков и сивилл, см. ниже, § 2). Ср. *Экскурс VII*.

<sup>24</sup> Таковы надписи на статуях Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова, а также надписи на нишах над головами Адама и Евы.

<sup>25</sup> Ср.: «Minuskeln kommen nur bei dem Dialog der Verkündigung und auf den Spruchbändern der Sibyllen und Propheten vor, bei Mitteilungen also, die den betreffenden Gestalten in den Mund gelegt sind und sozusagen subjektiven Charakter haben. Bei den Inschriften in Majuskeln handelt es sich dagegen um Inschriften, die in der Absicht, eine objektive Aussage zu formulieren, an einem „realen“ Bildträger — an den goldenen Thronlehnen, der Thronstufe, den Nischen von Adam und Eva, oder eben an der Altarrahmen — angebracht sind» (Herzner, 1995, с. 165–166).

<sup>26</sup> Единственный случай эпиграфического письма в закрытом алтаре — надписи на пьедесталах статуй Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова на нижней панели, но это оправдано тем, что здесь изображена именно эпиграфика (т. е. не надпись как таковая, а изображение надписи, высеченной на камне).

и эпитафического — типична вообще для ван Эйка; мы специально говорим об этом в *Экспурсе II*.

## § 2. Сцена поклонения Агнцу: смена зрительных позиций

Рассмотрим композицию, изображающую поклонение Агнцу. В центре изображения находится Агнец, т.е. Христос. Вокруг него симметрично расположены четыре группы.

илл. 4

На переднем плане с левой стороны представлена ветхозаветная группа: мы видим здесь библейских пророков и патриархов, среди которых, впрочем, находится и Вергилий (он в лавровом венке), поскольку Вергилий, согласно средневековым богословам, предсказал рождение Христа<sup>27</sup>. Рядом с Вергилием (перед ним) изображен человек в темно-синем одеянии, который держит побег с листьями. По всей видимости, это пророк Исаия, и ветвь в его руках символизирует пророчество о корне Иессееве: «И произойдет отрасль от корня Иессеева, и ветвь произрастет от корня его» (Ис. XI, 1). В руках Вергилия также находится ветвь с фруктом; обе ветви призваны, по-видимому, выразить параллелизм между Ветхим Заветом и античным язычеством, поскольку и там и здесь содержится пророчество о Христе<sup>28</sup>.

Мотив пророчества, предвещающего рождение Христа, переключается с верхней частью закрытого алтаря. Здесь изображены пророки Захария и Михей вместе с Эритрейской и Куманской (Кумской) сивиллами, поскольку предполагалось, что все они предсказали появление Христа<sup>29</sup>. На лентах, окружающих изображения пророков

илл. 2

илл. 5

<sup>27</sup> Имеется в виду IV эклога «Буколик» (о христианской интерпретации этой эклоги см.: Benko, 1980). — О изображениях Вергилия в христианском искусстве см.: Pressoyre, 1972.

<sup>28</sup> См.: Dhanens, 1973, с. 56–59; Dhanens, 1965, с. 52.

<sup>29</sup> Имена пророков и сивилл написаны на рамах под их изображением: SA-CHARIAS PROPHEA, MICHEAS PROPHEA, SIBILLA ERITREA, SIBILLA CUMANA. В других случаях имена изображаемых фигур даны у ван Эйка непосредственно в самом изображении; более того, они принадлежат самому изображению, т. е. представлены как его компонент. Так, имена Адама и Евы, которые приходятся над их изображениями в открытом алтаре, как бы вырезаны на украшенных барельефами нишах, в которых они изображены; сходным образом имена Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова в закрытом алтаре показаны как надписи, вырезанные на пьедесталах их статуй (см. ниже, *Гл. III и IV*). То же относится и к надписи ΜΕΙΑΡΑΡΟΣ на одежде одной из сивилл, если считать, что она (надпись) обозначает наименование этой сивиллы (см. ниже, примеч. 31). Во всех этих случаях перед нами не надписи как таковые, а изображения надписей. Иначе обстоит дело с надписями под изображениями пророков и сивилл; как сообщила нам в частном письме

илл. 1

илл. 20

илл. 21

илл. 6



(*Spruchbänder, banderoles*), написаны изречения из соответствующих библейских книг (Зах. IX, 9; Мих. V, 2)<sup>30</sup>. Рядом с сивиллами (одна из которых изображена в восточной одежде, другая — в европейском платье) находятся ленты с надписями, восходящими к Вергилию (Энеида, VI, 50–51) и к так называемым «Сивиллиным книгам» («*Oracula Sibyllina*»), — источником последней цитаты является, по-видимому, Августин («*De civitate Dei*», XVIII, 23; ср. также приписываемый Августину трактат «*Contra Judaeos, Paganos et Arianos*», XVI)<sup>31</sup>.

Э. Даненс [Elisabeth Dhanens], они были выполнены не самим художником, а профессиональным каллиграфом.

илл. 2 <sup>30</sup> Поясные изображения пророков приходятся над изображениями архангела Гавриила и девы Марии в сцене Благовещения — основной сцене закрытого алтаря. Над Архангелом изображен пророк Захария с цитатой из его книги: «*Exulta satis filia Syon jubila ecce rex tuus venit*» («Ликуй от радости, Дщерь Сиона, торжествуй: се Царь твой грядет к тебе»), над Марией — пророк Михей с цитатой: «*Ex te egredietur qui sit dominator in Israel*» («Из тебя произойдет Тот, Который должен быть Владыкою в Израиле»). Ср. в Вульгате: «*Exulta satis, filia Sion; jubila, filia Jerusalem; ecce rex tuus veniet tibi justus, et salvator*» (Зах. IX, 9); «*Ex te mihi egredietur qui sit dominator in Israel*» (Мих. V, 2).

илл. 5 <sup>31</sup> Надпись над «Эритрейской» сивиллой (на левой створке закрытого алтаря) гласит: «*Nil mortale sonans afflata es numine celso*» («Голос у тебя звучит не так, как у смертных, на тебя дохнул Бог»); это парафраз стихов из «Энеиды» (VI, 50–51), которые у Вергилия относятся к Куманской сивилле в описании ее пророческого исступления: «*Nec mortale sonans, adflata est numine quando / iam prorsus dei*» («И голос не так зазвенел, как у смертных, только лишь Бог на нее дохнул, приближаясь» — перев. С. Ошерова). Как видим, ван Эйк заменяет 3-е лицо (*est*) на 2-е (*es*), и вся фраза становится таким образом обращением к Марии; мотив Божественного вдохновения переосмысливается при этом, по-видимому, в контексте евангельского рассказа о Благовещении — как сошествие на Марию Святого Духа (Лк. I, 35). В основе этой ассоциации лежит, надо думать, представление о Божьем дуновении, насылающем Святого Духа (ср.: Ин. XX, 22); ср. в этой связи этимологическую связь слов *spiritus* и *inspiratio* или, соответственно, *дух* и *вдохновение*. Заметим, что именно о Куманской сивилле речь идет у Вергилия и в IV эклоге «Буколик», в которой, как мы уже упоминали, усматривалось пророчество о рождении Христа: «*Ultima Cumaevi venit iam carminis aetas; / magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. / Iam redit et Virgo...*» («Круг последний настал по вещанью пророчицы Кумской, сызнова ныне времен зачинается строй величавый, Дева грядет к нам опять...» — перев. С. Шервинского).

Между тем надпись над «Куманской» сивиллой (на правой створке закрытого алтаря) гласит: «*Rex altissimus adveniet per secula futurus scilicet in carne*» («Царь Всевышний придет на веки во плоти»). Ср. у Августина: «*E coelo rex adveniet per saecula futurus, scilicet in carne praesens ut judicet orbem*» («С неба придет царь имеющий царствовать во веки, чтобы, присутствуя во плоти, судить мир» — «*De civitate Dei*», см.: PL, XLI, стлб. 579; Августин, V, с. 34; в изд.: Augustinus, II, с. 613, конец данной фразы читается иначе: «... scilicet ut carnem praesens, ut judicet orbem», что означает: «... чтобы, присутствуя, судить плотский мир»). По мнению Августина, это изречение принадлежит Эритрейской сивилле, хотя он и отмечает, что некоторые относят его к сивилле Куманской

Все эти изречения относятся к Марии, и, таким образом, пророки и сивиллы как бы обращаются к Марии<sup>32</sup>.

Вернемся к открытому алтарю — к сцене поклонения Агнцу. Итак, с левой стороны расположена ветхозаветная группа. Между тем с правой стороны мы видим группу новозаветную: здесь изображены

илл. 4

(PL, XLI, стлб. 580; Августин, V, с. 35); в трактате Псевдо-Августина «Contra Judaeos, Paganos et Arianos» сивилла не названа (PL, XLII, стлб. 1126).

Как видим, надпись, относящаяся у Вергилия к Куманской сивилле, относится в Гентском алтаре к сивилле Эритрейской, тогда как надпись, относящаяся у Августина к Эритрейской сивилле, относится здесь, напротив, к Куманской сивилле. Приходится заключить, что здесь перепутаны либо сами сивиллы, либо идентифицирующие надписи на рамах под их изображениями: SIBILLA ERITREA, SIBILLA CUMANA (ср. в этой связи: Bouuaert, 1957, с. 13; De Baets, 1961, с. 550, 552, 554–557; Herzner, 1995, с. 120–123). Как мы уже отмечали, эти надписи были выполнены не самим художником, а каким-то другим человеком (см. выше, примеч. 29); не исключено, что они были сделаны после окончания работы над алтарем, т. е. не под наблюдением ван Эйка. В дальнейшем, говоря о сивиллах, мы пользуемся теми обозначениями, которые даны в Гентском алтаре, но берем их в кавычки.

Возможным основанием для идентификации правой сивиллы (обозначенной как «Куманская») могла бы служить надпись на ее корсаже: MEIAPAROS. Значение этой надписи, однако, неясно; некоторые исследователи усматривают в ней сократившуюся в складках ленты фразу (*pria*)*meia par(then)os* «девственная дочь Приама», предполагая, что речь идет о Кассандре, которую отождествляли с сивиллой (см.: Kubben, 1920–1921, с. 126; Aerts, 1920–1921, с. 228; De Baets, 1961, с. 550–551, 555, 558; Dhanens, 1965, с. 66; ср.: Gessler, 1928, с. 71; Aerts, 1920–1921, с. 233; Kubben, 1921–1922, с. 24), ср. у Вергилия (Энеида, II, 403–404): «Ecce trahebatur passis Priameia virgo / Crinibus a templo Cassandra adytisque Minervae...» («Видим: из храма влекут, из священных убежищ Минервы, Деву, Приамову дочь» — перев. С. Ошерова). Однако и в этом случае, как представляется, речь должна идти скорее о Эритрейской, чем Куманской сивилле: Кассандру и Эритрейскую сивиллу объединяет то, что обе они предсказали падение Трои. (Другое объяснение этой надписи — на наш взгляд, малоубедительное — см.: Mély, 1921, с. 40.)

илл. 6

<sup>32</sup> Как мы уже упоминали, надпись над «Эритрейской» сивиллой восходит к «Энеиде», но при этом 3-е лицо (*est*) заменяется на 2-е (*es*) и вся фраза оказывается обращением к Марии (см. выше, примеч. 31). Между тем надпись над пророком Михеем восходит к Библии (Мих. V, 2), а именно к речи Бога, обращенной к Вифлеему; устранение имени Вифлеема, а также опущение личного местоимения *mihi* («Ex te egredietur...» вместо «Ex te mihi egredietur...», ср. выше, примеч. 30) превращает эти слова в обращение к Марии (ср.: Herzner, 1995, с. 124). Не менее показательна и надпись над «Куманской» сивиллой: в исходном тексте «Сивиллиных книг», который цитирует Августин, речь идет о Вечном Судии (ср. выше, примеч. 31); устранение конца фразы и вставка эпитета *altissimus* («всевышний») преобразует смысл фразы, относя его к воплощению Христа. Что же касается надписи над пророком Захарией, то библейский текст, к которому она восходит (Зах. IX, 9), традиционно понимается в христианской традиции именно как обращение к Марии (ср., например, гомилию на Благовещение св. Бернарда Клервоского — PL, CLXXXIII, стлб. 83).

илл. 4 апостолы, а также представители церкви. Апостолы находятся в первом ряду новозаветной группы: они изображены коленопреклоненными, и им соответствуют коленопреклоненные изображения пророков в группе ветхозаветной. При этом пророки, в отличие от апостолов, изображены с книгами в руках<sup>33</sup>. Таким образом устная проповедь апостолов противопоставляется пророчествам, содержащимся в книгах Ветхого Завета<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> На книгах можно разглядеть отдельные псевдоеврейские буквы; заглавные буквы, однако, расположены на левой стороне страницы, что предполагает чтение слева направо, а не справа налево, как должно быть в еврейском письме (см. фотовоспроизведение: Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, табл. X, 117, 127).

<sup>34</sup> Помимо некоторых апостолов (в частности, Петра, Павла и Иоанна Богослова), в группе Нового Завета могут быть идентифицированы первомученик Стефан и епископ Ливин [Livinus], просветитель Фландрии и один из патронов города Гента, принявший мученическую кончину ок. 633 г. (до 1540 г. одной из важнейших публичных манифестаций в Генте была процессия св. Ливина). Оба они представлены с атрибутами своего мученичества: св. Стефан держит в далматике камни, которыми он был забросан, а в руках у св. Ливина — клещи с вырванным у него языком. Св. Стефан изображен в одежде диакона; около него находится другой диакон — это, несомненно, св. Лаврентий (они часто изображаются вместе). Монах, стоящий рядом с апостолами, — по всей вероятности, Фома Аквинский, составивший литургию для праздника Тела Христова (Corpus Christi), посвященного Евхаристии. Его взгляд обращен к Святому Духу в виде голубя, от которого исходят лучи; следует иметь в виду, что как голубь, так и лучи принадлежат к эмблематике этого святого. Мнение о том, что здесь изображен апостол Варнава (см.: Panofsky, I, с. 223; ср. ниже, примеч. 61), представляется недоразумением.

В ряду церковных иерархов мы видим трех пап, в их руках богослужебные книги. Ближайший к нам папа держит книгу, раскрытую на песнопении, записанном григорианскими нотами (имеет место имитация григорианской нотации); похоже, что это миссал. Другой папа, стоящий с ним рядом, смотрит в ту же книгу. Надо полагать, что и раскрытая книга в руках третьего папы в глубине сцены, текст которой нам почти не виден, является миссалом. Судя по всему, папы не поют, но внимают Божественной службе (см. фотовоспроизведение: Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, табл. X, 137, 138). Руки пап и епископов (насколько мы можем судить по ближайшему к нам папе и епископу Ливину) облачены в перчатки (*chirothecae*); епископы носят литургические перчатки на торжественной мессе (*missa pontificalis*) до приготовления св. Даров (см.: Braun, 1907, с. 380–382; Braun, 1924, с. 157; Braun, 1924a, с. 130; Lang, 1989, с. 228; Moroni, XXXIII, с. 95) — следовательно, перед нами начало литургии, которую служит сам Господь (см. *Гл. I, § 1*).

Э. Даненс считает, что здесь изображены папы, положившие конец так называемому Великому расколу католической церкви (когда после авиньонского пленения наряду с папами последовательно избирались антипапы): папа Мартин V (1417–1431; в профиль), антипапа Александр V (1409–1410; в середине) и, наконец, Григорий XII (1406–1415), который отказался от pontификата в пользу Мартина V (Dhanens, 1980, с. 100). Следует иметь в виду, что во время Великого раскола Гент последовательно сохранял верность

В сущности, перед нами изображение Церкви Христовой, тогда как ветхозаветная группа символизирует прообраз этой церкви — Синагогу<sup>35</sup>. Мотив объединения ветхозаветного и новозаветного начала прослеживается и в других местах в Гентском алтаре (см. специально об этом в *Экскурсе I*)<sup>36</sup>.

---

Риму, и папа Мартин V засвидетельствовал это, удостоив город правом пользования красным воском для официальной печати (см.: Dhanens, 1973, с. 20).

<sup>35</sup> Изображение Церкви и Синагоги — очень старая традиция, известная уже в раннехристианском искусстве, где они могут как объединяться, так и противопоставляться друг другу (см.: Seiferth, 1964; Greisenegger, 1968; ср. также: Panofsky, I, с. 137) — подобно тому как могут объединяться или же противопоставляться Ветхий и Новый Завет. В христианской перспективе их объединение может переосмысляться как соотношение «Церкви обрезания» и «Церкви языков». Сошлемся в этой связи на мозаику церкви Св. Сабины в Риме (432 г.), где изображены «Ecc[lesi]a ex circumcissione» (слева от нас) и «Ecc[lesi]a ex gentibus» (справа от нас), которые окаймляют надпись, говорящую о создании храма (см.: Berthier, 1910, с. 247–258); эти образы могут соотноситься, с одной стороны, с Ветхим и Новым Заветом, с другой же стороны, с миссиями апостолов Петра и Павла (ср.: Рим. XV, 8; Гал. II, 7–8; Деян. III, 22–26; Еф. II, 11–22). В свое время над «Церковью обрезания» (*Ecclesia ex circumcissione*) находилась фигура св. Петра, над «Церковью языков» (*Ecclesia ex gentibus*) — фигура св. Павла; их изображения видны на рисунке Чампини [Giovanni Giustino Ciampini, 1633–1698], см.: Ciampini, I, с. 194 и табл. XLVIII; De Bruyne, 1936, с. 263–265 и илл. 12. Характерным образом фигуры, олицетворяющие обе церкви в мозаике св. Сабины, держат в руках открытые книги, причем если в книге, которую держит «Церковь обрезания» (*Ecclesia ex circumcissione*) усматривается имитация квадратных еврейских букв, то в книге, которую держит «Церковь языков» (*Ecclesia ex gentibus*), можно видеть имитацию западного связного курсива (De Bruyne, 1936, с. 262–263 и илл. 10–11; ср. также изд.: Andaloro, 2006, с. 294–295). Совершенно такое же противопоставление мы находим на мозаике того же времени (332–340 гг.) в верхнем ряду триумфальной арки римской церкви Св. Марии Великой — на книгах, которые держат апостолы Петр и Павел, стоящие по обе стороны трона с инсигниями Христа: в руках Петра книга с имитацией еврейского письма, в руках Павла книга с имитацией западного курсива (De Bruyne, 1936, с. 259–262, илл. 8–9; ср. также изд.: Andaloro, 2006, с. 342). Надо полагать, что в обоих случаях одна из книг представляет собой Ветхий Завет, другая Новый. Ср. представление св. Петра как нового Моисея в иконографии «Передачи закона» (*Traditio legis*), где Христос вручает Петру свиток с законом (см., например, мозаику конца IV в. в баптистерии кафедрального собора в Неаполе с надписью «Dominus legem dat»: Ladner, 2008, с. 52, илл. 37); с одной стороны, закон ассоциируется с Ветхим Заветом (ср. противопоставление «закона» и «благодати»), с другой же стороны — с апостолом Петром.

<sup>36</sup> Ср. в этой связи соединение в храмовом декоре ветхозаветного и новозаветного циклов, характерное для раннехристианских и западных средневековых церквей (но не для церквей византийских), где подчеркивается преемственность Нового Завета по отношению к Ветхому и где соответствующие сцены представлены как последовательные фазы в истории человеческого спасения. См.: Kitzinger, 1949, с. 270–271.

Понятно, что Новый Завет имеет преимущество перед Ветхим Заветом: для христианского сознания Ветхий Завет важен лишь как прообраз Нового Завета. Именно поэтому, конечно, новозаветная группа показана справа, тогда как ветхозаветная группа находится слева: правая сторона является более значимой, семиотически выделенной. Как говорят немцы, *die rechte Seite ist die richtige Seite*. По словам Рабана Мавра [Rabanus Maurus, † 856 г.], «Одесную Господа Новый Завет, ошуюю — Ветхий» («De universo» [= «De rerum naturis»], кн. I, гл. 2)<sup>37</sup>; именно это мы и видим в сцене поклонения Агнцу.

Так обстоит дело на переднем плане. Обратимся теперь к центральному, основному плану (имеется в виду *Mittelgrund, middle ground* — его можно было бы назвать первым планом, если отличать его от периферийного переднего плана, т. е. *Vordergrund, foreground*, образующего как бы рампу изображения, т. е. нечто вроде просцениума<sup>38</sup>). Мы видим здесь также две группы, а именно, две группы святых, мужскую и женскую, — святых праведников и святых праведниц; в руках у них пальмовые ветви (символ мученичества)<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> «Dextera Domini Testamentum Novum, Sinistra Vetus» (PL, CXI, стлб. 22). — Ср. о соотношении противопоставления Нового и Ветхого Завета — и, соответственно, Церкви и Синагоги — с противопоставлением правого и левого в Средние века: Deitmaring, 1969, с. 291–292.

<sup>38</sup> В искусствоведении принято называть основной план изображения «центральным планом» (*Mittelgrund, middle ground*), отличая его таким образом как от «переднего плана» (*Vordergrund, foreground*), т. е. своего рода просцениума, ближайшего к зрителю, так и от «фона» (*Hintergrund, background*). Следует иметь в виду, однако, что обычно в изображении имеет место не тройное, а двойное противопоставление: об основном (центральном) плане изображения, как правило, приходится говорить либо в противопоставлении переднему плану (при этом основной план изображения объединяется с фоном), либо, напротив, в противопоставлении фону (в этом случае основной план изображения объединяется с передним планом); наконец, основной план изображения может быть противопоставлен одновременно обоим периферийным планам, т. е. как переднему плану, так и фону, которые объединяются при этом по своим изобразительным принципам в единой художественной системе.

См. вообще о различении центра и периферии изображения, а также о понятии «рамки» художественного текста: Успенский, 2000, с. 229–234; Успенский, 1995, с. 259–260.

<sup>39</sup> Среди святых праведников мы видим пап и кардиналов; при этом один из трех пап выделяется особенно торжественным убранством и цветом одежды (все остальные фигуры — папы, кардиналы, епископы и монахи — изображены в синем, он же изображен в пурпурном далматике, расшитом золотыми цветами), но идентифицировать его не удастся. В толпе святых праведниц по иконографическим признакам могут быть опознаны св. Агнеса с ягненком, св. Варвара с башней, св. Дорофея с корзиной цветов, св. Екатерина в одежде принцессы, св. Урсула со стрелой (Dhanens, 1980, с. 100, 103). Рядом со святыми

При этом мужчины показаны с левой стороны, а женщины — с правой.

Итак, новозаветная группа показана с правой стороны постольку, поскольку она семиотически важнее — более значима, — чем группа ветхозаветная. Но почему же тогда мужчины представлены с левой стороны? Ведь мужчины, несомненно, имели преимущество перед женщинами — во всяком случае в рассматриваемую эпоху, — и мы могли бы ожидать, следовательно, что они будут изображены справа, а не слева.

Это преимущество мужчин и соотношенность их именно с правой стороной отчетливо выражены, между прочим, в распределении мужчин и женщин во время богослужения (как в католической, так и в православной традиции): мужчины, как правило, находились в правой стороне храма, а женщины — в левой<sup>40</sup>. Это относится, в частности, и к богослужению перед Гентским алтарем: и здесь также мужчины, несомненно, стояли справа, а женщины слева, и было бы естественно, вообще говоря, ожидать корреляции мужчин, молящихся в храме, со святыми праведниками, поклоняющимися Агнцу, и, соответственно, женщин — со святыми праведницами<sup>41</sup>. Тем не менее, в данном случае этого не происходит.

Почему же женщины у ван Эйка изображены справа, а не слева?

Ответ прост. Надо полагать, что и здесь также мужчины мыслятся стоящими справа, а женщины — стоящими слева; однако определение правого и левого ведется при этом не с нашей точки зрения, не с внешней точки зрения зрителя картины, а с точки зрения того, кто находится внутри изображения: в самом деле, мужчины находятся по правую сторону Агнца, а женщины — по его левую сторону. Мужчины находятся справа в соответствии с внутренней ориентацией.

Правое и левое определяется в данном случае не нашей перспективой, а перспективой Агнца. Мы могли бы считать также, что это перспектива нашего имплицитного визави, который как бы находится в изображении и смотрит на нас оттуда.

В то же время на переднем плане (просцениуме) — при изображении новозаветной и ветхозаветной групп — правое и левое, как

---

девами показаны белые лилии как символ их девственности (Dhanens, 1965, с. 53; Dhanens, 1973, с. 62–63, илл. 26).

<sup>40</sup> См.: Успенский, 2006, с. 142 и с. 196 (примеч. 91). У старообрядцев правая (по отношению к молящимся) сторона церкви называется «мужской», а левая, соответственно «женской».

<sup>41</sup> Примером может служить базилика Св. Аполлинария Нового в Равенне (VI в.), где на южной стене (правой по отношению к входу) изображены святые мужского пола, а на противоположной северной стене (левой) — святые женского пола; это соответствует, несомненно, расположению мужчин и женщин в церкви.

мы видели, определяется именно нашей перспективой, перспективой зрителя изображения, находящегося вне изображаемой реальности.

Таким образом, мы можем констатировать наличие здесь двух противоположных зрительных позиций, определяющих две различные перспективы, — внутреннюю и внешнюю; они соответствуют точке зрения внутреннего наблюдателя, который находится внутри изображаемой действительности, и внешнего наблюдателя, который находится вне ее и позиция которого отвечает позиции зрителя, смотрящего на изображение (о типологических параллелях к этому приему мы говорим в *Эккурсе III*).

Эти зрительные позиции очевидным образом соответствуют двум пространственным пластам, которые противопоставлены друг другу в данном изображении: земному, долнему (посюстороннему) и небесному, горнему (сакральному, потустороннему). Эти два пласта оказываются как бы в зеркальном отражении по отношению друг к другу, и здесь уместно напомнить, что прием зеркального отражения предстает вообще у ван Эйка как способ представления пространства, объединяющего изображаемое пространство с пространством художника и, вместе с тем, зрителя картины (см. в этой связи *Эккурсе IV*).

Земное пространство — это, собственно, наше пространство, оно ориентировано на зрителя картины: изображение этого пространства координируется с нашей зрительной позицией, с нашим восприятием. Между тем, небесное пространство — это пространство Агнца. Итак, речь идет о соединении в одном изображении двух перспектив — Божественной и человеческой.

И художник дает нам очень точные указания на этот счет: он как бы сообщает нам ключ, дающий возможность различать эти две перспективы и, соответственно, расчленять пространство, представленное в изображении, на две противопоставленные друг другу части.

Итак, фигуры, представленные в изображении, организованы в соответствии с пространственным дуализмом, который проявляется, в частности, в противопоставлении правого и левого. Как на переднем плане (выступающем в качестве просцениума), так и в центральной части изображения правая сторона имеет преимущество, она маркирована как семиотически более важная. Однако на переднем плане организация фигур определяется нашей точкой зрения, т.е. точкой зрения внешнего наблюдателя, тогда как в центральной части изображения фигуры организованы в соответствии с точкой зрения внутреннего наблюдателя.

Необходимо отметить, что внутренняя зрительная позиция характерна вообще для средневекового искусства, и прежде всего для

иконописи. Это особенно отчетливо проявляется в иконописной терминологии: в руководствах для иконописцев, так называемых иконописных «подлинниках» («эрминиях»), правая часть изображения считалась (и, соответственно, называлась) «левой» и, напротив, левая часть — «правой»<sup>42</sup>. Таким образом, определение правого и левого производится здесь не с нашей зрительной позиции, т.е. не с точки зрения зрителя, который смотрит на изображение, а с точки зрения нашего визави — внутреннего наблюдателя, представляемого внутри изображаемого мира<sup>43</sup>.

Иногда этот внутренний наблюдатель позиционно совпадает с центральной фигурой изображения (например, с фигурой Спасителя в деисусном изображении), и тогда можно сказать, что «правая» часть изображения приходится по правую руку этой фигуры, и «левая» — по левую. Однако в точности такая же терминология может применяться и при отсутствии этой центральной (ориентирующей) фигуры; таким образом, это принципиальный момент иконописного изображения, который не сводится к какой-либо конкретной композиции<sup>44</sup>.

Иконописная традиция дает особенно наглядный материал в этом отношении ввиду наличия более или менее точных словесных описаний изображаемой композиции. Вместе с тем данное явление отнюдь не специфично для иконописи; несомненно, так же в свое время воспринималось изображение и на Западе<sup>45</sup>. Во всяком случае до нас

<sup>42</sup> Русские иконописные «подлинники» подразделялись на «лицевые» и «толковые». Лицевые подлинники представляли собой собрание прорисей (образцов), тогда как в подлинниках толковых содержалось словесное описание (указание, как изображать того или иного святого или же тот или иной иконографический сюжет). Сопоставление лицевых и толковых подлинников дает наглядный материал в интересующем нас отношении (см.: Успенский, 1995а, с. 297–298).

Греческие лицевые подлинники неизвестны, но если сопоставить, например, описание иконной композиции Распятия в «Эрминии» Дионисия Фурноаграфота (первой половины XVIII в.) с соответствующими иконами, выясняется, что и здесь слова со значением «правый» и «левый» употребляются в противоположном для зрителя смысле (см. Dionysios, 1900, с. 111; Dionysios, 1909, с. 107–108, § 92; Didron, 1845, с. 195; Дионисий Фурноаграфот, 1993, с. 112, № 91). То же и в других, более ранних греческих «Эрминиях» (см.: Эрминия, 1867, с. 174; Даниил, 1867, с. 467).

<sup>43</sup> Здесь возможна также аналогия с пространственной организацией храма, о чем будет сказано ниже (см. § 3).

<sup>44</sup> См. подробнее: Успенский, 1995а.

<sup>45</sup> Именно таким образом, например, Виолле-ле-Дюк описывает престол в аббатстве Сен-Дени. См. об этом: Travers, 1875, с. 125; ср.: Viollet-le-Duc, 1854–1868.

Между прочим, такая же терминология принята и в геральдике, где правая сторона герба обозначается как «левая», и наоборот. Ср.: «В геральдике



дошли описания Гентского алтаря конца XV — начала XVI в., где то, что мы видим слева, относится к правой части изображения, а то, что мы видим справа, — к левой (см. *Эккурсе I*)<sup>46</sup>. Спорадически подобный принцип описания живописного изображения прослеживается на Западе и позднее — вплоть до середины XIX в.<sup>47</sup>

Напротив, последовательная дифференциация правого и левого с учетом позиции зрителя, который смотрит на изображение, — а не внутреннего наблюдателя, — становится затем специфической характеристикой протестантской иконографии<sup>48</sup>.

---

издавна принято за основное правило, что обозначение правой и левой стороны относится к носителю щита... Отсюда все, что зрителю щита представляется на правой его стороне, для щитоносца, или геральдически, будет находиться на левой и потому будет называться левою [стороною], и обратно» (Арсеньев, 1908, с. 141; см. также: Travers, 1875, с. 127). То же явление известно в архитектуре и в театре: в архитектуре «правой» стороной здания считается та, которая является левой для человека, смотрящего на здание, и наоборот; в театре принято говорить о «правой» или «левой» стороне сцены, имея в виду правую или левую сторону актера, обращенного лицом к зрителям (такое положение актера было нормативным в старинном театре, см.: Успенский, 2000, с. 13–14).

<sup>46</sup> Ср. общие замечания А. Шмарзова, относящиеся к алтарным изображениям: «Jeder Altar hat als Mal seine eigene Vertikalachse oder aufrechtstehende Dominante, die ihn selbständig macht. Von ihrem Fußpunkt aus, oder dem des Steinblockes selber, erstreckt sich die wagrechte Achse, oder die Richtungslinie seiner Wirkung in den Raum vor ihm. Und von dieser Mittellinie, der eigenen des Altars aus, nicht aber vom Beschauer her, bestimmt sich die Bezeichnung "rechts" und "links". Damit wird er zu einem Wesen, in das wir ebenso uns hineinversetzen können, wie wir ihm gegenüber treten: es liegt eine Anerkennung Unsersgleichen in diesem Punkt, die sich zur Überlegenheit der Macht zu steigern vermag. Hier liegt der Schlüssel zum Verständnis» (Schmarsow, 1924, с. 10). Ср. далее: «Erinnern wir uns... noch einmal, was vom Altar sogleich anfangs gesagt worden: er hat als Mal seine aufrechte Gerade, von der das Rechts und das Links, d. h. von ihm aus, bestimmt wird, und hat seine wagrechte Richtungslinie für jedwede Wirkung seines Anblicks in den Kirchenraum vor ihm hinein» (там же, с. 59).

<sup>47</sup> См.: Gasparro, 2008. Предлагаемое здесь объяснение не выдерживает критики: автор полагает, что традиция описания живописного произведения оказалась под влиянием геральдической традиции (ср. выше, примеч. 45), но это никак не может объяснить особенности иконописной терминологии.

<sup>48</sup> Ср.: «In den protestantischen Dogmaten allegorien kehrt sich das Richtungsverhältnis zum Betrachter; links im Bild erscheint der Sündenfall, rechts die Erlösung durch Christus» (Sachs, Badstübner & Neumann, 1980, с. 296; ср. также: Успенский, 2011, с. 25–26). Типологической аналогией могут служить реформы патриарха Никона в Русской церкви в середине XVII в., когда «правая» и «левая» сторона храма начали определяться по отношению к человеку, обращенному лицом к алтарю, а не по отношению к Христу, восседающему в алтаре на престоле и обращенному к молящимся (см.: Успенский, 2006, с. 137; ср. ниже, § 3).

Русские старообрядцы внимательно относились к этой проблеме. Так, в 1984 г. С.И. Анфилофьев писал из Орегона в Россию А. Н. Килину о иконе Распятия: «Когда смотрим на образ, то правая нога выше одеяния имеет (sic!), а у самого

Различение внешней и внутренней зрительной позиции может соответствовать при этом различению между самой картиной и изображаемой в ней действительностью. Когда зритель говорит о правой и левой части картины, он относится к картине как к физическому объекту, отвлекаясь от того, что на ней изображено; в другом случае принимается точка зрения внутреннего наблюдателя, который находится внутри изображаемой сцены, занимая позицию, противоположную зрителю картины (наблюдателя, причастного к изображаемой реальности и непричастного, напротив, к действительности, окружающей зрителя картины).

Ориентация на внутреннюю зрительную позицию является, можно сказать, доминирующим принципом организации изображения в доренессансном искусстве: оппозиция правого и левого — это всего лишь один пример того, как может проявляться этот принцип. Между тем, для ренессансного искусства характерна, напротив, ориентация на внешнюю зрительную позицию. Действительно, ренессансное изображение — в отличие от изображения средневекового — понимается как «окно в мир» (ср. «fenestra aperta» Альберти<sup>49</sup>): соответственно, оно ориентировано на позицию зрителя картины, принципиально непричастного этому миру. Ренессансный художник помещает себя вне изображаемой реальности, его позиция — всегда позиция аутсайдера, что предполагает непременный мысленный барьер между ним и миром, представленным в изображении (ср. «pariete di vetro» Леонардо да Винчи<sup>50</sup>). Это отчетливо проявляется в прямой (линейной) перспективе, столь важной для ренессансного изображения<sup>51</sup>.

Провозглашенный основоположником нового, ренессансного взгляда на мир, ван Эйк на самом деле не отказывается от старых изобразительных приемов. Как видим, он объединяет оба принципа организации изображения — старый (средневековый) и новый (ренессансный) — в рамках одной и той же картины. Таким образом выражается противопоставленность этих двух перспектив. Ренессансный принцип изображения соотнесен с передним (периферийным) планом, а средневековый принцип — с основным планом картины.

---

Христа она левая нога, а к нам когда ликом, она является с правой стороны» (Ареева, 2000, с. 19).

<sup>49</sup> De pictura, I, 19 (см.: Alberti, 1973, с. 36–37).

<sup>50</sup> См.: Richter, I, с. 53 (№ 83).

<sup>51</sup> Дюрер определял перспективу как *Durchsehung*: «... Item perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeuht ein Durchsehung» (Dürer, II, с. 373). Первоначально слово *perspectiva* (созданное Бозцием и образованное из *perspicere*) означало «отчетливое видение» (а не «видение сквозь что-то»), т.е. относилось к теории зрения, а не к методу графического представления (Panofsky, I, с. 3).

Вместе с тем ренессансный принцип соотнесен с земной перспективой, а средневековый — с перспективой Божественной. Тем самым противопоставленность перспектив, соотнесенных с внешней и внутренней зрительной позицией, имеет у ван Эйка как функциональный, так и символический смысл.

В целом композиция открытого алтаря (в своей основной части) ближайшим образом напоминает икону. Эта аналогия может быть не случайна: вполне вероятно, что ван Эйк был в какой-то мере знаком с традицией иконописи (и он, несомненно, был знаком с итальянской живописью *maniera greca*)<sup>52</sup>.

### § 3. Псевдодеисусная композиция: внутренняя зрительная позиция

Смена зрительных позиций подтверждается рассмотрением верхнего ряда открытого алтаря. С нашей точки зрения Богородица находится с левой стороны, однако в перспективе Бога Отца она находится справа (по его правую руку), что соответствует, конечно, ее большей значимости по сравнению с Иоанном Крестителем.

Совершенно так же, вообще говоря, Адам изображен слева для нас, но справа от Бога, и это как будто отвечает приоритету мужчины по отношению к женщине. Однако в отношении Адама и Евы кажется более оправданной иная интерпретация — о ней мы скажем ниже (в *Гл. IV*).

Показательно вместе с тем, что поющие ангелы показаны по правую руку Бога, а ангелы, играющие на музыкальных инструментах, — по его левую руку. Ангелы изображены в литургической одежде (и при этом без крыльев), они явно участвуют в богослужении<sup>53</sup>. Церковное пение ассоциируется вообще с ангельским пением<sup>54</sup>, и, соответственно,

<sup>52</sup> Есть основание полагать, что во второй половине 1420-х гг. Ян ван Эйк бывал в Италии. См.: Meiss, 1956, с. 60.

<sup>53</sup> Отсутствие крыльев у ангелов наблюдается в древнейший период, однако для эпохи ван Эйка оно необычно (см.: Kirschbaum, 1968, стлб. 627; ср. уточнение: Pächt, 1956, с. 272, примеч. 14). По утверждению Э. Панофского, ангелы Гентского алтаря «are the only wingless angels in Northern fifteenth-century painting» — Panofsky, I, с. 214). Ангелы на нижней панели открытого алтаря (окружающие Агнца) изображены с крыльями.

<sup>54</sup> Церковное пение традиционно уподобляется ангельскому славословию, а поющие — ангелам; этот мотив эксплицитно выражен в Херувимской песне, которой начинается в православном богослужении Литургия верных («Иже херувимы тайно образующе...», — поет хор, что означает: «Мы, таинственно изображающие херувимов...»). Ангельское пение предстает, таким образом, как архетип пения, звучащего при богослужении; можно сказать, что отношение

пение показано здесь как более значимое, чем инструментальная музыка; во времена ван Эйка в храме из музыкальных инструментов мог звучать только орган — однако и орган имеет, вообще говоря, светское, а не церковное происхождение<sup>55</sup>.

Церковное пение, которое метафизически изображает ангельский хор на небесах, непосредственно ассоциировалось с литургией, и это определяло различное восприятие церковного пения и церковной музыки. Характерным образом в патристической литературе ангелы обычно описываются поющими, но никогда — музицирующими, т.е. играющими на музыкальных инструментах.

Можно полагать вместе с тем, что противопоставление поющих и играющих ангелов соотносится у ван Эйка с противопоставлением Ветхого и Нового Завета. Действительно, надпись, относящаяся к ангелам, играющим на музыкальных инструментах, представляет собой цитату из Ветхого Завета, а именно, из Псалтири<sup>56</sup>, тогда как надпись, которая относится к ангелам поющим, выражает тему благодарственной хвалы, центральную для христианской литургии

---

церковного и небесного пения соответствует отношению образа и первообраза в иконописном изображении. См.: Владышевская, 1990.

<sup>55</sup> Орган, столь распространенный в настоящее время в западной (католической и протестантской) церковной службе, пришел на Запад из Византии, однако в Византии орган первоначально был придворным инструментом: он использовался при императорском дворе — в светских церемониях, но не в церкви. Игра на органе была неотъемлемой частью императорского придворного церемониала, выступая как символ императорской власти. В 757 г. византийский император Константин V Копроним послал орган Пипину Короткому как символ монаршего достоинства — как символ царства, которым не обладал ранее ни один западный правитель; еще в IX в. орган воспринимался на Западе как символ монаршей власти. С этого времени орган входит в западный придворный обиход (см.: Schubert, 1968, с. 114 сл.; Williams, 1980, с. 29–31, 34; Perrot, 1965, с. 397; Herrin, 1992, с. 92, 100, 104–106; Nelson, 1994, с. 72). Появление органной музыки в западной церкви (ок. 900 г.) может объясняться ориентацией церковного обряда на придворный императорский ритуал (точно так же папская тиара и пурпурная мантия восходят к инсигниям византийских императоров, см.: Braun, 1907, с. 351–352, 508; Klewitz, 1941, с. 109, 120). Таким образом, в западную церковь орган попадает из дворца.

Память о светском происхождении органной церковной музыки сохранялась еще и в XVI в.: так, Иоанн Фабер [Joannes Faber или Johannes Heigerlin, 1478–1541], описывая русский церковный обряд, замечает — как кажется, сочувственно, — что русские не пользуются «органами Пипина, которые первоначально нам были доставлены из Греции» («In organa vero Pipiniana, quae tamen nobis primo è Graecia sunt missa, nullos omnino sumptus faciunt, neque hactenus usi») (Faber, 1997, с. 164).

<sup>56</sup> «Laudate eum in cordis et organo», т.е. «Хвалите Его во струнах и органе» (Пс. CL, 4).

(ср. греч. *εὐχαριστία* «благодарственная хвала»)<sup>57</sup>. Если славословие напоминает нам о христианской литургии, то восхваление Бога с помощью музыкальных инструментов заставляет вспомнить прежде всего царя Давида, который и изображался обычно с музыкальным инструментом в руках<sup>58</sup>. И знаменательно в этой связи, что если поющие ангелы (большинство из них) изображены с крестом на голове<sup>59</sup>, то играющие ангелы изображены без креста. Равным образом облачение поющих ангелов украшено христианской эмблематикой (на нем вышиты кресты и изображения святых), тогда как на платье музицирующих ангелов она не представлена. Это отвечает противопоставлению Нового и Ветхого Завета.

Все сказанное объясняет, почему поющие ангелы занимают более почетную позицию в Гентском алтаре, нежели ангелы музицирующие: они показаны справа — но справа именно при внутренней ориентации, релевантной в данном случае. Если в нижнем ряду открытого алтаря противопоставление ветхозаветной и новозаветной темы было соотнесено с внешней зрительной позицией (см. выше, § 2), то здесь оно соотнесено, напротив, с внутренней зрительной позицией.

Противопоставленность правого и левого начала подчеркнута здесь в надписях на ступеньках, ведущих к трону, на котором восседает Бог Отец. Мы видим здесь две надписи, между которыми находится корона (корона, лежащая в ногах Бога, явно противопоставлена тиаре на его голове, демонстрируя соотношение светской и духовной власти). На левой (с нашей точки зрения) надписи читаем: «*Vita sine morte in capite, Gaudium sine merore in dextris*» (т.е.: «Жизнь бессмертная во главе, Радость беспечальная справа»); на правой (с нашей точки зрения) надписи читаем: «*Iuventus sine senectute in fronte, Securitas sine timore a sinistris*» (т.е.: «Младость нестареющая впереди, Покой

<sup>57</sup> «*Melos deo laus, perhennis gratiarum actio*», т.е. «Пение Богу хваление, превечное благодарственное [букв.: благодарений] деяние». Это слова из латинского пасхального песнопения («*Dones agni portionem...*»):

Tibi, Christe, sit cum Patre  
Hagioque spiritu  
Hymnus, melos, laus perennis,  
Gratiarum actio,  
Honor, virtus, victoria  
Regnum aeternaliter.

(Analecta Hymnica, XV, с. 50, № 30)

<sup>58</sup> См.: Wyss, 1968, стлб. 479.

илл. 1  
илл. 9  
илл. 4

<sup>59</sup> На головах у них обруч с крестом — в некоторых случаях такой же, как у архангела Гавриила в сцене Благовещения или у ангелов, окружающих престол в сцене поклонения Агнцу.

непоколебимый слева»)<sup>60</sup>. Как видим, о правой стороне речь идет в надписи, которая находится слева для зрителя, а о левой стороне — в надписи, которая находится с его точки зрения справа.

Итак, мы наблюдаем здесь — в верхнем ряду открытого алтаря — тот же принцип, что и в изображении в основной части (*Mittelgrund*, *middle ground*) нижнего ряда — в сцене поклонения Агнцу: расположение фигур ориентировано на внутреннюю зрительную позицию, организация изображения дается с точки зрения Бога.

Изображение в верхней части алтаря и примыкающее к нему изображение в нижней части объединяются, таким образом, общей ориентацией: в обоих случаях изображается сакральное пространство — пространство потустороннего мира. Эти изображения объединяются, вместе с тем, общим фоном: как Бог Отец с Марией и Иоанном Крестителем и ангелами в верхнем ряду алтаря, так и сцена поклонения Агнцу в нижнем ряду (в основном плане) представлены на фоне голубого неба. Наконец, они объединяются и единым ракурсом: как пространство верхнего ряда, так и пространство нижнего ряда показаны сверху<sup>61</sup>, и нам виден, в частности, пол помещения, где находятся

илл. 1

илл. 3

илл. 4

<sup>60</sup> Эти слова восходят, видимо, к трактату «De anima» (кн. IV, гл. 16) Гуго из обители Св. Виктора [Hugo de Sancto Victore, † 1141 г.], ср. здесь: «In ea... coelesti patria est vita sine morte, juventus sine senectute..., gaudium sine tristitia..., securitas sine timore...» (PL, CLXXVII, стлб. 189).

<sup>61</sup> Ссылаясь на Дворжака (Dvořák, 1904, с. 159 сл.), Панофский отмечает разительную стилистическую дихотомию («a distinct stylistic dichotomy») в сцене поклонения Агнцу: «Its foreground is seen in a kind of semi-bird's-eye view which produces an effect halfway between recession in depth and rise, and the fountain itself is rendered in a primitive wide-angle perspective...; whereas, farther back, the meadow seems to recede more easily and the altar of the Lamb, constructed with a different point of sight, shows a less violent yet more effective foreshortening. An analogous difference can be observed in the figures. Except for the tonsured St. Barnabas at the apex of the Apostles group and his bald-headed counterpart on the Prophets side, who seem to play an intermediate role in style as well as in placement, the kneeling figures nearest to the fountain strike us as more archaic than the rest... They give an effect which may be described as glyptic rather than plastic. The modeling does not seem to penetrate the substance in its entirety and leaves a core of unorganized mass beneath a network of hard, scooped-out drapery. And, emphatic though this modeling is, the figures give the strange impression of being compressed between two frontal planes rather than freely developed in three-dimensional space — an impression accentuated by a preponderance of the pure profile view (employed in no less than seven Apostles and as many Prophets) which was all but obsolete in the third decade of the fifteenth century» (Panofsky, I, с. 223–224). — Говоря об апостоле Варнаве, Панофский имеет в виду фигуру, которую мы определяем как изображение Фомы Аквинского (см. выше, примеч. 34).

Бог Отец, Мария, Иоанн и ангелы<sup>62</sup>. Все сказанное о фигурах верхнего ряда не относится, однако, к фигурам Адама и Евы; на них мы остановимся ниже (в *Гл. IV*).

илл. 1 Нельзя не отметить, вместе с тем, что небесный фон, на котором  
илл. 3 предстают фигуры Бога, Марии и Иоанна, несколько отличается от фона при изображении ангелов: если три центральные фигуры верхнего ряда показаны на фоне равномерного по своей окраске голубого неба, то небо над ангелами переходит от светлого к голубому, оно как бы освещено снизу и лишь в верхней части приближается по цвету к фону псевдодеисусной композиции. Такое же небо, что у ангелов,  
илл. 1 мы видим в нижнем ряду — в сцене поклонения Агнцу и в примы-  
илл. 4 кающих к ней сценах, изображенных на боковых панелях, о которых мы будем говорить ниже (см. § 4). И здесь также небо освещено снизу, и мы можем предположить, что источником этого света является Агнец, находящийся на земле. Изображения ангелов, таким образом, связывают верхнюю и нижнюю композицию. Можно догадываться, что ангелы находятся в иной сфере рая, нежели Бог, Мария и Креститель, — ближе к земле (неслучайно пол под ангелами отличается от пола центральных фигур).

Как видим, изображение в верхнем ряду открытого алтаря и изображение в верхней части нижнего ряда объединяется общим фоном, единым ракурсом и общим композиционным принципом — принципом внутренней ориентации. Они составляют основной план, будучи противопоставлены изображению на переднем плане картины, где представлены группы Нового и Ветхого Завета.

илл. 4 В свою очередь, изображение Агнца отмечает границу между передним планом (*Vordergrund, foreground*), т.е. просцениумом, принадлежащим нашему пространству (пространству зрителя картины), и противопоставленным ему главным — основным — планом (*Mittelgrund, middle ground*), ориентированным на внутреннюю зрительную позицию, принадлежащую сакральному миру. Соответственно, изображение Агнца отмечает смену зрительной п о з и ц и и — от Божественной к человеческой, или наоборот. Находясь на границе, Агнец принадлежит и той и другой сфере, что отвечает двум природам Христа — Божественной и человеческой. Этот композиционный прием имеет, таким образом, вполне очевидное богословское содержание.

Организация пространства в открытом алтаре ближайшим образом напоминает организацию храмового пространства, где мир горний и мир дольний так или иначе противопоставлены друг другу. Это противопоставление особенно наглядно выражено в православном

<sup>62</sup> Речь идет об открытом помещении, крышей которого является небесная сфера (см. *Гл. IV*, а также *Экскурс IV*).

храме, где эти два мира разделяются алтарной преградой, т.е. иконостасом или темпломом<sup>63</sup>. Для нашей темы существенно, что противопоставление горнего и дольного в храме могло проявляться именно в смене ориентации, выражающейся, в частности, в смене правого и левого. Так, в Московской Руси (до реформ патриарха Никона в середине XVII в.) ориентация в алтарном пространстве была противопоставлена ориентации в остальной части церкви. Соответственно, правая (для нас) часть алтарного пространства определялась здесь как «левая», и наоборот. При этом если в алтарном пространстве «правое» и «левое» соотносены с точкой зрения внутреннего наблюдателя, обращенного к молящимся, то в остальной части церкви, напротив, «правое» и «левое» соответствует перспективе молящихся, обращенных к иконостасу. Таким образом, при выходе из алтарного пространства или же при входе в него имеет место резкая смена ориентации, выражающаяся, в частности, в смене правого и левого: внутренняя по отношению к алтарному пространству зрительная позиция меняется на внешнюю<sup>64</sup>. Граница между горним и дольным миром проходит по самому иконостасу — поскольку нижний («местный») ряд иконостаса, находящийся по обеим сторонам от святых дверей (центральных дверей в иконостасе), противопоставлен в интересующем нас отношении остальной его части; противопоставление Божественного и человеческого выражается при этом как в противопоставлении правой и левой части иконостаса, так и в противопоставлении верхней и нижней его части<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> См. вообще об иконостасе в этой связи: Флоренский, 1994.

<sup>64</sup> См. подробнее об этом: Успенский, 2006, с. 137–143, ср. также с. 150–153.

<sup>65</sup> Основная часть иконостаса, находящаяся над святыми дверями, соотносена с внутренней ориентацией, противоположной точке зрения молящихся, которые стоят в храме лицом к иконостасу; между тем в нижнем («местном») ряду иконостаса имеет место ориентация именно на точку зрения молящихся, представляющую внешнюю по отношению к алтарному пространству зрительную позицию. Это проявляется прежде всего в противопоставлении правого и левого. Так, в нижнем ряду иконостаса иерархия правого и левого ориентирована на внешнюю зрительную позицию: икона Спасителя помещается (с точки зрения внешнего наблюдателя) справа от святых дверей, икона Богородицы слева от них, поскольку Спаситель должен занимать привилегированную позицию по отношению к Богородице, — противопоставление правого и левого соотносено, таким образом, с точкой зрения молящихся, которые находятся в предалтарной части храма. В основной же части иконостаса, находящейся над «местным» рядом, размещение икон, основывающееся на иерархии правого и левого, предполагает, напротив, внутреннюю зрительную позицию: иерархически более значимые иконы располагаются здесь слева для молящихся, но справа при внутренней ориентации. Таким образом, граница между двумя пространствами — Божественным и человеческим — проходит в храме как по горизонтальной, так и по вертикальной оси: противопоставление «внутреннего» и «внешнего» соотносится как с противопоставлением «правого»



Аналогичное противопоставление — также выражающееся в смене ориентации и, соответственно, в смене правого и левого — наблюдалось (до Второго Ватиканского собора 1962–1965 гг.) и в католическом обряде, и это имеет уже самое непосредственное отношение к ван Эйку. Католический священник, как и прихожане, был обращен лицом к престолу, за которым возвышался крест. Сначала он направлялся к правой стороне престола и там читал апостольские послания; эта сторона храма — правая с точки зрения молящихся — называлась «апостольской». Затем священник переходил к левой стороне престола и там читал Евангелие; эта сторона храма, соответственно, именовалась «евангельской». Итак, с точки зрения прихожан Евангелие читалось на левой стороне храма. В то же время эта сторона является правой по отношению к кресту, находящемуся за престолом, — левое для людей оказывается правым для обращенного к ним Христа, распятого на Кресте; поэтому именно эта сторона в свое время (в частности, в XV–XVI вв.) могла считаться «правой» стороной храма<sup>66</sup>. Как видим, здесь имеет место, в сущности, та же смена ориентации, что и в русском православном обряде.

Мы можем предположить, что ван Эйк мог основываться в своих пространственных построениях на структуре храмового пространства, поскольку оно отражается в церковном обряде.

Таким образом, изображение в верхней части алтаря (на верхних панелях) оказывается непосредственно связанным с изображением в нижней его части (на нижних панелях): эти изображения неотделимы друг от друга — одно продолжает другое. Это, по всей видимости, осознавалось современниками: во всяком случае, это ощущал неизвестный илл. 7 художник, младший современник ван Эйка, автор картины (из собрания музея Прадо в Мадриде), которая представляет собой своего рода копию или, говоря точнее, реплику Гентского алтаря в открытом состоянии<sup>67</sup>, — эти части изображения представлены здесь как одно целое.

---

и «левого», так и с противопоставлением «верхнего» и «нижнего». См. в этой связи: Успенский, 2006, с. 147–149.

Можно сказать, что местный ряд иконостаса соотносится с находящимся перед ним предалтарным пространством: он принадлежит солее, образуя вместе с ней нечто вроде просцениума. Между тем деисусный ряд вместе с остальными рядами иконостаса как бы принадлежит алтарному пространству.

<sup>66</sup> См.: Vogel, 1960, с. 464–465; Vogel, 1962, с. 92–94; Успенский, 2006, с. 144–145, 203–205 (примеч. 102–107).

<sup>67</sup> См.: Bruyn, 1957; Peman y Pemarkin, 1969; Borchert, 2002, с. 27 (илл. 24), 237 (№ 32). Автором этой картины обычно считается какой-то неизвестный нам ученик или последователь ван Эйка (предполагается, в частности, что им может быть Петрус Кристус). Картина находилась в монастыре Божией Матери Виноградного Сада в Сеговии, и в реестрах монастыря значится, что она

Если бы мы хотели построить стереоскопическую модель изображения в открытом алтаре — иначе говоря, преобразовать двумерное изображение в трехмерное, — мы должны были бы выдвинуть вперед фигуры новозаветной и ветхозаветной группы на переднем плане (просцениуме), приблизив их к зрителю, и объединить изображение в основной части нижнего ряда с изображением верхнего ряда, представив их как одно целое.

#### § 4. Святые отшельники и паломники, праведные судьи и воины Христовы: внешняя зрительная позиция

Мы говорили о верхнем ряде открытого алтаря. Вернемся снова к его нижнему ряду — на этот раз к боковым панелям (створкам). илл. 1

---

представляет собой дар кастильского короля Энрике IV (1454–1474) и что изготовил ее фламандский художник. Позднее (по мнению одних исследователей, ок. 1500 г., по мнению других — в конце XVI в.) неизвестный испанский художник снял копию с мадридской картины; до 1812 г. эта копия находилась в соборе в Паленсии, а в настоящее время принадлежит собранию оберлинского Музея изобразительного искусства (Вруун, 1958; см. изд.: Вруун, 1957, илл. 16; Borchert, 2002, с. 26, илл. 23).

В дальнейшем (в § 4) мы отметим некоторые существенные отличия мадридской картины от оригинала, т. е. от сцены поклонения Агнцу в открытом Гентском алтаре. Тем не менее, для простоты мы будем говорить о ней как о «копии» Гентского алтаря, беря это слово в кавычки.

Существует мнение, что картина из Прадо была создана раньше Гентского алтаря и что автором ее был поэтому Ян или Губерт ван Эйк (см. прежде всего: Herzner, 1995, с. 60–111; Pächt, 1956, с. 271; Pächt, 1959; Pächt, 1994, с. 132). С этим трудно согласиться: содержание данной картины — в той мере, в какой она отличается от Гентского алтаря, — гораздо легче понять как переосмысление Гентского алтаря (ср. ниже, § 4); в настоящее время большинство исследователей отказываются атрибутировать эту картину ван Эйку и приписывают ей более позднее происхождение. Основным аргументом в пользу ранней датировки служит рисунок из собрания Шпек фон Штернберга в Люцшене, датированный первой четвертью XV в., где изображена группа иудеев, ближайшим образом соответствующая тому, что мы видим в мадридской картине (Post, 1952; см. изд.: Becker, 1922, табл. 1; Herzner, 1995, илл. 14); как считает Пановский, этот рисунок указывает на существование некоторого архетипа, который отразился в данной картине, но не говорит о раннем ее происхождении, см.: Panofsky, I, с. 401 (примеч. 1 к с. 108) и 440 (примеч. 4 к с. 203). Что же касается «Распятия с Церковью и Синагогой» из чикагского Института изобразительного искусства, ок. 1420 г., которое также служит для обоснования данного мнения (см.: Pächt, 1956, с. 271; Herzner, 1995, с. 61–62 и илл. 15), то оно не обнаруживает достаточно убедительного сходства с интересующей нас картиной и не может служить основанием для ее датировки.

На правых створках изображены святые отшельники («heremite sancti») с избранными святыми<sup>68</sup>, далее — святые паломники («peregrini sancti») во главе со св. Христофором, патроном путешественников и паломников<sup>69</sup>. На левых створках представлены праведные судьи и воины Христовы («iusti iudices» и «Cristi milites»)<sup>70</sup>. Последние изображены с эмблемами крестоносцев, которые можно видеть на воинском вооружении<sup>71</sup>; некоторые из них в коронах, головы же

<sup>68</sup> Среди них опознаются св. Антоний, на одежде которого значится буква «Т» (греч. «тау») как символ креста, ср. в этой связи *Экскурс I*, и св. Мария Магдалина, которая держит сосуд с миром. Предположительно здесь представлены также св. Павел Отшельник (Павел Фивейский), который обычно сопровождает св. Антония на изображениях (согласно преданию, св. Антоний посетил св. Павла, когда тому было 113 лет, и похоронил его в мантии, которую он, Антоний, получил от св. Афанасия), и св. Мария Египетская (она нередко изображается вместе с Марией Магдалиной в данный период). См.: Dhanens, 1965, с. 53; Dhanens, 1973, с. 70; Van Puyvelde, 1947, с. 55.

<sup>69</sup> Св. Христофор выделяется своим огромным ростом. К шляпе одного из паломников прикреплена раковина — эмблема апостола Иакова (Заведеева). Паломники, направляющиеся к гробнице апостола Иакова (Santiago de Compostela), имели обыкновение прикреплять раковину к шляпе или к одежде, но в данном случае перед нами, конечно, сам апостол Иаков — он также покровитель паломников и поэтому находится в группе паломников, а не в группе апостолов на центральной нижней панели открытого алтаря. Апостол Иаков нередко изображался в одежде паломника с раковиной на шляпе или на груди (см., например, репродукции: Carandell et al., 2009, с. 122, 142, 146, 155, 180). Его украшают и другие значки, которые носили паломники в Иерусалим и другие места (Dhanens, 1965, с. 53–54; Dhanens, 1973, с. 70–71, илл. 33); так, на груди его видна эмблема с Нерукотворным Образом, так называемая «vegonica» (знак паломничества в Иерусалим), а тулью шляпы окружают маленькие ракушки, свидетельствующие о паломничестве на гору св. Михаила (Mont St. Michel) в Нормандии (Dierick, 1996, с. 25). Э. Даненс допускает альтернативную возможность: видеть в данной фигуре св. Йодокуса — патрона Йооса Вейта, заказчика Гентского алтаря (см.: Dhanens, 1965, с. 53; Dhanens, 1973, с. 70; ср. выше, *Гл. I*, примеч. 3); нам это не кажется вероятным.

<sup>70</sup> Надписи HEREMITE SANCTI, PEREGRINI SANCTI, IUSTI IUDICES, CRISTI MILITES находятся на рамах под изображением.

Крайняя левая панель с изображением праведных судей представляет собой копию оригинальной панели, которая была украдена в 1934 г. и, по всей видимости, безвозвратно утрачена (см. *Экскурс I*, примеч. 13). Копия была выполнена в 1939 г. Яном ван дер Векеном [Jan van der Veken].

<sup>71</sup> См.: Dhanens, 1973, с. 72; Dhanens, 1980, с. 60; ср.: Van Puyvelde, 1947, с. 51. Возможно, здесь содержится аллюзия на крестовый поход, планировавшийся (но не осуществленный) Филиппом Добрым, герцогом Бургундским.

В. Шнайдер, основываясь на эмблематике, видит в переднем воине рыцаря Мальтийского ордена, а рядом с ним — тамплиера (Schneider, 2012, с. 171). Однако изображение тамплиера после процесса 1307 г. и роспуска ордена в 1312 г. представляется мало вероятным.

трех передних всадников украшены венками<sup>72</sup>.

Среди судей, как полагают, Ян ван Эйк изобразил самого себя и своего брата Губерта<sup>73</sup>. Вместе с тем надпись «iusti iudices», по всей

<sup>72</sup> Лукас де Геере [Lukas de Heere, 1534–1584] в оде 1559 г., посвященной Гентскому алтарю, говорит, что здесь изображены знатные люди (явно не рассматривая эти изображения как изображения святых): «En anmerckt hoe triumphant inde deuren rijt, // De bende der Coninghen, Princen, Grauen en heeren» («И взгляни, как величественно скачет толпа королей, принцев, графов и кавалеров» — Dhanens, 1965, с. 105). Так же трактует эти панели и Маркус ван Варневейк [Marcus van Vaerneijck, 1518–1569] в своем описании Гентского алтаря 1566 г.: «commen ghereden te peerde ghewapende mannen» («едут верхом вооруженные мужчины» — Dhanens, 1965, с. 109; мы цитируем этот текст в *Экскурсе V*).

<sup>73</sup> Основанием для этого мнения являются только что упомянутые сочинения Лукаса де Геере 1559 г. и Маркуса ван Варневейка 1566 г. (мы цитируем тот и другой текст в *Экскурсе V*); изображения братьев ван Эйков на створке Гентского алтаря отразились затем в их гравированных портретах, выполненных Домиником Лампсонием (Domenicus Lampsonius) и опубликованных в книге: Lamsonius, 1572 (см.: Borchert, 2008, с. 92, 93, 95). Для типологических аналогий см., например, «Коронование Марии» Фра Филиппо Липпи (галерея Уффици во Флоренции), «Поклонение волхвов» Боттичелли (там же), «Путешествие волхвов» Беноццо Гоццолли (дворец Медичи-Риккарди во Флоренции), «Деяния Антихриста» Синьорелли (кафедральный собор в Орвьето) или «Праздник четок» Дюрера (пражская Национальная галерея) — во всех этих случаях художник изображает самого себя в толпе людей у края картины (см. еще примеры: Burke, 1986, с. 195–196; Stoichita, 1997, с. 201 сл.; Schwartz, 1997, с. 471–473; Białostocki, 1980, с. 37, 41). По указанию Вазари, на одной из фресок Мазаччо в капелле Бранкаччи во Флоренции «в одном из апостолов, стоящем в заднем ряду, мы видим изображение самого Мазаччо, выполненное им самим» («... in un apostolo, che è nell'ultimo, nel quale è il ritratto stesso di Masaccio, fatto da lui medesimo» — Vasari, I, с. 587; Вазари, II, с. 108). Едва ли не наиболее ранний пример такого рода — из дошедших до нас — находится на мраморном рельефе «Успения Богоматери» Орканьи в оратории церкви Св. Михаила во Флоренции 1359 г. (см.: Holsten, 1978, с. 11 и илл. 2). Эта традиция отразилась, по-видимому, в «Благовещении» Пинтуриккио, где художник поместил свое изображение на портрете, висящем в комнате Марии (фреска в церкви Св. Марии Великой в Спелло, 1500–1501 гг.), или в «Страшном Суде» Микеланджело (Сикстинская капелла в Ватикане, 1535–1564 гг.), где автопортрет мастера представлен на коже, снятой со св. Варфоломея (см.: La Cava, 1925).

Исследователи иногда усматривают на левых створках свв. Себастьяна, Георгия, Мартина или Виктора (см.: Weale, 1908, с. 44; Panofsky, I, с. 211, 240; Friedländer, I, с. 28; Schneider, 1986, с. 63; ср.: Van Puyvelde, 1947, с. 50) — может быть, под влиянием инсценировки Гентского алтаря в 1458 г., описанной во «Фламандской хронике» («Kronijk van Vlaenderen»), о которой мы уже упоминали в примеч. 16 и о которой мы говорим подробнее в *Экскурсе I* (здесь поименованы свв. Георгий, Виктор, Маврикий, Себастьян, Квирион и Гандольф, см.: De Baets, 1961, с. 613; Dhanens, 1965, с. 97; Varenbergh, 1869–1872, с. 12). Едва ли это правомерно: кажется неслучайным, что фигуры на правых (с нашей точки зрения) створках определены как «святые» (*sancti*), тогда как над фигурами на левых створках этот эпитет отсутствует. Столь же ошибочно, на наш взгляд, видеть во всадниках изображение архангелов Михаила, Гавриила

вероятности, относится к заказчику Гентского алтаря — Йоосу Вейту: надпись эта, можно думать, обыгрывает германскую и латинскую формы его имени: *Jost* (*Joost*, *Joos*) и *Judocus* (*Jodocus*)<sup>74</sup>. Таким образом, в этой панели, по-видимому, тем или иным образом представлены те, кто участвовал в создании алтаря — как заказчик, так и исполнители заказа (заказчик назван, исполнители изображены). Все это указывает на связь с нашим, земным миром: и то, и другое относится к истории артефакта, а не к сакральной действительности, которая в нем изображена.

В любом случае ясно, что святые семиотически более важны (более значимы), чем рыцари и судьи, — поэтому они должны быть представлены на правой стороне. Они действительно изображены справа — при этом справа с нашей точки зрения, с точки зрения зрителя картины. Следовательно, в данном случае релевантна именно наша ориентация, т.е. внешняя по отношению к изображению зрительная позиция.

Это означает, что фигуры на створках открытого алтаря относятся к переднему плану (*Vordergrund*, *foreground*), который соотнесен с точкой зрения зрителя картины, находящегося вне изображаемой реальности, будучи противопоставлены основному плану изображения (*Mittelgrund*, *middle ground*). Они расположены по тому же принципу, что новозаветная и ветхозаветная группы центральной панели. Мы можем считать, таким образом, что передний план центральной панели продолжается на боковых панелях — подобно тому, как изображения в верхнем ряду открытого алтаря могут рассматриваться как продолжение изображения основной части нижнего ряда (см. выше, § 3).

Итак, изображения святых отшельников, святых паломников, праведных судей и воинов Христовых на боковых створках относятся к переднему плану (ориентированы на зрителя): вместе с изображением групп Ветхого и Нового Завета на центральной нижней панели открытого алтаря они как бы образуют просцениум, находящийся перед основной сценой. Вместе с тем фон в изображениях на

---

и Рафаила, как это иногда делают (ср.: Van Puyvelde, 1947, с. 50). Ср. еще другие предположения: Dhanens, 1965, с. 55.

<sup>74</sup> Это предположение принадлежит Ф. Б. Успенскому (устное сообщение). Вообще о ассоциации формы *Joost* с лат. *justus* см.: Trier, 1924, с. 99–100.

Одновременно не исключена аллюзия на имя первого сына герцога Филиппа Доброго и Изабеллы Португальской, который был рожден в Генте и, по обету матери, был крещен в честь св. Йодока (*Jodocus*). Крещение состоялось 6 мая 1432 г. (см.: Dhanens, 1965, р. 89; Borchert, 2008, р. 32–33); если считать, что в этот день был завершён Гентский алтарь, как об этом гласит сделанная на нем надпись (см. выше, *Гл. I*, § 1), это совпадение вряд ли является случайным. Заслуживает внимания то обстоятельство, что Йоос Вейт оказывается тезкой новокрещенного ребенка, а его жена, Элизабет (*Elisabeth* / *Isabella*) Борлют, — его матери.

боковых створках объединяет их с фоном не переднего (*Vordergrund, foreground*), а основного плана (*Mittelgrund, middle ground*) центральной нижней панели.

В самом деле, фон, на котором изображены святые отшельники и паломники, праведные судьи и воины, отличается от фона групп Ветхого и Нового Завета и совпадает с фоном, на котором представлен Агнец и группы святых праведников и праведниц; вместе с тем этот общий фон оказывается более близким к зрителю на боковых створках, чем на центральной панели<sup>75</sup>.

илл. 1

илл. 1

илл. 4

Это означает, что «просцениум», ориентированный на зрителя (на нижних панелях открытого алтаря), о к р у ж а е т главное, основное изображение. Вся картина представлена как вогнутая поверхность, в виде полусферы — подобно амфитеатру. Сказанное находит подтверждение в другой детали: в изображении воинов на левой боковой панели: на латах одного из них мы видим отражение пейзажа, на фоне которого представлена сцена поклонения Агнцу<sup>76</sup>.

Важно отметить при этом, что те, кто изображены на боковых створках, представлены в движении (в отличие от групп, изображенных на центральной панели). В сущности, все они являются паломниками: они находятся в пути — с тем чтобы принять участие в поклонении Агнцу. Поэтому они как бы направляются от нас к центру всей композиции.

Внешняя зрительная позиция, отмечающая передний план сцены поклонения Агнцу (ориентированная на точку зрения зрителя картины, т. е. наблюдателя, находящегося вне изображаемой действительности), особенно отчетливо представлена в изображении Реки Жизни, которая вытекает из Источника Жизни, образующегося из крови Агнца. Река обращена к зрителю картины, независимо от того, где он находится, — при изменении позиции создается впечатление, что река меняет свое направление. Это иллюзионистический прием (*trompe-l'œil*), который служит для того, чтобы связать зрителя с передним планом изображения. Очевидно, что в данном случае этот прием имеет особое символическое значение, наглядно выражая идею соединения человека с Богом. Николай Кузанский (младший современник ван Эйка) учил, что такого рода иллюзионистический прием, связывающая нас с Богом, может иметь богословский смысл (см. *Эккурс VI*).

илл. 4

<sup>75</sup> Ср.: «The difference between the level of the ground in the landscape on the panel of the Adoration of the Lamb and that on the adjoining wings has been thought to indicate that the lower central panel has been shortened at the top; an examination of the panel out of its frame, however, shows that the painting on it ends a centimetre away from the edge in the normal way» (Van Puyvelde, 1947, с. 11).

<sup>76</sup> См.: Schneider, 2012, с. 172 и илл. 2.14 на с. 48 (с иной интерпретацией).

Как видим, противопоставление «потустороннее — посюстороннее» коррелирует как с противопоставлением «внутреннее — внешнее», так и с противопоставлением «верхнее — нижнее». В нижнем ряду алтаря (в композиции, изображающей поклонение Агнцу) противопоставление «потустороннее — посюстороннее» предстает как противопоставление «внутреннее — внешнее», т.е. как противопоставление переднего (*Vordergrund, foreground*) и основного (*Mittelgrund, middle ground*) планов изображения; между тем в общей композиции открытого алтаря оно предстает как противопоставление «верхнее — нижнее».

Наша человеческая перспектива — перспектива зрителя изображения, т.е. внешняя зрительная позиция, — соотносится с низом алтаря как целого (где изображены Церковь и Синагога); напротив, Божественная перспектива, т.е. внутренняя зрительная позиция, оказывается соотношенной с верхней и центральной частями общей алтарной композиции (где изображена Троица — Господь Саваоф, Святой Дух и Агнец — вместе с Богородицей и Иоанном Крестителем)<sup>77</sup>.

Мы можем предположить, далее, что расположение по вертикальной оси на двумерной плоскости изображения передает отношения глубины (удаленности от зрителя изображения) в трехмерном пространстве, и тогда мы можем мысленно представить себе изображаемый мир в виде сцены, где на рампе или просцениуме располагаются группы, относящиеся к переднему плану (ветхозаветная и новозаветная группы, святые отшельники и паломники, судьи и воины), за ними находится Агнец с группами святых праведников и праведниц и, наконец, за Агнцем — Господь Саваоф с Девой Марией и Иоанном Крестителем (исключая, однако, фигуры Адама и Евы; см. об этом ниже, *Гл. IV*).

Своего рода сценическая площадка, где выделяются разные пространственные пласты, представлена в «копии» (реплике) открытого Гентского алтаря из музея Прадо в Мадриде, о которой мы упоминали в § 3 настоящей главы<sup>78</sup>. Следует заметить вместе с тем, что в «копии»,

<sup>77</sup> Уместно напомнить в этой связи, что противопоставление Божественного и человеческого восходит в индоевропейских языках к противопоставлению небесного и земного — различию, которое отразилось в лат. *deus* (ср. индоевр. \**deiwos* «небесный») и *homo* (ср. *humus* «земля»). См.: Бенвенист, 1970, с. 343 (кн. III, гл. 1).

<sup>78</sup> Организация пространства в «копии» из Прадо обнаруживает определенное сходство с представлением Гентского алтаря в 1458 г. в виде живой картины (*tableau vivant*), описанным во «Фламандской хронике» (см. об этом представлении в *Экскурсе I*): в обоих случаях пространство разделено на три зоны, расположенные одна за другой. Необязательно усматривать непосредственную связь между этими изображениями, как это иногда предполагается

в отличие от оригинала, нет формально выделенного переднего плана — здесь нет «рампы» (просцениума), принадлежащей пространству зрителя картины.

В отличие от Гентского алтаря, новозаветная группа изображена в «копии» слева от нас (соответственно, справа по отношению к Богу), а группа ветхозаветная — справа (т.е. по левую руку Бога). Таким образом, вся композиция последовательно ориентирована в этом случае на позицию внутреннего наблюдателя — здесь вообще нет перспективного противопоставления пространственных пластов (связанного с противопоставлением внешней и внутренней зрительной позиции), столь характерного для Гентского алтаря.

Это отличие обусловлено, по-видимому, определенным переосмыслением основной темы открытого алтаря (темы поклонения Агнцу): здесь вводится новая тема, а именно, тема триумфа Церкви над Синагогой — под таким названием и известна эта картина<sup>79</sup>. Если в Гентском алтаре ветхозаветная и новозаветная группа в равной мере участвуют в поклонении Агнцу, то в «копии» они оказываются в конфликте, в противоборстве<sup>80</sup>. Приобретая самостоятельное значение,

---

(см. Dhanens, 1973, с. 128; ср. также: Van Puyvelde, 1947, с. 62, примеч. 1; Rächt, 1994, с. 132): возможность такой трактовки заложена в оригинале, т.е. в самом Гентском алтаре.

Необходимо подчеркнуть вместе с тем, что в тех случаях, когда «копия» из Прадо отличается от оригинала, т.е. Гентского алтаря (мы рассматриваем эти случаи ниже, см. примеч. 81), живая картина, как правило, соответствует оригиналу и расходится с «копией». Так, например, в живой картине, как и в Гентском алтаре, по левую руку Бога находился Иоанн Креститель (а не Иоанн Богослов, как в «копии»); равным образом в живой картине представлены были поющие и музицирующие ангелы (а не только музицирующие, как в «копии»), группы святых праведников и праведниц (которые выступали здесь как группы «блаженных», см. выше, примеч. 16), святых отшельников и паломников, праведных судей и воинов Христовых, а также ангелы с орудиями Страстей Христовых (все эти группы отсутствуют в «копии»). Лишь в отдельных случаях живая картина соответствует тому, что мы видим в «копии» из Прадо, отличаясь при этом от Гентского алтаря, но случаи эти малопоказательны. Так, в живой картине не были представлены Адам и Ева, по-видимому, из соображений благопристойности; их изображения отсутствуют и в «копии», но это объясняется другими причинами (см. ниже, *Гл. IV*). Голова Бога в живой картине, как и в «копии», была украшена короной (а не тиарой, как в Гентском алтаре), что, возможно, объясняется светским характером церемонии 1458 г. (встречей Филиппа Доброго); вместе с тем в ногах Бога, как и в Гентском алтаре, покоилась золотая корона, изображение которой отсутствует в «копии».

<sup>79</sup> Само название «Триумф Церкви над Синагогой» соотносится, по-видимому, с названием «Триумф Агнца» — под этим последним названием, как мы уже упоминали, был известен Гентский алтарь (см. выше, примеч. 14).

<sup>80</sup> Не исключено, что это переосмысление обусловлено начавшимся преследованием евреев в Испании, которое привело в конце концов к их изгнанию в 1492 г. Во втором десятилетии XV в. евреи в Сеговии были обвинены в краже



этот конфликт изображается не на переднем, а на основном плане картины — соответственно, Церковь представлена в данном случае в той части изображения, которая является значимой именно в перспективе внутреннего наблюдателя (а не зрителя картины)<sup>81</sup>.

и осквернении гостии; после чудесного обнаружения гостии местная синагога была преобразована в христианскую церковь Тела Христова (*Corpus Christi*). Духовник кастильского короля Энрике IV, Алонсо де Эспина [*Alonso de Espina* или *Alfonso de Spina*, † после 1495], член ордена францисканцев-обсервантов, который имел отношение к этому эпизоду, может быть, способствовал появлению интересующей нас картины. См.: Bruyn, 1957, с. 41; Bruyn, 1958, с. 10–11; ср., однако, возражения (не вполне убедительные): Herzner, 1995, с. 53–56.

Невозможно согласиться с Герцнером, который усматривает в картине из Прадо тему согласия Ветхого и Нового Завета (*concordia veteris et novi testamenti*), см.: Herzner, 1995, с. 69–71; это несомненная натяжка.

<sup>81</sup> Это не единственный случай переосмысления Гентского алтаря в «копии» (реплике) из Прадо, но остальные моменты, при всей их значимости, менее для нас интересны, поскольку не имеют прямого отношения к теме настоящей работы.

Наиболее существенно то, что здесь совершенно не представлена тема претворения крови Христа в «источник воды живой», столь важная для ван Эйка (см. выше, *Гл. II, § 1*). Из тела Агнца в мадридской картине не бьет кровь — более того, мы видим здесь не Агнца как такового, а его *с к у л ь п т у р н о е* изображение (соответственно, здесь не показано поклонение Агнцу и отсутствует тема Троицы). Равным образом вода из фонтана поступает в землю и не превращается в Реку Жизни, как это имеет место у ван Эйка. Вместо всего этого здесь показаны гостии, плавающие в источнике, на которые и указывает папа иудеям. Создается впечатление, что неизвестный нам мастер стремился избавиться от собственно богословского (догматического) содержания, представленного в Гентском алтаре, с тем чтобы сосредоточиться на основной теме — противостоянии Церкви и Синагоги. Кажется вообще, что ученик ван Эйка полемизирует со своим учителем — пользуясь при этом теми же художественными средствами!

Отметим еще некоторые любопытные отличия «копии» от оригинала (частично они были упомянуты выше, см. примеч. 78). По левую руку Бога вместо Иоанна Крестителя изображен Иоанн Богослов; на голове Бога вместо папской тиары мы видим монарший венец, и, соответственно, здесь нет короны в ногах Бога; Церковь здесь предводительствуема папой и императором (иначе трактуется отношение духовной и светской власти в оригинале, см. выше, § 3, о противопоставлении тиары и короны в Гентском алтаре); ангелы изображены не поющими, но играющими на музыкальных инструментах; изображения Адама и Евы отсутствуют (к этому обстоятельству мы еще вернемся, см. *Гл. IV*); надписи над фигурами здесь отсутствуют, вместе с тем ангел в правой (для зрителя) части картины держит ленту с цитатой из Песни Песней (IV, 15): «Fons [h]ortorum puteus aquarum vivencium», т.е. «садовый источник — кладезь живых вод»). Ленты с еврейскими надписями имеются здесь и у иудеев: они не читаются в оригинале, но читаются в оберлинской копии картины из Прадо (см. о ней выше, примеч. 67) — это цитаты из Псалтири (см.: Bruyn, 1958, с. 17, примеч. 7). В руках у иудейского первосвященника лента со словами псалма (Пс. CX / CXI, 4–5), которая — знаменательным образом — падает вниз и находится у его ног; другой иудей держит свиток с цитатой из псалма

Подводя итоги нашему рассмотрению Гентского алтаря в открытом состоянии, мы можем констатировать, что основной семантической доминантой оказывается здесь противопоставление небесного и земного или Божественного и человеческого. Нельзя не отметить при этом, что ренессансные приемы изображения соответствуют у ван Эйка человеческой перспективе, тогда как традиционные для средневековой живописи (и, в частности, для иконописи) приемы изображения соответствуют, напротив, перспективе Божественной. Его подход обнаруживает богословское осмысление обоих композиционных принципов — принципа внутренней ориентации и принципа внешней ориентации. Принцип внутренней ориентации ассоциируется с Божественным началом, принцип внешней ориентации (который обнаруживается, между прочим, и в линейной перспективе) — с человеческим. Противопоставление средневекового и ренессансного изобразительного принципа очевидным образом соответствует у ван Эйка отношению между Богом и человеком.

---

(IV, 8–9); наконец, человек, находящийся рядом с первосвященником, держит вымпел, на котором написано славословие Господу, соответствующее Пс. CV / CVI, 1, CVI / CVII, 1, CVII / CVIII, 1, 29, CXXXV / CXXXVI, 1.



## Глава III

# Закрытый алтарь

Противопоставление небесного и земного  
как противопоставление  
по степени условности образа

### § 1. Молитва донаторов: фигуры людей и фигуры святых

Обратимся теперь к закрытому алтарю. Здесь может быть прослежено то же противопоставление потустороннего и посюстороннего — небесного и земного, Божественного и человеческого, — которое мы наблюдали в открытом алтаре. Вместе с тем это противопоставление — ключевое для Гентского алтаря — находит здесь совсем другое проявление: оно выражается в данном случае не перспективно, а стилистически, т. е. не с помощью использования той или иной зрительной позиции, а с помощью специальных изобразительных средств — прежде всего с помощью цвета. илл. 2

В нижнем ряду мы видим коленопреклоненные фигуры донаторов — Йооса Вейта [Joos Vijd] и его супруги Элизабет Борлют [Elisabeth Borluut]<sup>1</sup>. Они молятся перед скульптурными изображениями святых — Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова. илл. 8

Выбор святых определяется темой поклонения Агнцу<sup>2</sup>. Иоанн Креститель держит в руках агнца, что отсылает к композиции открытого алтаря. Вместе с тем этот выбор соответствует месту и времени создания Гентского алтаря: он был изготовлен для церкви Иоанна

<sup>1</sup> Йоос Вейт неоднократно был членом городского управления Гента. В 1433 г. он становится бургомистром города.

<sup>2</sup> Иоанну Крестителю принадлежат слова: «Вот Агнец Божий, который берет на Себя грех мира» (Ин. I, 29); эти слова, как уже упоминалось, написаны на престоле, к которому относится Гентский полиптих (см. выше, *Гл. II*, примеч. 15). Иоанн Богослов в Апокалипсисе говорит о Спасителе в виде агнца (Откр. V, 6–12, VII, 9–12).

Крестителя (см. *Гл. I, § I*) и, по-видимому, освящен вместе с престолом в день Иоанна Богослова<sup>3</sup>. Соответственно, надо полагать, что придел храма (капелла), построенный донаторами специально для заказанного ими ретабля, посвящен был Иоанну Богослову<sup>4</sup>.

Изображение донаторов, данное в цвете, контрастирует с изображением статуй; этот контраст призван передать противопоставленность изображения людей и святых<sup>5</sup>. Мы видим не самих святых, но

<sup>3</sup> Дата 6 мая, которая обозначена на Гентском алтаре как дата открытия алтаря (см. выше, *Гл. I*, примеч. 3), — день памяти Иоанна Богослова. В этот день вспоминается мученичество Иоанна Богослова у Латинских ворот («ad Portam Latinam») в Риме (согласно католическому преданию, император Домициан повелел бросить св. Иоанна в котел с кипящим маслом, поставленный перед Латинскими воротами; мученическая кончина Иоанна Богослова торжественно отмечалась в Риме в этот день в этом месте). Как уже упоминалось, данная надпись является, по мнению некоторых исследователей, фальсификацией; как бы то ни было, обозначенная на ней дата едва ли случайна.

<sup>4</sup> См.: Tolnay, 1939, с. 20, 49–50 (примеч. 61); Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, с. 30; Panofsky, I, с. 208; Dhanens, 1965, с. 47. — Речь идет о капелле в южной части храма; в настоящее время (с 1986 г.) Гентский алтарь находится в другом приделе собора (бывшем баптистерии).

Предположение, что первоначально алтарь находился в нижней церкви (крипте) — непосредственно под той капеллой, в которой он был до 1986 г. (ср.: Panofsky, I, с. 207), следует признать ошибочным. См. в этой связи: Blum, 1969, с. 15–16.

<sup>5</sup> Ср. затем аналогичное изображение донаторов вместе со скульптурными изображениями святых у Рогера ван дер Вейдена в алтаре из Музея Богдельни в Боне (полиптих Страшного Суда, 1443–1451 гг. — см. изд.: De Vos, 1999, с. 254, 260–261, № 17, илл. 10–12; Châtelet, 1999, с. 76) и у Ганса Мемлинга в алтаре из гданьского Национального музея (триптих Страшного Суда, 1467–1471 гг. — см. изд.: Białostocki, 1983, с. 38–39, илл. 1, 2; Białostocki, 1988, с. 69–72, илл. 63, 64; De Vos, 1994, с. 84, № 4; De Vos, 1994a, с. 35, № 2; Corti & Faggin, 1969, табл. I, ср. с. 85–86, № 1A, 1B); в обоих случаях, как и у ван Эйка, эти изображения представлены на створках закрытого алтаря. Между тем, в «Алтаре плотников и бочаров» Баренда ван Орлея из брюссельского Королевского музея (первой половины XVI в.) как скульптурные изображения святых, так и изображение коленапреклоненных донаторов, молящихся перед ними, представлены — также на внешних створках алтаря — в виде гризайлей, так что святые и люди отличаются лишь тем, что святые стоят на пьедесталах (см. изд.: Philiprot, 1966, с. 234, № 7).

В других случаях на створках закрытого алтаря как у ван Эйка, так и у его последователей могут быть представлены лишь скульптурные изображения святых (без изображения донаторов), которые имеют иную функцию: изображение статуй святых на створках закрытого алтаря призвано контрастировать в этих случаях с непосредственным изображением самих святых в открытом алтаре. См., например, изображение Марии и архангела Гавриила в виде статуй у ван Эйка на створках триптиха из Дрезденской галереи; об аналогичных изображениях Благовещения мы говорим ниже (в примеч. 21). Отметим еще изображения св. Иоанна Крестителя и св. Юлиана на створках триптиха «Снятия с Креста» Робера Кампена, копия которого (ок. 1450 г.) находится

илл. 127

илл. 128

илл. 10

их скульптурные изображения — святые показаны, следовательно, как изображения изображений (или, что то же, изображения в изображении). Противопоставление живых людей (принадлежащих этому миру) и святых (принадлежащих миру иному, потустороннему) проявляется, таким образом, в степени условности образа или, можно сказать, в разном уровне семиотичности изображения<sup>6</sup>: перед нами изображение человека, но изображение изображения святого<sup>7</sup>.

---

в ливерпульской Галерее Уолкера (см. изд.: Châtelet, 1996, с. 289–290; Panofsky, I, с. 167; Panofsky, II, табл. 106, илл. 230); свв. Иеронима и Георгия в так называемом триптихе Сфорцы [Alessandro Sforza] мастерской Рогира ван дер Вейдена из брюссельского Королевского музея, ок. 1458–1460 г. (см. изд.: Châtelet, 1999, с. 133–135; Borchert, 2002, с. 116, илл. 139, ср. с. 246, № 59; предполагается, что триптих мог быть выполнен Питером ван дер Вейденом, сыном Рогира). Ср. затем изображение св. Екатерины и св. Варвары у Мастера Сцен жизни Богоматери и Христа из брюссельского Королевского музея изящных искусств, 1490–1500 г. (см. изд.: Philippot, 1966, с. 233, № 6); изображение Христа и Богоматери у Баренда ван Орлея в триптихе Мадонны Семи Печалей из Музея изящных искусств в Безансоне, 1535 г. (там же, с. 234, № 8); изображение различных святых на внешних створках так называемого алтаря Якоба Геллера [Jacob Heller — имя заказчика], выполненных Маттиасом Грюневальдом ок. 1510 г. и хранящихся частично в франкфуртском Институте изобразительных искусств (см. изд.: Borchert, 2009, с. 114–115, № 64–65; центральная часть алтаря, выполненная Дюрером, до нас не дошла); изображение различных святых у Мастера Легенды св. Урсулы на обратной стороне полиптиха конца XV в. из Музея изящных искусств в Брюгге (см. изд.: De Vos, 1994a, с. 198, № 66; Borchert, 2009, с. 88, № 43); о других примерах мы говорим в *Экскурсе VIII*. По словам Панофского, «From Jan van Eyck to Rubens sculptures „in stone color“, as Dürer put it, were the usual thing on the exterior of folding altarpieces, forming a striking contrast with the resplendent interior which was not visible except on special occasions... The illusionistic imitation of sculpture by „stone color“ paintings may be regarded as complementary to that illusionistic imitation of living human beings by sculpture which we encountered on the spire of Strasbourg Cathedral and in the house of Jacques Coeur» (Panofsky, I, с. 161); см. еще: Grams-Thieme, 1988, с. 214–247. Выражение *color lapidum* было первоначальным обозначением гризайлей (см.: Borchert, 2009a, с. 239).

Ср. в этой связи немецкие резные алтари («Schnitzaltäre») XIV в., где резные изображения открытого алтаря контрастируют с живописными изображениями алтаря закрытого (Panofsky, I, с. 79).

<sup>6</sup> Уровень условности (семиотичности) определяется количеством шагов, связывающих означаемое и означающее в последовательности «знак знака знака...». См.: Uspensky, 1976, с. 80–81; Успенский, 2000, с. 261–262.

<sup>7</sup> Аналогичное противопоставление мы находим уже у Клауса Слютера на скульптурах портала аббатства в Шампмоле близ Дижона, 1393 г. (см. изд.: Châtelet, 1996, с. 40; Panofsky, I, табл. 20, илл. 42). Мы видим коленопреклоненных донаторов (герцога Филиппа Смелого и его жену, Маргариту Фламандскую), обращающихся с молитвой к Богоматери. Богоматерь изображена при этом стоящей на пьедестале, тогда как донаторы пьедестала не имеют: так же, как и у ван Эйка, донаторы изображены как живые люди, которые молятся перед

Как живые фигуры донаторов, так и скульптурные изображения святых представлены в иллюзионистически написанных нишах. Несомненно, перед нами условное изображение храма — надо полагать, того же самого, в котором находимся мы, зрители, и который очевидным образом принадлежит нашему, земному пространству. Соответственно, фигуры нижнего ряда соотносятся с нами и пространством — с пространством в е ш н е г о наблюдателя<sup>8</sup>.

Итак, изображение храма у ван Эйка коррелирует, по-видимому, с тем храмом, в котором находится Гентский алтарь (и в котором находятся люди, смотрящие на него), оно является как бы продолжением пространства этого храма: скульптурные изображения святых, которым молятся донаторы, должны, по-видимому, ближайшим образом напоминать статуи святых в самом храме<sup>9</sup>.

---

и з о б р а ж е н и е м Богоматери. Таким образом, Богоматерь представлена как изображение изображения — как скульптурное изображение статуи.

илл. 29

С. Сандстрём усматривает здесь прямую связь с фламандской традицией изображения святых в виде скульптур (гризайлей) на внешних створках алтаря, соотнося, в частности, скульптурную композицию Слутера с триптихом «Обручения Марии» Робера Кампена, ок. 1428–1430 гг., из музея Прадо в Мадриде, на внешней створке которого представлены скульптурные изображения свв. Иакова (или Йодокуса?) и Клары (см. изд.: Châtelet, 1996, с. 206); по мнению Сандстрёма, Флемальский мастер был первым, кто поместил изображения (гризайли) скульптур на внешних створках алтаря (Сандстрём следует здесь Панофскому, см.: Panofsky, I, с. 161; см. также: Blum, 1969, с. 11 и с. 119, примеч. 31). Ср.: «Completed for the most part by 1393, this ensemble [Claus Sluter's] constitutes... a starting-point for the new Flemish art; for, among others, the type of picture with painted false sculpture generally attributed to the master of Flemalle. The central pillar of the portal is dominated by the little sculpture of the Madonna, which has a strikingly *objective* socle of the same simple hexagonal kind that we find again on the grisaille paintings on the rear side of the Flemalle master's Prado altar. At the sides there are well-marked sculptural niches enclosing the ducal pair kneeling on material cushions — they are evidently designed to be seen as present, in all their corporeal concreteness, in the same room where the Madonna is present in the form of a sculpture. At the extreme edges of the portal's sides are seen the patron saints of the Duke and his lady, John the Baptist and S. Catherine of Alexandria. Their status... differs from that of the Madonna and of the patrons. They have no socles, and stand on what appear to be small cushions of clouds — note their wooly structure, by contrast with the cushions of the ducal pair... This, then, is a picture of the patron and patroness praying before the *picture* of the Madonna, and not before Her *person*» (Sandström, 1963, с. 33–34, ср. с. 114).

<sup>8</sup> Ср. замечания С. Сандстрёма о соотношении архитектурного интерьера и фресковой росписи в Верхней церкви в Ассизи: «Here we have on the one hand a real gallery of small columns in the background of which a row of angels is painted, and on the other hand a row of painted niches with angels and prophets. By means of the architectural framework into which these latter are inserted, they are naturally viewed in connection with the real space of the church, and are assumed to occupy the same space as the observer» (Sandström, 1963, с. 23, ср. с. 24).

<sup>9</sup> Ср.: «The foreground space is a *trompe l'œil* of an encasement for sculpture», «... The master's ingenious *trompe l'œil* which made them [the sculptures] appear

## § 2. Сцена Благовещения: контаминация небесного и земного

Итак, изображение донаторов и святых ориентировано на наше, человеческое восприятие. Мы, люди, не можем видеть святых — св. Иоанна Крестителя или св. Иоанна Богослова, — нам доступны только их изображения. Мы не можем их видеть, поскольку они не причастны нашему, земному миру: они находятся в другой сфере — в другом, небесном пространстве. Тем самым нижний ряд закрытого алтаря соотносится с нашим опытом.

илл. 8

Это иное пространство прослеживается в сцене Благовещения, находящейся над донаторами и статуями святых. Знаменательным образом фигуры Девы Марии и Архангела Гавриила в этой сцене даны в том же цвете, что и статуи святых в нижней части<sup>10</sup>; их изображения разительно отличаются от изображений донаторов. Более того, складки их одежды образуют как будто скульптурный рельеф. Они вообще напоминают изваяния: они, так сказать, облечены в скульптурные формы<sup>11</sup>. Тем не менее, перед нами, несомненно, не статуи:

илл. 9

---

to be part of the structure and the factual continuation of the physically real chapel space» (Philip, 1971, с. 84, 197, ср. с. 97); «The niches below will obviously belong together with real space; sculptures and the figures of the donors will exist in the same sphere as the observer» (Sandström, 1963, с. 115, ср. с. 34). См. также: «Dans les grisailles introduites avec le nouveau style par le Maître de Flémalle et par Jean Van Eyck, le ton gris n'est nullement celui d'une peinture monochrome; c'est celui de la pierre d'une statue et d'une niche non polychromées. Un double effet est ainsi obtenu. Si d'une part la grisaille est moins réelle que la peinture (l'objet représenté n'est lui-même qu'une statue et non une figure vivante) ce qui justifie son usage aux revers des volets, visibles lorsque le retable est fermé, de l'autre, la présence réelle de la statue est plus vraisemblable que celle des figures colorées, ce qui accroît le pouvoir de trompe-l'œil. En combinant les deux dans l'*Agneau Mystique*, Van Eyck renforçait donc par l'une la présence de l'autre, tout en distinguant l'ordre de réalité des Saints et des donateurs, puisque ceux-ci s'agenouillent non devant saint Jean Baptiste et l'Évangéliste, mais devant leurs figures sculptées...» (Philippot, 1966, с. 230).

<sup>10</sup> Э. Пановский говорит о них как о «полу-гризайлях» (*semi-grisailles*); см.: Panofsky, I, с. 208). Относительно термина *semi-grisailles* (или *demi-grisailles*) см. вообще: Borchert, 2009a, с. 239.

<sup>11</sup> Ср.: «The surface of the angel's garments [речь идет об архангеле Гаврииле] is articulated like a sculptural relief; it is a good example of what Panofsky called „Jan's stereographic style“» (Pächt, 1994, с. 164; ср.: Panofsky, I, с. 227). См. также: «Die Figuren wirken wie Steinskulpturen nicht nur wegen ihrer schweren, geschlossenen Formen, sondern auch wegen ihrer Farbe» (Philip, 1967, с. 62); «... Van Eyck seems to have attempted to give the figures of the Annunciation a sculptural appearance that would harmonize visually with the figures below. Thus he arranged their white robes in folds that emphasize mass, not rhythm. The Virgin's head is frontal, though tilted, and the unusually large white dove does not move toward her but... appears suspended above the Virgin as if he were carved. The resemblance of the Virgin's



в отличие от изображений святых в нижнем ряду, фигуры Девы и Архангела не стоят на подиумах и не находятся в нишах<sup>12</sup>. Это живые фигуры — живые и в то же время потусторонние. Они существуют в своем собственном пространстве, которое лишь внешне напоминает наше, земное пространство.

Скульптурные изображения святых выступают как посредники между людьми и самими святыми — иначе говоря, как посредники между земным и небесным. То же самое может быть сказано и об иконах: иконы также представляют собой изображения святых, которые выступают как посредники при общении с ними. Поскольку в нижнем ряду показаны донаторы, т.е. живые люди, святые предстают в виде изображений, т.е. передается их — донаторов — восприятие; специальные стилистические средства позволяют показать посредническую роль этих изображений по отношению к самим святым.

Мы не можем видеть самих святых, но мы можем видеть их изображение, их образ. И мы можем общаться с их изображением; в частности, мы можем молиться перед ним, как это делают донаторы. Мы можем общаться со святыми через их изображения. Это, в сущности, основная функция иконы.

В то же время самые верхние фигуры — фигуры пророков Захарии и Михея, а также сивилл — снова даны в цвете, они напоминают не скульптуры, а живых людей.

Это может объясняться тем, что пророки и сивиллы полностью принадлежат потустороннему миру, т.е. их изображения вообще никак

---

room to an actual sculptural niche is reinforced by its illumination, which appears as an extension of the actual light that falls on the chapel window at the right, a device Jan underlined by painting the shadows cast into the Virgin's room by the frames of the panels. By appearing solid and somewhat disengaged from action, both the Virgin and Gabriel relate directly as physical presences to the viewer in his own space and time. By echoing the colourlessness and solidity of the sculptures below, the figures visually unify the exterior and enhance its contrast with the resplendent interior» (Ward, 1975, с. 209). Связь облачений Марии и Гавриила с изображениями статуй в нижнем ряду Гентского алтаря отмечал и Л. Бальдасс (Baldass, 1952, с. 41–42).

илл. 16 <sup>12</sup> Первоначально, как показывают лабораторные исследования, эти фигуры должны были, видимо, быть помещены в ниши, подобные тем, в которых показаны фигуры донаторов и статуи святых в нижнем ряду закрытого алтаря; см.: Coremans, 1953, с. 119–120 и табл. LXII, 1; Coeckelberghs, 1970, с. 25; Dhanens, 1973, с. 110 (илл. 61), 117; ср.: Ward, 1975, с. 209 (примеч. 83). Ср.: «The figures of Angel and Mary... were probably originally intended as broad relief-like figures in shallow niches, but were made more life-like when the surrounding space was developed in a realistic manner. The only trace of the original idea is the monochrome apparel of Gabriel and Mary» (Dhanens, 1980, с. 113, ср. с. 114); «... Maria and Gabriel were originally planned as figures in niches. This accords perfectly with the white colour of their garments: they must have been intended as grisaille figures, which would have made them a better match for the two Johns painted as fictive statues in the lower tier» (Pächt, 1994, с. 123).

не соотносятся с земным, человеческим началом. Между тем, в сцене Благовещения имеет место контаминация небесного и человеческого. Архангел является к Деве, и тем самым она принадлежит уже иному, неземному пространству; в то же время все происходит в обычной комнате, и за окнами мы видим изображение Гента<sup>13</sup>. Характерным образом комната Марии представлена в прямой перспективе (нам видны пол и потолок, сходящиеся вместе) и с применением иллюзионистических приемов, создающих эффект *trompe-l'œil*, т.е. явно ориентированных на восприятие зрителя: иллюзионистическое изображение интерьера контрастирует при этом с подчеркнута условным изображением Марии и Гавриила. Так на фоне земного пространства выделяются — контрастируя с этим фоном — фигуры, подобные статуям, но при этом статуями не являющиеся.

илл. 9

илл. 15

Мы находимся в нашей, посюсторонней реальности. Пророки и сивиллы принадлежат иной, потусторонней реальности. Между тем сцена Благовещения соотносится как с той, так и с другой реальностью. Можно сказать, что сцена Благовещения по самому своему содержанию соотносится как с Божественным, так и с человеческим началом — и это передается в изображении: фигуры Богородицы и Гавриила соотнесены как с изображением святых, так и с изображением живых людей. Это имеет вполне очевидный богословский смысл.

Знаменательно, что рамки панелей, из которых составлено изображение (которые скрепляют одни панели с другими), отбрасывают тень в самом изображении — на полу комнаты Марии, — как если бы они принадлежали не только пространству, в котором находятся зрители, но и пространству изображаемому<sup>14</sup>. Таким образом, то, что является физической реальностью, принадлежащей нашему, материальному миру и внеположной изображению, отражается в иллюзорном пространстве картины так, как если бы это были не рамки панелей, а рамы прозрачной стены, за которой видна сцена Благовещения, — стены, отделяющей нас от изображаемого

илл. 9

<sup>13</sup> Впрочем, как считает Э. Панофский, в комнате Марии сочетаются формы романского и готического архитектурного стиля (см.: Panofsky, I, с. 137; подробнее об этом мы говорим в *Экспурсе I*). — Относительно изображения Гента в сцене Благовещения см.: Heins, 1907; Dhanens, 1965, с. 64–65; Dhanens, 1980, с. 93; Van Puyvelde, 1947, с. 23.

<sup>14</sup> См.: Panofsky, I, с. 165; Sandström, 1963, с. 115; Coekelberghs, 1968, с. 91; Coekelberghs 1970, с. 25; Dhanens, 1973, с. 14, 117; Ward, 1975, с. 209–210, 213; Martens, 1994, с. 274–275; De Mey, 2001, с. 60–61.

Д. Мартан отмечает то же явление у Робера Кампена на правой панели триптиха Верля [Heinrich von Werl — имя донатора] из музея Прадо в Мадриде (1438 г.), усматривая в этом свидетельство того, что Кампен был знаком с Гентским алтарем (Martens, 1994, с. 274–275).

пространства. Иначе говоря, то, что является условностью для зрителя, на которую он не обращает внимания при восприятии изображаемой сцены (подобно тому, как может не замечаться рама картины, театральная рампа и т.п.)<sup>15</sup>, отражается во внутреннем пространстве изображения. Тем самым внешняя и внутренняя по отношению к изображению зрительные позиции оказываются соотносенными: в самом деле, точка зрения зрителя картины объединяется в данном случае с точкой зрения наблюдателя, находящегося внутри изображаемого пространства.

Комната Марии освещена справа и спереди, и это соответствует реальному — естественному — освещению в приделе (капелле), в котором был расположен алтарь: окно капеллы находилось справа от алтаря и перед ним<sup>16</sup>. Таким образом, тени в изображаемом пространстве ложатся так, как если бы свет в комнате Марии падал из реального окна (окна капеллы)<sup>17</sup> и если бы рамки панелей находились в самом изображаемом пространстве. В результате устраняется граница между изображением и реальностью — одно переходит в другое, и мы, зрители, оказываемся как бы внутри изображения (ср. в этой связи *Экскурсы II и IV*)<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> См. определение условности в искусстве: Лотман и Успенский, 1970.

<sup>16</sup> Как мы уже упоминали (см. выше, примеч. 4), в настоящее время Гентский алтарь не находится в той капелле (в южной части храма), для которой он был предназначен; таким образом, соотношенность изображения теней с освещением капеллы оказалась нарушенной. В этой капелле было два окна; их отражения видны на драгоценных камнях, которыми украшены облачения Бога Отца, Иоанна Крестителя и одного из поющих ангелов в открытом алтаре (Dhanens, 1980, с. 112), а также на шаре, украшающем фонтан, который находится перед престолом (Schneider, 2012, с. 175). Ср. в этой связи *Экскурс IV*.

<sup>17</sup> С естественным источником света в капелле соотносена и освещенность других фигур как закрытого, так и открытого алтаря. Так, например, фигуры верхнего ряда открытого алтаря в соответствующем направлении отбрасывают тень на находящиеся позади них ниши (Dhanens, 1973, с. 14); в других случаях это выражается в относительной затененности левой части фигуры. Ср. в этой связи: Panofsky, I, с. 147, 208 и 417 (примеч. 2 к с. 148).

Соотношенность изображения теней с естественным источником света наблюдается уже в древности. Так, стены одной из комнат дома Августа на Палатинском холме в Риме (*domus Augustea*, I в. до н.э.) украшены фресками с изображением колонн (представляющими собой своего рода *trompe-l'œil*); эти нарисованные колонны будто бы отбрасывают тени, причем расположение теней соотносено с освещением комнаты. То же находим затем у Амброджо Лоренцетти в росписи церкви св. Франциска в Ассизи и у Перуджино на фресках Меняльной коллегии в Перудже.

<sup>18</sup> Ср.: «Dans l'Annonciation... il [van Eyck] donne au cadre le même statut de réalité qu'à la surface peinte du tableau puisqu'il figure sur cette dernière l'ombre portée par le montant vertical» (Coekelberghs, 1968, с. 91, примеч. 18).

Любопытно сопоставить «Благовещение» Гентского алтаря с другими «Благовещениями» ван Эйка. Так, в «Благовещении» на внешних створках триптиха из Дрезденской галереи (1437 г.) Мария и Гавриил изображены в виде статуй<sup>19</sup>; совершенно такое же изображение мы находим и в диптихе (1435–1436 гг.) из собрания Тиссен-Борнемиса в Мадриде (ранее — в Лугано)<sup>20</sup>. Мария и Гавриил изображены здесь так же, как изображены Иоанн Креститель и Иоанн Богослов в Гентском алтаре. Очевидно, что здесь представлена наша, человеческая перспектива, поскольку нам доступны лишь изображения святых<sup>21</sup>.

илл. 10

илл. 11

Таким образом, здесь имеет место примерно то же, что в театре, когда актер неожиданно обращается к публике, существование которой он, вообще говоря, должен был бы игнорировать. Для типологических аналогий см. вообще: Успенский, 2000, с. 266–267; Лотман и Успенский, 1970, с. 287.

<sup>19</sup> Этот триптих называют иногда триптихом Джустиниани по имени предполагаемого донатора, Микеле Джустиниани [Michele Giustiniani]; ср. обсуждение этого вопроса: Dhanens, 1980, с. 242; Borchert, 2002, с. 234 (№ 23); Borchert, 2008, с. 61. Его могут именовать также «Ябахским триптихом» по имени коллекционера Эбергарда Ябаха [Eberhard / Everhard Jabach, † 1695], которому в свое время принадлежало это произведение.

илл. 34

Предполагается, что он служил дорожным алтарем (см.: Borchert, 2002, с. 234, № 23).

<sup>20</sup> Мы не знаем назначения этого диптиха: обратная сторона панелей, вообще говоря, не дает основания предположить, что они служили створками алтарного изображения, как это имеет место в случае аналогичных панелей из Дрезденской галереи. Можно думать, тем не менее, что данные изображения первоначально предназначались для внешних створок какого-то триптиха, который так и не был осуществлен, и ван Эйк оформил их как самостоятельные картины: «The versos of the panels... do not display paintings in natural colors or remnants thereof, nor do they bear the marks of recent bisection... They are, instead, carefully marbled in the same way as are the chamfered frames, from which we may conclude that Jan van Eyck himself had decided, for reasons unknown, to convert the exterior shutters of a triptych into an independent devotional image» (Panofsky, I, с. 192). Не исключено, что мы имеем здесь первоначальный этап работы над триптихом из Дрезденской галереи: ван Эйк, возможно, задумал триптих большего размера и начал над ним работу; затем по тем или иным причинам он изменил свое намерение и изготовил значительно меньший триптих (размер панели с изображением статуи Марии или Гавриила из собрания Тиссен-Борнемиса: 39 × 24 см; размер аналогичной панели дрезденского триптиха: 33,1 × 13,6 см).

<sup>21</sup> Ср. затем аналогичное изображение «Благовещения» на створках закрытого алтаря у Никола Фромана в триптихе Неопалимой Купины из кафедрального собора в Экс-ан-Провансе, 1475–1476 гг. (см. изд.: Borchert, 2002, с. 42–43, илл. 48, 49; Лиментани Вирдис и Пьетроджованна, 2002, с. 141); у Ганса Мемлинга в триптихе Страстей Христовых из Музея Св. Анны в Любеке, 1491 г. (см. изд.: Heise, 1950, табл. 1; Blum, 1969, илл. 73; De Vos, 1994, с. 323, № 90; Corti & Faggin, 1969, с. 92, № 16А, 16В); у Утрехтского мастера в триптихе Страстей Христовых из Центрального музея в Утрехте, ок. 1460 г. (см. описание: Grams-Thieme, 1988, с. 145); у Рогира ван дер Вейдена в полиптихе Страшного Суда из Музея Богадельни в Боне, 1443–1451 гг. (см. изд.: De Vos, 1999, с. 254, 260–261, № 17, илл. 14–15; Châtelet, 1999, с. 76) и у Мастера Легенды св. Урсулы

илл. 127

илл. 132 в полиптихе конца XV в. из Музея изящных искусств в Брюгге (см. изд.: De Vos, 1994а, с. 198, № 66; Borchert, 2009, с. 88, № 43); в последних двух случаях имеются в виду верхние панели закрытого алтаря. Между тем в алтаре, известном под названием триптиха Яна Краббе [Jan Crabbe], из Музея изящных искусств в Брюгге (1467–1470 гг.) Мемлинг изображает Гавриила и Марию — также на внешних створках триптиха — как живых людей, стоящих на пьедесталах (см. изд.: Memling in Brugge, 1994, с. [15]; De Vos, 1994, с. 92, № 5; De Vos, 1994а, с. 44, № 3; Corti & Faggini, 1969, с. 95, № 20А, 20В).

илл. 105 В других случаях Благовещение на внешних створках алтаря показано в виде гризайлей, но при этом, в отличие от указанных произведений ван Эйка, фигуры Богоматери и Архангела не изображены на пьедесталах. Так обстоит дело, например, у Луиса Аллинкброода в триптихе Страстей Христовых (ок. 1445 г.) из музея Прадо в Мадриде (см. изд.: Borchert, 2002, с. 137, илл. 161, ср. с. 262, № 106); в Миддельбургском алтаре (триптихе Питера Бладелина [Pieter Bladelin, ок. 1410 — 1472]) Рогира ван дер Вейдена из Берлинской картинной галереи, где изображение на створках принадлежит не самому мастеру, а одному из его последователей, последней четв. XV в. (см. изд.: De Vos, 1999, с. 243, № 15); в полиптихе Страстей Христовых (середины XV в.) одного из последователей Рогира ван дер Вейдена из церкви в Амбьерле (Ambierle), Франция (см. репродукцию: Borchert, 2009, с. 92, № 45; ср.: Marksches, 2009, р. 269); у Гуго ван дер Гуса в триптихе Портинари [Tommaso Portinari] из галереи Уффици, 1476–1478 гг. (см. изд.: Dhanens, 1998, с. 251; Panofsky, II, табл. 303, илл. 461); у Бартоломе Бермехо в триптихе Монсерратской Мадонны из кафедрального собора в Акви Терме, ок. 1485 г. (см. изд.: Borchert, 2002, с. 136, илл. 160); у Муленского мастера в триптихе из кафедрального собора в Мулене, конца XV в. (см. изд.: Dhanens, 1998, с. 298; Лиментани Вирдис и Пьетроджованна, 2002, с. 153); у Мастера Легенды св. Люции и Мастера Легенды св. Урсулы на створках не сохранившегося полностью триптиха посл. четв. XV в. из частного собрания (см. изд.: De Vos, 1994а, с. 215, № 77); у Ганса Мемлинга в триптихе Страстей Христовых из Музея изящных искусств в Будапеште, ок. 1480–1490 г. (см. изд.: Borchert, 2010, с. 196, № 61); у Мастера Алтаря св. Варфоломея в триптихе Распятия из Музея Вальрафа-Рихарца в Кёльне, ок. 1501 г. (см. изд.: Stange, V, илл. 142, ср. с. 68); у Квентина Массейса в алтаре Страстей Христовых из Музея Машаду де Каштру г. Коимбры 1514–1517 гг. (см. изд.: Silver, 1984, табл. 34–35, ср. с. 213, № 18); в триптихе Мастера Св. Крови перв. четв. XVI в. из Музея изящных искусств в Брюгге (см. изд.: De Vos, 1994а, с. 243, № 95); в триптихе Рождества из монастыря кармелиток в Бургосе, 1551 г. (см. изд.: Lavalleye, II, табл. III, илл. 53, ср. с. 14). Под фламандским влиянием аналогичные изображения в конце XV в. появляются у итальянских мастеров (см. створки дарохранительниц Фра Бартоломео из галереи Уффици, Флоренция, и Мариотто Альбертинелли из Музея Польди-Пеццолли, Милан, в изд.: Agasse, 1999, с. 254, 256–257, илл. 158 и 159). Изображение в виде гризайлей может пониматься при этом именно как изображение скульптуры, т. е. как изображение изображения (см.: Grams-Thieme, 1988, passim). (Пьедесталы следует отличать при этом от подножий, на которых могут стоять особенно почитаемые фигуры; так, в только что упомянутом «Благовещении» Аллинкброода Мария, в отличие от Архангела, находится именно на подножии.)

Ср., вместе с тем, предшествующее ван Эйку изображение Благовещения — в цвете, а не в виде гризайлей! — на верхних панелях закрытого алтаря у Мастера Норфолкского триптиха, названного так по имени бывшего владельца, герцога Норфолкского, из роттердамского Музея Бойманса — Ван Бёнингена,

Напротив, «Благовещение» (1435 г.) из вашигтонской Национальной галереи (в прошлом — из собрания Эрмитажа в Санкт-Петербурге)<sup>22</sup> изображает Гавриила и Марию как живых людей; здесь они показаны безотносительно к противопоставлению небесного и земного, они находятся в своем собственном пространстве<sup>23</sup>. Таковы два противопоставленных друг другу подхода к изображению этой сцены.

илл. 12

«Благовещение» Гентского алтаря занимает промежуточную позицию; мы имеем здесь как бы контаминацию того и другого подхода, т.е. совмещаются две перспективы — Божественная и человеческая. Слова Архангела, обращенные к Марии, возвещают соединение человека с Богом, и поэтому сцена Благовещения изображена в закрытом алтаре — на внешних створках, которые должны открыться и ввести зрителя в мир горний.

илл. 9

---

ок. 1415 г. (см. изд.: Belting & Kruse, 1994, табл. 4; Borchert, 2008, с. 12; Panofsky, II, табл. 52, илл. 106; ср. Panofsky, I, с. 92 и с. 394, примеч. 3 к с. 92), а также на внешних створках алтаря у Мастера Алтаря св. Гереона из Берлинской картинной галереи, ок. 1420 г. (см. изд.: Kemperdick, 2010, с. 60, илл. 58) и алтаря Бренкенского мастера из Музея Бодэ в Берлине, 1420-х гг. (см. изд.: Panofsky, I, табл. 22, илл. 49; Robb, 1936, илл. 28 между с. 498 и 499). Благовещение на створках закрытого алтаря (опять-таки, в цвете) мы находим затем в алтаре Поклонения волхвов (Трех Царей) Стефана Лохнера из Кёльнского кафедрального собора, 1440 г. (см. изд.: Kauffmann, 1952, табл. 21; Лиментани Вирдис и Пьетроджованна, 2002, с. 165) или же в Алтаре Суконщиков Маартена ван Геемскерка из Музея Франса Гальса в Гаарлеме, 1546 г. (см. изд.: Dhanens, 1998, с. 300); см. еще примеры в изд.: Stange, VI, илл. 215; Stange, VII, илл. 188, 211, 214, 246; Stange, VIII, илл. 216. Благовещение (в цвете) на внешних створках триптиха мы видим и у Фра Анджелико в алтаре из слоновой кости из мастерской Эмбриаки собрания Епархиального музея в Хильдесхайме, ок. 1450 г. (см.: Bonsanti, 2008, с. 49–65; Bonsanti, 2009, с. 31).

<sup>22</sup> Э. Даненс относит эту картину к школе ван Эйка (Dhanens, 1980, с. 355–358), но абсолютное большинство исследователей считают ее произведением самого Яна ван Эйка.

<sup>23</sup> Узкий формат панели говорит о том, что это была левая створка триптиха, в центре которого находилось, как полагают, изображение Рождества Христова (см.: Никулин, 1997, с. 25). В данном случае Благовещение было представлено, видимо, не на внешней, а на внутренней створке триптиха, т.е. принадлежало открытому, а не закрытому изображению (в отличие от дрезденского или гентского «Благовещения»). Именно поэтому, возможно, Богородица и Архангел показаны здесь как живые люди, а не как статуи: они предстают перед нами непосредственно, в своем собственном пространстве, — мы видим самих святых, а не их изображение, опосредствованное человеческим восприятием.

Аналогичное изображение Благовещения — также в открытом алтаре! — было представлено, по-видимому, в не дошедшем до нас триптихе ван Эйка, о котором мы знаем по описанию Бартоломео Фацио [Bartholomeo Fazio или Bartholomaeus Facius, 1400–1457] 1450-х гг. (см.: Waxandall, 1964, с. 102–103; Panofsky, I, с. 361, примеч. 7 к с. 2).

Изображение Благовещения на внешних створках алтаря у ван Эйка и других фламандских художников (его последователей) находит соответствие в византийской традиции, где Благовещение принято помещать на «святых дверях», т. е. центральных дверях иконостаса (ведущих в алтарное пространство)<sup>24</sup>. Равным образом Благовещение могло быть представлено в восточнохристианских храмах и на церковных дверях<sup>25</sup>, ведущих из притвора (нартекса) в храм (наос)<sup>26</sup>. Эта традиция фиксируется с XII–XIII вв.<sup>27</sup>, но еще ранее — по крайней мере с XI в. — в византийском искусстве Благовещение изображалось на восточных столбах перед входом в алтарное пространство<sup>28</sup>, как мы видим это, например, в киевском Софийском соборе (мозаика 1043–1046 гг.)<sup>29</sup>, в афонском Ватопедском соборе (мозаика середины

<sup>24</sup> См.: Grabar, 1961, с. 16–17. Они называются также «райскими дверями», а на Руси с XIV в. именуются еще и «царскими дверями»; относительно названия *царские двери* см.: Успенский, 1998, с. 144–150.

<sup>25</sup> См.: Hadermann-Misguich, 1999, с. 38–39 (примеч. 46).

<sup>26</sup> Эти двери назывались «царскими» в Византии (*βασιλικαὶ πύλαι*), а также и в Древней Руси, где название *царские (цесарские) двери* как обозначение дверей церковных прослеживается до начала XVII в. См.: Успенский, 1998, с. 144–147.

<sup>27</sup> Hadermann-Misguich, 1999, с. 38–39 (примеч. 46); Nelson & Collins, 2006, с. 178, 179, 181 (№ 22, 23). Изображение Благовещения на дверях, ведущих в алтарное пространство, известно с XII в. (едва ли не наиболее ранний пример — в церкви монастыря св. Екатерины на Синае, см. изд.: Nelson & Collins, 2006, с. 179, илл. 108; ср. также примеры XIII в. — там же, с. 178, 181, № 22, 23); с этого же времени оно наблюдается на византийских миниатюрах (см.: Grabar, 1961, с. 17). На Руси это явление отмечается с XIII в. (царские двери собр. Гос. Третьяковской галереи — Антонова и Мнева, I, с. 84–85 [№ 15] и илл. 40)

Любопытным образом на алтарных дверях из Синая (1200–1250 гг.) Благовещение изображено наверху на обратной стороне дверей (на лицевой стороне дверей представлены пророки Моисей и Аарон, на обратной стороне они же изображены под «Благовещением»), см.: Nelson & Collins, 2006, с. 180–181 (№ 23).

<sup>28</sup> См. в этой связи: Покровский, 1892, с. 16–18; Попова и Сарабьянов, 2007, с. 216 (примеч. 96). Ср. более поздние греческие, а также южнославянские примеры такого рода: Kalopissi-Verti, 1975, с. 31.

<sup>29</sup> О «Благовещении» в киевском Софийском соборе см.: Айналов и Редин, 1889, с. 56–57; Лазарев, 1960, с. 123–125. Изображение Благовещения на восточных столбах перед входом в алтарное пространство имело место и в других киевских церквах — так, например, на фресках церкви Архангела Михаила 1108–1113 гг. (см.: Айналов, 1932, с. 30, примеч. 1; Лазарев, 1966, с. 35) или церкви Св. Кирилла Александрийского, расписанной в последней трети XII в. (см.: Прахов, 1887, с. 17).

Характерно вместе с тем, что Ярослав Мудрый между 1037 и 1054 г. строит над Золотыми воротами в Киеве, ведущими в Софийский собор, церковь Благовещения (ПСРЛ, I/1, 1926, стлб. 151; ПСРЛ, II, 1908, стлб. 139; Иларион, 1984, с. 97–98).

XI в.)<sup>30</sup> или в каппадокийских церквах с фресковыми росписями середины XI в. (Карабаш Килисе в районе Соанлы; Чарыклы Килисе в районе Гёреме; церковь Айвалыкой в районе Уррюпа)<sup>31</sup>; то же имело место в иерусалимском храме Воскресения<sup>32</sup>, и в целом ряде новгородских церквей<sup>33</sup>.

Для западных храмов изображение Благовещения перед входом в алтарное пространство гораздо менее характерно. Оно встречается, правда, в верхней части триумфальной арки, будучи при этом, как правило, тематически связано с изображением Бога Отца на самой ее вершине (в центре дуги, образующей наверх арки)<sup>34</sup>, однако полностью

<sup>30</sup> Duchesne & Bayet, 1876, с. 311–312; Покровский, 1892, с. 16; см. изд.: Попова и Сарабьянов, 2007, с. 215, илл. 159. Изображение Благовещения в Ватопедском соборе находится также и при входе из паперти в нартекс (см.: Duchesne & Bayet, 1876, с. 313–314) — иначе говоря, это изображение представлено здесь как при входе в алтарное пространство, так и при входе в церковь.

<sup>31</sup> См.: Jolivet-Lévy, 1991, с. 270; Jolivet-Lévy, 2001, с. 157, 161, 295, 296. То же имеет место и в других каппадокийских церквах с более поздними росписями (XII–XIII вв.) (см.: Jolivet-Lévy, 1991, с. 230, 234, 236, 239; Jolivet-Lévy, 2001, с. 185, 297).

Между тем в церкви Каранлык Килисе (в районе Гёреме) с фресками середины XI в., Благовещение изображено при входе в наос (см.: Jolivet-Lévy, 2001, с. 255, 293).

<sup>32</sup> Русский паломник Даниил, побывавший в Иерусалиме в начале XII в., говорит, что в храме Воскресения на алтарных столбах помещалось мозаичное изображение Благовещения: «оба полы алтаря на обою столпу написано есть мусию Благовещение» (Даниил, 1864, с. 20–21). Мозаика эта была еще отчасти видна в начале XVII в.: ее упоминает Франческо Кварезмио [Francesco Quaresmio, 1583–1656] в своем описании Св. Земли, замечая, что она (мозаика) находится в полуразрушенном состоянии (см.: Quaresmio, II, с. 371; Даниил, 1864, с. 21, примеч. 4).

<sup>33</sup> Так, например, в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря начала XII в. (см.: Сарабьянов, 2002, с. 17, 38–39, 42–44, илл. 24, 25), в церкви Спаса на Нередице 1199 г. (см. изд.: Мясоедов, 1925, табл. XXXVIII и чертеж III<sub>1</sub>, № 25) или в церкви Николы на Липне 1290-х гг. То же мы видим, между прочим, и в новгородском Софийском соборе: это поздние фрески, сделанные, по-видимому, по старым изображениям.

<sup>34</sup> Так, например, на мозаиках Палатинской капеллы или церкви Марторана середины XII в. в Палермо, а также собора в Монреале конца XII в.; во всех этих случаях на Марию спускается Святой Дух, исходящий от десницы Бога Отца, изображенной на вершине триумфальной арки. Аналогичная композиция представлена у Джотто в капелле Арена в Падуе (1305 г.); в этом случае на вершине арки изображен Бог Отец, который посылает архангела Гавриила объявить благую весть Деве. Другими, более поздними примерами могут служить фрески Мазолино в капелле Св. Екатерины базилики Св. Климента в Риме (1428–1431 гг.) и Винченцо Фоппы в капелле Портинари миланской базилики Св. Евсторгия (1462–1468 гг.); в обоих случаях Благовещение представлено в верхнем ряду триумфальной арки, и при этом сверху находится изображение Бога Отца. Лишь в базилике Успения Богоматери на венецианском острове



разделенную на две части эту картину мы наблюдаем только в Византии и связанных с ней странах<sup>35</sup>; отсюда именно здесь естественным образом осуществляется переход к изображению Благовещения на дверях — церковных или алтарных.

Во всех этих случаях изображение Благовещения символизирует вход в Царство Божие: Благовещение изображает двери, открывающие путь к человеческому спасению, и это отвечает ассоциации с дверями как Христа<sup>36</sup>, так и Богородицы<sup>37</sup>; соответственно в акафисте

---

Торчелло мы находим изображения Гавриила и Богородицы в верхней части триумфальной арки (мозаика середины XII в.), при отсутствии какого бы то ни было изображения на ее вершине (см. изд.: Zuffi, 1999, с. 53), что, возможно, объясняется византийским влиянием. Ср. также фреску Перуджино (1503 г.), окаймляющую люнет в церкви Св. Франциска (в настоящее время — Коммунальный музей Св. Франциска) в Монтефалько и имитирующую триумфальную арку; изображение Бога Отца здесь также отсутствует (см. изд.: Garibaldi, 2004, с. 211, илл. 175).

Отметим в этой связи мозаику верхнего ряда триумфальной арки в римской церкви Свв. Нерее и Ахиллея (ок. 814 г.), где в центре изображено Преображение, с левой стороны Благовещение, а с правой — те же Архангел и Мария, что и в сцене Благовещения, но на руках Марии мы видим теперь Младенца, тогда как у Архангела подняты крылья и молитвенно сложены руки (см. изд.: Andaloro & Romano, 2002, с. 86, илл. 66; Ciampini, II, с. 125, табл. XXXVIII; Giunta, 1976, с. 195–200, илл. 202; Bishop, 1906, с. 267–268, илл. 6; Schiller, I, с. 410, № 406; Wisskirchen, 1991, с. 142, илл. 1; Thunø, 2002, с. 129, илл. VIII); как кажется, это последнее изображение содержательно и композиционно соотносится со сценой Благовещения, т. е. мы имеем здесь два эпизода, связанные друг с другом, — иначе говоря, оба фланкирующих изображения составляют как бы одну композицию, объединяющую разные временные моменты.

Менее показательно изображение Благовещения на триумфальной арке римской церкви Св. Марии Великой 332–340 гг.: так же, как и в церкви Свв. Нерее и Ахиллея, сцена Благовещения находится с левой для зрителя стороны верхнего ряда, однако она эксплицитно не связана с противостоящей ей сценой Сретения на правой стороне триумфальной арки. Правда, изображения Благовещения и Сретения часто встречаются вместе, как бы дополняя одно другое (см.: Kitzinger, 1949, с. 281), но в данном случае они никак не объединены формально и едва ли могут рассматриваться как части одной композиции.

<sup>35</sup> См.: Павловский, 1890, с. 96–99.

<sup>36</sup> Ср.: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется...» (Ин., X, 9; ср. Ин., X, 7).

<sup>37</sup> Ср., например, воскресный богородичен 5-го гласа: «Храм и дверь еси...» (Октоих, II, л. 5). При входе в алтарное пространство в начале литургии священнослужители читали молитвы: «Радуйся двери Божия, радуйся Пречистая Дѣво святая» и затем «Непроходимая двери, тайно знаменана, благословенная Богородице Дѣво, приими молитвы наша...» (Служебник, 1652, л. 86 об., 88 об. — 89; см. также: Одинцов, 1881, с. 196).

Первоначально указанные молитвы читались священнослужителями при входе в церковь (т. е. не в алтарные, а в церковные двери), см.: Стоглав, 2000, с. 272 (гл. 9); Стоглав, 1890, с. 89 (ср. в этой связи: Успенский, 2006, с. 134–135). Ср. толкование Симеона Солунского: «... Настоятель пройдет чрез царские

Благовещению поется: «Радуйся, райских дверей отвержение», «Радуйся, честнаго таинства двери», «Радуйся, двери спасения» (икосы 4, 8, 10)<sup>38</sup>. Равным образом изображение Благовещения перед входом в алтарное пространство могло пониматься в связи со словами пророка Иезекииля о «вратах затворенных» (Иез. XLIV, 1–3)<sup>39</sup>.

---

врата [имеются в виду церковные двери, см. выше, примеч. 26], подобно Христу, прошедшему в нас через затворенные врата Богородицы и отверзшему нам врата небесные» (PG, CLV, гл. 309, стлб. 561; Писания..., II, гл. 274, с. 411).

В настоящее время эти молитвы не читаются (они были исключены при исправлении Служебника, вышедшего в 1655 г. при патриархе Никоне).

<sup>38</sup> См.: Канонник, 1986, с. 92, 95, 97. — В латинской гимнографии Богоматерь именуется *porta (ianua) paradisi*, ср. также *porta (ianua) coeli*, *porta (ianua) salutis* и т.п. (см.: Guldán, 1966, с. 371; Meersseman, II, с. 318, 349), и это отвечает наименованию *райские двери*, которое в православной традиции обозначает главный вход в алтарное пространство церкви, а на Западе может означать главный вход в церковь; так, например, «райскими дверями» (*porta del Paradiso*) называются двери в кафедральном соборе г. Монреале (Сицилия) (см.: Успенский, 1998, с. 144–150; Успенский, 2011а, с. 37). Ср. в проповеди Иво Шартрского [Yves de Chartres, † 1116 г.], посвященной празднику Благовещения (Sermo XV: De Annuntiatione V. Mariae): «Чрево Девы становится ныне небесными вратами, через которые Бог сходит к людям, чтобы позволить им вознестись на небо» («Fit hodie porta caeli virginis uterus, per quam Deus descendit ad homines, ut eis ascensum praebet ad caelum» — PL, CLXII, стлб. 584). Сходным образом Гуго из обители Св. Виктора [Hugo de Sancto Victore, † 1141 г.] писал в трактате «Maria porta...»: «Мария — дверь, Христос — вход, Отец — тайна [потаенное место]. Мария — человек, Христос — человек и Бог, Отец — Бог. Через Марию к Христу, через Христа к Богу» («Maria porta, Christus hostium, Pater occultum. Maria homo, Christus homo et Deus, Pater Deus. Per Mariam ad Christum, per Christum ad Deum» — Baron, 1955, с. 271).

Об ассоциации Богоматери с дверью в западной богословской мысли см. вообще: Zuccari, 2009; следует отметить вместе с тем, что на Западе эта ассоциация выражена не столь отчетливо, как на Востоке, не будучи связана здесь ни с церковным обрядом, ни с иконографической традицией.

<sup>39</sup> Христианская экзегеза видела в этих словах пророчество о входе Христа в мир через непорочное зачатие его Девой (см.: Бобрик, 2000, с. 536), и тем самым священник, входящий в алтарное пространство церкви, уподоблялся Христу. Ср.: «The Annunciation was frequently placed on the eastern arch, for this arch, beyond which only the priest can pass, was interpreted symbolically as Ezekiel's eastern gate, through which no man shall enter because the Lord has entered in it...» (Kitzinger, 1949, с. 277, примеч. 41).

Показательна в этом плане фресковая роспись на своде нижней церкви (Св. Климента) в Шварцрайндорфе [Schwarzrheindorf] около Бонна (XII в.), где изображение входа Господа в восточные врата святылища (иллюстрирующее Книгу пророка Иезекииля) соединяется с надписью, упоминающей Деву Марию. Ср.: «Die Inschrift brachte Maria in Verbindung mit der Erscheinung Jahves in dem Tor — das kann nur auf die oben erwähnte Vision mit dem Propheten von dem geschlossenen Tor [имеется в виду пророчество Иезекииля] bezogen werden — es ist die porta clausa, die in der marianischen Typologie eine solche Rolle spielt» (Clemen, 1916, с. 294 и табл. XIX; см. также: Kitzinger, 1949, с. 277, примеч. 4).

Не исключено, что и в данном случае ван Эйк оказался под влиянием византийской иконографической традиции.

### § 3. Диалог Девы и Архангела

Таким образом, в закрытом алтаре мы находим то же противопоставление небесного и земного, Божественного и человеческого, которое мы наблюдали в алтаре открытом. Так же, как и там, это противопоставление коррелирует с противопоставлением верхнего и нижнего (ср. *Гл. II, § 4*).

Особенно показателен в этом отношении диалог Гавриила и Марии.

Мы видим здесь надписи, передающие обращение Гавриила к Марии, и ответ Марии; в отличие от надписей, относящихся к пророкам и сивиллам, которые написаны на лентах (см. выше, *Гл. II, § 2*), слова Марии и Гавриила написаны прямо по фону, они как бы парят в воздухе, исходя из уст говорящего. Гавриил сошел с неба, и слова его обращены к человеку. Соответственно мы, люди, можем прочесть его слова, они находятся в сфере нашего восприятия. Не случайно, по-видимому, слова Гавриила представлены на фоне архитектурного пейзажа, показанного в ренессансной — человеческой! — перспективе. Между тем ответ Марии обращен к Богу, и, соответственно, ее слова *п е р е в е р н у т ы* (как по вертикальной, так и по горизонтальной оси) — они написаны так, чтобы их мог прочесть Бог<sup>40</sup>.

Совершенно такое же изображение диалога Гавриила и Марии мы находим и в «Благовещении» ван Эйка из Вашингтонской Национальной галереи (1435 г.). Типологические параллели к этому явлению мы рассматриваем в *Экскурсе VII*.

<sup>40</sup> См.: Panofsky, I, p. 138; ср.: Borchert, 2008, с. 24. Некоторые исследователи считают, что ответ Марии написан таким образом, с тем чтобы он был виден пророку Михею, который наблюдает за происходящим сверху (с верхнего яруса). Ср.: «The Virgin's response, „Ecce ancilla domini“, is written upside down, in Panofsky's words, „so that God in his Heaven can read it“. It is not God, however, but the prophet Micah who leans out of his attic space to read the words, which are also witnessed by the Cumean Sibyl» (Ward, 1975, p. 211). Или еще: «The upside-down writing draws attention to the prophet Micah, who leans forward from his lunette — and looms out of pictorial space — above Mary's head, as if to see what is going on in the room below. The words *Ecce ancilla domini...* are written upside down for the eavesdropper to read: another play on spatial illusion, intended to emphasize the compositional unity between the Annunciation scene and the upper register» (Pächt, 1994, p. 167).

С этим трудно согласиться. То обстоятельство, что ответ Марии может быть написан таким же образом в другом «Благовещении» ван Эйка, так же как и у Фра Анджелико (см. *Экскурс VII*), опровергает это мнение.

Ответ Марии обращен к Богу, но вместе с тем ее слова принадлежат ее диалогу с Гавриилом. Мы видим, что слова Гавриила направлены к Марии (слева направо), а слова Марии — к Гавриилу (справа налево). Таким образом, их разговор изображен идеографически — примерно так, как это может изображаться в комиксах<sup>41</sup>.

илл. 13

илл. 14

Как мы уже отмечали, изображение Марии в закрытом алтаре перекликается с ее изображением в алтаре открытом, где мы также видим ее с книгой в руках (см. *Гл. II, § I*). Книга возложена при этом на материю, с углов которой свисают два драгоценных подвеска.

На левом (по отношению к зрителю) подвеске значится буква *M*, на правом — буква *A*; это начальные буквы слов «Ave Maria», но они представлены при этом не в нашей перспективе, а в перспективе самой Марии<sup>42</sup>. Таким образом, если в закрытом алтаре (в сцене Благовещения) слова «Ave Maria» находятся в сфере нашего (зрительского) восприятия, то в открытом алтаре (где Богородица восседает одесную Бога Отца) они являются предметом медитации самой Марии.

Мы вправе предположить, что противопоставление Божественного и человеческого, которое прослеживается в разных частях Гентского алтаря, является не только композиционным принципом (принципом организации пространства), но и основным — наиболее общим — содержанием этого произведения. Выражение и содержание оказываются в данном случае непосредственно и органически связанными.

<sup>41</sup> Ср. изображения Благовещения, где слова Марии написаны справа налево, но при этом буквы перевернуты лишь по вертикальной, но не по горизонтальной оси, т. е. даны в зеркальной проекции (мы рассматриваем эти случаи в *Экскурсе VII*).

<sup>42</sup> Это наблюдение принадлежит проф. Марку Де Мею [Marc De Mey], который любезно поделился с нами своими соображениями.



## Глава IV

# Адам и Ева:

## стилистическая гетерогенность их изображения

В свете сказанного особого внимания заслуживают изображения Адама и Евы в открытом алтаре. Мы упоминали о них в связи с противопоставлением правого и левого, но этого упоминания явно недостаточно.

илл. 1

Можем ли мы сказать, что положение Адама справа от Бога объясняется его принадлежностью к мужскому полу — имея в виду, что мужчины обладают преимуществом перед женщинами, и предполагая, таким образом, что в данном случае представлена внутренняя ориентация (подобно тому, как это происходит в случае изображения святых праведников и праведниц, см. выше, *Гл. II*, § 2)? Думается, нет. В самом деле, мы находим здесь несомненные указания, напротив, на внешнюю, а не на внутреннюю ориентацию.

Фигуры Адама и Евы стилистически выделяются в верхнем ряду алтаря — настолько, что мы вправе, кажется, отнести их к другому пространству. Это типичные примеры ренессансного искусства. Сама пространственная трактовка отличает их от других фигур того же ряда.

Все остальные фигуры даны на плоском фоне, между тем как Адам и Ева помещены в трехмерные ниши, подчеркивающие их объемность. Прочие фигуры показаны в ракурсе сверху (см. выше, *Гл. II*, § 3), тогда как на Адама и Еву, напротив, мы смотрим снизу (они изображены *di sotto in sù*) — и это отвечает позиции зрителя, смотрящего на алтарь (ввиду огромных размеров алтаря ему приходится смотреть на них снизу вверх)<sup>1</sup>.

Если фигуры Бога Саваофа, Марии, Иоанна Крестителя, ангелов, объединенные голубым фоном, как бы прижаты к фону — они

---

<sup>1</sup> См.: Dhanens, 1973, с. 116.

напоминают аппликацию, их изображения как будто наклеены на фон<sup>2</sup>, — то Адам и Ева стоят свободно в трехмерном пространстве своих ниш. При этом голубой фон объединяет упомянутые изображения верхнего ряда — т.е. все изображения, за исключением изображений Адама и Евы! — с изображениями в нижнем ряду: это фон неба (см. выше, *Гл. II, § 3*)<sup>3</sup>.

Эта стилистическая выделенность (гетерогенность) изображений Адама и Евы оправдана семантически: Адам и Ева не объединяются с остальными фигурами верхнего ряда, но им противопоставлены. Об этом ясно свидетельствуют надписи: под изображением Адама написано: «Adam nos in mortem praecipitat» (т.е.: «Адам низвергает нас в смерть»); под изображением Евы: «Eva occidendo obfuit» (т.е.: «Ева падением причинила нам вред»). Адам явно противопоставляется при этом Христу, воскресение которого, напротив, знаменует победу над смертью (как это подчеркивается в пасхальных песнопениях), тогда как Ева столь же очевидно противопоставляется Марии<sup>4</sup>. Одновременно

- илл. 3 <sup>2</sup> Ср. замечание Э. Панофского о изображении Бога, Марии и Иоанна: «In spite of vigorous modeling and — in the figures of Our Lady and St. John the Baptist — foreshortening, the figures seem to be developed in two dimensions instead of in three. The drapery is „scooped out“ to such an extent that the general impression is one of concavity rather than convexity. The contours of the gold-embroidered and jewel-studded borders move in languorous, calligraphical curves... which have no parallels in Jan's stereographic style» (Panofsky, I, с. 227).
- <sup>3</sup> Ср.: «We can see them [фигуры Адама и Евы] as perfect examples of Renaissance work. The spatial construction of this section is entirely different from that of the other panels. Instead of the flat and decorative backgrounds of the three central panels, Jan has created three-dimensional niches for the figures. Instead of a floor conventionally seen from above, as in the other panels, the bottom of the niches is not visible here, owing to their elevated position in the chapel, far above the spectator's head.. Whereas the three central figures and the compact group of angels are pressed closely against their background, Adam and Eve stand freely in their somewhat narrow niches, surrounded by air, caressed by life and shadow, so that they even seem to belong to the same space as the spectator. This realism is enhanced by the playful detail of Adam's foot, which extends over the lower edge of the niche, and other similar details in the simulated Cain and Abel relief's» (Dhanens, 1980, с. 111). О выступающей вперед ноге Адама и так же показанной ноге Каина на барельефе с его изображением будет сказано ниже.
- <sup>4</sup> Надпись, относящаяся к Еве, представляет собой цитату из Псевдо-Августина (Sermo CXCIV: De Annuntiatione Dominica, 2), где он сопоставляет — и противопоставляет — Еву и Марию: «Eva occidendo obfuit» — «Maria vivificando profuit» (PL, XXXIX, стлб. 2105). Ср. также нередкое в Средние века обыгрывание цилиндрической Аве (как относящегося к Марии) и Евы; так, например, в посвященном Марии гимне «Ave, maris stella...» читаем: «Sumens, illud Ave / Gabrielis ore / Funda nos in pace / Mutans nomen Evae» («Воспринимаемая оное Аве из уст Гавриила, укрепи нас в мире, преобразуя имя Евы» — *Analecta Hymnica*, LI, с. 140, № 123). Аналогично в гимне «Salve, salve, sancta parens» поется: «Gabrielis Ave sanctum / Evae nomen, Evae planctum / Convertit in gaudio» («Гавриилово святое Аве в ликовании претворило имя Евы, плач Евы» — там же,

в цитированных надписях подчеркнута связь Адама и Евы с нами («nos»), т.е. зрителями.

Итак, Адам и Ева находятся в ином семантическом пространстве (по отношению к другим фигурам того же ряда). Вместе с тем они находятся, по-видимому, и в ином физическом пространстве — том же, в котором находится и зритель Гентского алтаря.

Как уже упоминалось, Адам и Ева находятся в нишах, и это объединяет их с фигурами нижнего ряда закрытого алтаря (где в нишах представлены как донаторы, так и статуи святых). Они принадлежат, таким образом, нашему, земному пространству: они несомненно находятся внутри какого-то закрытого помещения. Что же касается Бога, Марии, Иоанна и ангелов, то нам виден пол, на котором они расположены. В то же время, как уже упоминалось, эти последние фигуры показаны на фоне голубого неба (см. выше, *Гл. II, § 3*). Таким образом, если они и находятся в помещении, то это помещение открытое: небесный свод, а не потолок является его крышей.

Открытое пространство, обозначенное голубым фоном, явно противопоставлено у ван Эйка пространству закрытому. Открытое пространство — это небесное пространство, между тем пространство закрытое представлено как пространство храма. На это указывают изображения барельефов (гризайли) с библейскими сценами на нишах, приходящихся над головами Адама и Евы. На одном изображении Авель приносит в жертву агнца (рядом с ним Каин, замышляющий убийство), на другом — Каин убивает Авеля, т.е. Авель оказывается жертвой, подобной агнцу. Все это отсылает, очевидно, к теме поклонения Агнцу<sup>5</sup>.

илл. 22

---

LIV, с. 415, № 273); в гимне «Missus Gabriel de caelis...» — «Et ex Eva formans Ave / Evae verso nomine» («И из Евы образуя Ave превращенным именем Евы» — там же, LIV, с. 298, № 192); в гимне «Dies ista celebratur...» — «Triste fuit in Eva Vae / Sed ex Eva formans Ave» («Грустно раздалось Евы Vae [„Увы!“], но из Евы вышло Ave» — там же, LIV, с. 280, № 180); и т.п.

Об антитетическом противопоставлении Евы и Марии см. вообще: Staerk, 1934; Guldán, 1966.

<sup>5</sup> См. фотовоспроизведение: Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, табл. I, 5–7, VII, 76–78. — Соотнесение образов Адама и Евы с образами Авеля и Каина находит отражение и в другом произведении ван Эйка — «Мадонне с каноником ван дер Пале» из Музея изящных искусств в Брюгге (1436 г.). По обеим сторонам трона, на котором восседает Богородица с Младенцем, помещены резные изображения Адама (по правую руку Богородицы) и Евы (по ее левую руку), причем над головой Адама находится небольшая скульптура, где изображается Каин, убивающий Авеля (см. изд.: Dhanens, 1980, с. 213, 217 и 221, илл. 140, 142 и 144).

илл. 33

Как видим, в Гентском алтаре сцена убийства Авеля соотносится с образом Евы, в «Мадонне с каноником ван дер Пале» — с образом Адама. Э. Панофский полагал, что в первом случае эта сцена отсылает к идее первородного



Изображения барельефов явно соотнесены при этом с внешней, а не с внутренней зрительной позицией: так же, как и статуи в нижнем ряду закрытого алтаря, они относятся к изображению храма — в обоих случаях перед нами, в сущности, и з о б р а ж е н и е в и з о б р а ж е н и и (не изображение Авеля или Каина, но изображение их изображения); ср. выше, *Гл. III*, § 1.

Адам и Ева находятся, таким образом, внутри церкви — по-видимому, внутри того же церковного здания, в котором находятся донаторы и статуи святых и где, вместе с тем, находятся зрители данного изображения.

Фигуры Адама и Евы могут напоминать нам статуи нижнего ряда закрытого алтаря. Такого рода ассоциация подтверждается тем, что как в том, так и в другом случае даются идентифицирующие надписи с именами, которые как бы вырезаны по камню (т. е. это не надписи как таковые, а изображения надписей). Эти надписи находим на пьедесталах статуй (в случае изображений Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова) и на нишах (в случае изображений Адама и Евы)<sup>6</sup>.

В обоих случаях изображенные фигуры принадлежат нашему, земному миру. В обоих случаях, далее, они находятся в закрытом пространстве церкви, а не в пространстве иного, потустороннего мира. Вместе с тем изображения святых отсылают нас к миру потустороннему. Иначе

---

греха, во втором же случае — к жертве Христа, и этим, по его мнению, объясняется то, что в Гентском алтаре данная сцена расположена по левую сторону Господа, а в «Мадонне с каноником ван дер Пале» — по правую сторону Богоматери и Христа (см.: Panofsky, I, с. 417, примеч. 2 к с. 147). Ср., однако, другое, более правдоподобное объяснение в последней картине: расположение фигур на троне в «Мадонне с каноником ван дер Пале»: «Opposed to the Murder of Abel appears Samson killing the Lion [имеется в виду скульптура над головой Евы, с левой стороны Богоматери], a subject which is almost certain to have a „good“ significance even though it appears here at the left of the Virgin. The seeming anomaly can be resolved by referring to another „rule“ [т.е. другой закономерности, дополнительной по отношению к правому и левому распределению фигур] based on the significance of „vicinity“ or of „direction“, which at times may interfere with and supersede the traditional meaning of right and left. In the van der Paele Altar both the Virgin and Child are *turned* to the right [имеется в виду сторона, правая с точки зрения зрителя], thus *facing* „left“ [имеется в виду сторона, левая по отношению к Богоматери]; because of this direction they seem to neutralize the unfavorable connotation of the sinister side, while possibly eliminating also the positive meaning of the right. They are turning their backs on the scene of Cain's murder, so that this subject may very well have the same unfavorable meaning as its parallel in the Ghent Altar» (Held, 1955, с. 213).

илл. 33

<sup>6</sup> Ср., между тем, изображение Адама и Евы как живых людей, стоящих на пьедесталах, у Мемлинга на внешних створках триптиха с Мадонной и Младенцем, восседающими на троне, из венского Музея истории искусства (1480–1488 гг.) (см. изд.: De Vos, 1994, с. 212, № 53; Corti & Faggin, 1969, с. 97, № 24А, 24В). Сходное изображение Адама и Евы имеем затем на внешних створках так называемого Моррисоновского триптиха из Музея изящных искусств г. Толедо (Огайо, США), начала XVI в. (см. изд.: Philippot, 1966, с. 236, № 9); автором триптиха является, возможно, Симон ван Герлам.

обстоит дело с изображениями Адама и Евы: они принадлежат всецело нашему миру, и этим объясняется реалистичность — точнее даже сказать, натуралистичность, живоподобность их изображения.

Эта натуралистичность поражала зрителей алтаря — до нас дошли свидетельства, говорящие о том, что они воспринимались как трехмерные фигуры<sup>7</sup>. Адам и Ева являются нам как живые люди, как будто вставленные в изображение, — в манере, напоминающей современный стиль *pop art*.

Особенно показательна в этом плане нога Адама, которая как бы выступает из ниши, двигаясь на нас; это создает иллюзионистический эффект, ближайшим образом напоминающий обманку, *trompe-l'œil*<sup>8</sup>. *Trompe-l'œil*, вообще говоря, — наглядный знак внешней зрительной позиции: расчет делается на наше восприятие, восприятие зрителя, который находится вне изображаемой реальности и который смотрит на изображение<sup>9</sup>.

илл. 17

илл. 18

<sup>7</sup> Маркус ван Варневейк [Marcus van Vaernewijck] писал, например, в 1566 г.: «... Глядя на них [на изображения Адама и Евы], никто не может сказать без колебаний, выступает ли одна из ног Адама из плоской панели или нет; его правая рука и ладонь, которую он положил на грудь, кажутся отделенными от корпуса, пропуская свет [так что свет проходит между ними и корпусом]. Его тело настолько похоже на плоть, что кажется, что это и есть сама плоть» («... Niemand en zoude wel zonder twijffelen connen jugieren, tzelve anziende, of den eenen voet van Adam uutten platten tafereele steect of niet, ende zijnen rechter aerne ende handt, die hij up zijn burst lecht, schijnt van zijnen lijve duerluchtich zijnde. Dli-chaem es oock zoo vleeschachtich dat schijnt vleesch te wezen» — Dhanens, 1965, с. 108). Поразительную живоподобность фигур Адама и Евы отмечал и Иеронимус Мюнцер [Hieronymus Münzer] в своем описании Гентского алтаря 1495 г.: «О как удивительны изображения Адама и Евы! все видится живым!» («O quam mirande sunt effigies Ade [sic!] et Eve: videntur omnia esse viva» — там же, с. 102); ср. также сходное высказывание Лукаса де Геере [Lukas de Heere] в оде 1559 г., которую нам уже приходилось упоминать: «Как страшно и живо стоит Адам! Кто когда-либо видел более похожее изображение плоти?» («Hoe verschrickelic en levendigh Adam staet? Wie zagh oynt vleeschelicker verwe van lichame?» — там же, с. 105). О непревзойденном совершенстве и «правдоподобию» (*naturalità*) изображений Адама и Евы говорит также Антонио де Беатис [Antonio de Beatis] в описании Гентского алтаря 1517 г. (Pastor, 1905, с. 117; Dhanens, 1965, с. 102). Поэтому Гентский алтарь, по свидетельству Маркуса ван Варневейка, мог называться «Адам и Ева», ср.: «эта превосходная и бесподобная картина, которую люди называют „Адам и Ева“, так как внутри на верхних дверях изображены наши первые предки...» («die uutnemende ende zonder ghelijcke tafele, die men heet van Adam ende Eva, om dat van binnen in de bovenste dueren onse eerste anders gheschildert staen...» — Dhanens, 1965, с. 108); ср. *Экскурс I*, примеч. 11.

<sup>8</sup> В инфракрасных лучах отчетливо виден замысел художника: первоначально нога Адама была в нише, но в процессе работы ван Эйк выдвигает ее вперед. См.: Coremans, 1953, табл. III, 3.

илл. 19

<sup>9</sup> Ср.: «... Dans le cas d'un trompe-l'œil, l'impression ressentie par le spectateur est que la représentation appartient à son espace réel (ou espace de la nature) et non à un espace figuré (ou espace de la peinture)» (Coekelberghs, 1970, с. 22).

илл. 20 Замечательно, что так же выступает нога (с пьедестала) у обоих  
илл. 21 святых на статуях, изображенных в закрытом алтаре. Это должно указывать, по всей видимости, на связь скульптурных изображений с изображениями Адама и Евы.

Характерным образом в сцене убийства Авеля у Каина, изображенного на барельефе над головой Евы, тоже выступает вперед нога<sup>10</sup>. Мы находим здесь тот же иллюзионистический прием, что и при изображении статуй или при изображении Адама, и это свидетельствует, опять-таки, об ориентированности именно на внешнюю зрительную позицию. О типологических параллелях к этому приему мы говорим в *Экспурсе VIII*.

Адам и Ева могут напоминать нам статуи, но, в свою очередь, и статуи могут напоминать нам живых людей.

Изображения Адама и Евы в открытом алтаре антитетически соотносятся при этом с изображениями Марии и Гавриила в закрытом алтаре (в сцене «Благовещения»). В самом деле, Мария и Гавриил  
илл. 2 изображены в комнате, как живые фигуры, но при этом их изображе-  
илл. 9 ние ближайшим образом напоминает статуи (см. выше, *Гл. III*, § 2).  
илл. 1 Адам и Ева находятся в нишах, как если бы это были статуи, но при этом они изображены как живые люди.

Итак, фигуры Адама и Евы принадлежат пространству храма, и значит, пространству зрителя, пребывающего в храме, — они находятся, следовательно, на периферии изображения, т.е. как бы вне непосредственно изображаемой реальности<sup>11</sup>. Они должны быть мысленно вынесены вперед, на передний план, — подобно тому, как вперед должны быть выдвинуты фигуры ветхозаветной и новозаветной группы, относящиеся к переднему плану (см. выше, *Гл. II*, § 3), —

<sup>10</sup> См. фотовоспроизведение: Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, табл. VII, 76. Ср.: Dhanens, 1980, с. 111 (см. цитату из этой работы выше, примеч. 3).

<sup>11</sup> Некоторые исследователи полагают, что они относятся к утраченной раме алтаря. Ср.: «Of all the figures of the seven upper panels, Adam and Eve alone are parts of the stone architecture. The others, the angels and the Deësis, are only framed by the structure; they do not form part of it. The Deësis and the angels belong to the sacred realm of the representation proper. They are thus rendered in the traditional neutral perspective with a high vanishing point as a view of an ideal divine reality. In contrast, Adam and Eve belong to human reality. As the painted continuation of the carved frame — that is, of a three-dimensional material object — they form part of the world of material shapes in the physical environment of the spectator. The two figures simulate carved statues; they are, as it were, colored sculpture come to life. To make this point clear, Van Eyck has represented them in a perspective which takes position of the spectator and the laws of human vision into account. In short, Adam and Eve are the only figures seen from below because they alone were actual parts of the frame [речь идет об утраченной раме алтаря]» (Philip, 1971, с. 17–18).

т.е. они гораздо ближе к нам (к зрителю), чем изображения Господа с Богородицею и Иоанном Крестителем и поющими и играющими ангелами<sup>12</sup>.

Характерно в этом смысле, что в «копии» (реплике) Гентского алтаря из музея Прадо в Мадриде фигуры Адама и Евы вообще отсутствуют. Можно сказать, что в «копии» отсутствует композиционная рамка (имеется в виду внутренняя рама изображения, образуемая контрастом внутренней и внешней точки зрения, т.е. использованием внешней зрительной позиции на периферии картины<sup>13</sup>). Как мы уже отмечали, все изображение последовательно организовано в «копии» с использованием внутренней точки зрения и здесь вообще нет переднего плана (просцениума), соотношенного с точкой зрения зрителя картины (см. *Гл. II*, § 4).

илл. 7

В таком случае Адам показан справа от Господа не столько потому, что он мужчина, сколько потому, что это как бы двойной портрет (который должен восприниматься сам по себе, независимо от остального изображения) — портрет мужчины и женщины. В случае портрета супружеской пары мужчина обычно — по крайней мере, в европейской традиции — находится слева для нас, т.е. женщина помещается по его левую руку. Соответственно, и на ктиторских портретах мужские фигуры, как правило, изображаются слева, а женские — справа<sup>14</sup>. Таким образом, изображения Адама и Евы у ван Эйка коррелируют, по видимому, с изображениями донаторов.

илл. 8

<sup>12</sup> Э. Панофский говорит о зрителе Гентского алтаря: «Impressed as he is by the fact that the figures of Adam and Eve are so much pushed into the foreground that they can partly be seen from below, he is involuntarily led to the assumption that their larger size is merely due to their being so much nearer to him than the angels are. Consequently he interprets the smaller size of the angels as a result of their being in the background...» (Panofsky, 1935, с. 467).

<sup>13</sup> См. в этой связи: Успенский, 2000, с. 229–243.

<sup>14</sup> Это отвечает обычному расположению жениха и невесты при венчании — как в православной, так и в католической традиции (исключение составляет Польша, где имеет место обратное расположение); см.: Успенский, 2006, с. 196 (примеч. 91). В свою очередь, расположение жениха и невесты при бракосочетании отвечает расположению мужчин и женщин в церкви, о котором мы уже упоминали выше (в *Гл. II*, § 2).



## Глава V

# ИТОГИ

Мы рассмотрели композицию открытого и закрытого алтаря и определили изобразительные приемы, которые служат для противопоставления сакрального и земного пространства. Как было показано, это противопоставление является общим для открытого и закрытого алтаря, однако оно передается в этих двух случаях различным образом.

Вместе с тем по ходу изложения были продемонстрированы формальные и содержательные соответствия между открытым и закрытым алтарем. Изображения открытого и закрытого алтаря, несомненно, тематически связаны — и это постоянно подчеркивается художником.

Напомним, что большую часть времени алтарь находился в закрытом состоянии и лишь по праздничным дням он раскрывался.

Обедня (месса) перед Гентским алтарем служилась каждый день, и, следовательно, прихожане в храме обычно видели закрытый алтарь. Они видели прежде всего изображение храма — внутреннего пространства того же самого храма, в котором они находились, — и в нем донаторов (хорошо им знакомых), молящихся перед изображениями святых, а именно, перед статуями Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова. Иоанн Креститель держит агнца, и этого агнца донаторы — а вместе с ними и зрители — увидят затем в апокалиптической картине открытого алтаря. Здесь же и Иоанн Богослов, которому открылась эта картина и который описал ее в Апокалипсисе.

илл. 2

илл. 8

илл. 4

Изображение донаторов, по-видимому, непосредственно связано в данном случае с условиями создания алтаря. Донаторы не только заказали алтарное изображение: они построили придел храма (капеллу), в котором оно должно было находиться, и пожертвовали деньги на ежедневную мессу, которая должна была служиться — до скончания

веков — за них и их предков<sup>1</sup>; этому соответствует изображение Вечной Литургии в общей композиции открытого алтаря (см. выше, *Гл. II, § 1*)<sup>2</sup>.

Таким образом, донаторы как бы всегда присутствуют в храме — в вечной, непрестанной молитве<sup>3</sup>. Находящиеся в храме люди (прихожане) соучаствуют этой молитве.

Донаторы молятся — и их молитвенному воображению открывается сцена Благовещения. Мы видим эту сцену как бы их глазами,

илл. 9

<sup>1</sup> У Йооса Вейта и Элизабет Борлют не было детей, которые могли бы молиться за них после их смерти; это обстоятельство сыграло, по-видимому, важную роль в решении заказать алтарь и пожертвовать деньги на вечное поминание (см.: Dhanens, 1973, с. 40–41; ср. также в этой связи: Dhanens, 1980, с. 79).

Месса перед Гентским алтарем продолжалась — с отдельными перерывами — до конца XVIII в., когда алтарь был частично разобран и части вывезены во Францию (см. *Экскурс I*).

<sup>2</sup> В документе, датированном 13 мая 1435 г., говорится о совершении ежедневной мессы «во славу Бога, его Препоблагословенной Матери и Всех Святых» («ter heeren van Gode, ziner ghebenedider moeder ende allen zinen helighen» — Dhanens, 1965, с. 90). Упоминание «Всех Святых» соответствует изображению здесь литургии Всех Святых (ср. выше, *Гл. I, § 1*).

<sup>3</sup> Ср., между тем, иное композиционное решение в другом произведении ван Эйка — триптихе из Дрезденской галереи. Так же, как и в Гентском алтаре, на внешних створках (т.е. в закрытом триптихе) здесь представлена сцена Благовещения, однако, как уже упоминалось, Мария и Гавриил изображены при этом в виде статуй — тем самым их изображения условно соотносятся с интерьером храма. Когда триптих раскрывается, мы видим Марию с Младенцем (на этот раз перед нами непосредственно образ Марии, а не ее скульптурное изображение), по правую руку которой находится архангел Михаил, а по левую — св. Екатерина. Рядом с Архангелом — коленапреклоненная фигура молящегося донатора, как предполагается, Микеле Джустиниани (см. *Гл. III*, примеч. 19), на его плече рука св. Михаила, его патрона. Таким образом, внешнее и внутреннее изображения соотносятся противопоставлению земного и небесного. Скульптурные изображения святых представляют храм и, следовательно, принадлежат нашему, земному пространству; вместе с тем они вводят нас в горний мир, где мы видим уже не изображения святых, а самих святых. Однако, в отличие от Гентского алтаря, донатор в данном случае находится не в храме, а в самом горнем мире — в непосредственном общении со святыми.

илл. 10

илл. 34

Между тем в другом, не дошедшем до нас триптихе ван Эйка, о котором мы знаем по уже упоминавшемуся описанию Бартоломео Фацио 1450-х гг. (см.: Vaxandall, 1964, с. 102–103; Panofsky, I, с. 361, примеч. 7 к с. 2; Borchert, 2002, с. 97, 123), донатор, Джованни Баттиста Ломеллино [Giovanni Battista Lomellino], и его жена были изображены на внешних створках триптиха и их изображения контрастировали с изображением святых в открытом состоянии триптиха. В частности, изображение донатора в закрытом состоянии соотносилось с изображением его патрона, св. Иоанна Крестителя, в открытом триптихе; более того, оба изображения были представлены, по-видимому, на одной и той же части триптиха — изображение донатора на внешней стороне доски соответствовало изображению его святого патрона на ее внутренней (т.е. обратной) стороне. Как видим, и здесь противопоставление внутреннего и внешнего изображения служит для противопоставления небесного и земного.

через их восприятие. Донаторы вообще представляют людей, находящихся в храме.

Здесь же видны пророки и сивиллы. Подобно донаторам, они также видят сцену Благовещения, но они наблюдают ее сверху. В некотором смысле они, как и люди (донаторы), находятся на периферии изображения. Поэтому оправданы иллюзионистические приемы при их изображении. Книги пророков выступают вперед (в виде *trompe-l'œil*), нависая над изображенной под ними сценой<sup>4</sup>, и один из них (Михей) заглядывает вниз — он словно смотрит с верхнего яруса (с «райка») на открывающуюся перед ним картину<sup>5</sup>.

илл. 2

илл. 5

<sup>4</sup> Эти выступающие вперед книги формально соответствуют выступающей вперед ноге, которую мы наблюдаем при изображении Адама, а также статур (Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова) и барельефа (фигура Каина). Во всех этих случаях изображаемые фигуры относятся к периферии изображения.

илл. 18

илл. 20

илл. 21

илл. 22

илл. 15

Замечательно, что таким же образом изображена и книга, лежащая на полке в нише за спиной Марии, в сцене Благовещения: она также выступает вперед, создавая эффект *trompe-l'œil*. Как мы уже отмечали, комната Марии изображена вообще с характерными иллюзионистическими приемами. Вместе с тем изображение книги в интерьере сцены Благовещения перекликается с изображением книг пророков Захарии и Михея — подобно тому, как изображение ноги Адама в открытом алтаре перекликается с изображением ног в статуях святых в закрытом алтаре. Ср. аналогичное изображение книг, лежащих на полке, в Экссском Благовещении из собраний роттердамского Музея Бойманса – Ван Бёнингена и брюссельского Королевского музея (1430–1435 гг.; см. изд.: Châtelet, 1996, с. 268; Borchert, 2002, с. 126, илл. 146–147, ср. с. 248, № 65), в «Св. Иерониме» Колантонио из Музея Каподимонте в Неаполе (1445 г.?.; см. изд.: Châtelet, 1996, с. 269; Borchert, 2002, с. 127, илл. 148), в «Благовещении» на внешних створках Миддельбургского алтаря (так называемого триптиха Бладелина) Рогира ван дер Вейдена, выполненных не самим мастером, а кем-то из его последователей в последней четв. XV в., из Берлинской картинной галереи (см. изд.: De Vos, 1999, с. 243, № 15;), в «Св. Иерониме» Антонелло да Мессина из лондонской Национальной галереи (1474–1475 гг.; см. изд.: Barbera, 1997, с. 103) и в многочисленных других произведениях. Ср. еще примеры в изд.: Otrange-Mastai, 1975, с. 74–75 (№ 52–56), 157–159 (№ 147–149); Mauriès, 1997, с. 77–78 (№ 62, 64, 65).

илл. 5

илл. 130

илл. 131

илл. 105

<sup>5</sup> Другой пророк (Захария) указывает на открытую книгу, где, по-видимому, написано то, что значится на ленте над его головой (Зах. IX, 9). Книга Михея закрыта, но заложена — надо полагать, на том месте, где написано то же, что и на ленте, относящейся к его изображению (Мих. V, 2). По мнению Дж. Ворда, только пророк Михей и «Куманская» сивилла наблюдают непосредственно происходящую под ними сцену, тогда как Захария и «Эритрейская» сивилла воспринимают ее метафизически: «It is... the prophet Micah who leans out of his attic space... Zachariah on the far left can only „see“ the event as it is foretold in Old Testament history and prophecy, and he points to it by pointing to his text. Likewise, the Erythrean Sibyl looks up, as if she sees it in her mind's eye. But Micah's book is closed, because he sees the actual event... Thus only the two figures at the right are direct witnesses, and this has the effect of creating a temporal progression from left to right» (Ward, 1975, с. 211).



Разница с людьми состоит лишь в том, что пророкам и сивиллам дано непосредственно увидеть происходящее — заглянуть сверху, — тогда как для людей эта сцена открывается лишь мысленному взору, через молитву.

Но Благовещение, открывающееся молитвенному воображению, — это пролог к тому, что предстает перед нашими глазами, когда алтарь раскрывается, — к сцене поклонения Агнцу. Сцена Благовещения как бы вводит основную тему композиции.

И вот алтарь раскрывается, и нашему взору предстает грандиозная картина, воплощающая в себе — в контексте апокалиптического видения — все основные моменты человеческого спасения.

Мы видим снова Марию, и она по-прежнему с книгой, подобно тому, как мы видели ее в сцене Благовещения. Но она уже во славе своей: на голове ее корона, окруженная двенадцатью звездами<sup>6</sup>, и ангелы ей славословят. Мы видим и Иоанна Крестителя; поверх его рубища теперь драгоценный плащ.

Мы видим тех же пророков (а среди них и Вергилия, который говорил о пророчестве Куманской сивиллы и который как бы ее представляет<sup>7</sup>), и они, как и раньше, находятся на периферии изображения.

Наконец, мы видим Адама и Еву — первых людей, — и они снова возвращают нас в пространство храма, т.е. в наше, земное пространство. Они символизируют тех, кто является объектом спасения, т.е. род человеческий.

Так завершается наше восприятие, и мы снова возвращаемся в храм. Изображения святых — статуи Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова — служили нам для выхода из пространства храма в сакральное пространство горнего мира.

Изображения живых людей — Адама и Евы — служат нам для возвращения в пространство храма, где началось наше медитативное путешествие. Поэтому изображения Адама и Евы коррелируют с изображениями статуй.

В целом Гентский алтарь предстает, можно сказать, как своего рода богословский трактат — он являет собой текст с вполне конкретным богословским содержанием. И мастер — Ян ван Эйк — указывает нам, как нужно читать этот текст.

илл. 1  
илл. 5  
илл. 9

Можно заметить вместе с тем, что как пророк Захария, так и находящаяся рядом с ним «Эритрейская» сивилла обращены вправо (с точки зрения зрителя), что соответствует позиции архангела Гавриила в сцене Благовещения; напротив, пророк Михей и Куманская сивилла показаны фронтально, и это отвечает позиции Марии. Таким образом, расположение пророков и сивилл отражает композицию Благовещения, как бы подчиняясь этой композиции (ср.: Herzner, 1995, с. 123).

<sup>6</sup> Ср. в Апокалипсисе: «жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд» (Откр. XII, 1). Из двенадцати звезд над головой Марии отчетливо видны одиннадцать (см.: Dhanens, 1965, с. 61).

<sup>7</sup> Относительно Вергилия и Куманской сивиллы см. выше, *Гл. II* (примеч. 31).

# Экскурсы



## Экскурс I

# К интерпретации изображения Бога в Гентском алтаре

(к с. 13)

Вопрос о том, кто изображен в верхнем ряду Гентского алтаря — Бог Отец или Христос, — давно служит предметом полемики. Этот вопрос имеет первостепенное значение для понимания не только богословского содержания, но и самой композиции Гентского алтаря. В самом деле, если считать, что здесь изображен Христос, мы не можем говорить об изображении Троицы; вместе с тем в этом случае оказалось бы, что Христос изображен в открытом алтаре дважды — как в верхнем, так и в нижнем ряду, где он представлен в образе Агнца (см. *Гл. II, § I*). В таком случае мы должны были бы признать, что изображения верхнего и нижнего ряда содержательно друг с другом не связаны, т. е. представляют собой самостоятельные произведения, более или менее условно объединенные в единый художественный комплекс.

илл. 1  
илл. 3

По словам М. Фридендера, иконография в принципе не дает возможности ответить на данный вопрос, поскольку в средневековом искусстве Бог Отец и Христос могли изображаться совершенно одинаково<sup>1</sup>. Действительно, мы находим здесь как ветхозаветную, так и новозаветную символику. Так, на одежде Бога значится надпись SABAOT. Вместе с тем на парче, которая служит его фоном, вышито IHESVS XPS; здесь же изображены пеликан<sup>2</sup> и виноградная

илл. 23  
илл. 24

<sup>1</sup> «Ich wüßte nicht, wie die öfters aufgeworfene Frage, ob hier Gottvater oder Christus dargestellt sei, aus dem ikonographischen Befund allein entschieden werden könnte, da ja die mittelalterliche Kunst nicht selten völlig gleiche Bilder von Gottvater und Gottsohn geschaffen hat» (Friedländer, I, с. 23).

<sup>2</sup> Характерно, что изображение пеликана присутствует и в триптихе ван Эйка из Дрезденской галереи (1437 г.): на правом (для зрителя левом) подлокотнике кресла, где сидит Мадонна с Младенцем, вырезан пеликан (см. изд.: Dhanens,

илл. 34

- илл. 24 лоза — символы евхаристии<sup>3</sup>. Следует заметить, что сами по себе эти надписи ничего не говорят, они не обязательно имеют идентифицирующий характер: так, например, в другом произведении ван
- илл. 93 Эйка — «Мадонне с каноником ван дер Пале [van der Paele]» из Музея изящных искусств в Брюгге (1436 г.) — на груди св. Георгия значится
- илл. 25 надпись ADONA[Y] (близкая по стилю к надписи SABAΩT на одежде Бога в открытом Гентском алтаре), относящаяся к Богу Отцу<sup>4</sup>, что,

илл. 7 1980, с. 242, илл. 247; Panofsky, I, табл. 24, илл. 56). Его можно увидеть и в «копии» (реплике) Гентского алтаря из музея Прадо в Мадриде, о которой мы говорим в *Гл. II, § 3* наст. работы, — на левом (т.е. правом для зрителя) подлокотнике трона, на котором восседает Бог (см. изд.: Herzner, 1995, илл. 35), и, вместе с тем, на фонтане, из которого бьет Источник Жизни; в последнем случае, так же как и в дрезденском триптихе, изображение пеликана сочетается с изображением феникса. — Ср. у Данте в «Божественной комедии» наименование Христа: «nostro Pelicano» (La Divina Commedia: Paradiso, XXV, 113).

<sup>3</sup> Panofsky, I, с. 214; Dhanens, 1980, с. 106; ср. изд.: Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, табл. IV, 38, 41; Dhanens, 1980, с. 109 (илл. 69). В этих надписях смешаны греческие и латинские буквы, что вообще обычно у ван Эйка (см. *Экскурс II*).

На арке над головой Бога написано: + NIC EST DEUS POTENTISSIMUS PROPTER DIVINAM MAIESTATEM + SUMMUS OMNIUM OPTIMUS PROPTER DULCEDINIS BONITATEM + REMUNERATOR LIBERALISSIMUS PROPTER INMENSAM LARGITATEM («Се есть Бог, всемогущий в силу божественного своего величия, наивысший и наилучший в силу сладостной своей доброты, наимилостивейший в воздаяниях в силу неизмеримой своей щедрости»). Эта надпись по содержанию напоминает Псалтирь, ср., в частности: «Щедр и милостив Господь, долготерпелив и многомилостив...» (Пс. CII / CIII, 8) и т.п. Можно предположить, что она восходит к какому-то комментарию к Псалтири.

По нижней кайме ризы Бога вышита повторяющаяся надпись: REX REGUM ET DOMINUS DOMINANTIUM («Царь царей и Господь господствующих» — см. изд.: Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, табл. IV, 39; Dhanens, 1973, с. 90, илл. 47). Она восходит к Апокалипсису, ср.: «На одежде и на бедре Его написано имя: Царь царей и Господь господствующих» («Et habet in vestimento et in foemore suo scriptum: Rex regum, et Dominus dominantium» — Откр. XIX, 16, ср. там же, XVII, 14, и I Тим. VI, 15). Так же, как и имена SABAΩT и XPS, слова эти записаны отчасти латинскими, отчасти же греческими буквами, например, слово *rex* дано как PEX, а слово *regum* — как PEGV̄; латинское слово *dominus* записано как ΔNC, т.е. целиком греческими буквами или же с двумя греческими буквами и одной латинской; и т.п. (см. воспроизведение данной надписи: Van den Gheyn, 1924, с. 71; Durrieu, 1920, с. 93; De Baets, 1961, с. 592). О написании слова *dominantium* см. *Экскурс II*, примеч. 28.

В табличке на кресте с титулом Иисуса Христа, стоящем около престола с Ангелом в открытом алтаре, слово «царь» в греческой надписи передается греческой буквой P, а в латинской — латинской буквой R; в обоих случаях имеется в виду слово *rex* в сокращенном написании, которое в греческом тексте представлено вместо βασιλεύς (см.: De Baets, 1961, с. 599–600).

<sup>4</sup> См. изд.: Dhanens, 1980, с. 227 (илл. 149). Слово *Adonai* (букв. «Господь мой» — в усиливающей форме множественного числа) замещает имя Бога Отца, которое запрещено произносить в иудаизме.

разумеется, не означает, что в образе св. Георгия здесь изображен Бог Отец.

Предположение о том, что в Гентском алтаре объединены черты Бога Отца и Христа<sup>5</sup>, не затрагивает существа проблемы, поскольку такое объединение может относиться лишь к плану выражения, но не к плану содержания: эта фигура должна обозначать либо Бога Отца, либо Христа, но не обоих вместе<sup>6</sup>.

В этих условиях единственным критерием оказывается традиция интерпретации, которая в храме, как правило, передавалась через клир, и прежде всего через сакристана. Начиная по крайней мере с 1529–1530 гг., в документах фиксируются организованные посещения Гентского алтаря<sup>7</sup>; посещения такого рода, несомненно, предполагали объяснение того, что на нем изображено, и тем самым должны были способствовать сохранению традиции интерпретации алтаря. Традиция эта определенно указывает на изображение Бога Отца.

Действительно, в древнейших описаниях Гентского алтаря всегда говорится о изображении именно Бога Отца или же просто Бога — но никогда не о изображении Христа. Так, в «Фламандской хронике» («Kronijk van Vlaenderen») описывается имитация Гентского алтаря в виде живой картины (*tableau vivant*), которая была сооружена на городской площади по случаю триумфального въезда Филиппа Добро-го, герцога Бургундского, в Гент 23 апреля 1458 г.; при этом сообщается о изображении Бога Отца («God den Vadre»)<sup>8</sup>. Равным образом для Дюрера, который видел Гентский алтарь в 1521 г., т.е. примерно

<sup>5</sup> См.: Tolnay, 1938, с. 5; Tolnay, 1939, с. 20; Panofsky, I, с. 215.

<sup>6</sup> Ср. в этой связи иконографический образ «Ветхого Денми» в иконах, где Христос изображается в облике Бога Отца (см.: Лазарев, 1970, с. 280–283).

<sup>7</sup> См.: Dhanens, 1976, с. 13, 37. С 1530 г. такие посещения становятся платными, а в 1576 г. в храме появляется специальный сторож, который должен был охранять алтарь (Dhanens, 1965, с. 130, 131).

<sup>8</sup> «В середине самого верхнего яруса был золотой трон, а на нем представлен Бог Отец, сидящий на драгоценном сиденье, великолепно изукрашенном, с царской короной на голове, со скипетром в руке, а под ногами золотая корона...» («In de middewaert vander hogster stagien, was een guldin troen, daer in tpersonagie van God den Vadre, sittende in eenen costelijken setele heerlijc verchieret, met eender keyserlijker cronen upt hoofd; eenen septre in de handt, onder voer sijn voeten eenen gulden cronen...»), «Также было изображено, как на фигуру Агнца, о котором говорилось выше, и на каждую из групп, о которых говорилось, шли лучи, исходящие от Бога Отца, в середине которых, казалось, летит красивый белый голубь, образ Святого Духа...» («Item up de figure vanden vorseiden lamme ende up elc van den vorseiden anderen staten, waren gemaect comende ende sprutende uut den personagie van God den Vadre, rayen in midden den welcken scheen vliegghen eenen schonen witte duve in manieren vanden heyligen Gheest...»). См.: De Baets, 1961, с. 612, 614; Dhanens, 1965, с. 96, 98; ср.: Varenbergh, 1869–1872, с. 11.

через 90 лет после его создания, не было сомнений в том, что здесь изображен именно Бог Отец («Gott der vatter»)<sup>9</sup>; несомненно, в это время еще сохранялась традиция толкования Гентского алтаря, т.е. память о том, кто именно здесь изображен. То же говорит, наконец, и Лукас де Геере [Lukas de Heere, 1534–1584] в оде 1559 г., посвященной Гентскому алтарю («des Vaders Godd'lic»)<sup>10</sup>.

Едва ли можно буквально понимать утверждение Маркуса ван Варневейка [Marcus van Vaernewijck, 1518–1569], описавшего алтарь в 1566 г., который усматривал в Гентском алтаре коронацию девы Марии; это утверждение было повторено затем (в 1604 г.) Карелом ван Мандером [Karel van Mander, 1548–1606], знакомым, по всей вероятности, с описанием ван Варневейка. Так, по мнению Маркуса ван Варневейка, в Гентском алтаре изображены Бог Отец, Бог Сын и Святой Дух, коронуемые Богоматерью<sup>11</sup>, тогда как ван Мандер говорит, что ее коронуют Бог Отец и Бог Сын<sup>12</sup>. По всей вероятности, здесь произошла контаминация двух образов: изображения Троицы и изображения Марии, увенчанной короной; как бы то ни было, мы не можем считать, что в Гентском алтаре изображен сам акт коронации. Существенно во всяком случае, что оба автора упоминают о наличии здесь изображения Бога Отца (наряду с изображением Христа, под которым имеется в виду, надо полагать, фигура Агнца). Интерпретация интересующего нас изображения как изображения Христа — явление нового времени. Следует иметь в виду, что ежедневное богослужение перед Гентским алтарем совершалось — с отдельными перерывами — вплоть до оккупации Гента французскими войсками в конце XVIII в., когда в 1794 г. алтарь был частично разобран

<sup>9</sup> «Darnach sahe ich des Johannes taffel; das ist ein über köstlich, hoch verständig gemähl, und sonderlich die Eva, Maria, und Gott der vatter sind fast [= sehr] gut» (Dürer, I, с. 168; ср.: Dhanens, 1965, с. 103).

<sup>10</sup> «Обратите внимание на вид Божественного Отца, и Иоанна // С Марией, у которой милостивое выражение лица...» («Bemerct des Vaders Godd'lic, en Ioannes wesen, // Met Maria tooghende een lieflic ghelaet...»). См.: Dhanens, 1965, с. 105.

<sup>11</sup> «... Эта превосходная и бесподобная картина, которую люди называют „Адам и Ева“, так как внутри на верхних дверях изображены наши первые предки, а на тех же дверях с одной стороны ангелы, которые, кажется, поют перед налом, а с другой стороны также ангелы играют на органе, а в середине Отец, Сын и Святой Дух, с Марией, матерью Господа нашего, которую они коронуют...» («... Die uutmene ende zonder ghelijcke tafele, die men heet van Adam ende Eva, om dat van binnen in de bovenste dueren onse eerste anders gheschildert staen, ende an de zelve dueren over deen zijde inghelen die schijnen te zijnghe an eenen lesseneere, ende an dander zijde ooc inghelen die up een hurghel spelen, ende int midden den Vader, den Zone ende den heiligen Gheest, met Maria die moeder ons Heeren die zij coroneren...» — Dhanens, 1965, с. 108).

<sup>12</sup> См.: Van Mander, 1936, с. 7, ср. с. 437 (примеч. 9); Van Mander, 1965, с. 60.

и фрагменты его вывезены во Францию<sup>13</sup>. Прекращение богослужения, по-видимому, способствовало утрате знания о том, что именно здесь изображено, — это и определило в дальнейшем возможность переосмысления фигуры Бога Отца как Христа.

Что же касается объединения имени Бога Отца с именем Христа, то оно типично вообще для ван Эйка: оно прослеживается в целом ряде случаев как в Гентском алтаре, так и в других его произведениях.

Так, на щите всадника на левой створке открытого Гентского алтаря (в центре панели с изображением воинов Христовых) читаются ветхозаветные и новозаветные имена Бога, написанные отчасти латинскими, отчасти греческими буквами: D[OMINU]S FORTIS ADONAY T SABAΩT V («Господь крепкий Адонай Т Саваоф V») и EMA[NU]EL IH[ESU]S T XP[ISTO]C AGLA («Еммануил Иисус Христос T AGLA») <sup>14</sup>. Имена написаны крестообразно поверх красного креста на щите, причем в центре креста находится буква T (греч. «тау» — ветхозаветный прообраз христианского символа Распятия<sup>15</sup>); значение буквы V не вполне понятно; возможно, она объединяет слова *via*, *veritas*, *vita* как определения

илл. 26

<sup>13</sup> См.: Dhanens, 1973, с. 133; Dhanens, 1980, с. 81; Dhanens, 1976, с. 10, 15, 37; Tolnay, 1938, с. 9. Вывезенные в Париж панели были возвращены в Гент в 1815 г., после битвы при Ватерлоо. Следует отметить, что в Париж вывезены были четыре центральные панели, тогда как боковые панели были спрятаны в Генте; в 1816 г. в отсутствие епископа каноник Гентского собора продал эти панели (за исключением панелей с изображением Адама и Евы) в Германию, где они оказались в берлинском Музее императора Фридриха; они были возвращены в Гент по Версальскому договору в 1920 г. После этого алтарь был восстановлен и существовал в первоначальном своем виде вплоть до 1934 г., когда две панели — с изображением Иоанна Крестителя и «праведных судей» (*iusti iudices*) — были похищены; первую панель удалось обнаружить, но вторая осталась найденной и в 1939 г. была заменена копией (см. выше, *Гл. II*, примеч. 70).

Ежедневное богослужение перед Гентским алтарем продолжалось непрерывно вплоть до иконоборческих волнений в эпоху Реформации и образования в Генте кальвинистской республики (1578–1584 гг.). В 1566 г. алтарь был на время разобран и спрятан в церкви; он был возвращен на прежнее место лишь ок. 1587 г. После этого богослужение неоднократно прекращалось, но затем каждый раз возобновлялось — вплоть до конца XVIII в.

<sup>14</sup> См.: De Baets, 1961, с. 565; Dhanens, 1980, с. 377; Van Puyvelde, 1947, с. 16, 18.

<sup>15</sup> О восприятии греческой буквы «тау» в христианской традиции см.: Rahner, 1953; Hama, 2000; Daniélou, 1961, с. 143–152; Успенский, 2005, с. 69–70; ср. еще: Dinkler-von Schubert, 1972, стлб. 158. — Тертуллиан (*Adversus Marcionem*, кн. III, гл. 22), комментируя слова пророка Иезекииля о праведных людях, на челе которых значится «тав» (Иез. IX, 4, 6; ср.: Откр. VII, 2–4, XIV, 1), говорит: «Греческая буква Тау, наша же [латинская] Т есть вид креста...» («Ipsa est enim littera Graecorum Tau, nostra autem T, species crucis...») — PL, II, стлб. 353; в переводах Книги Иезекииля «тав» в этом контексте передается словом *знак*).



Иисуса Христа (см.: Ин. XIV, 6)<sup>16</sup>. Форма AGLA представляет собой каббалистическое сокращение (акроним) еврейской формулы *attah gibbor le'olam adonai*, означающей «Ты, Господи, еси крепкий во век» (ср.: Пс. XXIII / XXIV, 8) и восходящей к еврейскому богослужению<sup>17</sup>; таким образом, AGLA и DOMINUS FORTIS соотносятся по своему значению. В Средние века этот акроним нередко употреблялся христианами для обозначения имени Бога, наряду с такими обозначениями, как *Elohim* и *Jehovah*<sup>18</sup>. Пьетро Галатино († ок. 1539 г.) усматривал в этой форме каббалистическое выражение Троицы<sup>19</sup>.

Этот же акроним — AGLA (написанный с греческой буквой «гамма») или однажды встречающееся AGLA (в латинском написании) — илл. 27 представлен в верхнем ряду открытого алтаря, где изображены поющие и играющие на музыкальных инструментах ангелы, воздающие хвалу Богу; на плитах изразцового пола мы находим изображение Агнца и надписи: AGLA (AGLA), M [монограмма Марии], A [альфа] Ω [омега], P [Principium] F [Finis]<sup>20</sup>; таким образом, этот акроним объединяется в данном случае как с именем Марии, так и со словами Христа из Откровения Иоанна Богослова (Откр. I, 8, 10, 17; XXI, 6; XXII, 13; ср.: II, 8). На других плитах здесь повторяется имя Иисуса, записанное как VECVC — по-видимому, псевдогреческими буквами<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Ср. эти слова на антепендиуме престола с Агнцем в сцене поклонения Агнцу (см. выше, *Гл. II*, примеч. 15), а также на картинах ван Эйка «*Salvator mundi*» 1438 и 1440 г. (см. *Экскурс II*).

<sup>17</sup> Мы благодарны проф. М. Геллеру [Mark Geller] из Лондонского университета за разъяснения по данному вопросу.

<sup>18</sup> См.: Van Puyvelde, 1947, с. 18. О бытовании этого акронима в качестве талисмана см.: King, 1869, с. 229; Mély, 1920, с. 212; Mély, 1921, с. 37–43.

<sup>19</sup> См.: Galatino, 1518, л. LVI об. — LVII (кн. II, гл. 15); ср. также: Glassius, 1748, с. 432). — Отметим в этой связи, что, как сообщает Вазари (в главе о Антонелло да Мессина), ван Эйк занимался алхимией («*si dilettava dell'alchimia*» — Vasari, I, с. 718; Вазари, II, с. 244).

<sup>20</sup> См.: De Baets, 1961, с. 565, 574–575; Dhanens, 1980, с. 379; Van Puyvelde, 1947, с. 21. Ср. написание AGLA под изображением поющих ангелов (см. изд.: Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, табл. II, 27; Dhanens, 1980, с. 110, илл. 70; Van Puyvelde, 1947, с. 21), AGLA под изображением ангелов играющих (см. изд.: Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, табл. VI, 72, 74, 75; Dhanens, 1973, с. 84, илл. 44).

Не объясняется ли преимущественное написание AGLA в данном случае симметричностью букв Г и Л, которые представляют собой один и тот же знак в прямой и перевернутой позиции? Будучи написано таким образом, имя Бога образует круг, законченный цикл, и это соответствует словам: «Я есмь альфа и омега, начало и конец». Это написание может рассматриваться как своего рода идеограмма, которая отвечает тому, что Христос говорит о себе в Апокалипсисе. Для типологических аналогий см.: Успенский, 2005, с. 64.

<sup>21</sup> Van Puyvelde, 1947, с. 21. См. изд.: Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, VI, 72–74; Dhanens, 1973, с. 84, илл. 44.

Добавим, что надписи ADONAY и AGLA значатся на диптихе музея Метрополитен в Нью-Йорке (в прошлом — из собрания Эрмитажа в Санкт-Петербурге) с изображением Распятия и Страшного Суда (ок. 1430 г.) — а именно, на щите св. Михаила в сцене Страшного Суда<sup>22</sup>. По мнению Э. Панофского, этот диптих является копией не дошедшего до нас произведения ван Эйка<sup>23</sup>, другие исследователи видят здесь школу ван Эйка<sup>24</sup>.

Отметим в связи со сказанным, что на драгоценной материи (парче?), которая служит фоном для Марии и Иоанна Крестителя в верхнем ряду открытого Гентского алтаря, может быть усмотрена, как кажется, имитация еврейских букв<sup>25</sup>. Вместе с тем в группе ветхозаветных пророков и патриархов, участвующих в поклонении Агнцу, на шляпе одного из них читаются три еврейские буквы, которые представляют собой, возможно, инициалы Яна ван Эйка<sup>26</sup>. Вообще, как у ван Эйка, так и у художников его круга наблюдается несомненный интерес к еврейской письменности<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Panofsky, I, с. 239–240; Durrieu, 1920, с. 93; Mély, 1920, с. 204 сл. См. изд.: Dhanens, 1980, с. 360, илл. 225.

<sup>23</sup> Panofsky, I, с. 239–240; см. также: Borchert, 2002, с. 20–21.

<sup>24</sup> Dhanens, 1980, с. 359–361 (и илл. 224–225).

<sup>25</sup> См. фотовоспроизведение: Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948, табл. III, 35, III, 36 и V, 55, V, 57, V, 58.

<sup>26</sup> См.: Нона, 1974, с. 326–329 и илл. 50. Имеются в виду буквы ' («йод»), э («пе»/«фе») и к («алеф»); буква v в слове *van* читается при этом как [f]. Эти буквы читаются слева направо, а не справа налево, т.е. в соответствии с латинским, а не еврейским направлением письма (ср. выше, *Гл. II*, примеч. 33). Ср. другую интерпретацию этой надписи: Dequeker, 1984, с. 357.

<sup>27</sup> Ср., например, еврейские буквы у Робера Кампена на платье повивальной бабки в «Рождестве» из Музея изящных искусств в Дижоне (ок. 1426 г.), а также на головном уборе священника в «Обручении Марии» из музея Прадо в Мадриде (1428–1430 гг.?) (см. изд.: Châtelet, 1996, с. 133, 203). Имитация еврейских букв может быть усмотрена у Кампена и в Триптихе семьи Мерод [de Mérode], ок. 1422 г., из музея Метрополитен в Нью-Йорке — на кувшине, который изображен на столе Марии в сцене Благовещения (см. изд.: там же, с. 95 и фронтиспис); предположение о том, что на этом кувшине значится подпись Робера Кампена (см.: Bruin, 1966, с. 6 и илл. 2), не кажется убедительным. У Рогира ван дер Вейдена мы находим еврейские буквы в Триптихе семьи Брак [Braque] 1452–1453 гг. из парижского Лувра — на чепце Марии Магдалины на правой створке триптиха (см. изд.: De Vos, 1999, с. 268, № 19, ср. также с. 273, примеч. 5); А. Шатле считает, что здесь изображена св. Екатерина (Châtelet, 1999, с. 98), но это едва ли верно; столь же сомнительно и утверждение (см.: Mély, 1918, с. 70–72; Châtelet, 1999, с. 98), что здесь читается имя «Wiyden». На картине Жака Даре, известной под названием «Троица», из Муниципального музея в Лёвене (1425–1430 гг.), изображен Бог Отец, снимающий тело Христа с креста; внизу это тело поддерживают ангелы, в их руках покрывало (плащаница?), на котором начертаны еврейские буквы (см. изд.: Châtelet, 1996, с. 185; эта картина в существующем виде лишь условно может быть названа

Все это соответствует принципу объединения ветхозаветного и новозаветного начала, которое так отчетливо представлено в Гентском алтаре, где ветхозаветная и новозаветная группа соучаствуют в поклонении Агнцу (см. *Гл. II, § 2*), будучи представлены вместе с тем поющими и играющими ангелами (см. *Гл. II, § 2*), и которое особенно наглядно видно при сопоставлении Гентского алтаря с «копией» (репликой) из Прадо (см. *Гл. II, § 4*)<sup>28</sup>.

Аналогия сказанному может быть усмотрена в элементах архитектурного декора у ван Эйка и его окружения, где, как показали Ш. де Толнэ и Э. Панофский, нередко совмещается готический и романский стиль. Объединение готического и романского стиля отвечает вообще объединению настоящего и прошлого, современности и истории; соответственно, оно могло выражать объединение Ветхого и Нового Завета. Так, готический архитектурный стиль воспринимался как христианский, при том что романский стиль мог пониматься как ветхозаветный; таким образом ветхозаветное и новозаветное начало дополняют друг друга. Тем самым, различие готического

---

«Троицей», поскольку здесь нет изображения Святого Духа; предполагается, что Святой Дух был изображен в виде голубя, подобно тому как это имеет место в сходных композициях Робера Кампена — на внешней створке так называемого Флемальского алтаря из Института изобразительного искусства во Франкфурте, ок. 1410–1415 гг., и в диптихе из Эрмитажа в Санкт-Петербурге, ок. 1420–1425 гг., см. изд.: Châtelet, 1996, с. 75 и 124, — но что это изображение утрачено).

Интерес к еврейской письменности в какой-то мере характерен вообще для рассматриваемой эпохи. Так, в полиптихе Пьетро ди Джованни Лианори из московского Музея изобразительных искусств (1440 г.) рядом со св. Петром изображен папа, в его руках книга с евангельским текстом (Мт., XVI, 19), под которым значатся еврейские буквы; на фреске с изображением св. Иеронима Доменико Гирландайо из церкви Всех Святых (Ognissanti) во Флоренции (1480 г.) наверху виден свиток с еврейской надписью (см. репродукцию: Landsberg, 2001, с. 14 и 16); у Либерале да Верона в «Марии с Младенцем на троне со свв. Венедиктом, Лаврентием Клервоским и Христофором» (1489 г.) из Берлинской картинной галереи в руках св. Венедикта Нурсийского полуоткрытая книга с еврейскими буквами; на «Портрете молодой женщины» Давида Гирландайо из той же галереи молодая дама читает еврейскую книгу; еврейская надпись была и на утраченной картине «Сретение» Лоренцо Косты, 1502 г. (см.: Haitovsky, 1994). Наконец, в ряде случаев мы видим еврейскую книгу в руках Богородицы — так, например, в «Благовещении» Симоне деи Крочефисси из московского Музея изобразительных искусств (1380-е гг.) или в «Марии с Младенцем» Рубенса (1625–1628 гг.) из Берлинской картинной галереи (обычно Богородица читает книгу с готическими буквами, как это имеет место, между прочим, и в Гентском алтаре).

<sup>28</sup> Такое же объединение ветхозаветного и новозаветного начала наблюдается и у Робера Кампена, в картинах которого на христианские сюжеты можно встретить надпись *schadday*, представляющую собой одно из наименований ветхозаветного Бога (см.: Vruin, 1966, с. 6, примеч. 2).

и романского стиля соответствует противопоставлению Церкви и Синагоги<sup>29</sup>.

Это явление прослеживается, в частности, в «Благовещении» Гентского алтаря — в комнате Марии; как подчеркивает Панофский, совмещая готические и романские формы, ван Эйк не противопоставляет одни формы другим<sup>30</sup>. Другим примером может служить «Благовещение» ван Эйка (1435 г.) из Вашингтонской Национальной галереи (в прошлом — из собрания Эрмитажа в Санкт-Петербурге): Мария и Гавриил находятся в помещении (храме), нижняя часть которого оформлена в готическом архитектурном стиле, а верхняя — в романском<sup>31</sup>. Наконец, в «Благовещении» из музея Метрополитен в Нью-Йорке (собрания М. Фридсама [Michael Friedsam]), которое Э. Панофский приписывает ван Эйку, а другие исследователи относят к его школе, Мария изображена у входа в здание, левая сторона которого (правая по отношению к Марии, т.е. престижная) имеет готический контрфорс, а правая (левая по отношению к Марии) — романский<sup>32</sup>.

илл. 9

илл. 12

илл. 28

<sup>29</sup> «Even today synagogues tend to be “Romanesque” and churches tend to be “Gothic”», — отмечает Панофский (Panofsky, I, с. 135).

<sup>30</sup> «... He did not align these forms one against the other. He rather established a complementary relationship in that he reserved the Gothic treatment for such features as seem to have been added to an essentially Romanesque interior as bearers of a special significance. The Gothic style appears only in the tracery of the two outside windows; ... and in the little niche with laver and water basin...» (Panofsky, I, с. 137); ср. дальнейшую разработку этих наблюдений: Held, 1955, с. 213; Ward, 1975, с. 215–217. Об элементах романской архитектуры в комнате Марии см. также: Weale, 1908, с. 33.

<sup>31</sup> «It is Romanesque — even Early Romanesque — in the clerestory with its flat ceiling and simple, round-arched windows, a little more advanced in the triforium, and early Gothic in the lower zone where windows and arcades alike show pointed arches. Empirically, this is odd. Symbolically, however, it is not only consistent but profound» (Panofsky, I, с. 138, ср. с. 413, примеч. 1 к с. 137). Ср.: «Церковь, занимающая так много места в картине, с одной стороны, напоминает о принятом в Средние века отождествлении Богоматери с Церковью, а с другой, свидетельствует о переходе от Ветхого Завета к Новому: на это указывают крупные романские арки вверху (старый стиль) и готические внизу (новый стиль)» (Никулин, 1997, с. 19–21). См. также: Martens, 1994, с. 262–263.

<sup>32</sup> См. изд.: Dhanens, 1980, с. 356, илл. 220; Panofsky, II, табл. 152, илл. 284; относительно авторства этой картины см.: Dhanens, 1980, с. 355. Ср.: «On the Virgin's right — and we should remember that the right side is still considered as the „right“ side whereas the left is held to bear evil or „sinister“ implications — are seen two orthodox Gothic buttresses; on her left, however, there is only one buttress, and this is just as orthodoxly Romanesque, consisting as it does of a simple square pier with a cylindrical shaft and a correctly profiled impost block. On the „Gothic“ side both the front and side walls are pierced by windows, again symbols of divine illumination. Out of the corner buttress there grow white flowers, symbols of purity, and the buttress of the portal culminates in that kind of finial the German and Flemish names of which (*Kreuzblume*, *Kruisbloeme*) mean „cross-flower“.

- илл. 29 Элементы романской архитектуры усматриваются и у Робера Кампена в «Обручении Марии» из музея Прадо в Мадриде (ок. 1428–1430 гг.), а именно, в левой части панели, где изображен первосвященник, молящийся в ветхозаветном храме; между тем в правой части, где изображены Мария и Иосиф, мы видим, напротив, ярко выраженную готическую архитектуру<sup>33</sup>. Нечто подобное имеет место у Мельхиора Брудерлама в алтаре из Музея изящных искусств в Дижоне (1393–1399 гг.) — в сцене Благовещения на левой створке закрытого алтаря: мы видим здание восточной архитектуры, но фронтон этого здания, в котором находится Мария, исполнен в готическом стиле<sup>34</sup>.

---

On the „Romanesque“ side we have, instead, two columns of jasper or porphyry which clearly allude to the famous columns „in the porch of the temple“, Jachin and Boaz (I Kings VII, 21); and their clean-cut Romanesque bases are supported by a correctly rendered twelfth-century console carved into the likeness of a monkey. The monkey symbolized all the undesirable qualities thanks to which Eve brought about the Fall of Man and was thus used as a contrastive attribute of Mary, the „new Eve“, whose perfection blotted out the sin of the „old“...» (Panofsky, I, с. 133; см. также: Ward, 1975, с. 215).

<sup>33</sup> Panofsky, I, с. 136; см. изд.: Panofsky, II, табл. 86, илл. 199; Châtelet, 1996, с. 202–203. Сохранилась лишь левая створка триптиха; интересующее нас изображение представлено на внутренней стороне створки, т. е. относится к открытому алтарю.

Толнэ писал об этой картине: «La reprise de formes architecturales romanes s'observe déjà chez Campin, qui oppose symboliquement le style roman au style gothique, pour figurer le monde de l'ancien et du nouveau Testament» (Tolnay, 1939, с. 25). Ср. еще в этой связи: Smith, 1972, с. 116–119, 122–128; Pinson, 1996.

<sup>34</sup> Panofsky, I, с. 132, а также с. 87; Panofsky, II, табл. 50, илл. 104. См. еще изд.: Frère, 2001, с. 16; Kemperdick & Sander, 2009, с. 41, № 24.

# Семиотика письма в надписях на картинах ван Эйка

(к с. 23)

Противопоставление обычного книжного (*scriptura libraria*) и торжественного эпитафического письма (*scriptura epigraphica*), которое мы отметили в Гентском алтаре, можно наблюдать и в других произведениях ван Эйка, однако это различие в них иначе мотивировано. В тех случаях, когда такого рода противопоставление имеет место, книжное письмо, как правило, мы находим в надписи, относящейся к картине как таковой (к картине как физическому предмету), а не к ее содержанию, — в надписи, относящейся к актуальному текущему времени, где значатся имя ван Эйка и дата создания картины. Между тем надписи, относящиеся к содержанию картины, даются в этих случаях эпитафическим письмом.

Так, на портрете, известном под названием «Тимофеос», из лондонской Национальной галереи (1432 г.)<sup>1</sup>, книжным письмом исполнена фраза «Actum anno domini. 1432. 10 die octobris. a Iohanne de Eуск» («Сделано 10 октября лета Господня 1432 Иоанном де Эйком»), между тем как находящаяся над ней французская надпись («LEAL SOUVENIR»)<sup>2</sup>

илл. 32

<sup>1</sup> См. об этом произведении: Dhanens, 1980, с. 182–187 (илл. 125). Об условности названия «Тимофеос» мы скажем ниже (см. примеч. 26).

<sup>2</sup> Слова *leal souvenir* означают, по-видимому, «верная (преданная) память» (см.: Münzel, 1941–1942, с. 188). Сама картина, как полагают, представляет собой посмертный портрет (см.: Dhanens, 1980, с. 184; Künstler, 1972, с. 110; ср.: Panofsky, I, с. 196), и надпись к ней, как кажется, представлена высеченной на могильном камне (см. ниже, примеч. 3). Таким образом, слова *leal souvenir* следует, видимо, понимать в том смысле, что данный портрет представляет точное — юридически достоверное — изображение покойника; в этом смысле может пониматься и слово *actum*, вместо обычного для ван Эйка слова *fecit*, в подписи художника (ср.: Dhanens, 1980, с. 182).

сделана эпитафическим письмом<sup>3</sup>; здесь имеется также и греческая надпись, но о ней будет сказано ниже.

илл. 33 В «Мадонне с каноником ван дер Пале» из Музея изящных искусств в Брюгге (1436 г.)<sup>4</sup> обычным книжным письмом выполнена надпись на нижнем бордюре картины, где говорится об истории ее создания, упоминаются имена донатора и художника («Nos opus fecit fieri Magister Georgius de Pala hujus ecclesie canonicus per Johannem de Eyck pictorem — et fundavit hic duas capellanas de gr[em]io chori Domini — M°CCCC°XXXIII° completum autem 1436»), т.е.: «Магистр Георгий де Пала, каноник этой церкви, заказал это произведение художнику Иоанну де Эйку и основал здесь два капелланских места на содержании капитула хора в 1434 г.; закончено в 1436 г.»<sup>5</sup>. Между тем надписи на остальных бордюрах, которые относятся к Мадонне (надпись сверху, составленная из стихов Книги Премудрости Соломона: Прем. VII, 29 и 26)<sup>6</sup>, св. Донациану (надпись слева)<sup>7</sup> и св. Георгию (надпись справа)<sup>8</sup>, даны эпитафическим письмом. Таким же письмом даны и надписи с именами св. Донациана и св. Георгия на табличках под их изображениями<sup>9</sup>.

---

Косвенным подтверждением такой трактовки может служить сходный по композиции — и, видимо, по содержанию — портрет молодого человека работы Джованни Беллини из Института изящных искусств в Бирмингеме (1470-х гг.): надпись под портретом, также представленная как будто высеченной на могильном камне, гласит: «OPUS BELLINI IOANNIS VENETI NON ALITER» («Работа Иоанна Беллини из Венето — не иначе»), см. изд.: Tempestini, 1992, с. 101 (№ 31). Слова *non aliter* у Беллини имеют, по всей вероятности, тот же смысл, что *leal souvenir* у ван Эйка.

- 3 Как уже упоминалось, надпись эта изображена высеченной на камне; таким образом, эпитафическое письмо является в данном случае логически мотивированным.
- 4 См. об этой картине: Dhanens, 1980, с. 212–231 (илл. 140).
- 5 Мы основываемся на переводе Г. Буша (см.: Busch, 1959, с. 21–22, а также: Terner, 1979, с. 83, примеч. 3).
- 6 Такая же надпись находится над головой Марии в открытом Гентском алтаре (см. выше, *Гл. II*, примеч. 12).
- 7 «Solo partu nonus fratrum — mersus vivus redditur — renatus archiepiscopus primus — Remis constituitur — qui nunc dei fruitor» («Рожденный девятым из братьев-близнецов, утонув, был он возвращен к жизни; возродившись, был утвержден первым архиепископом Реймским и ныне радуется Богу»). Св. Донациан был патроном церкви в Брюгге, в которой служил каноник ван дер Пале (и где находятся его мощи).
- 8 «Natus Capadocia Xristo militavit — mundi fugiens ocia cesus triumphavit hic dragonem stravit» («Рожденный в Каппадокии, сражался за Христа, избегая мирской праздности; сраженный восторжествовал и поверг дракона»). Св. Георгий был небесным патроном каноника ван дер Пале (которого звали Георгием).
- 9 «Sanctus Domitianus archiepiscopus» (левая по отношению к зрителю табличка), «Sanctus Georgios miles Xristi» (правая табличка). Эти таблички в какой-то

Равным образом и в триптихе из Дрезденской галереи (1437 г.)<sup>10</sup> илл. 34 надпись с именем художника («Johannes de Eyck me fecit et complevit Anno Domini MCCCXXXVII», т.е.: «Иоанн де Эйк меня сделал и завершил лета Господня 1437») дана книжным письмом; она дополняется фламандской надписью греческими буквами, на которой мы специально остановимся ниже. Эти надписи графически противопоставлены надписям эпиграфическим письмом, которые находятся на бордюрах, окружающих каждую из панелей триптиха; они относятся к Мадонне (надпись на центральной панели, представляющая собой контаминацию отрывков из Ветхого Завета: Прем. VII, 29, 26; Сир. XXIV, 23–24)<sup>11</sup>, архангелу Михаилу (надпись на левой

мере напоминают *cartellini*, на которых ренессансные мастера помещали свои имена. Изображение таблички или карточки (*cartellino*), на которых написан тот или иной текст, в принципе оправдывает применение эпиграфического письма. В итальянской живописи *cartellino* появляется с начала XV в. (первый известный случай у Таддео ди Бартоло в полиптихе 1403 г. из Национальной галереи в Перудже с надписью: «Thadeus Bartholi De Senis Pinxit Hoc Opus 1403» (см. изд.: Symeonides, 1965, илл. XXXVIII; Garibaldi, 2002, с. 32, илл. 43; ср.: Wazbinski, 1963, с. 278 и с. 282, примеч. 5, — с неправильным прочтением даты). Вместе с тем, сама традиция *cartellino* восходит, по-видимому, к античности. Ср. иллюзионистическое изображение таблички с надписью ΗΦΑΙΣΤΙΩΝ ΕΡΠΟΙΕΙ («Гефаистион делал») на пергамской мозаике II в. до н. э. из берлинского Пергамского музея (см. изд.: Radt, 1999, с. 72, илл. 21; Dunbabin, 1999, с. 30, илл. 29); загнутый угол этой таблички и тень, которую она отбрасывает, создают эффект *trompe-l'œil*, ближайшим образом соответствуя тому, что мы видим на картинах итальянских художников полтора тысячелетия спустя. Сказанное делает излишним предположение о том, что итальянские *cartellini* восходят к фламандской традиции (см.: Meiss, 1956, с. 62–63; Meiss, 1960, с. 102); столь же не обязательно видеть происхождение *cartellini* в надписях на лентах (*Spruchbänder*, *bänderoles*), распространенных в средневековых изображениях (см.: Wazbinski, 1963, с. 278).

илл. 35

<sup>10</sup> См. об этом триптихе: Dhanens, 1980, с. 243–253 (илл. 157).

<sup>11</sup> Первая часть этой надписи совпадает с той, которая украшает изображение Марии в Гентском алтаре и в «Мадонне с каноником ван дер Пале» (см. выше, примеч. 6, а также Гл. II, примеч. 12). Затем следуют два стиха из Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова: «Ego quasi vitis fructificavi suavitatem odoris et flores mei fructus honoris et honestatis. Ego mater pulchrae dilectionis et timoris et magnitudinis et sanctae spei» («Я — как виноградная лоза, принесла благоуханный плод, и цветы мои — плод славы и чести. Я — мать прекрасной любви и страха и величия и святой надежды» — Сир. XXIV, 23–24). В греческой, церковнославянской и русской Библии счет стихов другой: стиху 23 латинской Библии соответствует стих 20 в церковнославянской и русской Библии и стих 17 в греческой Библии; между тем стиху 24 латинской Библии в этих Библиях вообще не находится соответствия.

В библейском тексте цитированные слова принадлежат Премудрости, но в дрезденском триптихе они применяются к Марии. Таким образом, здесь имеет место ассоциация Богоматери и Премудрости (Софии), как это наблюдается и в Гентском алтаре (см. выше, Гл. II, примеч. 12).



панели)<sup>12</sup> и св. Екатерине (надпись на правой панели)<sup>13</sup>; в последних случаях имеются в виду внутренние створки панелей — в открытом триптихе. Между тем надпись на ленте в руках Младенца Иисуса с изречением из Евангелия («Discite a me quia mitis sum et humilis corde»), т.е. «Научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем» — Мф. XI, 29) дана обычным книжным письмом. Возможно, это объясняется тем, что здесь воспроизведена прямая речь Иисуса, т.е. слова, которые он произносит (и которые исходят от его изображения), — точно так же книжным письмом, как мы видели, изображены надписи на лентах, воспроизводящие прямую речь пророков и сивилл в Гентском алтаре (см. *Гл. II, § 1*).

Наконец, и в картине «*Salvator mundi*», известной в двух версиях (1438 и 1440 гг.), которые дошли до нас в копиях — одна из них хранится в Берлинской картинной галерее, другая в Музее изящных искусств в Брюгге<sup>14</sup>, — надпись с именем художника представлена

илл. 36 обычным книжным письмом. В версии 1438 г. (из берлинского собрания) эта надпись гласит: «*Johannes de Eyck me fecit et complevit anno*

илл. 37 *1438 31 januarii*» («Иоанн де Эйк меня сделал и завершил 31 января 1438 г.»); в версии 1440 г. (из музея в Брюгге) написано: «*Johannes de*

<sup>12</sup> «*Hic est archangelus princeps militiae angelorum cuius honor praestat beneficia populorum et oratio perducit ad regna coelorum. Hic archangelus Michael dei nuntius de animabus justis. Gratia dei ille victor in coelis resedit angelus pacis*» («Это архангел, предводитель ангельского войска, чья слава дарует благо народам, а речь ведет в Царствие Небесное. Это архангел Михаил, Божий вестник о праведных душах. Милостью Божией сей победитель воссел на небесах как ангел мира»). Э. Даненс читает последние два слова (которые представлены в надписи в сокращенном виде: *a paci*) как «*a pacibus*», что лишено смысла (см.: Dhanens, 1980, с. 386); наименование св. Михаила «ангелом мира» (*angelus pacis*) является обычным в литургических текстах (см., например: *Corpus Antiphonarium Officii*, III, с. 48, № 1403; *Antiphonale monasticum*, 1995, с. 1061); мы благодарны проф. Маджони [Giovanni Paolo Maggioni], указавшему нам правильное чтение этих слов.

Вообще вся эта надпись представляет собой контаминацию разных литургических текстов. Первая и последняя фразы восходят к респонсорию (*responsorium*) на праздник св. Михаила (*Corpus Antiphonarium Officii*, IV, с. 208, № 6826 и с. 184, № 6733; ср.: *Breviarium*, II, с. 766), тогда как вторая фраза взята из антифона 3-й ночной службы (*In tertio nocturno*) на тот же день (*Breviarium*, II, с. 767).

<sup>13</sup> «*Virgo prudens anelavit ad sedem sideream, ubi locum praeparavit. Linqvens orbis aream, granum sibi reservavit, ventilando paleam. Disciplinus est imbuta puella coelestibus, nuda nudum est secuta certis Christum passibus, dum mundanis est exuta*» («Дева целомудренная вознеслась к звездной обители, на уготованное ей место. Оставляя область земную, она сохранила зерно, отбросив мякину. Насыщена небесными учениями, твердыми шагами последовала нагая девушка за нами Христом, совлекши с себя мирское»).

<sup>14</sup> См. изд.: Dhanens, 1980, с. 292–294 (илл. 181 и 183).

Eyck Inventor anno 1440 31 januarij» («Иоанн де Эйк создатель, 31 января 1440 г.»); в обоих случаях соответствующей латинской надписи предшествует фламандская надпись псевдогреческими буквами, которую мы рассмотрим отдельно. Эти надписи противостоят надписям, относящимся к Христу и исполненным эпиграфическим письмом: VIA. VERITAS. VITA. PRIMUS ET NOVISSIMUS. REX REGUM («Путь, истина, жизнь. Первый и последний Царь царей») в версии 1438 г.; IHESUS VIA. IHESUS VERITAS. IHESUS VITA. SPECIOSUS FORMA PRAE FILIIS HOMINUM («Иисус путь, Иисус правда, Иисус жизнь, прекрасный образом, превыше сынов человеческих») в версии 1440 г.<sup>15</sup>

Таким образом, в тех случаях, когда эпиграфическое письмо сочетается у ван Эйка с обычным книжным письмом, надпись книжным письмом содержит имя художника и дату<sup>16</sup>. Вместе с тем обратное неверно: мы не можем утверждать, что если в картине есть надпись с именем художника и датой, то имеет место противопоставление эпиграфического и книжного письма. Точно так же, неправомерным было бы утверждение, что такого рода фраза всегда дается именно книжным письмом. Так, в «Портрете Арнольфини [Arnolfini]» из лондонской Национальной галереи (1434 г.) надпись с именем и датой («Johannes de Eyck fuit hic 1434»)<sup>17</sup> исполнена книжным письмом, и это единственная надпись в данной картине, — таким образом, книжное письмо здесь просто-напросто не противопоставлено эпиграфическому; отметим, что эта надпись находится на стене над зеркалом, в котором отражается фигура художника, т.е. надпись эта представлена, по-видимому, как изображение надписи-граффито, т.е. как текст в тексте (подробнее об этой надписи мы говорим в *Эк-курсе IV*). В «Портрете человека в красном тюрбане» из того же собрания (1433 г.)<sup>18</sup> — этот портрет признают иногда автопортретом художника<sup>19</sup> — надпись на нижнем бордюре «Johannes de Eyck me fecit anno M°CCCC° 33° 21 octobris» («Иоанн де Эйк меня сделал 21 октября 1433 г.») дана эпиграфическим письмом, которое при

илл. 53

илл. 54

илл. 38

<sup>15</sup> Ср. в Гентском алтаре, в сцене поклонения Агнцу, надпись на антепендиуме престола с Агнцем: «Ihesus via, veritas, vita». Эти слова восходят к Евангелию от Иоанна: «Иисус сказал...: Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин. XIV, 6).

<sup>16</sup> Говоря точнее, одна из надписей, если их несколько: как мы упоминали выше, в книжной каллиграфии представлены также слова Младенца Иисуса (цитата из Евангелия) в триптихе из Дрезденской галереи, но это, как мы видели, может иметь свое специальное объяснение.

<sup>17</sup> См. об этой картине: Dhanens, 1980, с. 193–205 (илл. 131 и 133); Seidel, 1993; Hall, 1994. — О значении данной фразы мы специально говорим ниже (в *Эк-курсе IV*).

<sup>18</sup> См. об этом портрете: Dhanens, 1980, с. 188–192 (илл. 128).

<sup>19</sup> См.: Panofsky, I, с. 198; Dhanens, 1980, с. 190, 382.

этом не противопоставлено книжному, поскольку последнее вообще  
 илл. 39 здесь не представлено<sup>20</sup>. То же мы находим в «Св. Варваре» из Му-  
 зезя изящных искусств в Антверпене (1437 г.)<sup>21</sup>: единственная имею-  
 щаяся здесь надпись — также на нижнем бордюре — «Johannes de  
 Eyck me fecit 1437» («Иоанн де Эйк меня сделал 1437») исполнена  
 илл. 40 эпиграфическим письмом. Между тем в портрете Яна де Леу [Jan  
 de Leeuw] из венского Музея истории искусства (1436 г.)<sup>22</sup> изобра-  
 жение окаймляет рифмованная надпись на фламандском языке, где  
 упоминаются имя художника и дата начала работы: «Jan de [следует  
 миниатюрное изображение льва<sup>23</sup>] op sant Orselen dach / dat claer  
 eerst met oghen sach 1401 / Gheconterfeit nu heeft mi Jan / Van Eyck  
 wel bliict wanneert began 1436» («Ян Лев, который в день св. Урсулы  
 увидел свет [или: в первый раз открыл глаза], 1401. Нарисовал меня  
 сейчас Ян ван Эйк: очевидно, когда он начал. 1436») <sup>24</sup>. Все это напи-  
 сано эпиграфическим шрифтом, и эпиграфическое письмо, опять-  
 таки, не противопоставлено книжному<sup>25</sup>.

Наряду с латинским письмом — книжным или эпиграфическим, —  
 мы встречаем у ван Эйка и греческие буквы. Как правило, при этом  
 имеет место условная имитация греческого письма, с которым худож-  
 ник, по-видимому, не был хорошо знаком (нам уже приходилось от-  
 мечать это явление — речь шла о написании имени Иисуса на плитах  
 пола в верхнем ряду открытого алтаря, см. *Экскурс I*).

илл. 32 В одном случае это мотивировано языком надписи. Так, на упоминав-  
 шемся уже портрете, известном под названием «Тимофеос» (1432 г.),  
 имя ΤΥΜΟΘΕΟΣ написано греческими буквами (одновременно, как

<sup>20</sup> День 21 октября, обозначенный на портрете, — праздник св. Урсулы, особенно почитаемой в Брюгге.

<sup>21</sup> См. об этой картине: Dhanens, 1980, с. 254–265 (илл. 162).

<sup>22</sup> См. об этом портрете: Dhanens, 1980, с. 238–241 (илл. 154).

илл. 40 <sup>23</sup> Фигура льва, инкорпорированная в словесный текст, обыгрывает фамилию  
 Яна де Леу (ср. *leeuw* «лев»), представляя собой ее идеографическое изобра-  
 жение.

<sup>24</sup> По-видимому, портрет был начат в день рождения заказчика, т.е. в праздник  
 св. Урсулы, — 21 октября 1436 г.

илл. 40 <sup>25</sup> Заслуживает внимания то обстоятельство, что часть надписи (которая окайм-  
 лает изображение), приходящаяся на нижний бордюр картины (здесь написа-  
 ны слова: «Gheconterfeit nu heeft mi Jan»), обращена не к зрителю, а к изобра-  
 женному на портрете лицу (по отношению к зрителю она оказывается пере-  
 вернутой). В других случаях у ван Эйка надписи на нижнем бордюре картины  
 илл. 34 обращены к зрителю — за одним только исключением: в триптихе из Дрезден-  
 ской галереи надписи, относящиеся к Мадонне, архангелу Михаилу и св. Ека-  
 терине (на панелях открытого триптиха), написаны таким же образом, как и на  
 портрете Яна де Леу.

мы уже отмечали, мы находим здесь французскую надпись эпиграфическим письмом и латинскую надпись обычным книжным письмом)<sup>26</sup>. Выше мы упоминали о надписи (IHESVS) XPS на парче за спиной Бога (см. *Эккурс I*); эта надпись должна трактоваться как греческая, но при этом латинская буква S выступает здесь вместо греческой сигмы<sup>27</sup>.

илл. 24

В других случаях, однако, греческими — или, скорее, псевдогреческими — буквами передается фламандская надпись ALC IХN XAN, т.е. «als ikh kan» («как могу, по мере моих возможностей»)<sup>28</sup>,

<sup>26</sup> Мы условно читаем греческую надпись как *Τιμῶθεος*, как это делает абсолютное большинство исследователей; при этом некоторые из них усматривают здесь аллюзию на древнегреческого музыканта Тимофея Милетского, которого нередко смешивали с легендарным флейтистом Александра Македонского (Panofsky, I, с. 196–197 и с. 435–436, примеч. 2 к с. 197; ср., однако, возражения Э. Даненс, которая справедливо отмечает, что документ в руке изображенного на портрете лица указывает на какую-то другую сферу деятельности, см.: Dhapens, 1980, с. 182–184). С известной долей вероятности надпись эта может быть прочтена как *τιμῶ θεον*, т.е. *τιμῶ θεόν* «люблю Бога» (Münzel, 1941–1942, с. 190; Wilson, 1992, с. 216). Вместе с тем Сьюзен Фойстер [Susan Foister], сотрудник лондонской Национальной галереи, утверждает, что конечная буква надписи представляет собой не греческую Σ («сигму»), не греческую Ν («ню»), но греческую Ι («иоту»); в таком случае запись вообще не поддается прочтению (Wilson, 1992, с. 217); следует, однако, иметь в виду, что эта буква приходится на выбоину, изображенную на каменной плите, и кажется не полностью сохранившейся. Проблема представляется трудноразрешимой, поскольку ван Эйк не знал греческих букв (см. ниже) и, вероятно, мог их путать. По всей видимости, в данном случае он копировал надпись, исполненную для него другим человеком.

<sup>27</sup> Ср., вместе с тем, греческие буквы (в одном случае «омега», в другом «сигма») в сочетании с латинскими в надписях SABAΩT на одежде Бога (см. выше, *Эккурс I*) и MEIAPAROS на груди Куманской сивиллы в Гентском алтаре (см. выше, *Гл. II*, примеч. 29 и 31).

илл. 23

илл. 6

Контаминация греческого и латинского написания имени Христа (*Ἰησοῦς* и *Jesus*) представлена и в форме IHESUS, где латинская буква *h* в ее прописном варианте отождествляется с греческой прописной буквой *η* («эта») (см. в этой связи: Traube, 1907, с. 150–151; Добиаш-Рождественская, 1936, с. 185; такое написание встречается, однако, не только у ван Эйка (и сокращенная форма IHS была переосмыслена как акроним *Jesus Hominum Salvator*, равным образом она может читаться и как *In Hoc Signo*). См.: De Baets, 1961, с. 564, 575; Taylor, 2003, с. 249–250.

илл. 24

<sup>28</sup> Буква, близкая к латинской *X*, выступает при этом в значении греческой «капы»; по-видимому, ван Эйк ассоциировал греческую букву *Χ* («хи») с латинской буквой *K*. В другом случае — а именно, на одежде Бога Отца в Гентском алтаре — ван Эйк как будто использует ту же букву (т.е. букву, напоминающую латинскую *X*) в словах DOMINUS DOMINANTIUM (см. выше: *Эккурс I*, примеч. 3) в значении латинской *T* (см.: De Baets, 1961, с. 592; Panofsky, I, с. 215 и с. 446, примеч. 1 к с. 215). Н. Вильсон замечает по этому поводу: «We may do better to assume that the artist is at play, using a few letter shapes taken from an alphabet which he does not know perfectly» (Wilson, 1992, с. 218). Но нельзя ли

которую исследователи обычно трактуют как подпись или девиз художника<sup>29</sup>. Мы встречаем эту надпись в пяти картинах ван Эйка, а именно, в «Портрете человека в красном тюрбане» из лондонской Национальной галереи (1433 г.), в триптихе из Дрезденской галереи (1437 г.), в портрете жены художника, Маргариты ван Эйк, из Музея изящных искусств в Брюгге (1439 г.)<sup>30</sup>, в картине «Мадонна у фонтана» из Музея изящных искусств в Антверпене (1439 г.)<sup>31</sup> и, наконец, в обеих копиях не дошедшей до нас картины «Salvator mundi» (1438 и 1440 г.) из Берлинской картинной галереи и Музея изящных искусств в Брюгге<sup>32</sup>.

---

предположить, что при изображении Бога Отца в Гентском алтаре — в словах DOMINUS DOMINANTIUM — ван Эйк по тем или иным причинам воспользовался не греческой, а еврейской буквой (буквой  $\chi$  «алеф», отчасти близкой к греческой «хи»)? Ср. в этой связи *Экскурс I* (примеч. 26 и 27).

Греческую прописную букву  $\Sigma$  («сигма») — последнюю букву в слове *als* — ван Эйк передает как  $\square$ , т.е. дает ее не в полукруглом, а в прямоугольном начертании. Такая форма представлена в «Портрете человека в красном тюрбане», в портрете жены художника, в «Мадонне у фонтана» и, вероятно, в дрезденском триптихе (в последнем случае форма буквы не видна достаточно ясно). Что же касается картины «Salvator mundi», то мы видим здесь — как в версии 1438 г., так и в версии 1440 г. — начертание, напоминающее латинскую прописную букву *E* (см. репродукцию надписи: Dhanens, 1980, с. 293, илл. 182). По-видимому, мы имеем здесь ту же прямоугольную форму  $\square$ , украшенную перекладиной посередине, т.е. перед нами орнаментованный вариант той же буквы; можно предположить, далее, что греческая прописная «сигма» была отождествлена с латинской прописной буквой *E*. Следует иметь в виду, однако, что эта последняя картина дошла до нас в копии, а не в оригинале; нельзя исключать, тем самым, что ответственность за данное начертание лежит на копиисте.

<sup>29</sup> См., в частности: Scheller, 1968; Künstler, 1972, с. 114; De Vos, 1983; Pontani, 1996, с. 256–257. Дирк Де Вос [Dirk De Vos] усматривает здесь анаграмму имени художника; то обстоятельство, что аналогичную надпись мы встречаем у подражателей ван Эйка (см. ниже, примеч. 32), кажется, не говорит в пользу этого предположения.

<sup>30</sup> См. об этом портрете: Dhanens, 1980, с. 302–306 (илл. 189).

<sup>31</sup> См. об этой картине: Dhanens, 1980, с. 295–301 (илл. 184).

<sup>32</sup> При этом в дрезденском триптихе и в картине «Salvator mundi» есть надписи книжным готическим письмом (см. выше).

Такая же надпись находится в «Мадонне с читающим Младенцем» (Ince Hall Madonna) из Национальной галереи в Мельбурне; эта картина ранее считалась произведением ван Эйка, но сейчас признается работой какого-то его подражателя, который приписал свою картину ван Эйку, обозначив на ней: «Competu ano D[omini] 1433 per Johem de Eyck Brugis Als ich can» (см.: Dhanens, 1980, с. 346–347, илл. 214; текст надписи даем по работе: Künstler, 1972, с. 107). Ср. также надпись «als ich chun» у другого подражателя ван Эйку — Конрада Лайба, в «Распятии» из галереи Бельведер в Вене, 1449 г. (см.: Panofsky, I, с. 304–305 и с. 486, примеч. 7 к с. 304); одновременно здесь может обыгрываться имя художника — “Chunrat” (см.: Kemperdick, 2010, с. 56, ср. с. 62).

Замечательно, что во всех пяти картинах указанная надпись псевдогреческими буквами («als ikh kan») сочетается с латинской надписью: «Johannes de Eyck me fecit...» («Иоанн де Эйк меня сделал...»), «Johannes de Eyck me fecit et complevit...» («Иоанн де Эйк меня сделал и завершил...»), «Coniunx meus Johannes me complevit...» («Супруг мой Иоанн завершил меня...»); не исключено, что фламандский и греческий языки объединяются при этом в своей противопоставленности латинскому.

Лишь в «Св. Варваре» из Музея изящных искусств в Антверпене (1437 г.) надпись «Johannes de Eyck me fecit...» не сопровождается словами «als ikh kan»; эти слова отсутствуют и на портрете Яна де Леу из венского Музея истории искусства (1436 г), где имеется сходная по содержанию фламандская надпись: «Gheconterfeit nu heeft mi Jan Van Eyck...» («Нарисовал меня Ян ван Эйк...»). Напротив, в более поздней версии картины «Salvator mundi» (1440 г.), представленной в копии из Музея изящных искусств в Брюгге, слова «als ikh kan» не сопровождаются словами «Johannes de Eyck me fecit...»; вместо этого здесь написано: «Johannes de Eyck Inventor...» («Иоанн де Эйк создатель...»).

илл. 39

илл. 40

илл. 37

Итак, всего лишь за одним исключением (которое представлено при этом в копии, а не в оригинале картины ван Эйка) словам «als ikh kan» (на фламандском языке, псевдогреческими буквами) сопутствуют у ван Эйка слова «Johannes (de Eyck) me fecit (или: complevit)» (на латинском языке). Как видим, местоимение первого лица в каждой из этих картин употреблено по меньшей мере дважды, и при этом оно относится к разным субъектам; эта разносубъектность и выражается разными начертаниями букв.

Одним субъектом, несомненно, является сам художник: именно к нему относится местоимение первого лица (*ikh*) во фламандской фразе («als ikh kan»): эту фразу произносит как бы сам ван Эйк. Вместе с тем данная фраза содержательно соотносится с латинской фразой, где о ван Эйке говорится в третьем лице и где местоимение первого лица (*me*), очевидно, относится к другому субъекту; этим другим субъектом является само изображение (либо картина как таковая, либо изображенное на картине лицо). Фламандская фраза представляет собой, в сущности, реплику художника, его реакцию на фразу, где упоминается его имя. Иначе говоря, здесь имеет место своеобразный диалог между изображением и мастером, его изготовившим: изображение говорит «Johannes de Eyck me fecit...» и т.п. (или «Johannes me complevit...»), на что художник отвечает словами «als ikh kan». При этом картина или изображенное на ней лицо говорит о себе в прошедшем времени, тогда как художник о себе говорит в настоящем

времени: ответ художника относится не только к его прошлому, но и к его настоящему<sup>33</sup>.

Но кто же именно говорит «Johannes de Eyck me fecit» или «me complevit» в картинах ван Эйка: сама ли картина, т.е. изделие как таковое — неодушевленный предмет, который художник заставляет говорить, — или же лицо, на ней изображенное? На этот вопрос невозможно дать однозначный ответ.

Здесь необходимо отметить, что формула «me fecit» или «me pinxit», как бы произносимая самим изделием — будь это картина или произведение ремесла, — представляет собой традиционное (в западноевропейской культуре) и достаточно распространенное явление, восходящее к античности<sup>34</sup>. Мастер в таких случаях заставляет говорить сам предмет, им изготовленный; изделие может обращаться к зрителю или потребителю, и это дает возможность мастеру сказать о себе (в третьем лице). Таким образом, ван Эйк в данном случае не

<sup>33</sup> Предполагается, что фраза *als ikh kan* восходит к латинскому выражению *ut potui* («как я мог»), ср. обычную подпись автора или переписчика средневековой рукописи: *ut potui, non sicut volui* («как я мог, не как хотел»), см.: Scheller, 1968, с. 136. Если дело обстоит таким образом, представляется показательным, что ван Эйк меняет прошедшее время на настоящее: перфекту латинского глагола соответствует настоящее время фламандской фразы.

<sup>34</sup> См.: Успенский, 2012, с. 146–151. В русском искусстве, в отличие от западноевропейского, такие примеры неизвестны, что объясняется, по-видимому, отсутствием связи с античной традицией.

Со второй половины XV в. наряду с формой *fecit* (перфект от *facere*) в подписи художников может появляться и форма *faciebat* (имперфект от того же глагола); первый случай подписи с *faciebat* в итальянском искусстве относится к 1463 г., но особенно характерна эта форма для второй половины XVI в.; она является обычной, между прочим, для Дюрера. Появление такой подписи объясняется знакомством с «Естественной историей» Плиния Старшего: говоря об искусстве, Плиний ассоциирует имперфектную форму глагола *facere* с несовершенством всякого человеческого творчества и ссылается на обычай первых живописцев и скульпторов подписывать свои произведения именно таким образом (*Apelles faciebat* и т.п.) — имея в виду, что произведение искусства никогда не принимает окончательной формы и мастер предусматривает возможность внести в него какие-то исправления («*Historia naturalis*», praef., 26–27 — Plinius, I, с. 16–18). Этот вопрос обсуждают — со ссылкой на Плиния — Анджело Полициано в «*Liber Miscellaneorum*», 1489 г. (гл. XLVII: *Quae Plinius super titulis artificum pendentibus prodiderit, ea de monumentis etiam veteribus agnita Romae, sicuti speciem Vergilianae Aegidis* — Poliziano, 1553, с. 265), и Паоло Пино в «*Dialogo di pittura*», 1548 г. (Pino, 1946, с. 124). См.: Jufen, 1974; Matthew, 1998, с. 638–639, а также с. 647 (примеч. 106).

Соответственно, имперфектная форма глагола *facere* в нормальном случае соотносилась, по-видимому, с самим художником, а не с его изделием. Иначе говоря, эта форма в принципе не предполагает высказывания от лица изделия.

является новатором: он следует достаточно древней и устойчивой традиции. Существенно при этом, что он обыгрывает эту традицию, вступая в диалог с созданным им произведением, — что и подчеркивается использованием разной графики.

Эта традиция предполагает обращение к зрителю (потребителю) от имени неодушевленного предмета, что мы обычно и наблюдаем у ван Эйка. В большинстве случаев мы должны считать, что слова «*me fecit*» или «*me complevit*» в картинах ван Эйка принадлежат именно картине как таковой, а не изображенному на ней лицу. Трудно предположить в самом деле, что ван Эйк решился бы вложить эти слова в уста Христа (на картине «*Salvator mundi*»), Мадонны (на картине «Мадонна у фонтана»), Мадонны с младенцем Иисусом (на дрезденском триптихе) или св. Варвары (на картине «Св. Варвара»). Если «Портрет человека в красном тюрбане» представляет собой автопортрет ван Эйка, то слова «*me fecit*» не могут принадлежать изображенному на портрете лицу, постольку поскольку они противопоставлены фразе «*als ikh kan*», которая относится к самому художнику, — это выглядело бы как раздвоение личности (как диалог с самим собой).

илл. 36  
илл. 42  
илл. 34  
илл. 39  
илл. 38

Во всех этих случаях перед нами диалог художника со своим произведением: картина предстает как говорящий объект, и художник ей отвечает. Можно предположить далее, что и слова «*Johannes de Eyck Inventor...*» в поздней версии картины «*Salvator mundi*» (1440 г.), которые заменяют слова «*Johannes de Eyck me fecit et complevit...*» в более ранней версии той же картины (1438 г.), также даны от имени картины — и именно к этим словам относится тогда реплика художника: «*als ikh kan*». Таким образом, и в этом случае представлен, по-видимому, диалог мастера с созданным им произведением.

илл. 37  
илл. 36

Но вот на портрете жены художника, Маргариты ван Эйк, мы видим надпись: «*Coniunx meus Johannes me complevit anno 1439 17<sup>o</sup> iunij. Etas mea triginta trium annorum*» («Мой супруг Ян ван Эйк завершил меня 17 июня 1439 г. Мне тридцать три года»). Если начало этой надписи представлено, по-видимому, от имени картины, т.е. артефакта, то последние слова, очевидно, принадлежат изображенному на картине лицу — самой Маргарите ван Эйк, а не ее изображению. Не исключено, таким образом, что надпись «*als ikh kan*» на этой картине представляет собой реплику на слова, которые она (Маргарита ван Эйк) как бы произносит: художник, может быть, вступает здесь в диалог с объектом изображения, а не с изображением как таковым.

илл. 41

Как кажется, ван Эйк стремится устранить в данном случае само различие между портретом и изображенным на портрете лицом — иначе говоря, между изображением как таковым и изображаемой реальностью; скорее всего, это ход, направленный на зрителя —



именно зритель должен не различать между изображением и изображаемым<sup>35</sup>. Такого рода стремление прослеживается и в Гентском алтаре, где рамки панелей, принадлежащие изображению как объекту, могут отбрасывать тени в изображаемом пространстве, связывая таким образом одно и другое (см. *Гл. III, § 2*). Аналогичные случаи мы специально обсуждаем в *Экскурсе IV*.

<sup>35</sup> То же самое визуально может выражаться при помощи *trompe-l'œil*. Ср. нередкое у ренессансных мастеров иллюзионистическое изображение мухи (или иногда бабочки и т. п.) на портрете или вообще на картине (см. примеры в изд.: Chastel, 1984; Otrange-Mastai, 1975, с. 6, 25; Mauriès, 1997, с. 100, 102, 106, ср. с. 107, № 83, 84, 87, 89, 90, 91; см. в этой связи: Rapofsky, I, с. 488–489, примеч. 5 к с. 310). Зрителю кажется, что муха села на картину, т. е. он соотносит муху со своей реальностью — с тем чтобы убедиться, что она относится к изображению. Филострат (I, 23) имеет в виду, надо думать, этот эффект, когда описывает изображение Нарцисса: «... Художник показывает в этой картине, как каплет роса с цветов, на которых сидит и пчела. Не знаю, она ль обманулась картиной, или нужно считать, что ошиблись мы, считая ее настоящей пчелой» (Philostratus, 1931, с. 88–90; Филострат, 1936, с. 48). Между тем Вазари пишет в главе о Джотто: «Говорят, что, когда Джотто в молодости еще жил у Чимабуе, он изобразил как-то на носу одной из фигур, написанных Чимабуе, муху столь естественно, что, когда мастер возвратился, дабы продолжить работу, он несколько раз пытался согнать ее рукой, думая, что она настоящая, пока не заметил своей ошибки» («Dicesi che stando Giotto ancor giovinetto con Cimabue, dipinse una volta, in sul naso d'una figura ch'esso Cimabue avea fatta, una mosca tanto naturale, che tornando il maestro per seguire il lavoro, si rimise più d'una volta a cacciarla con mano, pensando, che fusse vera, prima che s'accorgesse dell'errore» — Vasari, I, с. 306; Вазари, I, с. 249).

Ср. также приписываемый Тициану портрет архиепископа Филиппо Аркинто [Filippo Archinto] из Филадельфийского музея изобразительного искусства (ок. 1559 г.): он полупокрыт прозрачным занавесом, который зрителю хочется отдернуть, пока он не понимает, что занавес нарисован; такую же функцию имеет изображение разбитого стекла, которым якобы покрыта картина, и т. п. (см. изд.: Mauriès, 1997, с. 99, 234, № 81, 201).

## Экскурс III

# Совмещение внешней и внутренней перспективы

(некоторые параллели к Гентскому алтарю)  
(к с. 30)

Сочетание противопоставленных друг другу зрительных позиций — внешней и внутренней, — столь характерно проявляющееся в Гентском алтаре ван Эйка, можно наблюдать, по-видимому, и в «Снятии с Креста» Робера Кампена (1415–1420 гг.). Копия этого триптиха (ок. 1450 г.) находится в ливерпульской Галерее Уолкера, тогда как подлинный фрагмент правой створки хранится во франкфуртском Институте изобразительного искусства<sup>1</sup>.

илл. 43

илл. 44

На центральной панели изображен основной сюжет триптиха — Снятие с Креста, на створках же (открытого алтаря) изображены разбойники, распятые вместе с Христом. При этом, вопреки очень устойчивой иконографической традиции, знающей лишь единичные исключения<sup>2</sup>, Благоразумный Разбойник, покающийся на Кресте и обретший

<sup>1</sup> См. изд.: Châtelet, 1996, с. 78–79, ср. с. 288–289; De Vos, 1999, с. 27–28, илл. 30–32; Panofsky, II, табл. 92, 106, илл. 205, 230.

<sup>2</sup> Исключения относятся уже к самым ранним изображениям Распятия (см.: Успенский, 2006, с. 104, примеч. 96). Так, Благоразумный Разбойник показан справа для нас, т. е. слева по отношению к Христу, на дверях римской церкви Св. Сабины ок. 432 г.: разбойник, изображенный по правую руку Христа (т. е. для нас слева), представлен здесь отвернувшимся от него, к тому же его фигура меньше, чем фигура другого разбойника (см. изд.: Schiller, II, с. 439, илл. 326; Покровский, 1892, с. 322, илл. 161). Отметим еще рисунок на коптском папирусе из Британского музея VI–VII в. (Ms. or. 6796), где изображены Христос и оба разбойника: и в этом случае Благоразумный Разбойник (над ним написано его имя: ΔΗΜΑΣ) находится по левую руку Христа, т. е. для нас справа, тогда как другой разбойник (он именуется здесь ΓΗΣΤΑΣ) показан справа от Христа, т. е. слева с нашей точки зрения. Фигуры обоих разбойников в данном случае не отличаются по размеру, но при этом правый с нашей точки зрения разбойник возвышается над левым, что и позволяет его идентифицировать (см. воспроизведение рисунка и его описание: Кропп, 1930, с. 65;

веру и спасение (Лк. XXIII, 39–43; ср.: Мф. XXVII, 38, 44; Мк. XV, 27,

Кропп, III, табл. I, рис. 1, ср. также: Кропп, I, с. 49; Кропп, II, с. 60; относительно датировки см.: Crum, 1931, с. XI).

Наиболее раннее изображение Распятия, где Благоразумный Разбойник показан по правую сторону Христа (слева для нас), а другой разбойник по левую сторону (для нас справа), представлено на сирийском блюде V–VI вв. (Сир. блюдо, 1899) и ампулах Монцы и Боббио VI в. (Grabar, 1958, табл. XI, 5, XII, 6, XIII, 8, XIV, 9, XVI, 10, XVIII, 11, XXII, 12, XXIV, 13, XXV, 13, XXVI, 14, XXVIII, 15, XXXIV, 3, XXXV, 4, XXXIX, 6, XLVII, 18, ср. с. 22–23), а также на миниатюре сирийского Евангелия Раббулы 586 г., на которой мы остановимся ниже. Ср. еще изображение на деревянном переносном реликварии (палестинского происхождения) из Музея сакрального искусства в Ватикане, которое одни исследователи датируют VI в., другие — VII–VIII или же VIII–IX вв. (см. изд.: *Evangeliiarii syriaci*, 1959, с. 34; Wessel, 1966, с. 17; Grabar, 1968, табл. 260; Matt et al., 1970, илл. 67; Ladner, 2008, с. 29, илл. 21; Schapiro et al., 1973, с. 498, илл. 6, ср. с. 503).

илл. 47

В XVI в. вопрос о расположении разбойников на изображениях Распятия был предметом полемики между Иоганнесом Моланусом [Johannes Molanus или Johannes Vermeulen, 1533–1585], католическим богословом (трактовавшим искусство с позиций Контрреформации и, соответственно, настаивавшим на регламентации религиозной живописи), и голландским гуманистом Адрианом Юниусом из Гоорна [Hadrianus Junius Hornensis или Adriaen de Jonghe, 1511–1575] (см.: Molanus, 1771, с. 448–449 [кн. IV, гл. 9]; Molanus, 1996, с. 505–506; Held, 1955, с. 214). Моланус настаивал на том, что Благоразумный Разбойник должен изображаться по правую сторону Христа, и протестовал против ошибочного мнения, согласно которому расположение разбойников должно быть противоположным. Странником этого последнего мнения был Юниус, который мотивировал его рассказом Книги Бытия о благословении Ефрема, когда Иаков (Израиль) благословляет Ефрема, стоящего слева от него, возлагая свою правую руку на голову Ефрема, а левую на голову Манассии (Быт. XLVIII, 13–14); поскольку руки Иакова оказываются при этом перекрещены, т. е. образуют крест, получается, что тот, кто находится слева от креста, имеет преимущество. Такого рода мотивировка соответствует, между прочим, порядку благословения, который определил порядок осенения себя крестным знаменем в западнохристианской традиции (см.: Успенский, 2004; Успенский, 2006, с. 17–113).

Ср. в этой связи изображение Распятия у кемптенского Мастера Сцен жизни Христа из частного собрания в Мюнхене (посл. четв. XV в.), где Благоразумный Разбойник представлен справа для нас, т. е. по левую руку Христа, а злой разбойник — слева для нас, по правую руку Христа; они опознаются по изображениям ангела и дьявола над ними (см. изд.: Stange, VII, илл. 79, ср. с. 39).

В русской иконописи изображение Распятия с разбойниками встречается редко (см. отдельные указания: Покровский, 1892, с. 345, 365–367), зато здесь — и только здесь — встречаются иконы с единоличным изображением одного Благоразумного Разбойника (см.: Пуцко, 1996, с. 417). По-видимому, это объясняется практикой иконопочитания, а именно, нежеланием изображать злого разбойника в этой сцене, стремлением избежать контакта молящихся с ним (см. в этой связи: Успенский, 1995, с. 276–277, 288–290). Ср., между тем, изображение Распятия с обоими разбойниками среди евангельских сцен (представляющих земную жизнь Христа) конца XIV – начала XV в. из новгородской церкви Бориса и Глеба в Плотниках и на Распятии XVI в. из единоверческой Никольской церкви в Пскове (обе иконы хранятся в Новгородском музее),

32; Ин. XIX, 18)<sup>3</sup>, изображен справа для зрителя, т.е. слева от Христа, тогда как другой разбойник, злословивший над Христом и умерший во грехе, изображен, напротив, слева по отношению к зрителю и, соответственно, по отношению к Христу справа<sup>4</sup>. Надо полагать, что

---

причем в первом случае Благоразумный Разбойник показан по левую руку Христа (т.е. справа для нас).

<sup>3</sup> В канонических евангелиях свидетельство о Благоразумном Разбойнике содержится только у Луки. Матфей (XXVII, 44) и Марк (Мк. XV, 32) говорят, между тем, что оба разбойника «поносили» Христа. Об апокрифах см. ниже (примеч. 5).

<sup>4</sup> Э. Панофский, основываясь на традиционном расположении фигур при изображении Распятия, усматривает в разбойнике на левой створке данного триптиха (слева для нас, справа от Христа) Благоразумного Разбойника, тогда как на правой створке (справа для нас, слева от Христа) он видит изображение другого, нераскаившегося разбойника (см.: Panofsky, I, с. 167; Panofsky, II, табл. 92, 106, илл. 205, 230); так же считают Толнэ (Tolnay, 1939, с. 56), Белтинг и Крузе (Belting & Kruse, 1994, с. 105), Даненс (Dhanens, 1998, с. 34–35), Де Вос (De Vos, 1999, с. 27, 28 и с. 40, примеч. 22), Кемпердик и Сандер (Kemperdick & Sander, 2009, с. 218, 221; ср.: Kemperdick, 2010, с. 63, илл. 60). Позы и выражение лица говорят об обратном. Заметим в этой связи, что у разбойника на левой створке завязаны глаза. Мы знаем изображения Распятия, когда завязаны глаза обоих разбойников, — например, в диптихе ван Эйка или его школы из музея Метрополитен в Нью-Йорке, в прошлом из собрания Эрмитажа в Санкт-Петербурге, ок. 1430 г. (см. изд.: Dhanens, 1980, с. 360, илл. 224; Châtelet, 1996, с. 253), на «Распятии» Робера Кампена 1410–1415 гг., копия которого находится в познанском Народном музее (см. изд.: Châtelet, 1996, с. 62, 307) или на «Распятии» Бенедиктбойрнского мастера 1445–1450 гг. из Старой пинакотечи в Мюнхене (см. изд.: Borchert, 2010, с. 347, № 4; см. еще примеры: Lucchesi Palli, 1972, стлб. 57), — если же глаза завязаны только у одного разбойника, это символизирует духовную слепоту (ср. обычные изображения Синагоги в виде женской фигуры с завязанными глазами) и, следовательно, указывает на то, что здесь изображен злой разбойник. Сказанное относится и к триптиху с изображением Распятия из аббатства Св. Флориана близ Линца, ок. 1480 г., см. изд.: Borchert, 2010, с. 453, № 250; Stange, XI, илл. 94; и здесь также на левой створке триптиха изображен разбойник с завязанными глазами, и это, по-видимому, нераскаившийся разбойник (автором этого триптиха считают иногда Иоганнеса Зибенбюргера из Трансильвании). Другим примером такого же рода является панель с изображением Распятия из кафедрального собора в Брюгге, 1510–1515 гг. (см. изд.: Borchert, 2010, с. 169, № 41); эта панель обнаруживает явную зависимость от рассматриваемого триптиха Робера Кампена (см. там же, с. 168), и это проявляется, в частности, в расположении и позах обоих разбойников — как и у Кампена, левый разбойник (нераскаившийся) изображен с завязанными глазами. Ср. также «Распятие» Ганса Борнеманна (частное собр., ок. 1445 г.), где Благоразумный Разбойник, показанный справа от Христа (слева для зрителя), ближайшим образом напоминает изображение разбойника, представленного в триптихе Кампена слева от Христа (в правой части триптиха) (см. изд.: Borchert, 2010, с. 230, № 81); в обоих случаях Благоразумный Разбойник на Христа не смотрит.

илл. 43

Вполне закономерно в свете сказанного, что фигуры молящихся на правой створке в триптихе Робера Кампена (один из них, возможно, сотник Лонгин) обращены к разбойнику, тогда как молящиеся на левой створке повернуты

противопоставление правого и левого коррелирует здесь с противопоставлением положительного и отрицательного<sup>5</sup>; ясно в таком случае, что противопоставление правого и левого ориентировано на зрителя картины, т.е. в н е ш н е г о (по отношению к изображению) наблюдателя: это именно наше (зрительское) правое и наше левое, они соотносятся с тем, как мы (зрители) различаем эти стороны и что мы называем «правым» и «левым»: в частности, они соотносятся с нашей правой и левой рукой. Иначе говоря, правое и левое (и, соответственно, положительное и отрицательное) определяется в данном случае по отношению к зрителю картины, который по необходимости

---

к разбойнику спиной. Остается добавить, что изображения обоих разбойников аналогичны изображениям на других произведениях Кампена — на левой створке триптиха «Положение во гроб» 1406–1410 г. из Института Курто в Лондоне и на только что упомянутом «Распятии» 1410–1415 г. (см.: Châtelet, 1996, с. 52, 58, 284–285, 62, 307); в этих последних изображениях Благоразумный Разбойник (изображение которого соответствует изображению на правой створке ливерпульского триптиха) показан справа от креста, на котором был распят Христос, т.е. для нас слева, а другой разбойник (изображение которого соответствует изображению на левой створке ливерпульского триптиха) — слева от креста, т.е. для нас справа.

Муспер (Musper, 1948, с. 26, примеч. 30, и табл. 8; ср., однако, иначе: Musper, 1968, с. 60, табл. 7), Гельд (Held, 1955, с. 213–214) и вслед за ними Блам (Blum, 1969, с. 140, примеч. 32), Филип (Philip, 1971, с. 124, илл. 126) и Шатле (Châtelet, 1996, с. 83–88, 288–289) совершенно справедливо, на наш взгляд, трактуют изображение на правой створке «Снятия с Креста» Робера Кампена (сохранившееся в подлиннике) как изображение Благоразумного Разбойника. Необычность расположения разбойников объясняется тем, что к Благоразумному Разбойнику склоняется фигура Христа, снимаемого с креста; при этом голова Благоразумного Разбойника повернута в ту же сторону (правую с точки зрения зрителя), что и голова Христа в этой сцене.

<sup>5</sup> Ср. в Никодимовом евангелии (Деяниях Пилата), гл. X: «Также и двух разбойников распяли с Ним, Дисмаса с правой стороны, Гестаса с левой» (Tischendorf, 1853, с. 286, 340; Conybeare, 1896, с. 103; Vannutelli, 1938, с. 98, 103, 105; Gounelle, 2008, с. 235, 243–245; Gounelle & Izydorczyk, 1997, с. 155; Revillout, 1913, с. 94; Vaillant, 1968, с. 28; Kim, 1973, с. 25); в арабском Евангелии детства (Книге младенчества Иисуса Христа), гл. XXIII: «Увидав, что благое дело ради них совершил разбойник, молвила ему Владычица госпожа Мария: „Господь Бог поддержит тебя своею десницей и отпущением грехов одарит“. И сказал в ответ матери своей Господь Иисус: „Распнут, о мати, Меня через тридцать лет иудеи в Иерусалиме, а два разбойника эти со Мною на одном кресте повешены будут: Тит — одесную, и ошую — Думах. На другой же день внидет передо Мною Тит в Царствие Небесное“» (Tischendorf, 1853, с. 184). Иаков Ворагинский в «Золотой легенде» («Legenda aurea», гл. LI: De Passione Domini), говоря о разбойниках, пересказывает Евангелие от Никодима: «... unus conversus est, scilicet Dismas qui erat a dextris, sicut dicitur in evangelio Nychodemi, et alius dampnatus [sic!] est, scilicet Gestas qui erat a sinistris» («... один обратился, а именно, Дисмас, который был справа, как говорится в Никодимовом евангелии, а другой был осужден, а именно, Гестас, который был слева» — Jасоро da Varazze, I, с. 336). — На именах разбойников мы специально остановимся ниже.

находится вне изображаемой действительности, — но не по отношению к Христу, изображенному на картине (чья позиция совпадает с позицией наблюдателя, предполагаемого внутри изображаемой действительности, и который находится в положении визави по отношению к зрителю картины).

Такое расположение контрастирует с изображением на центральной панели того же триптиха, где Богородица и другие святые представлены справа от Христа (с нашей точки зрения слева), тогда как слева от него (справа для нас) изображены люди, поглощенные беседой и безучастные к происходящему. В данном случае противопоставление правого и левого соответствует правому и левому не внешнего, а внутреннего наблюдателя: правой, привилегированной стороной является сторона, правая по отношению к Христу, и она противопоставлена тому, что находится слева от Христа (с точки зрения внутреннего наблюдателя, прямо противоположной точке зрения зрителя). Таким образом, правое и левое определяются в данном случае по отношению к тому, кто изображен на картине и, соответственно, мыслится внутри изображаемой действительности, — но не по отношению к зрителю картины, находящемуся вне ее и занимающему прямо противоположную позицию.

илл. 43

Можно заключить, что и в этом случае — так же, как у ван Эйка — основной план изображения противопоставлен переднему, периферийному плану (к которому и относятся, соответственно, изображения обоих разбойников). Таким образом, здесь, по-видимому, представлены две противоположные перспективы, подобно тому, как это имеет место в Гентском алтаре. Так же, как и у ван Эйка, противопоставление переднего (периферийного) и основного плана соотносится с противопоставлением внешней и внутренней зрительной позиции.

Робер Кампен представляет для нас особый интерес ввиду его близости к ван Эйку: в принципе нельзя исключать влияние одного мастера на другого. Вместе с тем такого рода примеры встречаются и в раннем искусстве.

Так, аналогичную композицию «Распятия» мы находим на иконе первой половины IX в. из монастыря Св. Екатерины на Синае<sup>6</sup>. Здесь изображены Богородица и Иоанн Богослов, а также разбойники, распятые вместе с Христом. Богородица стоит по правую руку Христа (т. е. слева с нашей точки зрения), Иоанн Богослов по его левую руку (справа с нашей точки зрения), что отвечает обычному их расположению при изображении Распятия<sup>7</sup>. Это определяется их иерархической

илл. 45

<sup>6</sup> См. изд.: Sotiriu, I, илл. 26; Sotiriu, II, с. 41 (№ 26); Weitzmann, 1976, с. 79–82 (илл. XXXII и CV).

<sup>7</sup> Изображение Богородицы в композиции Распятия по правую руку Христа (слева для зрителя), а Иоанна Богослова по его левую руку (для зрителя справа)

значимостью: Богородица находится по правую руку Христа, поскольку занимает первое место в церковной иерархии. Вместе с тем, вопреки ожиданию, по правую же руку Христа (слева с нашей точки зрения) изображен не Благоразумный, а злонаправленный, нераскаявшийся разбойник, тогда как Благоразумный Разбойник находится по левую руку Христа (с нашей точки зрения — справа)<sup>8</sup>. Итак, разбойники занимают здесь такую же позицию по отношению к Христу, как в триптихе Робера Кампена.

Кроме того, сверху изображены здесь небесные светила — солнце и луна; одно из них красное, другое синее. Красное светило для нас слева (справа по отношению к Христу), синее — для нас справа (по отношению к Христу слева). К. Вейтцман красное светило определяет как солнце, а синее как луну, причем отмечает, что луна больше солнца<sup>9</sup>. Как кажется, это ошибка: Вейтцман не учитывает, что солнце по традиции изображается померкшим, а луна кровавой (см. Откр. VI, 12; ср. Лк. XXIII, 44–45, Мф. XXVII, 45, Мк. XV, 33)<sup>10</sup>. Таким образом, солнце изображено здесь, по-видимому, справа для нас (с левой стороны Христа), а луна слева (с правой стороны Христа): вполне закономерно при этом, что солнце превышает по своим размерам луну. Такое расположение светил при изображении Распятия необычно, но встречается в раннехристианском искусстве (начиная

---

почти не знает исключений. Единственное известное нам исключение — левая часть (внутренняя створка) триптиха Пьетро Донини (первой половины XV в.) из пинакотеки Читта ди Каstellо (см. изд.: Mancini, 1987, с. 148–149, илл. 10). Ср. в этой связи случаи обратного расположения фигур в деисусной композиции, где Богородица представлена справа для зрителя и, следовательно, по левую руку Христа, а Иоанн Предтеча — справа для нас, т.е. слева от Христа (см. перечень примеров: Успенский, 2006, с. 173–174, примеч. 34).

<sup>8</sup> И в этом случае, так же как и в триптихе Робера Кампена, разбойники легко идентифицируются по своим позам: один из них обращен к Христу (Благоразумный Разбойник), другой отвернулся от него (нераскаявшийся разбойник).

К. Вейтцман полагает, что фигуры разбойников введены позднее («The figures of the two thieves are rendered on a very small scale to fit them into a composition in which their inclusion may not originally have been planned» — Weitzmann, 1976, с. 80). Вместе с тем он проводит параллель с другой (более ранней) синаяской иконой, также усматривая в ней изображение нераскаявшегося разбойника в правой от Христа (левой для нас) фигуре; об этой последней иконе см. ниже.

<sup>9</sup> См.: Weitzmann, 1976, с. 80. «The difference in their sizes seems to be deliberate, and the greater emphasis on the moon obviously suggests the darkening of the sky (Mark, XV, 33)», — пишет Вейтцман.

<sup>10</sup> См.: Успенский, 2006, с. 172 (примеч. 34). — Ср. миниатюру с изображением Распятия в армянском Евангелии 1038 г. из Матенадарана в Ереване (№ 6201), где видны солнце и луна, отчетливо противопоставленные по своей форме (солнце находится по правую руку Христа, т.е. слева для зрителя, а луна — по левую руку, для зрителя справа), причем солнце окрашено в фиолетовый цвет, а луна в светлокоричневый (см. изд.: Durnovo, 1961, с. 45).

по крайней мере с сирийского Евангелия Раббулы 586 г., о котором мы скажем ниже)<sup>11</sup>.

Как видим, расположение солнца и луны отвечает здесь расположению разбойников: Благоразумный Разбойник показан с той же стороны, что и солнце, злой разбойник — с той же стороны, что луна, и при этом их положение соответствует определению правого и левого с точки зрения зрителя, смотрящего на икону. Как изображение светил, так и изображение разбойников относится к верхнему, периферийному плану композиции; здесь представлена внешняя ориентация. Между тем в основном (центральном) плане Богоматерь изображена по правую руку Христа, т.е. слева для нас, а Иоанн Богослов — по левую сторону Христа, т.е. справа для нас; здесь имеет место внутренняя ориентация. В обоих случаях правая сторона является привилегированной, но определение правого и левого меняется в зависимости от ориентации.

Сложнее обстоит дело с другой, несколько более ранней синайской иконой, которая датируется VIII в.<sup>12</sup> И здесь также Богоматерь стоит справа от Христа (т.е. слева с нашей точки зрения), тогда как Иоанн Богослов находится по левую руку Христа (соответственно для нас справа). По правую руку Христа (слева с нашей точки зрения) изображен разбойник, над которым написано ГЕСТАС. Фигура другого разбойника не сохранилась, но читается начало надписи: ΔΗΜ[ΑΣ]; изображения светил здесь отсутствуют.

илл. 46

Как известно, имя *Гестас* (*Γέστας*, *Γεῦστας*, *Γήστας*, *Γίστας* и т.п.) обычно усваивается разбойнику, не принесшему покаяния на Кресте, тогда как Благоразумному Разбойнику приписывается имя *Дисмас* (*Δίσμας*, *Δισμᾶς*, *Δυσμᾶς*, *Δυμᾶς* и т.п.)<sup>13</sup>; эти или подобные им фор-

<sup>11</sup> См.: Engemann, 1986, с. 95–98 (особенно примеч. 8); Deonna, 1947–1948, с. 74–76, 78, 82, 85, 89–91; Успенский, 2006, с. 172 (примеч. 34). См. также примеры, которые мы рассматриваем ниже.

В дополнение к случаям расположения солнца и луны, ориентированного на внешнюю зрительную позицию в изображениях Распятия (когда солнце показано с точки зрения зрителя справа, а луна слева), отметим случаи аналогичного их расположения в ранних изображениях Вознесения Христова, а именно, на дверях римской церкви Св. Сабины ок. 432 г. (см. изд.: Grabar, 1968, табл. 195; Покровский, 1892, с. 400, илл. 198; эта композиция иногда определяется как «Триумф Христа и Церкви») и на миниатюре только что упомянутого сирийского Евангелия Раббулы 586 г. (в изд.: *Evangeliiarii syriaci*, 1959, л. 13 об.; ср.: Cecchelli, 1959, с. 71). См. то же на рельефе из слоновой кости VI в. с изображением Крещения из лионского Музея изящных искусств (в изд.: Peirce & Tyler, II, табл. 168; Schiller, II, с. 389, илл. 360).

<sup>12</sup> См. изд.: Sotiriou, I, илл. 25; Sotiriou, II, с. 39–41 (№ 25); Weitzmann, 1976, с. 61–64 (илл. XXV, LXXXIX–XC).

<sup>13</sup> Существует предположение, что имена *Гестас* и *Дисмас* восходят к словам *εἰς τὰς δυσμᾶς* («на заходе, вечером»), которые были будто бы написаны под



мы фигурируют в различных списках Никодимова евангелия, первая часть которого, повествующая о земной жизни Христа, называется также Деяниями Пилата (*Acta Pilati* или *Gesta Pilati*)<sup>14</sup>. На этом основании предполагается, что справа от Христа (слева для нас) на синайской иконе, о которой идет речь, изображен злонравный разбойник, в то время как Благоразумный Разбойник (фигура которого утрачена) был изображен, напротив, слева от Христа (справа для нас)<sup>15</sup>. При такой трактовке мы имеем в этой иконе то же явление — то же противопоставление пространственных пластов, — что и на рассмотренной выше синайской иконе первой половины IX в. или же в триптихе Робера Кампена<sup>16</sup>.

илл. 45  
илл. 43

---

изображениями солнца и луны в сцене Распятия (см.: Kraus, 1884, с. 25; L. C., 1884, с. 74; Reil, 1904, с. 92, примеч. 7; ср. возражения: Покровский, 1892, с. 367). Если согласиться с таким объяснением, имя *Гестас* (выводимое из *εἰς τὰς*) фигурировало слева для нас (справа от Христа), а имя *Дисмас* — для нас справа (слева от Христа). Ср. ниже, примеч. 17.

<sup>14</sup> См.: Tischendorf, 1853, с. 231, 232 (примеч.), 286–287, 339–341 (*Acta Pilati*, гл. IX и X греч. редакции А; гл. X греч. редакции В; гл. X лат. редакции); Conybeare, 1896, с. 103; Vannutelli, 1938, с. 98, 103, 105; Gounelle, 2008, с. 243–245, 247, 249; Gounelle & Izydorczyk, 1997, с. 153, 155–156, 232; Revillout, 1913, с. 94; Порфирьев, 1890, с. 175; Vaillant, 1968, с. 28; Daničić, 1872, с. 138. Форма *Στέυας* вместо *Γέστας*, которая встречается иногда в греческих рукописях (см.: Tischendorf, 1853, с. 232, примеч.; Conybeare, 1896, с. 103, примеч. 1; Vannutelli, 1938, с. 103), по всей вероятности, объясняется как метатеза. Ср. в этой связи: Blinzler, 1959, стлб. 419; Blinzler, 1960, стлб. 843; Покровский, 1892, с. 365–367.

Существуют и иные (более поздние) версии наименования обоих разбойников. Так, в латинских источниках Благоразумный Разбойник может именоваться *Zoatham* (*Zoathan*), другой разбойник — *Camma* (*Chamma*); кроме того, встречаются пары *Joatras* — *Maggatras*, *Ioaras* — *Gamatras*, *Jonathas* — *Gomatras*, *Matha* — *Joca*, где первый член пары, вероятно, относится к Благоразумному Разбойнику, а второй член — к злому; вместе с тем имя *Cammata* может применяться к Благоразумному Разбойнику, имя *Capnatas* — к злому (см.: Metzger, 1970, с. 89–90). В рукописи Рос. национальной библиотеки (Соф. № 1479, л. 195), XVI в., Благоразумный Разбойник носит имя *Араг*, злонравный — *Геста* (Покровский, 1892, с. 366); точно так же на русских иконах Благоразумный Разбойник обозначен как *Рах* (см.: Пуцко, 1966, с. 411, 415–416) — *Араг* и *Рах* представляют собой, по-видимому, варианты одного и того же имени. В другой русской рукописи (Рос. государственная библиотека, Троиц. № 408, л. 373, XV в.) фигурируют «Диждмай и Геста, разбоиници съ Христомъ распаты»; по-видимому, эти имена восходят к *Дисмас* и *Гестас*. См. еще ниже, примеч. 17.

<sup>15</sup> См: Weitzmann, 1976, с. 80.

илл. 46 <sup>16</sup> Отметим, что Богородица и Иоанн Богослов в данном случае находятся впереди разбойников, частично заслоняя их фигуры (относительно Иоанна мы можем лишь догадываться об этом, поскольку фигура разбойника в правой части — с нашей точки зрения — иконы не сохранилась). Таким образом, если признать, что изображение разбойников относится здесь к периферийному плану, мы должны прийти к выводу, что периферийный план не является в рассматриваемой композиции передним планом изображения (см. вообще о такой возможности: Успенский, 2000 (с. 250–267).

Положение осложняется тем, что в некоторых редакциях Никодимова евангелия или связанных с ним сочинений эти или сходные имена фигурируют противоположным образом: так, в некоторых сирийских, арабских и греческих рукописях Благоразумный Разбойник называется *Gestas* или *Tita(s)* (*Titus*), а злонравный разбойник — *Duma(s)*, *Dysmas* или *Dymachos* (*Dymachus*)<sup>17</sup>. Нельзя исключать, что такого рода традиция отразилась и в нашей иконе, и в таком случае мы не можем усматривать в ней интересующее нас явление<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> См.: O’Ceallaigh, 1963, с. 29–30 (особенно примеч. 23), 43 (особенно примеч. 44); Metzger, 1970, с. 90–92; ср. в коптской версии *Kestês* как имя Благоразумного Разбойника, *Dêmas* как имя разбойника злонравного (Förster, 2008, с. 406), при том что обычно *Kestas* у коптов фигурирует как имя разбойника злонравного (Metzger, 1970, с. 93). В славянской версии Евангелия от Никодима Благоразумный Разбойник носит имя *Гевьеста*, а другой, злонравный разбойник — имя *Дизмас* (Порфирьев, 1890, с. 175). В арабском, сирийском и эфиопском Евангелии детства (Книга младенчества Иисуса Христа), гл. XXIII, «Думахом» (или иногда «Зумахом») именуется злой разбойник, тогда как Благоразумный Разбойник назван здесь «Титом» (Tischendorf, 1853, с. 184; Izydorczyk & Dubois, 1997, с. 35; Metzger, 1970, с. 92–94); мы цитируем это место выше (в примеч. 5). Существует предположение, что имя *Titos* представляет собой искажение формы *Γίστας* (Meyer, 1924, с. 79; Metzger, 1970, с. 94). В греческой Эрминии XVI в. злой разбойник как «Димá галилеянин», тогда как Благоразумный Разбойник фигурирует выступает под именем «Өесдá иерихонец» (Эрминия, 1867, с. 174); в другой, более поздней греческой Эрминии (1674 г.) Благоразумный Разбойник называется «Гездá из Иерихона», злой разбойник — «Десмá галилеянин» (Даниил, 1867, с. 467). В двух испанских текстах встречается также имя *Limas*, причем если в одном тексте оно обозначает Благоразумного Разбойника (Förster, 2008, с. 406, примеч. 4), то в другом оно относится к другому, злонравному разбойнику, тогда как Благоразумный Разбойник носит здесь имя *Gestas* (Izydorczyk, 1997, с. 52).

Иоганнес Моланус, говоря об именах разбойников, ссылается на Никодимово евангелие, указывая, что Благоразумный Разбойник именуется в нем *Dismas*, а другой разбойник — *Gistas*; одновременно он замечает, что, вообще говоря, они могут именоваться противоположным образом, и приводит стихи: «*Dismas damnatur, Gistas ad astra levatur*» («Дисмас осуждается, Гистас возносится на небеса») (Molanus, 1771, с. 449; Molanus, 1996, с. 505). Ученый издатель сочинения Молануса, Жан-Ноэль Пако [Jean-Noël Paquot, 1722–1808], сообщает в комментарии, что эти стихи восходят к средневековому заговору, который читался для того, чтобы безболезненно перенести пытки (см.: Molanus, 1771, с. 449, примеч. *h*; заговор этот отразился в русской рукописи 1762 г., см.: Топорков, 2010, с. 452, № 13, ср. с. 579). Ср. изображение Распятия у Конрада фон Зёста в Вильдунгенском алтаре (так называемом Алтаре Страстей, начала XV в.), где злой разбойник, находящийся по левую руку Христа (над его головой находится диавол, тогда как над головой Благоразумного Разбойника по правую руку Христа — ангел), обозначен как *Dismas*, при том что Благоразумный Разбойник носит имя *Jasmus* (см. изд.: Steinbart, 1946, табл. VIII и илл. 26, 28, 29, ср. с. 19; Zoerfl, 1958, стлб. 83–84; Landsberg, 2001, с. 87; Panofsky, I, табл. 16, илл. 33).

<sup>18</sup> К. Вейтцман склонен усматривать композиционное сходство в обеих синайских иконах и полагает, соответственно, что в обоих случаях нераскаявшийся, злонравный разбойник изображен справа от Христа (т.е. в левой части иконы).

Те же фигуры (Богоматерь, Иоанн Богослов, разбойники, светила), представлены на фреске второй половины X в. с изображением Распятия на одной из наскальных церквей Каппадокии (в Кылычлар Килисе в районе Гёреме)<sup>19</sup>. С обеих сторон Креста стоят Богоматерь (слева для нас, по правую сторону Христа) и Иоанн Богослов (для нас справа, слева от Христа), за ними находятся кресты с разбойниками.

При этом он утверждает, что как в той, так и в другой иконе в виде злого разбойника представлена женщина (!), связывая тем самым противопоставление доброго и злого начала с противопоставлением мужского и женского. Исследователь отмечает при этом, что в более поздней иконе у этого разбойника есть борода, но это обстоятельство его никак не смущает: наличие бороды Вейтцман, ничтоже сумняшеся, объявляет ошибкой художника.

- илл. 45 Вот что пишет Вейтцман о первой из рассмотренных нами — более поздней — синайской иконе: «It will be observed that in our icon the thief above the Virgin [имеется в виду разбойник, изображенный слева с нашей точки зрения, справа по отношению к Христу] is characterized as a female; the rendering of the breasts, particularly in comparison with the body of the other thief, leaves no doubt about this. At the same time the figure has a downy beard, an error not present in the earlier icon where one thief is also characterized as female, not only by the rendering of the breasts but also by the long hair that falls in many strands upon the shoulder. The inscription ΓΕΤΑΣ on the earlier icon confirms that this is intended to be the bad thief (Gospel of Nicodemus, chap. X), who in this icon [т.е. в более поздней иконе] turns his head away from Christ, expressing dejection, while the other thief turns towards Christ. One might have expected to see the good thief on Christ's right side, i.e. the side of the elect, and the fact that both icons unexpectedly reverse the positions of the thieves indicates an archetypal link between the two. To equate the bad and the female is in keeping with monastic thinking and may well point to monastic workshops as the likely places of origin of both icons» (Weitzmann, 1976, с. 80). Ср. также о более ранней иконе: «The youthful thief, with long hair falling upon the shoulders, is dressed in a short loin-cloth of a light pink color. The indication of the breasts as female and the long hair are so pronounced that it seems obvious that the painter wanted to represent the bad thief as a woman. The proof of this rests on a slightly later Crucifixion icon, where the female breast is even more pronounced and in strong contrast to that of the other thief. This thief is crucified in a peculiar manner by having his or her arms bent back over the bar of a T-shaped cross and supposedly fettered» (там же, с. 62).
- илл. 46 Таким образом, главное доказательство того, что в более древней иконе изображена женщина, заключено, согласно Вейтцману, во второй, более поздней иконе; но вторая икона никак не показательна в этом отношении. Аргументация Вейтцмана не выдерживает критики. Трудно усмотреть здесь изображение женской груди: то, что исследователь принимает за женскую фигуру, является выгнутым торсом разбойника, распятого на кресте. Что же касается длинных волос, то не только женщины, но и мужчины в эту эпоху могли изображаться с длинными волосами — мы знаем примеры, когда и тот и другой разбойник в сцене Распятия изображен таким образом (см., в частности: Jerphanion, 1925–1934, I, табл. 51/1). Остается заметить, что греческое имя *Γέστας* — мужское, а не женское по своей грамматической форме. Вообще мы никак не можем *a priori* исходить из того, что обе иконы следуют одному и тому же композиционному принципу.

<sup>19</sup> См. изд.: Jerphanion, 1925–1934, I, табл. 51/1; Jerphanion, 1925–1942, I, с. 224.

Над распятым Христом мы видим два светила: слева для нас темное, справа светлое<sup>20</sup>. Над темным светилом (слева для нас, справа по отношению к Христу) написано ΙΗΘΥΣ («солнце»), над светлым (справа для нас) — ΣΕΛΗΝΗ («луна»). Таким образом, в отличие от рассмотренной выше синайской иконы первой половины IX в. солнце изображено здесь справа по отношению к Христу, луна — слева от него, и это соответствует положению Богоматери и Иоанна; и то и другое расположение является обычным для иконографии Распятия. Так же как и на более ранней синайской иконе, рассмотренной выше, над разбойником, который находится по правую руку Христа, т.е. с левой стороны фрески (левее Богоматери), значится надпись ΓΕΣΔΑΣ; у другого разбойника, который занимает противоположную позицию (по левую руку Христа, т.е. с правой стороны фрески), надписи нет. Соответственно, так же, как и в предыдущем случае, предполагается, что нераскаявшийся, злонравный разбойник изображен здесь справа от Христа, а Благоразумный Разбойник, соответственно, слева<sup>21</sup>. Если принять эту точку зрения, можно сделать вывод, что фигуры разбойников принадлежат другому пространству, нежели все остальное изображение, и это пространство ориентировано на внешнюю, а не внутреннюю по отношению к изображению точку зрения, т.е. на точку зрения зрителя, а не внутреннего наблюдателя. Мы, однако, не можем настаивать на этом выводе, поскольку имя Гестас, как уже упоминалось, в принципе может относиться и к Благоразумному Разбойнику. Что же касается поз разбойников на этой фреске, то они в данном случае ни о чем не говорят, т.е. не позволяют различить доброго и злого разбойника: фигуры разбойников симметричны, они одинаковым образом повернуты к Христу, и их лица имеют одно и то же выражение.

илл. 45

илл. 46

Все эти случаи относятся к изображениям Распятия. В рассмотренных выше случаях внешняя ориентация, т.е. использование внешней зрительной позиции, проявляется в расположении разбойников —

<sup>20</sup> К сожалению, мы можем судить об изображении лишь по черно-белым фотографиям, опубликованным Гийомом де Жерфаньоном [Guillaume de Jerphanion], которые не дают представления о цвете того и другого светила.

<sup>21</sup> Ср. комментарий исследователя (Гийома де Жерфаньона): «[ΓΕΣΔΑΣ] nom du larron de gauche (à la droite de Jésus). Il est emprunté aux Actes de Pilate où il désigne le mauvais larron... Le nom de l'autre (Dysmas) n'a pas été inscrit. D'après l'apocryphe Gistas [sic!] est à gauche, Dysmas à droite. L'iconographe a compris: la gauche et la droite du spectateur» (Jerphanion, 1925–1942, I, с. 224, примеч. 4).

В другой каппадокийской фреске X в. с изображением Распятия (из церкви Баллы Килисе в районе Соанлы, см. изд.: Jerphanion, 1925–1934, III, табл. 177/4) имена разбойников не написаны, но левый для нас (правый по отношению к Христу) разбойник как будто отвернулся от Христа, что заставляет предположить, что это злонравный разбойник. Здесь же два светила: слева для нас (справа от Христа) темное, справа для нас (слева от Христа) светлое. Плохая сохранность фрески не позволяет прийти к сколько-нибудь точным выводам.

илл. 45      противоположном обычному, — хотя в одном случае (а именно, на синайской иконе первой половины IX в.) она, по-видимому, проявляется также и в аналогичном расположении небесных светил. В других случаях интересующее нас явление проявляется исключительно в расположении светил.

илл. 47      Достаточно показательна в этом плане миниатюра сирийского Евангелия 586 г. из Лаврентийской библиотеки во Флоренции, известного под названием «Евангелие Раббулы»<sup>22</sup>. По обе стороны Креста над головой распятого Христа здесь изображены солнце и луна, причем солнце, по-видимому, изображено справа для зрителя (по левую руку Христа), а луна слева (по правую руку Христа); противопоставление правого и левого в этой части изображения соотносено, таким образом, с внешней зрительной позицией. Между тем в основной части изображения противопоставление правого и левого явно соотносено с фигурой Христа, т.е. с позицией внутреннего наблюдателя. Так, слева для нас (справа по отношению к Христу) показаны Благоразумный Разбойник, Лонгин, прободший копьем тело Христа (Ин. XIX, 34) — над ним видна надпись: ΛΟΓΙΝΟΣ<sup>23</sup>, — и, наконец,

<sup>22</sup> См. изд.: *Evangeliiarii syriaci*, 1959, л. 13.

<sup>23</sup> В Евангелии от Иоанна имя воина, прободшего копьем тело Христа, не указано; он называется Лонгином в Никодимовом евангелии. При этом если в Евангелии от Иоанна говорится, что копье проникло в тело уже испутившего дух Христа, то согласно Евангелию от Никодима он был еще жив (в обоих случаях указывается, что из тела Христа истекла кровь и вода).

Этот римский воин может ассоциироваться с сотником, уверовавшим в Христа (так, например, в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского: «*Legenda aurea*», гл. LI: *De sancto Longino* — Jacopo da Varazze, I, с. 307; см. также: Покровский, 1892, с. 361–363; Сергей, III, с. 429; Schneider, 1934, с. 8–11). В канонических евангелиях сотник не называется по имени (Мф. XXVII, 54; Мк. XV, 39, 44, 45; Лк. XXIII, 47), но в Никодимовом евангелии он фигурирует, опять-таки, как Лонгин: в одних версиях Никодимова евангелия Лонгином именуется воин с копьем [см.: Tischendorf, 1853, с. 232 (примеч.), 262, 288 (*Acta Pilati*, гл. X и XVI греч. редакции A); Gounelle & Izydorczyk, 1997, с. 155–156], в других так называется сотник, уверовавший у Креста (см.: Tischendorf, 1853, с. 288 (*Acta Pilati*, гл. XI греч. редакции B); Gounelle, 2008, с. 252–253] — нам не известны тексты, где это имя распространялось бы на них обоих; по-видимому, в поздних версиях Никодимова евангелия сотник объединяется с воином (см.: Aubineau, II, с. 797). В некоторых версиях Никодимова евангелия о прободении тела Христа копьем вообще не говорится, при том что упоминается воин, поднесший Христу губку (см., например: Gounelle, 2008, с. 235). Заметим, что воин, о котором говорится в Евангелии от Иоанна (Ин. XIX, 34), не упоминается в других канонических евангелиях; равным образом, сотник, о котором говорится в этих евангелиях (Мф. XXVII, 54; Мк. XV, 39, 44, 45; Лк. XXIII, 47), не упоминается в Евангелии от Иоанна.

Наряду с Лонгином-сотником, Лонгин-воин, прободший тело Христа, может почитаться святым. Почитание сотника, уверовавшего в Христа, определяется евангельским повествованием. Иначе обстоит дело с почитанием Лонгина-воина, которое характерно для западной, католической традиции: у католиков имя

Божия Матерь и Иоанн Богослов<sup>24</sup>. Справа же для нас (слева по отношению к Христу) изображены нераскаившийся разбойник, а также воин, поднесший Христу укусную губку (Мф. XXVII, 48; Мк. XV, 36; Лк. XXIII, 36; Ин. XIX, 29). Изображение Богоматери и Иоанна в левой части миниатюры (по правую сторону Христа) противопоставлено изображению трех женских фигур в правой части (по левую сторону Христа); предполагается, что здесь изображены Мария Магдалина, Мария Клеопова и Саломея (Мф. XXVII, 55–56; Мк. XV, 40)<sup>25</sup>. Надо полагать, что изображения солнца и луны принадлежат

---

Лонгин ассоциируется прежде всего с этим воином, тогда как у православных оно связывается с сотником (см.: Berg, 1957, с. 320). Лонгин-воин входит в римский мартиролог (Delehay et al., 1940, под 15 марта), он является покровителем г. Мантуи, где хранятся его мощи, а также капли крови Христовой. Почитание его определенно связано вообще с культом св. Крови, который имеет особое значение в католической церкви (в XIII в. здесь появляется особый праздник Тела и Крови Христовых). Кровь, полившаяся из тела Христа после удара копьем, понимается как прообраз евхаристии и начало Церкви Христовой, см. уже у Августина: «In Ioannis Evangelium tractatus», XIX, 34 (PL, XXXV, стлб. 1953), «De civitate Dei», XV, 26 (PL, XLI, col. 472; Augustinus, II, с. 494; Августин, V, с. 130); известны изображения Распятия, где ангел или фигура, олицетворяющая Церковь, собирает эту кровь в чашу (Berg, 1957, с. 322–323); на некоторых изображениях это делает св. Иосиф Аримафейский (там же, с. 323–326). Равным образом на Западе имя Лонгина-воина может связываться с легендой о Граале (Peebles, 1911). Статуя Лонгина-воина работы Бернини находится в базилике Св. Петра в Ватикане.

Для православного Востока почитание Лонгина-воина нехарактерно, и это может отражаться в иконографии: мы знаем изображения, где воин, прободающий тело Христа, так же, как и другой воин, подносящий ему губку, явно представлен как отрицательный персонаж. Такова миниатюра греческой Хлудовской псалтири IX в. из Гос. Исторического музея (см. изд.: Щепкина, 1977, л. 67); другим примером может служить шитое изображение Распятия на так называемом «Большом саккосе митрополита Фотия» из Оружейной палаты Московского Кремля первой половины XV в. (см. изд.: Medieval Historical Embroidery, 1991, с. 45–46, № 10). В византийской страстной мистерии XIII в. сотник, уверовавший в Христа, фигурирует как *Hekatonarkos*, а воин, поразивший Христа копьем, называется *Centurion*. Таким образом, оба они именуются здесь «сотниками», но один (положительный персонаж) назван так по-гречески, а другой (отрицательный) — по-латыни (Berg, 1957, с. 328; см. изд.: Mehr, 1947, с. 199).

<sup>24</sup> Богоматерь, как и Христос, показана с нимбом. Все остальные фигуры (в том числе и Иоанн Богослов) нимба не имеют.

<sup>25</sup> Описание данной миниатюры (в изд.: *Evangeliarii syriaci*, 1959), к сожалению, содержит противоречивые указания. Мы читаем здесь: «... The three figures on the cross (in the middle is Our Lord's cross which is the highest) are seen against a background of the blue mountains (Gareb and Agra) and above in the pink sky appear the sun (on the left: a roundel encircled and with a point almost like an eye in the upper part) and the moon (on the right: a darker roundel and in its surrounding a curve of a half moon; and there is also something else but it is hardly distinguishable)» (Cecchelli, 1959, с. 69). Итак, здесь утверждается,

здесь переднему (периферийному) плану, соотносённому с ориентацией зрителя картины, которая противостоит основному плану изображения, ориентированному на внутреннюю по отношению к изображению точку зрения.

илл. 48

Сходная композиция представлена на изображении Распятия XI в. (резьба по слоновой кости) южноитальянской работы из Музея Бодэ в Берлине<sup>26</sup>. Справа от Христа (слева по отношению к зрителю) изображен Лонгин, направляющий копье в Христа. Ему соответствует слева от Христа (справа по отношению к зрителю) фигура воина, подносящего к устам Христа искусную губку, — согласно преданию, его имя было Стефатон (Stephaton)<sup>27</sup>; над ними написаны их имена:

---

что луна изображена в виде более темного круга с полумесяцем в середине, солнце — в виде более светлого, на котором виднеется что-то вроде глаза; при этом, согласно данному описанию, изображение луны находится «справа», а солнца «слева». Сопоставление этого описания с изображением позволяет заключить, что «правое» и «левое» здесь определяются по отношению к Христу, а не по отношению к зрителю: в самом деле, более темный круг с полумесяцем находится по правую сторону Христа (для зрителя же эта сторона является левой).

Вместе с тем, ниже здесь же говорится, что Богородица и св. Иоанн, а также Лонгин и Благоразумный Разбойник расположены «слева» — в этих случаях имеется в виду левая часть изображения (безотносительно к позиции Христа) и речь идет, следовательно, о перспективе зрителя картины, т.е. внешнего, а не внутреннего наблюдателя. Ср.: «On either side of Christ are, on the left, the soldier with the lance (Longinus) and on the right, the man with the sponge... The different expressions of the two thieves should also be noted: one, (on the left) with his head bent seems to put himself in the mercy of Christ. He must be the „good thief“. The face of the other (on the right) is unturned and proud... On the left is the group of the Madonna and St John the Evangelist» (Cecchelli, 1959, с. 69).

Приходится заключить, что дифференциация правого и левого сначала дается по отношению к Христу, а затем по отношению к зрителю, который смотрит на изображение; это может объясняться тем, что текст описания не отредактирован (мы можем судить об этом, в частности, по повторам отдельных фраз).

Добавим, что на правом по отношению к нам светиле (где, как мы полагаем, изображено солнце) видно круглое человеческое лицо, обращенное к распятому Христу (ср.: Покровский, 1892, с. 325–326). Как мы уже отмечали (в примеч. 11), и на миниатюре, изображающей Вознесение в Евангелии Рабулы, солнце показано по левую сторону Христа, а луна, соответственно, по правую.

<sup>26</sup> См. об этом изображении: Goldschmidt, IV, табл. LII / № 146a; Kessler, 1966; Thoby, 1959, табл. LI, № 118; Seiferth, 1964, табл. 12; Engemann, 1986, табл. 31/1.

<sup>27</sup> Иногда он называется Стеатоном (Steaton), Сеафтоном (Seaphthon) или Кальпурнием (Calpurnius) (см.: Покровский, 1892, с. 362; Leclercq, 1914, стлб. 3078, примеч. 3; Leclercq, 1928, стлб. 1402–1403). В византийской традиции он может также именоваться Эсопом (*Ἔσολος*). Так, на фресках каппадокийских на скальных церквей в сцене Распятия с правой стороны Христа (в левой части фрески, с нашей точки зрения) изображается Лонгин с копьем, а с левой стороны (в правой части фрески) — Эсоп с искусной губкой; соответствующие

LONGIN[US] и STEFA[TON]. Лонгин и Стефатон противопоставляются здесь, так же как и в Евангелии Раббулы, как олицетворения добра и зла (подобно противопоставлению Благоразумного и злонаправленного разбойника); закономерно поэтому, что Лонгин изображен по правую руку Христа, а Стефатон — по левую. Этому отвечает изображение Церкви и Синагоги в нижнем ряду композиции (под Распятием): слева для зрителя (под фигурой Лонгина) изображен ангел, вводящий Церковь (ECCLESIA), справа для зрителя (под фигурой Стефатона) — ангел, изгоняющий Синагогу (SINAGO[GA]). Итак, изображение доброго и злого начала здесь соотносится с правой и левой стороной Христа. Всей этой композиции противостоит, однако, положение солнца и луны над головой Христа: солнце изображено здесь с левой стороны Христа (справа по отношению к зрителю), а луна, напротив, с правой его стороны (слева по отношению к зрителю). Рядом с луной написано LUNA, рядом с солнцем — SOL; обе надписи направлены к Христу, но поскольку солнце находится слева от него, надпись JOZ читается справа налево и буквы ее представлены в зеркальной проекции. Итак, и в этом случае изображение небесных светил ориентировано на внешнюю по отношению к изображению точку зрения, тогда как основное изображение строится, напротив, в соответствии с внутренней точкой зрения.

Такого рода композиция представлена и на некоторых других изображениях Распятия, вырезанных на слоновой кости. Таково Распятие IX–X в. из флорентийского Национального музея: Богородица представлена здесь по правую сторону Христа (слева по отношению к зрителю), а Иоанн Богослов — по левую (справа для зрителя); так же распределены фигуры Лонгина и Стефатона. Напротив, солнце изображено здесь в правом верхнем углу (справа для зрителя), а луна, соответственно, — в левом верхнем углу (слева по отношению к зрителю)<sup>28</sup>. Другими примерами могут служить Распятия X в. из ризницы Миланского кафедрального собора<sup>29</sup> и из Ливерпульского

---

имена написаны над их фигурами (см: Jerphanion, 1925–1942, I, с. 88–89, 102, 190, 224, 282, 390, 446, 464, 540; Jerphanion, 1925–1942, II, с. 200; Jerphanion, 1925–1934, I, табл. 51/1, 66/1; Jerphanion, 1925–1934, II, табл. 100/1, 116/2, 127/1, 142/5; Jerphanion, 1925–1934, III, табл. 177/4, 199/1). Предполагают, что как в случае имени Лонгин, так и в случае имени Эсоп сыграла роль народная этимология: имя Лонгин появилось под влиянием греч. λόγχη «копье», а имя Эсоп — под влиянием греч. ἴσσωπος «иссоп» (см: L. С., 1884, с. 73; Покровский, 1892, с. 362; Jerphanion, 1925–1942, I, с. 89; Metzger, 1970, с. 94).

<sup>28</sup> Goldschmidt, I, табл. L / № 114. Имена Богородицы, Богослова, Лонгина и Стефатона здесь не обозначены.

<sup>29</sup> Goldschmidt & Weitzmann, II, табл. XVIII / № 42b.



музея<sup>30</sup>: как в том, так и в другом случае мы видим Богоматерь по правую руку Христа, Иоанна Богослова по его левую руку, при том что солнце представлено слева от Христа (справа для зрителя), а луна — справа (для зрителя слева)<sup>31</sup>. Ср. также миниатюру с изображением Распятия в сирийском Евангелии XII в. из Британского музея (Ms. Lond. Addit. 7169, л. 11 об.), где такое же расположение солнца и луны (солнце слева от Христа, справа для зрителя, луна справа от Христа, слева для зрителя) противопоставлено фигурам Лонгина и Стефатона (Лонгин справа от Христа, слева для зрителя, Стефатон слева от Христа, справа для зрителя)<sup>32</sup>.

Особенно интересно Распятие из Галереи Уолтера в Балтиморе: изображению Богоматери и Иоанна Богослова, которые согласно традиции (как кажется, не знающей исключений) расположены, соответственно, по правую и левую сторону Христа (Богоматерь справа от Христа, слева для зрителя; Иоанн слева от Христа, справа для зрителя), противостоит здесь изображение не только солнца и луны, но также Лонгина и Стефатона. Солнце представлено слева от Христа (т.е. справа по отношению к зрителю), а луна — справа от Христа (т.е. слева по отношению к зрителю); и вместе с тем Стефатон, вопреки традиции, находится здесь справа от Христа (для зрителя слева), а Лонгин — слева от Христа (для зрителя справа)<sup>33</sup>. Можно предположить, таким образом, что как изображения небесных светил, так и изображения Лонгина и Стефатона ориентированы в данном случае на внешнюю точку зрения.

Аналогичное расположение небесных светил представлено на фресках с изображением Распятия в каппадокийских наскальных

<sup>30</sup> Goldschmidt & Weitzmann, II, табл. LVIII / № 172.

<sup>31</sup> Имена Марии и Иоанна Богослова в обоих случаях не обозначены, но в миланском Распятии над изображением Богоматери читается обращенная к ней надпись ΙΔΕ Ο ΥΙΟΣ ΣΟΥ (ἴδε ὁ υἱός σου), а над изображением Богослова читается обращенная к нему надпись ΙΔΟΥ Η Μ-Ρ ΣΟΥ (ἴδε ὁ μήτηρ σου) (Ин. XIX, 26–27).

<sup>32</sup> См. изд.: Millet, 1916, с. 424, илл. 447.

<sup>33</sup> Goldschmidt & Weitzmann, II, табл. XLIV / № 117. «Bei der Kreuzigungsszene unten ist die Stellung von Longinus und Stephaton vertauscht, ebenso wie die von Sonne und Mond», — замечают редакторы издания (там же, II, с. 59). — Имена Лонгина и Стефатона, так же как и имена Марии и Иоанна, не значатся на изображении, но атрибуция этих фигур не вызывает сомнения. Стефатон держит в руках трость с уксусной губкой, хотя и не подносит ее к устам Христа; что же касается Лонгина, то он держит не копье, а меч. «Es scheint aber auch sonst kein richtiges Verständnis geherrscht zu haben, denn die Figur rechts [имеется в виду: справа для зрителя] scheint keine Lanze, sondern ein Schwert in der Hand zu haben», — пишут в этой связи редакторы издания (там же); можно предположить, вместе с тем, что Лонгин изображен здесь именно в качестве сотника, а не в качестве воина, пронзившего копьем тело Христа (см. выше, примеч. 23).

церквах. На одной из фресок (в церкви Кушлак Килисе в Чавуш Ин, фреска 964–966 гг.) справа от распятого Христа (в левой части фрески) изображена луна с надписью СЕЛННН, слева от него (в правой части) солнце с надписью НЛНОС<sup>34</sup>. Равным образом и на другой фреске (в церкви Карабаш Килисе в районе Соанлы, фреска 1060–1061 гг.) справа от Христа (в левой части фрески) изображена луна с надписью Н СЕЛ[ННН], тогда как солнце изображено в правой (с нашей точки зрения) части фрески, т.е. по левую сторону Христа (надписи над изображением солнца в данном случае не видно)<sup>35</sup>. На обеих фресках представлены также Богоматерь и Иоанн Богослов; в соответствии с традицией Мария находится по правую руку Христа (слева с нашей точки зрения), а Иоанн — по левую его руку (справа с нашей точки зрения). Мы можем заключить, что на обеих фресках изображения солнца и луны, с одной стороны, и Марии и Иоанна, с другой, относятся к разным планам (соотносятся с разными зрительными позициями)<sup>36</sup>.

То же самое находим и на каменном рельефе XII в. с изображением Христа, Богоматери и св. Руфина на западном портале собора Св. Руфина в Ассизи<sup>37</sup>. И здесь также солнце показано справа для нас, т.е. по левую руку Христа, тогда как луна занимает противоположную позицию — слева для нас, справа от Христа; таким образом, и в этом случае изображения солнца и луны соотнесены с внешней зрительной позицией, они принадлежат, следовательно, переднему, периферийному плану<sup>38</sup>. В то же время Богоматерь изображена на этом рельефе по правую руку Христа (слева для нас), а св. Руфин — по левую руку (справа для нас), что явно указывает на внутреннюю зрительную позицию; в отличие от изображения солнца и луны, их изображения относятся к центральному, основному плану.

Такое же расположение имеет место на миниатюре середины XIII в. армянского Евангелия из Матенадарана в Ереване (№ 7644, л. 117 об.) с изображением Распятия<sup>39</sup>. И здесь также изображение солнца

илл. 49

илл. 50

<sup>34</sup> См.: Jerphanion, 1925–1934, II, табл. 142/5; Jerphanion, 1925–1942, I, с. 540. «Dans le haut, la lune (СЕЛННН) et le soleil (НЛНОС) ont été intervertis», — замечает исследователь (Г. де Жерфаньон).

<sup>35</sup> См. изд.: Jerphanion, 1925–1934, III, табл. 199/1; Jerphanion, 1925–1942, II, с. 346–347.

<sup>36</sup> См. еще: Thoby, 1959, табл. XXIII, № 47, 49, XXV, № 56, LI, № 118, LXI, № 138, CLXII, № 337; Leclercq, 1924, с. 812, № 4940

<sup>37</sup> См. изд.: Schmidt & Schmidt, 1981, с. 30 (илл. 7).

<sup>38</sup> Солнце изображено здесь в виде звезды, луна — в виде полумесяца.

<sup>39</sup> См. изд.: Durnovo, 1961, с. 95; Armenian Miniatures, 1984, табл. 161; также: Kessler, 1966, с. 75–76 (илл. 10).

(справа для нас, слева от Христа) и луны (слева для нас, справа от Христа) на переднем, периферийном плане противостоит основному плану изображения, где по обе стороны Христа изображены Богоматерь (слева для нас, справа от Христа) и Иоанн Богослов (справа для нас, слева от Христа)<sup>40</sup>. За фигурами Марии и Иоанна мы видим женские фигуры, олицетворяющие Церковь и Синагогу: справа от Христа (слева с позиции зрителя) ангел приводит Церковь к Кресту, слева от него (т. е. справа с позиции зрителя) ангел уводит от Креста Синагогу; Церковь изображена в короне, Синагога простоволосой. И в этом случае расположение солнца и луны противопоставлено расположению всех других фигур по обе стороны Христа.

Равным образом и на рисунке Гладбахского миссала (*Gladbacher Missale*) ок. 1140 г. из собора в Мёнхенгладбахе Мария находится справа от распятого Христа (в левой части изображения), а Иоанн Богослов слева от него (в правой части изображения), но при этом солнце изображено здесь слева от Христа (в правой части рисунка), а луна справа (в левой части рисунка)<sup>41</sup>.

То же видим и на покрове переносного алтаря св. Маврикия (*Mauritius-Tragaltar*), созданного ок. 1160 г. в кёльнской мастерской Эйлберта и находящегося в бенедиктинском аббатстве Горы св. Михаила (*Abtei Michaelsberg*) в г. Зигбурге<sup>42</sup>.

Почти все рассмотренные примеры (за одним только исключением) относятся к иконографии Распятия или Снятия с Креста, и это понятно: в композиции, где центральной фигурой является распятый Христос, противопоставление правого и левого выступает особенно отчетливо. Можно полагать, однако, что интересующее нас явление не сводится к этой иконографии. В частности, нечто подобное может, кажется, наблюдаться в митраистическом искусстве.

Так же как и изображения Распятия, изображения Митры обычно сопровождаются сверху изображением солнца и луны<sup>43</sup>, тогда как

<sup>40</sup> Солнце изображено здесь в виде звезды на диске с лицом, показанным анфас, луна — в виде полумесяца, из которого выступает лицо, показанное в профиль. По определению Кесслера, солнце представлено здесь как «spiked mask» (Kessler, 1966, с. 76).

<sup>41</sup> См. изд.: Schiller, II, с. 487, илл. 435.

<sup>42</sup> См. изд.: Schiller, II, с. 475, илл. 409.

<sup>43</sup> Нельзя исключать, что фигуры солнца и луны при изображении Распятия восходят к изображениям Митры (см.: Hautecoeur, 1921, с. 17–21; Deonna, 1947–1948, с. 30). В любом случае изображение луны в сцене Распятия нуждается в объяснении: из канонических евангелий только Евангелие от Луки (XXIII, 45) упоминает о солнце, и при этом во всех трех синоптических евангелиях говорится о тьме, сошедшей на землю, о луне же не упоминается (Мф. XXVII, 45, Мк. XV, 33, Лк. XXIII, 44); только о солнце говорится и в апокрифическом Евангелии Никодима (Gounelle, 2008, с. 252–253; Conybeare, 1896, с. 104;

внизу им соответствует изображение двух факелоносцев — спутников Митры, Каута (Cautes) и Каутопата (Cautopates), олицетворяющих свет и тьму (день и ночь, утреннюю и вечернюю зарю, весну и осень и, в конечном счете, жизнь и смерть). Один из них (Каут) изображается всегда с поднятым факелом, другой (Каутопат) — с опущенным<sup>44</sup>. Как небесные светила, так и факелоносцы изображаются по обе стороны Митры. В большинстве случаев фигура с поднятым факелом соотнесена с изображением солнца (представлена на солнечной стороне), фигура с опущенным факелом — с изображением луны (представлена на лунной стороне)<sup>45</sup>. Тем не менее, нередко соотношение бывает обратным.

Примером может служить мраморный рельеф из Капри с изображением Митры, убивающего быка, из Национального археологического музея в Неаполе (нач. III в.)<sup>46</sup>. С правой стороны от него (левой по отношению к зрителю) показано солнце, по левую сторону Митры (правую для зрителя) — луна. Таким образом, здесь имеет место внутренняя ориентация: правое и левое определяются по отношению

илл. 51

---

Vannutelli, 1938, с. 106; Revillout, 1913, с. 96; Порфирьев, 1890, с. 175; Vaillant, 1968, с. 28). Покровский (1892, с. 369) усматривает в изображении Распятия влияние описания Страшного Суда, когда солнце померкнет и луна не даст света своего (Мф. XXIV, 29, Мк. XIII, 24, ср. Лк. XXI, 25); не менее вероятно влияние Апокалипсиса: когда Агнец снимает шестую печать, солнце меркнет, а луна становится как кровь (Откр. VI, 12). Все это не исключает, однако, влияния митраистической традиции.

<sup>44</sup> Принято думать, что оба спутника Митры, как и сам Митра, представляют собой манифестации солнца. Согласно одной интерпретации, Каут являет собой восходящее солнце, Каутопат — заходящее; между тем Митра, убивающий быка, представляет солнце в полдень. В соответствии с другой интерпретацией Каут представляет собой весеннее солнце, Каутопат — осеннее, тогда как Митра манифестирует солнце летнее. В любом случае Каут изображает нарастание света, Каутопат — его убывание, Митра же олицетворяет солнце в его кульминационной фазе; обе интерпретации дополняют друг друга, рассматривая одно и то же явление в масштабе дня или года. Ср.: «Celui qui élève son flambeau, est la personnification du soleil matinal ou vernal qui monte de plus en plus haut dans le ciel, et, éclairant le monde d'une lumière toujours plus ardente, y répand la fécondité. Celui qui abaisse sa torche, représente l'astre à son déclin, soit qu'au couchant il descende derrière l'horizon, soit qu'il amortisse ses feux dans les brumes de l'hiver et laisse les frimas engourdir la végétation. D'une manière plus générale, l'un symbolisera la chaleur et la vie, l'autre le froid et la mort» (Cumont, I, с. 211–212; см. также: Beck, 1977, с. 1).

<sup>45</sup> Ср.: «In most of the images, the figure of Mithras is flanked by two torchbearers — one raising, the other lowering the torch — whose names are known from inscriptions to be Cautes and Cautopates. Their respective positions to the left and to the right of the bull-slaying god often (but not always) correspond to the placement of the anthropomorphic figures of Sol and Luna at the upper left and right corners» (Kirichenko, 2005, с. 1–2). См. еще в этой связи: Hannach, 1996, с. 185–186.

<sup>46</sup> См. об этом изображении: Collezioni..., 1989, с. 99, № 20; Tran Tam Tinh, 1972, с. 177–178 и илл. 83 bis (на табл. LVIII); Lurker, 1980, с. 102–103 и с. 114, илл. 2.

к Митре, а не по отношению к зрителю. Этому противоречит, однако, изображение факелоносцев по обеим сторонам Митры в нижней части изображения: фигура с поднятым факелом представлена в данном случае на лунной стороне, фигура с опущенным факелом — на солнечной<sup>47</sup>. Надо полагать, таким образом, что фигуры факелоносцев здесь относятся к другому плану изображения, нежели фигура Митры и соотнесенные с ним изображения солнца и луны. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что фигура быка на рельефе из Капри заслоняет одного из факелоносцев. Таким образом, не приходится говорить в данном случае о противопоставлении переднего и основного плана: здесь противопоставлены, по-видимому, небесный и земной пространственные пласты; при этом земное пространство связано с внешней перспективой (с точкой зрения внешнего наблюдателя), тогда как пространство небесное связано с внутренней перспективой (с точкой зрения внутреннего наблюдателя) — подобно тому, как это имеет место и у ван Эйка в Гентском алтаре<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> См. еще примеры такого рода: Campbell, 1968, табл. XXVII; Hinnells, 1976, табл. XI; Clauss, 1990, с. 95 (илл. 52), 99–100 (илл. 56).

<sup>48</sup> Ср. комментарий к рассматриваемому изображению: «Die Umkehrung bei unserem Beispiel ist so zu erklären, daß Mithras und die Gestirne als „obere Mächte“ (sie berühren die obere Leiste des Rahmens, den Himmel) vom Bild selbst aus betrachtet werden müssen; der das Geschöpfliche symbolisierende Stier und die Fackelträger, die Anfang und Ende des Erschaffenen bedeuten, stehen auf der Erde und sind vom Bildbetrachter aus zu sehen» (Lurker, 1980, p. 103).

## Экскурс IV

# Зеркальное отражение как способ представления пространства у ван Эйка и других фламандских живописцев XV в.

(к с. 30)

Противопоставленность зрительных позиций, определяющая мену правого и левого в Гентском алтаре, находит дополнительное подтверждение в специальном художественном приеме, достаточно типичном вообще для ван Эйка: на сферической поверхности шара, украшающем фонтан перед престолом с Агнцем, отражаются две человеческие фигуры, которые, очевидно, не имеют никакого отношения к изображаемой сцене, т.е. находятся вне изображаемой действительности<sup>1</sup>. Правая верхняя часть шара освещена, и мы видим на ней отражение окна; несомненно, по мысли художника здесь отражается реальное окно придела (капеллы), в котором был расположен алтарь<sup>2</sup>, причем это отражение соотнесено с реальным источником света в приделе (окна в приделе находились справа от алтаря, соответственно, освещенной оказывается правая часть шара)<sup>3</sup>. На противоположной, затемненной части шара видны в зеркальном отражении два человека; их фигуры вытянуты по вертикальной оси, что соответствует искривлению (convexity) отражающей поверхности шара.

илл. 52

В обоих случаях — как в случае отражения окна, так и в случае отражения людей — отражается то, что находится за рамками художественного пространства.

<sup>1</sup> См. иллюстрации: Dierick, 1996, табл. 18; Schneider, 2012, с. 174, илл. 9.3. Ни в том, ни в другом издании отражение человеческих фигур не отмечено.

<sup>2</sup> См.: Schneider, 2012, с. 175.

<sup>3</sup> О приделе (капелле), в котором первоначально находился Гентский алтарь, и расположении окон в нем см. *Гл. III*, примеч. 16.

Если окно представляет собой реальной окно храма (капеллы Вейдта), то кто эти люди? Есть все основания видеть в одной из фигур самого художника, поскольку такого рода явление неоднократно встречается у ван Эйка (см. ниже). Другая фигура, скорее всего, принадлежит его помощнику (подмастерью).

Отражение окон можно видеть также на драгоценных камнях, украшающих застежки на одежде Бога Отца, Иоанна Крестителя и одного из поющих ангелов. И в этом случае, несомненно, предполагается отражение реальных окон храма<sup>4</sup>. При этом Бог, Иоанн Креститель, Дева Мария и окружающие их ангелы находятся в открытом помещении, крышей которого является само небо, небесный свод (см. в этой связи *Гл. II, § 3*, а также *Гл. IV*); изображение этого помещения соединяется, таким образом, с изображением реального помещения (капеллы Гентского собора), в котором расположен алтарь.

Как видим, окна храма (капеллы) отражаются в изображении несколько раз — на разных отражающих поверхностях. То же, может быть, имеет место и в случае отражения художника. Помимо шара, украшающего фонтан, отражение человеческой фигуры находится, как полагают, на драгоценном камне, украшающем корону, которая находится в ногах Бога Отца<sup>5</sup>.

илл. 9

Сходным образом в сцене Благовещения, как мы уже отмечали, рамки панелей, из которых составлено изображение (скрепляющие панели друг с другом), отбрасывают тень в комнате Марии — так, как если бы они не были условным приемом изображения, а принадлежали самой изображаемой реальности: изображение и изображаемое органически сливаются друг с другом, т. е. устраняется грань между изображаемой реальностью и реальностью нашего мира (см. *Гл. III, § 2*).

Во всех этих случаях внешнее по отношению к изображаемой действительности пространство (к которому принадлежит как художник, так и зритель) оказывается представленным здесь в зеркальном

<sup>4</sup> Ср.: «We can assume that, before the final installation of the retable in the chapel, Jan experimented with the space and lighting — introducing touches of light, shadows and reflections — harmonising the work with the natural illumination from the two windows in the chapel, both with a southern exposure and located to the right of the altarpiece. So, on close examination, one can see these windows illusionistically reflected in certain gems in the painting: the clasps of the mantle of Christ, the red ruby of St John the Baptist and the blue sapphire of a Singing Angel» (Dhanens, 1980, с. 112). См. также: Dierick, 1996, с. 30 (приводится иллюстрация); Blum, 1969, с. 121, примеч. 49; Borchert, 2010a, с. 24.

<sup>5</sup> С. Альперс [Svetlana Alpers], устное сообщение. См. также: Koerner, 1993, с. 108. Нам не удалось увидеть это отражение, поэтому нам приходится полагаться на мнение других исследователей.

отображении (что, вообще говоря, и предполагает мену правого и левого)<sup>6</sup>.

Между тем на латах воинов Христовых («Christi milites») на левой боковой створке открытого алтаря отражаются детали вооружения и конской сбруи, а также элементы пейзажа, на фоне которого показана сцена поклонения Агнцу (см. выше, *Гл. II, § 4*)<sup>7</sup>. Однако в данном случае отражение соотносится с самой изображаемой действительностью, а не с тем, что выходит за ее пределы. То же может быть сказано о чаше, стоящей на престоле, на которой отражаются окружающие престол ангелы<sup>8</sup>.

Аналогичные приемы мы встречаем и в других работах ван Эйка. Так, в «Портрете четы Арнольфини» из лондонской Национальной галереи (1434 г.) художник (вместе со своим помощником) отражается в зеркале, находящемся за спиной супругов Арнольфини<sup>9</sup>, а в «Мадонне с каноником ван дер Пале» из Музея изящных искусств в Брюгге (1436 г.) он отражается на щите св. Георгия<sup>10</sup>. Вместе с тем на латах и шлеме св. Георгия представлено отражение фигур и предметов, находящихся в изображаемом пространстве<sup>11</sup>. Отражение на фонтане или на короне в Гентском алтаре соответствует, таким образом, тому, что мы видим в «Портрете Арнольфини», а также на щите св. Георгия в «Мадонне с каноником ван дер Пале», тогда как отражение на латах воинов Христовых («Christi milites») отвечает тому, что мы находим на латах и шлеме св. Георгия в этом последнем произведении.

илл. 53  
илл. 54  
илл. 33  
илл. 56

<sup>6</sup> Ср. наши замечания о мене правого и левого в зеркале: Успенский, 2006, с. 70–71.

<sup>7</sup> См.: Carter, 1954, с. 60; Schneider, 2012, с. 171–172.

<sup>8</sup> См.: Schneider, 2012, с. 173.

<sup>9</sup> См. об этой картине: Panofsky, 1934; Dhanens, 1980, с. 193–205 (илл. 131 и 133); Seidel, 1993; Hall, 1994.

<sup>10</sup> См.: Carter, 1954, с. 61 и табл. 3; Farmer, 1968, с. 159–160 и табл. 5; Belting & Kruse, 1994, табл. 51с; Panofsky, I, с. 429, примеч. 3 к с. 183. Фигура художника, отражающаяся на щите, отчетливо видна и в копии этой картины, выполненной одним из учеников или последователей ван Эйка, находящейся в Музее изящных искусств в Антверпене (см.: Carter, 1954, с. 61, примеч. 4; Farmer, 1968, с. 159–160 и табл. 6; Šebková-Thaller, 1991, с. 6 и илл. 5).

илл. 57

Речь идет при этом об отражении на обратной стороне щита, который висит за плечами св. Георгия, будучи обращен к зрителю своей внутренней стороной: если в «Портрете Арнольфини» и в Гентском алтаре художник отражается на выпуклой поверхности, то в данном случае имеет место отражение на вогнутой поверхности.

<sup>11</sup> См.: Carter, 1954, с. 61.



Если в «Мадонне с каноником ван дер Пале» художник — а вместе с ним и зритель — оказываются как бы внутри изображаемого пространства, то в «Портрете Арнольфини» художник, как и зритель, находится вне этого пространства.

илл. 53  
илл. 54

Характерным образом над зеркалом на стене в «Портрете Арнольфини» мы видим надпись с подписью художника и датой: «Johannes de Eyck fuit hic 1434». Надпись эта с известной точки зрения двусмысленна: она может быть понята либо как «Ян ван Эйк был здесь» либо как «Ян ван Эйк был этим», т.е. форма *hic* может пониматься либо как местоименное наречие, либо как указательное местоимение. В первом случае подпись художника представлена как изображение надписи-граффито, сделанной на стене (подобной тем надписям, которые мы встречаем на скалах или руинах). Во втором случае она может относиться к отражению в зеркале (означая, что ван Эйк был тем человеком, отражение которого запечатлено в зеркале); в этом случае надпись коррелирует с зеркальным отражением — и то и другое предстает как своеобразная подпись художника (визуальная и графическая). Если первое чтение полностью отвечает латинскому словоупотреблению, то второе предполагает синтаксическую инверсию (вообще говоря, допустимую в латыни, но в данном случае как будто не мотивированную). Таким образом, первая интерпретация кажется более вероятной, однако и вторая не может быть полностью отвергнута: мы не знаем, насколько хорошим латинистом был ван Эйк, и не обязательно предполагать, что он ориентировался на классическую латынь<sup>12</sup>.

Приведенными примерами не исчерпываются все случаи зеркального отражения у ван Эйка. Так, в «Благовещении» из мадридского

<sup>12</sup> Трактовка формы *hic* в надписи ван Эйка как указательного местоимения восходит к 1847 г., когда был опубликован каталог лондонской Национальной галереи, где данная фраза была переведена Чарлзом Истлейком [Charles Eastlake], тогдашним директором галереи, как «John van Eyck was this (man)» (см.: Hall, 1994, с. 7–8). Такое чтение нашло затем поддержку у Густава Фридриха Ваагена [Gustav Friedrich Waagen], первого директора Берлинского музея (Waagen, 1854, с. 348), и Л. Димье (Dimier, 1932). Против него выступили, в частности, С. Рейнак (Reinach, 1918, с. 84–85) и Э. Панофский (Panofsky, 1934, с. 124), которые указали на то, что такая интерпретация не соответствует латинскому узусу. Статья Панофского вызвала полемический обмен письмами в журнале «The Burlington Magazine» (т. LXV, 1934, с. 135, 189, 296–297); почти все авторы писем выступили в защиту традиционного прочтения данной фразы как «Jan van Eyck was here», мотивируя его лингвистическими соображениями.

Следует иметь в виду, что сторонники альтернативного чтения интересующей нас надписи исходили из того, что на портрете ван Эйка изображена не чета Арнольфини, а сам художник (Ян ван Эйк) со своей женой. После того, как было доказано, что здесь изображены супруги Арнольфини, их позиция оказалась слабой. Тем не менее, это чтение может иметь смысл, если считать, что надпись относится не к содержанию портрета, а к отражению в зеркале.

собрания Тиссен-Борнемиса Мария и Гавриил изображены в виде статуй, которые отражаются на поверхности из черного мрамора<sup>13</sup>. В триптихе из Дрезденской галереи на латах архангела Михаила отражается его щит<sup>14</sup>. Бартоломео Фацио [Bartolomeo Fazio или Bartholomaeus Facius, ок. 1400 — 1457] в 1450-е гг. описал картину ван Эйка «Купальщица» (до нас не дошедшую), где спина купальщицы отражается в зеркале<sup>15</sup>; разумеется, на основании этого описания трудно судить о функции данного приема. Во всех этих случаях в зеркальном отражении представлены фигуры, изображенные в самой картине (в отличие, например, от «Портрета Арнольфини»), причем они показаны с точки зрения, отличной от точки зрения художника, воспроизводящего изображаемую сцену (иначе говоря, недоступной для внешнего наблюдателя, смотрящего на эту сцену со стороны и занимающего при этом фиксированную позицию).

илл. 11

Прием зеркального отражения фиксирует отношения между позицией наблюдателя и изображаемой действительностью<sup>16</sup>. Вместе

<sup>13</sup> «Благовещение» в диптихе из собрания Тиссен-Борнемиса (1435–1436 гг.) очень близко к «Благовещению» на внешних створках триптиха из Дрезденской галереи (1437 г.); см. *Гл. III, § 2*. В обоих случаях Мария и Гавриил изображены в виде статуй, но если в мадридском «Благовещении» эти статуи отражаются на зеркальной поверхности фона, то в дрезденском они отбрасывают тени на стенки ниши, в которой они находятся; и то и другое создает иллюзию объема. Заметим, что тени есть и в диптихе из собрания Тиссен-Борнемиса, но они падают не на стенки ниши, а на рамки, окаймляющие изображение: скульптурные изображения Марии и Гавриила стоят перед зеркальной плоскостью, их отражающей, тени же падают на рамки, окаймляющие эту плоскость (если в дрезденском триптихе статуи Марии и Гавриила находятся в нишах, то в мадридском диптихе они как бы выходят из изображения, выступают вперед — на зрителя).

илл. 11  
илл. 10

<sup>14</sup> См.: Carter, 1954, с. 60.

<sup>15</sup> См.: Vaxandall, 1964, с. 102–103; Panofsky, I, с. 361–362 (примеч. 7 к с. 2), с. 3, 252. — «Купальщицу» ван Эйка могут отождествлять с картиной, некогда принадлежавшей Корнелису ван дер Геесту [Cornelis van der Geest, 1555–1638], антверпенскому коллекционеру, галерея которого была изображена Виллемом ван Гахтом в 1628 г. (в настоящее время полотно ван Гахта находится в антверпенском Доме Рубенса). В числе других картин, находившихся в галерее (и воспроизведенных на полотне ван Гахта), мы видим картину с двумя женщинами, одна из которых обнажена и совершает туалет; обе женщины отражаются в висящем на стене зеркале (см. изд.: Dhanens, 1980, с. 209, илл. 138); в более позднем описании данной коллекции (1668 г.) эта картина значится как произведение ван Эйка (см. там же, с. 206 сл.); копия ее, выполненная в XV в., находится в музее Гарвардского университета (см.: Borchert, 2002, с. 106, илл. 126, и с. 239, № 36). Эта картина не соответствует описанию Фацио (см.: Vilain, 1970, с. 55, примеч. 3; Panofsky, I, с. 362, примеч. 1 к с. 3, и с. 440, примеч. 5 к с. 203), но атрибуция ее ван Эйку кажется вполне вероятной.

илл. 58

илл. 59

<sup>16</sup> Ср. замечания Д. Картера, относящиеся к отражению художника (ван Эйка) на щите св. Георгия в «Мадонне с каноником ван дер Пале» (ср. выше,

илл. 33  
илл. 56

с тем он позволяет показать в изображении то, что находится вне непосредственно изображаемой действительности (т. е. вне изображаемого фрагмента действительности) или даже вне поля зрения художника: зеркальное отражение предстает в этом случае как способ представления трехмерного пространства на двумерной плоскости картины<sup>17</sup>. Этот прием не всегда доступен зрительскому восприятию (так, например, приведенные случаи зеркального отображения в Гентском алтаре практически невозможно увидеть невооруженным глазом), однако художник, тем не менее, считает нужным его использовать. Так, по тем или иным причинам ван Эйк счел необходимым поместить свое изображение на драгоценном камне и тем самым обозначить сам факт своего присутствия — свою причастность к изображаемой действительности.

Сходный прием мы находим в ряде случаев у Робера Кампена. Так, на картине из филладельфийского музея изобразительного искусства с благословляющим Христом и молящейся Марией (1420–1425 гг.) на груди Христа видна брошь с драгоценным камнем, и на ней отражается оконная рама помещения, как бы находящаяся перед изображенными фигурами<sup>18</sup>.

Это очень похоже на то, что мы наблюдаем в Гентском алтаре и в других произведениях ван Эйка. Разница в том, что у ван Эйка мы имеем отражение некоторой реальности, внеположной по отношению к изображению (когда отражается реальный художник или реальные окна помещения, в котором находится изображение), или же виртуальной реальности, созданной самим изображением (когда

---

примеч. 10): «By the location of the image of Jan van Eyck and the angle at which the shield bearing the image meets the picture plane it is possible to project a line perpendicular to the shield from the image of Jan van Eyck which will pass through the spot, relative to the painting, upon which the artist stood. Remembering the reduction in scale which a figure undergoes in a reflection on a surface of curvature such as that on the back of the shield and keeping in mind the symmetrical disposition of the figures of the composition it seems probable that Jan is meant to stand, as if with his brush poised in his left hand, slightly to the right of center before the finished Madonna and Child. The spatial effect is an approximation of a one point perspective» (Carter, 1954, с. 61–62).

<sup>17</sup> Таким образом, данный прием в какой-то мере восполняет возможности, утраченные при отказе от обратной перспективы (когда имеет место суммирование зрительных впечатлений, предполагающее динамику зрительной позиции). Ср.: Успенский, 1995, с. 246–249, 264–266; Uspensky, 1976, с. 31–33, 49–50.

<sup>18</sup> См. изд.: Châtelet, 1996, с. 120–123; см. также: Gottlieb, 1960, с. 314–315 (илл. 1 и 2). Эта композиция, по-видимому, восходит к деисусу, при этом Мария представлена здесь по левую руку Христа (см. о деисусных композициях такого рода: Успенский, 2006, с. 173–174, примеч. 34). Ср. иное объяснение: Gottlieb, 1960, с. 314 (по мнению автора, Мария представлена здесь как невеста Христа).

отражаются предметы и фигуры, принадлежащие изображаемому миру). Между тем у Кампена отражение служит иллюзией реальности. В одном случае, таким образом, реальность — актуальная или виртуальная — первична, а отражение ее предстает как вторичный элемент; в другом случае, напротив, отражение оказывается первичным по отношению к той реальности, образ которой возникает в нашем сознании именно благодаря отражению.

В самом деле, что за окно отражается на броши Марии в картине Робера Кампена? В Гентском алтаре, как мы видели, отражаются реальные окна того помещения (капеллы), в котором находится изображение, и таким образом как бы устраняется граница между изображением и реальностью: изображение сливается с реальностью. Но какое помещение имеется в виду в картине Кампена? Скорее всего, здесь отражается не столько реальное, сколько условное помещение<sup>19</sup>.

Можем ли мы думать вообще, что Христос и Мария мыслятся в каком-то помещении? Но к кому относится в таком случае благословление Христа? Кажется естественным предположить, что Христос благословляет мир, человечество — и в том числе и нас, зрителей. Нельзя ли считать тогда, что условное отражение окна может отсылать к тому помещению, в котором по идее должна находиться картина (и где, соответственно, оказываемся мы, зрители)? Здесь как бы отражается окно этого помещения, и отсюда возникает эффект присутствия в нем (помещении) самих фигур, изображенных на картине, — они как бы материализуются, обретая реальность в окружающей нас действительности. Таким образом небесное соотносится с земным, горнее с дольным: так изображается реальность Божественного присутствия в нашем мире<sup>20</sup>.

Как кажется, у ван Эйка акцент делается в подобных случаях на структурном соотношении изображающего и изображаемого, у Кампена — на соотношении мира сакрального и мира профанного. Вместе с тем у ван Эйка фиксируются отношения между художником и изображаемой действительностью, у Кампена — между зрителем и изображаемой действительностью. Если у ван Эйка художник (но не зритель картины) оказывается в изображаемой действительности, то здесь, напротив, изображаемая сцена как бы переносится в помещение,

<sup>19</sup> Едва ли мы можем считать, что на броши Марии в картине Кампена отразилось реальное окно мастерской художника. Такое предположение было сделано в свое время по отношению к аналогичному изображению Мемлинга, о котором мы скажем ниже (см.: Wauters, 1893, с. 57), но справедливо отвергнуто позднейшими исследователями. См.: Białostocki, 1970, с. 167; Białostocki, 1988, с. 85.

илл. 61  
илл. 63

<sup>20</sup> Ср.: «Dans cet objet précieux, le peintre a inscrit le reflet d'une fenêtre qui se situerait en face des deux personnages: ainsi la figure divine est-elle représentée en majesté mais dans un cadre terrestre» (Châtelet, 1996, с. 120).

где находится зритель картины. В результате лицо, изображенное на портрете — Христос на картине Кампена, — как бы выходит из изображения и становится частью нашей действительности.

Аналогичное отражение оконной рамы в ряде случаев представлено затем на хрустальной сфере, с которой изображается Христос как «*Salvator mundi*». Мы находим такое отражение у Мемлинга на органной панели из антверпенского Музея изящных искусств (1487–1490 гг.)<sup>21</sup>, так же как и у некоторых других мастеров (таких, в частности, как Квентин Массейс, Йоос ван Клеве или Педро Берругете)<sup>22</sup>. Несомненно, этот прием имеет в подобных случаях то же значение, что и у Робера Кампена<sup>23</sup>.

В дальнейшем мы встречаем совершенно такое же отражение оконной рамы в портретах Дюрера: она отражается здесь в глазах

<sup>21</sup> См.: Białostocki, 1970, с. 167 (илл. 13); Białostocki, 1988, с. 85 (илл. 79). Ср. изд.: De Vos, 1994, с. 290–291, № 80; Corti & Faggin, 1969, с. 101, № 35B.

<sup>22</sup> См.: Białostocki, 1970, с. 167; Białostocki, 1988, с. 84; Gottlieb, 1960, с. 315 сл. (илл. 7, 9, 15, 16). Интерпретация К. Готлиб, которая усматривает в окне символ спасения («*fenestra paradisi*»), не кажется нам убедительной.

К. Готлиб (Gottlieb, 1960, с. 315–316) и вслед за ней Ян Бялостоцкий (Białostocki, 1970, с. 168; Białostocki, 1988, с. 86) утверждают, что такое же отражение имеет место и у Рогера ван дер Вейдена в Триптихе семьи Брак [Braque] из парижского Лувра (1452–1453 гг.) на сфере в руке Христа (см. изд.: De Vos, 1999, с. 270, № 19; Châtelet, 1999, с. 98), однако мы не находим здесь отражения крестообразной перекладины (как считает Готлиб, «*only the vertical axis of the window cross is preserved*»). Ср. в этой связи также отражение (окна?) на сфере в руке Христа в триптихе Мемлинга, известном под названием «Триптих Земной Тщеты и Небесного Спасения», ок. 1485 г., из Музея изящных искусств в Страсбурге (см. изд.: De Vos, 1994, с. 247, № 64; De Vos, 1994a, с. 112, № 26; Corti & Faggin, 1969, с. 100, № 34E).

илл. 64 <sup>23</sup> Ср. вместе с тем «*Salvator mundi*» Квентина Массейса из Музея изобразительного искусства Северной Каролины (1500–1510 гг.), где на сфере, которую держит в левой руке Христос, отражается как благословляющая рука Спасителя (правая), так и город, который он благословляет (см. изд.: Silver, 1984, табл. 44; см. специально об отражении: Białostocki, 1977, с. 66 и илл. 6; Białostocki, 1988, с. 100 и илл. 91; ср.: Gottlieb, 1960, с. 317 и с. 330, примеч. 13). Ян Бялостоцкий видит здесь символическое представление Града Божиего (*Civitas Dei*), города вечного блаженства, о котором писал Августин; но столь же правомерно думать, что здесь отражается условный (типизированный) фламандский город. Подобно тому как отражение окна может отсылать к помещению, в котором находится картина, так и отражение города может отсылать к городу, в котором она должна оказаться.

В других случаях отражение окна на сфере Христа — Спасителя мира может сочетаться с отражением какого-то пейзажа — так, например, в картинах «*Salvator mundi*» Йооса ван Клеве из парижского Лувра (1516–1518 гг., см.: Gottlieb, 1960, с. 321, илл. 7) и Мастера Марии Магдалины из Филадельфийского музея изобразительного искусства, 1515–1525 гг. (там же, с. 323, илл. 9, ср. с. 319).

изображенного на портрете лица<sup>24</sup>. Очевидным образом этот прием уже не имеет в данном случае религиозного задания. В самом деле, он не имеет отношения к противопоставлению Божественного и человеческого, но призван, по-видимому, связать изображение с реальным миром: изображаемое лицо словно не отделено от пространства, в котором находится картина, но оказывается в самом этом пространстве — таким образом уничтожается граница между миром изображаемым и миром реальным, и изображение как бы переходит в действительность<sup>25</sup>. Отражение оконной рамы предстает здесь как знак реальности.

илл. 65  
илл. 66  
илл. 67  
илл. 68  
илл. 70  
илл. 71

Изображение отражения в зеркале может быть сопоставлено с явлением дейксиса в речевой коммуникации. Когда в зеркале отражается художник, это сопоставимо с употреблением первого лица (апелляции к позиции говорящего); когда же осуществляется ориентация на зрителя, происходит нечто аналогичное использованию второго лица (апелляции к позиции слушающего)<sup>26</sup>. Мы еще вернемся к этой аналогии.

Надо полагать, что отражение оконной рамы у Дюрера (при изображении человека) восходит к аналогичному отражению у Робера Кампена или у других мастеров, о которых мы упоминали выше (при изображении Бога). Характерно в этом смысле, что мы находим данный прием в автопортрете Дюрера из Старой пинакотеки в Мюнхене

<sup>24</sup> См.: Białostocki, 1970, с. 159–164, илл. 2–10; Białostocki, 1988, с. 77–83, илл. 69–76. Это явление можно встретить и у современников Дюрера, но именно для Дюрера оно наиболее характерно: оно наблюдается, например, у Лукаса Кранаха Старшего в «Мученичестве св. Екатерины» из Дрезденской галереи (1506 г.) или у Яна Госсарта в диптихе Жана де Каронделе [Jean de Carondelet] (1517 г.) из парижского Лувра (Białostocki, 1970, с. 166, илл. 11, 12; Białostocki, 1988, с. 83–84, илл. 77, 78).

илл. 72  
илл. 73

<sup>25</sup> Как отмечает Ян Бялостоцкий, в некоторых случаях мы находим отражение оконной рамы на роговой оболочке глаза при изображении людей, показанных не в помещении, но в открытом пространстве (такие примеры находим у того же Дюрера, а также у Лукаса Кранаха Старшего и др.). Отсюда делается вывод: «These facts could — and did — suggest, that what was intended by the artists was not a reflection of an actual window, but that the reflection was a symbolic representation» (Białostocki, 1970, с. 167–168; ср.: Białostocki, 1988, с. 86). Как представляется, этот вывод не обязателен. В самом деле, смысл данного приема, как мы полагаем, состоит в том, чтобы упразднить границу между виртуальной действительностью (изображенной на картине) и реальной действительностью: художник стремится создать иллюзию присутствия изображаемого лица в том реальном физическом пространстве, в котором находится картина и в котором оказывается зритель, и отражение оконной рамы может относиться, стало быть, не к окну в изображаемом пространстве, но к окну того помещения, где мыслится картина.

<sup>26</sup> Ср. вообще о роли дейксиса в коммуникации: Успенский, 2012.

илл. 69 (1500 г.)<sup>27</sup>. В основе этого автопортрета (как и ряда других автопортретов Дюрера) лежит традиционное изображение Христа, т.е. он представляет собой модификацию сакрального образа<sup>28</sup>; при этом здесь сохраняется прием, принятый при изображении Христа, который, однако, определенным образом переосмысливается (ср. в этой связи также дюреровскую «Мадонну с гвоздикой» из Старой пинакотеки в Мюнхене, 1516 г., где оконная рама отражается в глазах как Мадонны, так и младенца Христа<sup>29</sup>). Таким образом, у Дюрера имеет место секуляризация интересующего нас приема.

Этот прием приобретает популярность в немецком искусстве: после Дюрера отражение оконной рамы на роговой оболочке на какое-то время становится здесь достаточно обычным способом изображения глаза. Вообще с определенного времени такого рода способ изображения глаза превращается, по-видимому, в чисто условный, трафаретный прием, который утрачивает какую бы то ни было композиционную функцию<sup>30</sup>.

Итак, зеркальное отражение на драгоценном камне (на броши, находящейся на груди Христа) у Робера Кампена близко к тому, что мы находим в Гентском алтаре ван Эйка, где имеет место аналогичное отражение на шаре, украшающем фонтан, или на драгоценных камнях, украшающих застежки на одежде. В другом случае мы находим у Робера Кампена изображение зеркала, которое в какой-то мере может напоминать «Портрет Арнольфини» ван Эйка (в обоих случаях илл. 53 илл. 54 зеркальное отражение связано с изображением зеркала).

Так, на левой створке не сохранившегося полностью алтаря Робера Кампена из музея Прадо в Мадриде (1438 г.)<sup>31</sup> — триптиха Верля, называемого так по имени донатора Генриха фон Верля [Heinrich von Werl], провинциала францисканского ордена, который и изображен на данной илл. 74 створке, — мы видим зеркало, где отражается как то, что представлено в самом изображении (рама окна, фигура Иоанна Крестителя), так и то, что находится за его пределами (фигуры двух францисканцев, одного из них коленопреклоненного, которые видны в зеркале за Иоанном

<sup>27</sup> См.: Białostocki, 1970, с. 159, илл. 3; Białostocki, 1988, с. 79, илл. 70.

<sup>28</sup> Białostocki, 1970, с. 159; Białostocki, 1988, с. 79; Białostocki, 1980, с. 36–37. Ср.: Schwarz, 1967, с. 218; Anzelewsky, 1981, с. 287–288.

<sup>29</sup> См.: Białostocki, 1970, с. 162, 165, илл. 6, 10; Białostocki, 1988, с. 81, илл. 73.

<sup>30</sup> Ср.: «The window reflection projected upon the spherical surface became an artistic means used to represent the form and character of the convex, shining object. It began to be used as a kind of illusionistic device without its being justified or not by the situation of the represented object» (Białostocki, 1970, с. 171; ср.: Białostocki, 1988, с. 90).

<sup>31</sup> См. об этом произведении: Châtelet, 1996, с. 228–236 и 305–306 (№ 18).

Крестителем, — они находятся в той же комнате, но вне поля зрения художника). Это, опять-таки, очень похоже на ван Эйка, и исследователи предполагают здесь прямое влияние последнего<sup>32</sup>; однако в данном случае речь не может идти об отражении самого художника (как это особенно подчеркнуто у ван Эйка в «Портрете Арнольфини»)<sup>33</sup>. Обычно здесь усматривается всего лишь повторение того, что сделал ван Эйк («respectful quotation», по выражению Э. Панофского), и при этом делается вывод, что у Кампена теряется та внутренняя — логическая и композиционная — мотивированность, которая присуща «Портрету Арнольфини»<sup>34</sup>. Едва ли можно согласиться с этим выводом. Кажется, что Кампен решает здесь принципиально иную задачу, чем ван Эйк, и это, собственно говоря, та же задача, которая решается им при изображении Христа в рассмотренном выше случае, — он стремится показать реальность присутствия сакральной фигуры в окружающей нас действительности.

Основное значение в триптихе Верля (на створке с зеркалом) имеет, на наш взгляд, фигура Иоанна Крестителя: в руках его книга, и на книге покоится агнец. Изображение как книги, так и агнца имеет при этом символическую значимость: это атрибуты Иоанна Крестителя как провозвестника Христова пришествия. Книга эта, очевидно, Евангелие, а агнец соответствует словам Иоанна Крестителя, которые в нем приводятся («Вот Агнец Божий, который берет на Себя грех мира» — Ин. I, 29); слова Иоанна Крестителя представляют собой метафору, но эта метафора воплощается здесь в визуальном образе. Изображение Иоанна Крестителя вместе с его символическими атрибутами относится к сверхчувственной, метафизической реальности: это видение, которое является молящемуся донатору (Генриху фон

илл. 74

илл. 75

<sup>32</sup> См.: Tolnay, 1939, с. 17, 27, 59 № 16; Beenken, 1951, с. 23, 26; Panofsky, I, с. 173–174; Białostocki, 1977, с. 62 (или: Białostocki, 1988, с. 94).

<sup>33</sup> Исследователи обычно полагают, что одна из фигур, которые отражаются в зеркале на левой створке триптиха Верля, представляет собой скрытый автопортрет художника (см. такую точку зрения: Panofsky, I, с. 174; Vilain, 1970, с. 54; Białostocki, 1977, с. 62–63; Białostocki, 1988, с. 94; Stoichita, 1997, с. 217); во второй фигуре при этом могут видеть его подмастерье. Как кажется, это неверно: этому противоречит то, что обе фигуры представлены в францисканском платье, между тем художник (Робер Кампен) определенно не был францисканцем (известно, напротив, что он был женат, см. его биографию: Châtelet, 1996, с. 15–31). Этот вывод, по-видимому, основывается на аналогии с «Портретом Арнольфини», а не на анализе самого изображения.

<sup>34</sup> Так, сопоставляя триптих Верля с «Портретом Арнольфини», Бялостоцкий говорит: «The illusion-creating function of the mirror in this work is similar to what it was in Van Eyck's picture, but without the obvious, logical necessity of its being there as in the *Arnolfini Portrait*. As Panofsky puts it, it is just a „respectful quotation“ rather than a necessary element in the painting» (Białostocki, 1988, с. 94; ср.: Białostocki, 1977, с. 63). Ср.: Panofsky, I, с. 173–174.



Верлю). И тем не менее, фигура Иоанна Крестителя — вместе с книгой и агнцем — отражается в зеркале, в точности так же, как отражаются здесь фигуры монахов и интерьер комнаты. В результате образ Иоанна Крестителя, который возникает в молитвенном воображении донатора, оказывается для нас столь же реальным, как и окружающая его действительность: Иоанн Креститель воплощается, таким образом, в нашем мире, он реально присутствует среди тех, кто изображен в комнате. Так же, как и в примере с благословляющим Христом, Робер Кампен демонстрирует отсутствие границы между горним и дольным, идеальным и материальным — между физической и метафизической реальностью, между духовным и чувственным опытом<sup>35</sup>.

Если в «Портрете Арнольфини» в зеркале изображено то, что видит художник, то в триптихе Верля таким образом изображается то, что видится изображенному в картине лицу (Генриху фон Верлю), — иначе говоря, то, что предстает его мысленному взору. Отражение в зеркале придает этому видению объективный характер (подобно тому, как если бы оно оказалось запечатленным на фотографии). Как мы уже говорили, у ван Эйка представлено соотношение изображающего и изображаемого, у Кампена — соотношение мира сакрального и мира профанного.

Следует при этом иметь в виду, что зеркала, отразившие сакральный объект, сами по себе наделялись сакральными свойствами: предполагалось, в частности, что зеркала, отражающие мощи или вообще какую-либо реликвию, впитывают Божественную энергию, присущую реликвии<sup>36</sup>, и тем самым освящают помещение, в которое они затем попадают<sup>37</sup>. Поэтому в XV веке в Германии и Нидерландах

<sup>35</sup> Позднее эта тема специально обыгрывается Веласкесом. Так, в картине «Христос в доме Марии и Марфы» из лондонской Национальной галереи (1609–1620 гг.) Веласкес изображает евангельскую сцену таким образом, что мы не знаем — является ли она в воображении тех, кто изображен на переднем плане, появляется ли она в окне или отражается в зеркале (см. анализ этой картины: Stoichita, 1997, с. 11–12). Веласкес, как это вообще для него характерно, играет с зрителем — этот момент игры полностью отсутствует, между тем, у Робера Кампена.

<sup>36</sup> Представление об энергии, исходящей от реликвий, отразилось на внутренней форме слова *мощи* (мн. число от *мощь*), которое представляет собой кальку с латинского *virtutes* как обозначения «*reliquiae sanctorum*» (Ducange, VI, с. 1645–1646). Калька эта возникла, по-видимому, в процессе западной миссии у моравских и паннонских славян (VIII–IX вв.), предшествующей миссии Кирилла и Мефодия, после чего это слово было усвоено и в церковнославянском языке. Обычным названием для мощей в латыни является *reliquiae*, соответствующее по значению греческому *τὰ λείψανα* (ср. церковносл. *останькъ*, *остатъкъ*). См.: Vincenz, 1988, с. 282; Vincenz, 1991, с. 468; Шевченко, 2007, с. 223–225; Успенский, 2002, с. 310 (примеч. 35).

<sup>37</sup> Нечто похожее имеет место в случае иконопочитания: предполагается, что в образе (иконе) присутствует энергия первообраза. Ср., вместе с тем, широко

зеркала использовались паломниками, направлявшимися для поклонения тому или иному святому (так называемые *Heiltumfahrten*): набожные паломники собирали в зеркалах невидимые лучи, исходящие от святых реликвий, — своего рода ауру — и таким образом могли сохранить в них (зеркалах) благотворную силу, спасительную для души и тела. Паломники приносили зеркала, освященные видом реликвий, в свои церкви; нередко такие зеркала заливались в колокол — тем самым сакральные свойства, присущие тому или иному святому, сообщались местной церкви и приходу (при этом скрытое в зеркале изображение, так или иначе относящееся к святому, присоединялось к церковному звону)<sup>38</sup>.

Зеркало в комнате Генриха фон Верля, отразившее фигуру Иоанна Крестителя с агнцем, становится сакральным объектом, хранящим эманацию Божества, т.е. чем-то аналогичным иконе; можно сказать, что оно не только отражает эту фигуру, но и в известном смысле запечатлевает присущие ей благодатные свойства. Это зеркало освящает дом Генриха фон Верля.

Итак, в обоих рассмотренных случаях у Кампена — изображение Христа на картине из Филадельфийского музея изобразительного искусства и изображение Иоанна Крестителя на створке алтаря из Прадо — зеркальное отражение соединяет сакральный образ с нашим земным миром, с той реальностью, которая дана нам в чувственном опыте. Вместе с тем очевидно и различие между этими двумя картинами: в одном случае в зеркальном отражении представлена земная реальность, в другом — сверхчувственная.

Так, в первом случае (при изображении Христа) зеркальное отражение никак не связано с изображаемой действительностью, но связано с той действительностью, которая находится в нем и в изображении и в которой находится зритель картины: фигура Христа, можно думать, объединяется с тем помещением, в котором оказывается изображающая его картина, и в результате изображаемая фигура как бы выходит из картины и становится частью нашей

илл. 60

илл. 61

илл. 74

илл. 75

илл. 60

илл. 61

---

распространенный обычай завешивать зеркало в доме покойника: предполагалось, видимо, что в зеркале, которое отражало покойника, присутствует его образ.

<sup>38</sup> См.: Schwarz, 1959, с. 101–104. Соответственно, зеркала, наряду с разного рода памятными знаками, продавались в местах паломничества. В частности, Иоганн Гутенберг, изобретатель книгопечатания, открыл также новый способ производства зеркал; в 1438 г. он стал производить зеркала для паломников, посещавших Аахен (см. там же). Ср. гравюру начала XVI в. из амстердамского Государственного музея, возможно, работы Корнелиса Антониса, где изображена женщина, олицетворяющая Благоразумие (*Prudentia*), которая смотрит в зеркало и видит в нем вместо своего лица отражение Распятого (см.: Hall, 1994, с. 122–123, илл. 60); зеркало предстает здесь как девоционный объект, как предмет поклонения.

действительности. Таким образом, зеркальное отражение непосредственно ориентировано в данном случае на восприятие зрителя картины.

илл. 74      Напротив, во втором случае (при изображении Иоанна Крестителя)  
илл. 75      ля) в зеркале отражается то, что находится в изображаемом пространстве и что мы видим, в частности, в самом изображении (так, в нем отражается окно и фигура Крестителя, которые мы видим в комнате). Таким образом, фигура Крестителя связывается в первую очередь с изображаемой действительностью и лишь опосредованно она может быть связана с действительностью, находящейся вне изображения. Можно сказать, что зеркальное отражение непосредственно ориентировано в данном случае на восприятие наблюдателя, находящегося (в отличие от зрителя картины) в самой изображаемой действительности.

илл. 61      Таким образом, в одном случае в зеркальном отражении представлена та действительность, которая о к р у ж а е т з р и т е л я , с м о -  
илл. 75      т р я щ е г о н а к а р т и н у ; в другом случае в нем представлена та действительность, которая изображена в самой картине, т. е. которая о к р у ж а е т ф и г у р у , п р е д с т а в л е н н у ю в к а р т и н е .  
илл. 61      Соответственно, в одном случае наш земной мир — комната, в кото-  
илл. 75      рой находимся мы, зрители, — отражается на предмете, находящемся в сакральной сфере (в драгоценном камне на груди Христа), в другом же случае фигура, относящаяся к сакральной сфере (фигура Иоанна Крестителя), отражается в зеркале, которое находится в комнате донатора. Одновременно здесь отражаются объекты, относящиеся к изображаемой действительности, которые не связаны с сакральной сферой (комната, фигуры францисканцев).

После ван Эйка и Кампена — и, надо полагать, под их влиянием — прием зеркального отражения получает распространение во фламандском искусстве, откуда вскоре проникает в Испанию. Лишь позднее он наблюдается в искусстве итальянском, о чем мы скажем ниже.

илл. 76      В ряде случаев прием зеркального отражения используется для  
илл. 77      расширения изображаемого пространства, и в частности, как способ представления трехмерного пространства. Примером может служить «Св. Элигий» Петруса Крестуса из музея Метрополитен в Нью-Йорке (1449 г.): в зеркале, которое находится в комнате у окна, отражается улица, находящаяся перед лавкой; отражение в зеркале дополняет то, что мы видим в комнате. Таким образом, здесь показано то, что оказывается вне поля зрения художника, и, вместе с тем, то, что видит его визиави — внутренний наблюдатель, который мыслится в изображаемом пространстве (внутри комнаты) и который может быть отождествлен

с изображаемой фигурой (фигурой св. Элигия)<sup>39</sup>. И так, то, что отражается в зеркале, относится здесь к изображаемой действительности (а не к той действительности, к которой принадлежит зритель картины). То, что представлено в зеркале, относится к переднему плану изображения (*Vordergrund, foreground*) — мы видим его (этот план) в зеркальном отражении. Если в Гентском алтаре (на нижних панелях открытого алтаря) передний план соотнесен с точкой зрения внешнего наблюдателя (зрителя картины)<sup>40</sup>, то в данном случае он соотнесен с позицией внутреннего наблюдателя (который находится внутри изображаемого пространства).

Использование зеркального отражения мы неоднократно встречаем затем у Ганса Мемлинга. Один из примеров был уже приведен выше: отражение оконной рамы на хрустальной сфере как атрибута Христа (на органной панели) из антверпенского Музея изящных искусств): как мы упоминали, этот прием выполняет здесь ту же функцию, что и у Робера Кампена при изображении благословляющего Христа: он призван показать присутствие Христа в нашем мире — в том мире, где находится зритель.

илл. 62

илл. 63

Аналогичная сфера показана у Мемлинга в ногах Христа при изображении Страшного Суда на центральной панели открытого алтаря из гданьского Национального музея (1467–1471 гг.)<sup>41</sup>. На ней отражается сцена Страшного Суда — однако не то, что непосредственно видно зрителю картины, а то, что происходит перед Христом (на переднем плане, который виден лишь в зеркальном отражении). Та же сцена отражается здесь и на латах св. Михаила, фигура которого показана под Христом<sup>42</sup>. И так, отражение соотнесено в данном

илл. 80

илл. 81

илл. 82

<sup>39</sup> См. изд.: Ainsworth, 1994, с. 97. Ср. затем повторение этой композиции в картине Квентина Массейса «Меняла и его жена» из парижского Лувра, 1514 г. (см. изд.: Silver, 1984, табл. 118, ср. с. 211–212, № 16); копия (авторская?) этой картины, датированная 1519 г., находится в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе.

илл. 78

илл. 79

Отметим еще «Св. Луку с символом евангелиста» Габриэля Мэлескирхера (1478 г.) из мадридского собрания Тиссен-Борнемиса: здесь изображена комната с висящим на стене зеркалом, в нем отражаются три окна и мебель, которые мы не видим в самой картине, но которые должен видеть наш визави, находящийся в комнате (см. изд.: Vorchert, 2010, с. 381, № 199). Поскольку зеркало выпуклое, в нем видны пол, потолок и обе стены (такие зеркала до сих пор употребляются в Голландии). Это очень наглядный случай представления трехмерного пространства.

<sup>40</sup> См. специально об этом *Гл. II, §§ 2 и 4*.

<sup>41</sup> См. изд.: De Vos, 1994, с. 82–83, № 4; Corti & Faggini, 1969, с. 85–86, № 1D.

<sup>42</sup> Ср.: «In the lower part of the central panel, the whole foreground of the scene is reflected in the armor of St. Michael, who holds the balance, as seen from his point of view. In the crystal sphere on which rest the feet of the Supreme Judge,

случае с изображаемой действительностью, однако не с тем конкретным фрагментом действительности, который оказывается в поле зрения художника (и который является непосредственным объектом изображения), а с тем, что предстает взору его визави — внутренне-го наблюдателя, который находится в изображаемом пространстве<sup>43</sup>.

илл. 81 Одновременно на боковых поверхностях сферы отражаются фигуры Богоматери и Иоанна Крестителя, стоящих по обе стороны Христа.

Отражение на латах св. Михаила у Мемлинга ближайшим образом

илл. 33 соответствует отражению на щите св. Георгия в «Мадонне с канони-

илл. 56 ком ван дер Пале» ван Эйка (и едва ли это можно считать случай-ным совпадением). Отражение на латах — довольно обычный при-ем у Мемлинга. Так, в диптихе с Мадонной, Младенцем и четырь-мя музицирующими ангелами из Старой пинакотeki в Мюнхене

илл. 85 (ок. 1490 г.) изображен св. Георгий, который представляет донатора Богоматери (и это также напоминает «Мадонну с каноником ван дер Пале»); на латах св. Георгия можно видеть отражение Богоматери, Младенца, окружающих их ангелов, а также донатора<sup>44</sup>. На реликва-

илл. 86 рии св. Урсулы из Музея Мемлинга в Брюгге, 1480-х гг., в двух слу-

илл. 87 чаях на латах одного из воинов мы видим отражение другого воина<sup>45</sup>.

Между тем в триптихе Воскресения Христа из парижского Лувра, ок. 1485–1490 гг., на центральной панели изображен Христос, выходящий из гробницы, и спящие рядом воины, которые должны ее

---

the same view can be observed, seen, however, from the vantage point of Christ in Judgement. It is a characteristic of these reflections that, in contrast to those in Van Eyck's pictures, they do not add anything that is not shown in the triptych, but rather combine everything that is going on in the three panels of the triptych into a synthetic view projected onto the spherical surface» (Białostocki, 1977, с. 64 и илл. 1, 2; Białostocki, 1988, с. 96–97 и илл. 86, 87). См. также репродукции фигуры св. Михаила (отражение на латах): Frère, 2001, с. 171; De Vos, 1994, с. 75, № 4.

илл. 83 <sup>43</sup> Отражение ада на латах св. Михаила мы находим затем у Хуана де Фландеса — как в картине «Св. Михаил и св. Франциск» из музея Метрополитен в Нью-Йорке (1505–1509 гг.; см.: Białostocki, 1977, с. 64–65 и илл. 3–5; Białostocki, 1988, с. 97–98 и илл. 88–90), так и в картине «Св. Михаил побеждает дьявола» из Епархиального музея в Саламанке (1505–1506 гг.; см. изд.: Dhanens, 1998, с. 48). Между тем в сцене рождества Иоанна Крестителя в триптихе Хуана де Фландеса 1496–1499 гг. из монастыря Мирафлорес (эта часть триптиха находится сейчас в Музее изящных искусств в Кливленде) мы видим изображение зеркала, в котором отражается город, пылающий в пламени (см.: Borchert, 2002, с. 217, илл. 245, с. 266, № 116).

<sup>44</sup> См.: Carter, 1954, с. 61 (илл. 2); Ср. изд.: De Vos, 1994, с. 313 и 315, № 87; Baldass, 1942, табл. 19; Corti & Faggini, 1969, с. 98–99, № 29В.

<sup>45</sup> См. изд.: Memling in Brugge, 1994, с. [115]; De Vos, 1994, с. 299, № 83; Corti & Faggini, 1969, табл. XXX, ср. с. 91, № 15Н. Ср. аналогичный мотив в «Суде Камбиса» Герарда Давида из Музея изящных искусств в Брюгге (1498 г.; см.: Carter, 1954, с. 60).

сторожить; один из воинов держит шлем, и в нем отражается фигура воскресшего Христа<sup>46</sup>. Во всех этих случаях в отражении представлена изображаемая сцена.

Еще один случай зеркального отражения у Мемлинга — на этот раз отражения именно в зеркале как таковом — мы находим в диптихе Маартена Ниуэнхове [Maarten Nieuwenhove] из Музея Мемлинга в Брюгге (1487 г.)<sup>47</sup>. В левой части диптиха за Богородицей видно зеркало, в котором отражается как спина Богородицы, так и фигура молящегося донатора (Маартена Ниуэнхове), стоящего на коленях со сложенными руками. Отражение в зеркале соотносится при этом с изображением молящегося донатора в правой части диптиха. Таким образом, зеркало служит для объединения обеих частей: в левой части диптиха отражается та фигура, которая представлена — в более крупном масштабе — в его правой части<sup>48</sup>. Богородица отражается в зеркале, подобно тому как у Кампена в зеркале отражается Иоанн Креститель; в обоих случаях отражение в зеркале фигуры, относящейся к потусторонней действительности, сочетается с отражением в нем материальных объектов нашего мира. Как у Кампена, так и у Мемлинга зеркало подчеркивает реальность присутствия сакральной фигуры в нашем мире.

илл. 88

Молящийся донатор видит перед собой Богородицу с Младенцем (подобно тому, как в триптихе Кампена донатор видит Иоанна

илл. 88  
илл. 74

<sup>46</sup> См. изд.: De Vos, 1994, с. 269, № 74 (Corti & Faggin, 1969, с. 96, № 23B).

<sup>47</sup> См. изд.: De Vos, 1994, с. 280–281, № 78; Corti & Faggin, 1969, табл. XXIV–XXV, ср. с. 90, № 13A, 13B; De Vos, 1994a, с. 131, № 133.

<sup>48</sup> Ср.: «The figures have been arranged in a special way: in the left wing space, the Virgin, shown in a front view against the background of a window in a wall parallel to the picture plane, and in the right wing, the donor, turned three quarters, is kneeling with hands folded in prayer in front of a foreshortened wall perpendicular to the one behind the Virgin, apparently in the corner of a room. The two panels of the diptych are thus presenting us with one view, but the relationship of space between them is complicated. Any ambiguity, however, is dispelled by the reflection of the scene in the convex mirror behind the Virgin, showing her and the donor from the back within a unified space» (Białostocki, 1988, с. 99; ср.: Białostocki, 1977, с. 65). Указание, что донатор, подобно Богородице, отражается в зеркале со спины, является неточным.

Отметим, что в правой части диптиха донатор показан по пояс, в левой части — в зеркале — мы видим его коленапреклоненным. Такое же несоответствие прослеживается и в отношении фигуры Богородицы: в зеркале отражается больше того, что мы видим на картине. Наконец, окно, которое находится за спиной донатора, отражается в зеркале полностью, при том что в правой части диптиха видна только его часть. Все это объясняется тем, что перед нами выпуклое (*convex*) зеркало, расширяющее поле зрения.



Зафры) из музея Прадо в Мадриде (конца XV в.). На щите св. Михаила мы видим отражение человеческой фигуры, явно не относящейся к изображаемой сцене Страшного Суда (т.е. вневположной по отношению к ней); по всей вероятности, это фигура художника. Одновременно мы видим здесь же отражение ангелов и демонов, т.е. фигур, находящихся в самом изображаемом пространстве. Это очень близко к тому, что имеет место у ван Эйка, и исследователи могут усматривать здесь «la citation euskienne»<sup>52</sup>.

илл. 92

илл. 52

илл. 55

илл. 56

В подобных случаях прием зеркального отражения имеет очевидное коммуникативное задание: таким образом вводится авторское «я». Напротив, отражение в зеркале донатора, которое имеет место в только что рассмотренном диптихе Мемлинга, означает, в сущности, введение местоимения второго лица («ты»): если в одном случае (у ван Эйка или у Мастера из Зафры) в зеркальном отражении представлен создатель произведения, то в другом случае (у Мемлинга) здесь представлен тот, для кого это произведение предназначено.

илл. 88

илл. 89

илл. 56

илл. 92

илл. 88

Мы говорили о зеркальном отражении во фламандском и отчасти в связанном с ним испанском искусстве. Для итальянского искусства это явление не столь характерно, причем зеркальное отражение обычно связано здесь с изображением зеркала как такового и, соответственно, появляется в самом зеркале, а не на какой-либо иной отражающей поверхности. В этих условиях оказывается возможным показать через отражение в зеркале внутренние свойства или подлинную сущность отражающейся фигуры, отказавшись от изображения внешнего с ней сходства. Так, например, Амброджо Лоренцетти в алтаре из муниципального дворца в Масса Мариттима (ок. 1335 г.) изображает Благоразумие (Prudentia) с зеркалом, в котором отражается двуликая мужская голова; это отвечает обычному в то время изображению Благоразумия в виде фигуры с двумя лицами, но в данном случае двуликость появляется именно в зеркальном отражении<sup>53</sup>. Джованни Беллини на раме (*restello*), украшающей зеркало, из Галереи Академии в Венеции (1490–1495 гг.), изображает Тщеславие (Vanitas) в виде Благоразумия (Prudentia) с зеркалом, в котором отражается маска<sup>54</sup>. Понятно, что такого рода возможность появляется именно при

илл. 93

илл. 94

<sup>52</sup> См.: Vilain, 1970, с. 55 и илл. на с. 54; Białostocki, 1977, с. 65 и илл. 5; Białostocki, 1988, с. 98 и илл. 90; *Pittura gotica*, 2003, с. 435, 437 (илл. 64). Другим примером, возможно, является, «Вах» Караваджо из галереи Уффици (ок. 1595 г.), если признать, что художник изобразил здесь свое отражение на графине с водой (ср.: *Caravaggio's secret self-portrait: Tiny portrait uncovered in Uffizi "Bacchus"*, <http://ansa.it/web/notizie/rubriche/english/2009/10/29>).

<sup>53</sup> См.: Hibbard, 1957, с. 137–138 (и илл. 2 перед с. 137); ср.: Hartlaub, 1951, с. 94.

<sup>54</sup> См. изд.: Hartlaub, 1951, с. 49, 156, 164, илл. 35, 36 и 172; Tempestini, 1992, с. 196 (№ 68).



изображении зеркала и отсутствует при изображении отражения на другой какой-либо поверхности, специально не предназначенной для отражения. В случае зеркала мы *a priori* ожидаем отражение внешнего облика той или иной фигуры, и художник может обыгрывать это наше ожидание. Ничего подобного не происходит, между тем, при отражении на драгоценных камнях, вооружении и т.п. — постольку, поскольку у нас не возникает соответствующего ожидания.

Разумеется, и в итальянском искусстве прием зеркального отражения может выступать как способ изображения трехмерного пространства, и в этом случае он не сводится к изображению зеркала. Особенно характерно это для творчества Джорджоне, и в XVI в. итальянские авторы нередко ссылаются на этого художника, для того чтобы обосновать преимущество живописи перед скульптурой — аргументом служит обыгрывание в картинах Джорджоне отражения в зеркале, воде, вооружении и т.п.<sup>55</sup> Так, Паоло Пино говорит в «Dialogo di pittura» 1548 г. о картине Джорджоне, где представлен св. Георгий, стоящим и опирающимся на копьё; перед ним виден источник, в котором отражается вся его фигура, за ним изображено зеркало, в котором та же фигура отражается со спины и сбоку, и еще одно зеркало, позволяющее показать ее с другой стороны; по словам Пино, эта картина призвана продемонстрировать преимущество живописи перед скульптурой, поскольку в живописи оказывается возможным одним взглядом увидеть разные стороны одной и той же фигуры<sup>56</sup>. Двадцать лет спустя (в 1568 г.) о том же говорит Вазари в главе о Джорджоне: «... Он [Джорджоне] написал обнаженную фигуру мужчины со спины, а перед ним на земле источник прозрачной воды, в котором он изобразил его отражение спереди; с одной стороны находился вороненый панцирь, который тот снял с себя и в котором виден был его правый профиль, поскольку на блестящем вооружении ясно все отражалось, с другой стороны было зеркало, в котором видна была другая сторона обнаженной фигуры. В этой вещи, полной необыкновенного остроумия и фантазии, Джорджоне захотел показать на деле, что живопись... может в единой точке зрения показать больше природы, чем это

<sup>55</sup> См.: Arasse, 1985, с. 68–69.

<sup>56</sup> «Costui [Giorgione]... dipinse in un quadro un san Georgio armato in piedi appostato sopra un tronco di lancia con li piedi nelle istreme sponde d'una fonte limpida, et chiara nella qual trāsverberava tutta la figura in scurzo sino alla cima del capo, poscia havea finto uno specchio appostato à un tronco, nel qual riflettava tutta la figura integra in schena, et un fianco. Vi finse un'altro specchio dall'altra parte, nel qual si vedeva tutto l'altro lato di S. Georgio, volendo sostentare, ch'uno pittore può far vedere integramente una figura à un sguardo solo, che non può così far un scultore...» (Pino, 1946, с. 139–140).

дано скульптуре»<sup>57</sup>. Ни та ни другая картина Джорджоне до нас не дошла<sup>58</sup>.

Любопытное сочетание символической и физической функции зеркала мы находим в Бривиарии Гримани [Domenico Grimani, 1461–1523] конца XV – начала XVI в. из венецианской Библиотеки Марчиана — на миниатюре, где показаны мистические атрибуты Мадонны, иллюстрирующие различные ее наименования. В качестве одного из таких атрибутов выступает зеркало, окаймленное надписью «Speculum sine macula» (Прем. VII, 26); одновременно в этом зеркале отражается окружающий пейзаж, где находятся другие атрибуты Девы<sup>59</sup>. Не исключено, что эта миниатюра выполнена фламандским мастером (одним из миниатюристов был, как мы знаем, Сандерс Бенинг).

илл. 95

<sup>57</sup> «Dipinse uno ignudo, che voltava le spalle, et aveva in terra una fonte d'acqua limpidissima, nella quale fece dentro per riverberazione la parte dinanzi; da un de' lati era un corsaletto brunito, che s'era spogliato, nel quale era il profilo manco, perché nel lucido di quell'arme si scorgeva ogni cosa; dall'altra parte era uno specchio, che dentro vi era l'altro lato di quello ignudo, cosa di bellissimo ghiribizzo e capriccio, volendo mostrare in effetto che la pittura... mostra in una vista sola del naturale più che non fa la scultura» — Vasari, II, с. 41; Вазари, III, с. 39). Рассуждение Вазари повторяются затем у Ломаздо в трактате «Idea del tempio della pittura» 1590 г., гл. XVII: Delle sette parti, o generi, della forma (он ссылается на ту же картину Джорджоне, о которой говорит Вазари): «... Come dimostrò Giorgione da Castelfranco, la pittura ignuda nella fonte, la quale con l'arte s'incontra dal dissotto in su et ha di dietro un specchio che tutta la riforma per di dietro, et al fianco ha un corsaletto lucente che la ripiglia per fianco. Con che vole quel ingenioso pittore confunder coloro che dicono la pittura non potersi vedere se non a un modo, facendola vedere in faccia dal disotto in su, in schena et in profilo, avendo tuttavia occhio che in quella fosse una vista sola e considerando ancora che nelle statue bisogna cangiar loco, volendo cangiar vista» (Lomazzo, I, с. 293).

<sup>58</sup> Ср. затем аналогичное использование зеркал у Савольдо в портрете Гастона де Фуа [Gaston de Foix-Nemours, 1489–1512] из Лувра, ок. 1529 г.

<sup>59</sup> См. изд.: Breviario Grimani, I, л. 110; ср. описание изображения там же, II, с. 51.



## Экскурс V

# «Правое» и «левое» в древнейших описаниях Гентского алтаря

(к с. 32)

В дошедших до нас описаниях Гентского алтаря XV–XVI вв. правая (с нашей точки зрения) сторона изображения регулярно определяется как «левая», и наоборот, левая сторона считается «правой».

Так, Иеронимус Мюнцер [Hieronymus Münzer, 1447(1437?)–1508] в своем описании Гентского алтаря 1495 г. отмечает, что с п р а в а изображены Дева, Адам, праведные судьи и воины (тогда как с нашей точки зрения они изображены слева), а с л е в а — Иоанн Креститель, Ева, святые отшельники и паломники (для нас же эти фигуры находятся справа): «Наверху... изображен Бог во славе своей. И справа Пресвятая Дева. И слева Иоанн Креститель... В правом же крыле Адам и около него ангелы, поющие Богу. В левом крыле Ева и ангелы с органами [sic!]. И внизу на правом крыле праведные судьи и праведные воины. На левом же крыле внизу — праведные отшельники и праведные паломники»<sup>1</sup>; как видим, левое по отношению к зрителю крыло («ala») алтаря именуется «правым», а правое — «левым». Равным образом и Антонио де Беатис [Antonio de Beatis], секретарь кардинала Людовика Арагонского, видевший Гентский алтарь в 1517 г., констатирует, что Адам изображен здесь с п р а в а, а Ева — с л е в а: «... алтарь, где по краям представлены две фигуры, справа Адам и слева Ева»; с нашей же точки зрения, напротив, справа находится Ева, а справа Адам<sup>2</sup>. В описании Мюнцера

<sup>1</sup> «In... summitate est depictus Deus in maiestate. Et ad dextram beata virgo. Et ad sinistram ioannes baptista... In ala autem dextra Adam et circa ipsum angeli cantantes melos Deo. In ala autem sinistra Eva et angeli cum organis. Et in inferiori ala dextra lusti iudices et lusti milites. Sub ala autem sinistra lusti heremite et lusti peregrini» (Dhanens, 1965, с. 102).

<sup>2</sup> «... una tavola che in li doi lochi extremi ha due figure, a la dextra Adam e a la sinistra Eva» (Pastor, 1905, с. 117; Dhanens, 1965, с. 102).

упоминается изображение Бога, и мы можем думать, что Мюнцер имеет в виду правую или левую сторону по отношению к этой центральной фигуре, которая задает точку отсчета. Между тем, в описании Антонио де Беатиса речь идет только об изображении Адама и Евы (ни о каких других фигурах он вообще не говорит) — следовательно, «правое» и «левое» выступают здесь как абсолютные, а не относительные обозначения (т.е. безотносительно к какой-либо фигуре, присутствующей в изображении).

То же мы находим и в других описаниях. Так, Лукас де Геере [Lukas de Heere] в оде 1559 г., представляющей собой стихотворное описание Гентского алтаря, говоря о изображении Яна и Губерта ван Эйков среди всадников на левой панели алтаря, сообщает (так же, как и Иеронимус Мюнцер), что они изображены с п р а в а («ten rechten»), — и в этом случае левая (для нас) часть алтаря определяется как правая: «Справа между ними видим мы изображенным благородного художника, который завершил эту работу, с красным розарием [четками] на черном платье; рядом с ним едет его брат Губерт...»<sup>3</sup>. Совершенно так же и Маркус ван Варневейк [Marcus van Vaernewijck] в своем описании Гентского алтаря 1566 г. упоминает об изображении всадников — и среди них Яна и Губерта ван Эйков — с п р а в о й стороны алтаря («ter rechter handt»): «На одной створке, с правой стороны, едут верхом вооруженные мужчины с их знаменами и стягами, чудесно изукрашенные, лошади же с богатыми панцирями, с превеликим мастерством [написанные]. Здесь мастер по имени Иоганнес ван Эйк изобразил самого себя, едущего слева от Губертуса, своего брата, который начал эту работу; сам он был красивым молодым человеком, советником старого герцога Филиппа; а Губертус был старым и жирным»<sup>4</sup>.

Заметим, что как Лукас де Геере, так и Маркус ван Варневейк были профессиональными художниками, что делает их описания особенно ценными.

Так же строится, наконец, и описание живой картины (*tableau vivant*), имитирующей Гентский алтарь, в «Фламандской хронике» под 1458 г. (мы говорим об этом представлении в *Экскурсе I*). Согласно этому описанию, группы святых праведников, патриархов и пророков,

<sup>3</sup> «Ten rechten siet men onder de zulcke verkeeren, / Den princelicken Schilder die dit werck volde' / Met den rooden Pater noster op zwarte cleeren / Sijn broeder Hubert rijdt by hem...» (Dhanens, 1965, с. 105). Следует оговориться, что «ten rechten» может означать здесь как «справа», так и «по праву, по справедливости»; кажется более вероятным, что имеется в виду первое значение.

<sup>4</sup> «In deen duere, ter rechter handt, commen ghereden te peerde ghewapende mannen, met haer standaerden ende balsanen wonderlic gheaccoutreert, ende de peerden rijckelic ghebardeert, al zeer verscrickelic van consten: hier heeft den meester ghenaeamt Johannes Van Eijck hem zelven gheconterfeitj, rijdende up de slijncke zijde van Hubertus zijn broedere, die dit weerck eerst beghonnen hadde, ende was een schoon jonckman, raet vanden auden hertoghe Phelips; maer Hubertus was audt ende vet» (Dhanens, 1965, с. 109).

праведных воинов, праведных судей находились на правой стороне («*ter rechter zijden*»), тогда как группы святых праведниц, апостолов, представителей церкви, отшельников, паломников располагались, соответственно, с левой стороны («*ter slinker zijden*»). Таким образом, те группы, которые в самом алтаре находятся слева (с нашей точки зрения!), здесь обозначаются как стоящие справа, и наоборот: все описание ориентируется на позицию внутреннего наблюдателя, и при этом оказывается нивелированным различие между передним и основным планом изображения. Ср.: «На втором и на третьем ярусе, с правой стороны стояли шесть исповедников, одетых как епископы, в архиерейское синее платье... Возле них, немного позади, стояли шесть других старцев, похожих на патриархов или пророков, в пурпурных и красных мантиях до самой земли, с длинными бородами. Рядом с ними, немного позади, еще шесть старцев в синей и черной одежде до самой земли с шапками на голове... На той же стороне, немного позади, — шесть Божиих всадников... Перед ними надпись: *Christi milites*. Подле них шесть других старцев, одетых в зеленое платье, как судьи. Перед ними надпись: *Iusti iudices*. На тех же втором и третьем ярусах слева, напротив шести исповедников, находились шесть юных дев с прекрасными распущенными волосами... Позади них, против патриархов, стояли шесть апостолов... Затем против старцев в синей и черной одежде стояли шесть отшельников, а среди них Мария Магдалина и Мария Египетская. Перед ними надпись: *Heremitis sanctis* [sic!]. Напротив шести Божиих всадников стояли шесть мучеников, одетых как епископы или священники, в красную архиерейскую одежду. Напротив шести старцев, в зеленой одежде, стояли шесть паломников, среди которых выделяется своим ростом св. Христофор. Перед ними надпись: *Peregrini sancti*»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> «Item up de tweeste ende dardde stegie stonden ter rechter zijden, eerst VI confessoren ghecleedt als bisschoppen, in pontificalen blauwe habijten... Item neffens die bet achterwaerts stonden VI oude vaders ghelijc patriarken ende propheten, vercleedt met peerschen ende roeden heyken lanc tot der heerden, ende al met langen barden... Item daer neffens stonden bet achterwaerts VI oude vaders, met blauwen ende zwartten habijten totter heerden met mudtschen up thoovet... Item doe volghden daer an de selve zijde oec bet achterwaert VI gods ridders... Voer hemlieden stont ghescrevene: *Christi milites*. Item neffens die stonden VI oude vaders met groenen habijten an, elc als een rechtere. Voer hemlieden stont ghescreve: *Iusti iudices*. Item up de selve tweeste ende dardde stagen, stonden ter slinker zijden ierst jegen over de VI confessoren, VI jonghe maghden met schonen hanghende hare... Item daer an achterwaert jegen over de patriarken stonden VI apostelen... Item daer naer jegen over de oude vaders met blauwen ende zwartten habiten stonden VI heremiten, onder dewelke stonden Maria Magdalena ende Maria Egipciaka. Voer hemlieden stont ghescreve: *Heremitis sanctis*. Item daer naer jegen over de VI gods ridders stonden VI marteleers, als bisschoppen ende priesteren vercleedt al met roeden pontificalen habijten... Item jegen over de VI oude vaders metten groenen habijten, stonden VI peelgrijms, deen van hemlieden sijnde sente Christoffels uutmene groet boven dander. Voer hemlieden stont ghescreve: *Peregrini sancti*» (De Baets, 1961, с. 613; Dhanens, 1965, с. 97–98; ср.: Varenbergh, 1869–1872, с. 12–13).



## Экскурс VI

# Связь изображения с движением зрителя

(некоторые параллели к Гентскому алтарю)

(к с. 45)

Связь изображения с движением зрителя чаще всего проявляется в эффекте неотступно следящих глаз: создается впечатление, что изображенное на картине лицо неотрывно смотрит на зрителя, не сводя с него глаз и сопровождая его движение взглядом<sup>1</sup>. Это явление издавна наблюдается в сакральном искусстве, и не случайно Николай Кузанский считал, что такого рода прием дает нам представление о всевидящем и вездесущем Боге. Он начинает свой трактат «О видении Бога» («De visione Dei», 1452 г.) следующим рассуждением: «Если я, человек, собрался вести вас к Божественному, то это можно сделать только посредством уподоблений. Но среди человеческих произведений я не нашел более удачного для нашей цели образа Всевидящего, чем лик, тонким живописным искусством нарисованный так, что он будто бы смотрит сразу на все вокруг. Таких есть много, и прекрасных, — лучник на площади в Нюрнберге, картина превосходного живописца Рогира [ван дер Вейдена] в брюссельской ратуше, другая в Кобленце в моей капелле Св. Вероники, в бриксенском замке изображение ангела с оружием церкви и многие другие в разных местах. Но вам нужно для практического руководства такое изображение, которое можно было бы всегда видеть, и поэтому посылаю вам картину, которую смог достать, со всевидящим ликом. Назову ее иконой (eiconam) Бога. Укрепите ее где-нибудь, скажем на северной стене, встаньте все на равном расстоянии от нее, взгляните — и каждый из вас убедится, что, с какого места на нее ни смотреть, она глядит как бы только на одного тебя, и брату, стоящему на востоке, лик кажется глядящим на восток, стоящему на юге — на

<sup>1</sup> Это явление было рассмотрено М. Шапиро (Schapiro, 1996, с. 108, примеч. 79). Источники, которые мы цитируем ниже, указаны в его работе.



юг, на западе — на запад. Прежде всего вас должно будет удивить, как это может быть, что взгляд обращен на всех и на каждого; воображение стоящего на востоке никак не постигает, чтобы взгляд иконы был обращен еще и в другую сторону, западную или южную. Потом пусть брат, стоявший на востоке, встанет на западе и увидит, что взор устремлен на него на западе так же, как раньше на востоке; зная, что сама икона неподвижна и неизменна, он удивится этому изменению неизменного взора. Даже если он будет переходить с востока на запад, не сводя глаз с иконы, он все равно увидит, что взгляд иконы переходит вместе с ним; перейдет ли он обратно с запада на восток, взор его тоже не покинет. И будет удивительно, что взор движется, не двигаясь, и воображение опять не сможет постичь, что взор движется и вместе с идущим тебе в противоположном направлении навстречу. Только когда, желая убедиться в этом, брат попросит другого брата, глядя на икону, перейти от востока к западу, пока сам переходит с запада на восток, и спросит его, идущего навстречу, переходит ли взор иконы вместе с ним, и услышит, что совершенно так же взор движется и в противоположном направлении, он поверит; а если не поверит, не поймет, что такое возможно. Так, веря сообщениям, он узнает, что взгляд иконы не оставляет никого, даже движущихся в противоположных направлениях, и убедится, что неподвижный взор движется к востоку так, что вместе движется и к западу, и к югу так, что вместе и к северу, и в направлении какого-то одного места так, что вместе и ко всем сразу, и следит за одним движением так, что и за всеми одновременно. А подумав о том, что этот взор никого не оставляет, он поймет, что за каждым икона так же пристально смотрит, как за ним одним, не способным и представить кого-то другого предметом такой же точно пристальной заботы; и поймет тогда, что тщательнейшая забота [Бога] о малейшем творении ничуть не меньше, чем о величайшем и о Вселенной в целом»<sup>2</sup>. Николай Кузанский обсуждает здесь

<sup>2</sup> Николай Кузанский, II, с. 35–37. Cp.: «Si vos humaniter ad divina vehere contendo, similitudine quadam hoc fieri oportet. Sed inter humana opera non reperi imaginem omnia videntis proposito nostro convenientiorem, ita quod facies subtili arte pictoria ita se habeat quasi cuncta circumspectat. Harum etsi multae reperiantur optime pictae, — uti illa sagittarii in foro Nurembergensi, et Bruxellis Rogeri maximi pictoris in pretiosissima tabula, quae in praetorio habetur, et Confluentiae in capella mea Veronicae, et Brixinae in castro angeli arma ecclesiae tenentis, et multae aliae undique — ne tamen deficiatis in praxi, quae sensibilem talem exigit figuram, quam habere potui charitati vestrae mitto tabellam, figuram cuncta videntis tenentem, quam eiconam Dei appello. Hanc aliquo in loco, puta in septemtrionali muro, affigitis circumstabitisque vos fratres parum distanter ab ipsa intuebimini que ipsam; et quisque vestrum experietur, ex quocumque loco eandem inspexerit, se quasi solum per eam videri; videbiturque fratri, qui in oriente positus fuerit, faciem illam orientaliter respicere, et qui in meridie meridionaliter, et qui in occidente occidentaliter.

портретные изображения, но очевидно, что его рассуждение имеет более общий характер.

Сакральный образ, устремленный на зрителя независимо от положения последнего, встречается в византийском искусстве. Так именно описывает Николай Месарит (ок. 1200 г.) мозаичное изображение Пантократора на своде купола церкви Свв. Апостолов в Константинополе: «Взгляд его добр и кроток, он не устремлен ни вправо, ни влево, но обращен ко всем сразу и в то же время к каждому по отдельности»<sup>3</sup>. Иаков Ворагинский в «Золотой легенде» («*Legenda aurea*», гл. LXIV: *De invenzione sancte crucis*) рассказывает о случае, произошедшем в константинопольском Софийском соборе с одним секретарем (*notarius*), который при встрече с дьяволом устоял перед искушением и остался верен Христу: глаза на лике Христа следили за ним повсюду, куда бы он ни направлялся. Ср.: «Однажды после этого случая [имеется в виду встреча с дьяволом] секретарь вместе со своим господином вошел в церковь Св. Софии, и они остановились перед образом Спасителя. Увидел господин, что глаза на образе были устремлены на секретаря и смотрели на него весьма внимательно. Удивившись, господин велел юноше стать справа от себя; и увидел, что образ повернул глаза и продолжал смотреть на секретаря. Он велел ему перейти на левую сторону, и вновь образ повернул глаза и устремил взор на секретаря, как и раньше. Заклиная, господин умолял юношу сказать, какими заслугами он удостоился

---

*Primum igitur admirabimini quomodo hoc fieri possit, quod omnes et singulos simul respiciat. Nam imaginatio stantis in oriente nequaquam capit visum eiconae ad aliam plagam versum, scilicet occasum vel meridiem. Deinde frater, qui fuit in oriente, se locet in occasum, et experietur visum in eo figi in occasu, quemadmodum prius in oriente. Et quoniam scit eiconam fixam et immutatam, admirabitur mutationem immutabilis visus. Et si figendo obtutum in eiconam ambulabit de occasu ad orientem, comperiet continue visum eiconae secum pergere; et si de oriente revertetur ad occasum, similiter eum non deseret. Et admirabitur quomodo immobiliter moveatur. Neque poterit imaginatio capere, quod cum aliquo alio sibi contrario motu obviantem similiter moveatur. Et dum hoc experiri volens fecerit confratrem, intuendo eiconam, transire de oriente ad occasum, quando ipse de occasu pergat ad orientem, et interrogaverit obviantem si continue secum visus eiconae volvatur, et audierit similiter opposito modo moveri, credet ei; et nisi crederet, non caperet hoc possibile. Et ita revelatione relatoris perveniet, ut sciat faciem illam omnes, etiam contrariis motibus, incedentes non deserere. Experietur igitur immobilem faciem moveri ita orientaliter quod et movetur simul occidentaliter, et ita septemtrionaliter quod et meridionaliter, et ita ad unum locum quod etiam ad omnia simul, et ita ad unum respicere motum quod ad omnes simul. Et dum attenderit quomodo visus ille nullum deserit, videt quod ita diligenter curam agit cuiuslibet, quasi de solo eo, qui experitur se videri, et nullo alio curet; adeo quod etiam concipi nequeat per unum, quem respicit, quod curam alterius agat. Videbit etiam quod ita habet diligentissimam curam minimae creaturae quasi maximae et totius universi» (Nicolaus Cusanus, 1980, с. 262–264).*

<sup>3</sup> Nikolaos Mesarites, 1957, с. 870, 901 (гл. XIV, 4).

у Бога того, что образ его [Бога] так на него смотрит. Тот ему отвечал, что, насколько он помнит, он ничего не сделал, разве что отверг предложение диавола отречься от Христа»<sup>4</sup>.

Эффект следящих глаз, устремленных на зрителя, был известен в античном искусстве, причем и здесь, насколько мы знаем, он применялся при изображении богов. Плиний Старший («*Historia naturalis*», кн. XXXV, гл. 37) упоминает о живописце Фамуле, который изобразил Минерву, «смотревшую на смотревшего, откуда бы на нее ни глядеть»<sup>5</sup>. Лукиан из Самосаты, описывая скульптурное изображение богини, говорит: «Есть удивительная свойство у этого идола: если ты стоишь перед ней, она [богиня] следит за тобой глазами, когда ты меняешь свою позицию. И если другой человек смотрит на нее с другого места, она смотрит также и на него» («*De Dea Syria*», 32)<sup>6</sup>.

Интересующий нас прием не сводится к изображению неотступно следящих глаз, устремленных на наблюдателя, меняющего свое положение в пространстве: он может сказываться на положении всей изображаемой фигуры, и, соответственно, при движении зрителя может возникать эффект движения этой фигуры. Это явление наблюдается уже в раннехристианском искусстве, и надо полагать, что оно также имеет античные истоки. Так, в обоих равенских баптистериях — ортодоксальном (V в.) и арианском (VI в.) — на своде купола представлено мозаичное изображение крещения Христа в Иордане. При движении по кругу фигуры Христа и Иоанна Крестителя, так же как и фигура старца, олицетворяющего Иордан, оказываются каждый раз повернуты ногами к зрителю. То же самое имеет место затем в римской церкви Св. Марии дель Пополо — на своде купола капеллы, расписанной Пинтуриккио (1508–1510 гг.), на фреске с изображением Христа, коронующего Марию. Сходным образом, наконец, на католической иконе Остробрамской Божией Матери в Вильнюсе (первой половины XVII в.) лик Марии обращен

<sup>4</sup> «Post hoc cum quadam vice templum sancte Sophie predictus notarius cum domino suo intrasset et ante salvatoris ymaginem ambo starent, vidit dominus suus, quod predicta ymago super notarium oculos fixos haberet et ipsum attente respiceret. Quod videns dictus dominus et admirans, iuvenem ex parte dextera stare fecit viditque, quod ymago in illam iterum partem oculos volvisset et super notarium fixos haberet. Rursumque fecit ipsum ire ex parte sinistra et ecce, iterum ymago oculos volvit et notarium ut prius respicere cepit. Tunc adiuratus a domino ut sibi diceret quid apud deum meruisset, propter quod sic eum ymago respiceret, dixit se nullius boni conscius esse nisi quod eum coram dyabolo negare noluisset» (Jacopo da Varazze, I, c. 470).

<sup>5</sup> «... Pictor Famulus, hujus erat Minerva spectantem spectans, quacumque aspiceretur» (Plinius, IX, c. 348).

<sup>6</sup> Lukianos, IV, c. 388.

к зрителю; при этом ее профиль меняется в зависимости от того, где находится зритель — в правой или в левой части капеллы. Ср. в связи со сказанным описание византийского храма (по-видимому, церкви Фаросской Богоматери в императорском дворце в Константинополе) в проповеди патриарха Фотия (Гомилия X, 5), произнесенной в 864 г.: «Кажется же, что все другое находится в исступлении, в экстагическом движении и вращается сам храм. Ведь благодаря естественным и всевозможным обращениям [в разные стороны] и постоянным движениям, которые заставляя претерпевать зрителя повсюду присутствующее многообразие зрелищ, свое впечатление он переносит воображением в созерцаемое»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Fotios, 1959, с. 101 второй пагинации; Codinus, 1843, с. 198; Photius, 1958, с. 186; Mango, 1972, с. 185; пер. В. Василика (см.: Лидов, 2005, с. 103; Лидов, 2009, с. 46). Ср.: Demus, 1976, с. 34; Лазарев, 1971, с. 100. Относительно датировки гомилии Фотия см.: Jenkins & Mango, 1956, с. 130. — Существует мнение, что Фотий говорит о другой церкви — церкви Богоматери Одигитрии, прилегающей к императорскому дворцу (см.: Grabar, 1957, с. 183–184; Bolognesi, 1987; ср.: Mango, 1991).



## Экскурс VII

# Изображение речи в картине: перевернутые написания

(некоторые параллели к Гентскому алтарю)  
(к с. 66)

Изображение диалога Гавриила и Марии, которое мы находим в «Благовещении» Гентского алтаря и которое повторяется затем в «Благовещении» ван Эйка из вашингтонской Национальной галереи (1435 г.) — когда слова Гавриила написаны обычным для нас образом, а слова Марии перевернуты, — обнаруживает широкие типологические параллели. Ближайшую аналогию представляет «Благовещение» Фра Анджелико из Епархиального музея в Кортоне, примерно того же времени, что и Гентский алтарь (1433–1434 гг.): диалог Гавриила и Марии изображен здесь совершенно так же, как у ван Эйка<sup>1</sup>.

илл. 13

илл. 14

илл. 12

илл. 96

илл. 97

<sup>1</sup> См. изд.: Baldini, 1986, с. 69; Lloyd & White, 1992, с. 44–45 (№ 7).

Некоторые исследователи утверждают, что перевернутое написание имеет место и в «Благовещении» Амброджо Лоренцетти из Национальной пинакотекки в Сиене (1344 г.) — в ответе Марии, направленном к Богу. Ср.: «Sa réponse, inscrite de droite à gauche et la tête en bas, se dirige vers le Christ peint sur le cadre et semble (très logiquement puisque cette ultime réponse permet l'Incarnation) servir de voie d'accès à la colombe» (Arasse, 1999, с. 75); «Maria... incrocia le braccia al petto pronunciando le parole della sua sottomissione: „ecce ancilla Domini“, ma non guarda il suo interlocutore; volge invece lo sguardo al cielo (cioè alla radice dei due archi) da dove Cristo, e non Dio Padre, sta facendo planare la colomba dello Spirito Santo... Da notare che le parole della Vergine sono scritte a rovescio per spiegare che questa è la sua risposta, in modo che lo spettatore possa seguire il dialogo attribuendo correttamente le frasi pronunciate» (Frugoni, 2002, с. 197; в предшествующей работе автора на ту же тему о перевернутости написания не говорится, см.: Frugoni, 1988, с. 56).

Это неверно: слова Девы («Ecce ancilla Domini») написаны здесь обычным образом. Хотя ответ Марии и направлен к Богу, а не к Архангелу (он написан по диагонали, что соответствует взгляду Марии, устремленному ввысь, на Бога, и, вместе с тем, движению Святого Духа, представленного в виде голубя, который исходит от Бога и нисходит на Деву), ее слова читаются сверху вниз и слева направо, причем буквы представлены в нормальном, а не перевернутом положении (это можно видеть на репродукциях: Prampolini, 1939, табл. 10–11;

Другим примером такого рода может служить гравюра с изображением Благовещения работы так называемого Мастера бандеролей (подвизавшегося в восточных Нидерландах в третьей четверти XV в.) из Дрезденского кабинета гравюр<sup>2</sup>.

Это не единственный случай перевернутой надписи при воспроизведении речи у Фра Анджелико. Так, в одной из расписанных им келий монастыря Св. Марка во Флоренции (келья № 37) изображено распятие Христа и разбойников, где Христос говорит Благоразумному Разбойнику: «*Hodie mecum eris in paradiso*», т.е. «Ныне же будешь со Мною в раю» (Лк. XXIII, 43). Эти слова Христа идут от уст Христа к Разбойнику, находящемуся по его правую руку; они перевернуты и, соответственно, написаны справа налево, т.е. даны в перспективе Христа<sup>3</sup>. Между тем в соседней келье (№ 38) распятый Христос обращается к Марии, находящейся у подножия Креста, со словами «*Mulier, ecce filius tuus*», т.е. «Жено! се, сын Твой» (Ин. XIX, 26), причем эта надпись раздваивается — она дана как в перспективе Христа, так и в перспективе Марии; соответственно, слова «*ecce filius tuus*», продолжающие слово «*Mulier*», повторены дважды: в одном случае, будучи перевернуты, они написаны справа налево, т.е. обращены к Христу, в другом случае они написаны обычным для нас образом, т.е. обращены к Марии<sup>4</sup>. Фрески Фра Анджелико в монастыре Св. Марка были выполнены в 1440–1452 гг.<sup>5</sup>

---

Arasse, 1999, с. 73–74, илл. 34 и 35). Оставляем в стороне вопрос о том, кто изображен в верхней части картины — Христос, как полагают цитированные авторы, или же Бог Отец (ср. в этой связи *Экскурс I*, примеч. 1).

Что касается слов архангела в «Благовещении» Лоренцетти, то первая часть его обращения к Марии («*Ave Maria gratia plena*») написана на нимбе Богоматери (по кругу), обозначая тем самым ее святость (см.: Rowley, I, с. 11): после произнесения этих слов Мария принадлежит сонму святых (ср. такую же надпись на нимбе Богоматери в другой картине Лоренцетти — «Мадонне с Младенцем и свв. Марией Магдалиной и Марфой» из той же пинакотекки). Последующие же его слова («*Non est impossibile apud Deum omne verbum*») — непосредственно предшествующие ответу Девы — идут из уст Гавриила и направлены к Марии, т.е. написаны горизонтально. Первоначально у Лоренцетти было написано не «*Non est impossibile...*», но «*Non erit impossibile...*» (в форме будущего времени), что соответствует латинскому тексту Евангелия (Лк. I, 37); форма *est* появилась в результате реставрации (см.: Muller, 1977, с. 3–5).

<sup>2</sup> См. изд.: Borchert, 2010, с. 166, № 38. См. в этой связи также «Благовещение» Изерлонского мастера на внешних створках алтаря церкви Богоматери в Изерлоне (ок. 1440–1450 г.): приветствие Архангела написано на ленте, идущей по направлению к Деве; между тем ответ Марии написан на ленте, устремляющейся вверх — по направлению к Богу (см. изд.: Karrenbrock, 2010, с. 43, илл. 38).

<sup>3</sup> См. изд.: Baldini, 1986, с. 240; Hood, 1995, с. 110; Morachiello, 1995, с. 305.

<sup>4</sup> См. изд.: Hood, 1995, с. 119; Morachiello, 1995, с. 305.

<sup>5</sup> Фреску в келье № 38 иногда приписывают Беноццо Гоццоли и датируют 1438–1443 гг. (см.: Ahl, 1997, илл. 18).

Отметим еще «Распятие» на внешних створках алтаря Ганса Плайденвурфа (1465 г.) из Старой пинакотечи в Мюнхене: слова Христа, висящего на Кресте и обращенные к Марии (она вместе с Иоанном Богословом находится у подножия Креста справа от Христа, т.е. слева для зрителя) «*Mulier, ecce filius tuus*» («Жено! се, сын Твой» — Ин. XIX, 26) идут сверху вниз и справа налево — по диагонали; они представлены в перевернутом виде. Между тем слова Лонгина сотника (он стоит слева от Креста, т.е. справа для зрителя и указывает на Крест) «*Vere filius Dei erat iste*» («Воистину Он был сын Божий» — Мф. XXVII, 54; ср.: Мк. XV, 39, Лк. XXIII, XLVII) идут снизу вверх и написаны обычным образом — слева направо<sup>6</sup>. Слова Христа зритель прочесть не может, слова Лонгина доступны его восприятию; так передается Божественная и человеческая перспектива.

Как видим, если в одних случаях перевернутые слова даны в перспективе того, к кому они обращены, то в других они даны в перспективе того, кто их произносит.

Сходным образом в «Распятии» из Берлинской картинной галереи — одни исследователи атрибутируют его Роберу Кампену, а другие считают произведением Рогира ван дер Вейдена или его последователя — Мария, обнимая подножие Креста, обращается к Христу со словами, которые написаны снизу вверх, т.е. идут от Марии к Христу («*O fili, dignare me attrahere et crucis in pedem manus figure. Bernhardus*», т.е. «О сын, удостой меня приблизиться и прибить руки к подножию Креста. Бернард»); слова Марии написаны таким образом, чтобы Христос сверху мог прочесть их<sup>7</sup>. Отметим еще «Крещение Христа» Рогира ван дер Вейдена в так называемом алтаре Иоанна Крестителя из того же собрания (1450–1455 гг.): из уст Бога Отца исходят слова («*Hic est filius meus dilectus in quo michi bene complacui ipsum audite*», т.е. «Сей есть сын Мой возлюбленный, в котором Мое благоволение;

илл. 100

илл. 101

<sup>6</sup> См. изд.: Köllermann, 2010, с. 78, илл. 80.

<sup>7</sup> См. изд.: Châtelet, 1996, с. 219; De Vos, 1999, с. 177 (№ 2) и с. 92 (илл. 111). Шатле считает эту картину произведением Робера Кампена и датирует ее предположительно 1432–1434 гг. (Châtelet, 1996, с. 219); Де Вос полагает, что она была написана Рогиром ван дер Вейденом в 1425–1430 гг. (De Vos, 1999, с. 177, № 2, и с. 92, илл. 111). По мнению Панофского, картина эта не может принадлежать ни тому, ни другому мастеру и принадлежит кисти одного из последователей ван дер Вейдена (Panofsky, I, с. 298–302; Panofsky, II, табл. 246, илл. 398).

Богоматерь произносит здесь текст, который является, видимо, цитатой из Бернарда Клервоского: насколько можно понять, речь Богоматери содержит ссылку на цитируемый источник. Как полагает Панофский, текст этот восходит к «*Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Mariae matris eius*» — сочинению, приписываемому св. Бернарду (PL, CLXXXII, стлб. 1134–1142; см.: Panofsky, I, с. 466, примеч. 3 к с. 267), — при том, что такой в точности фразы там не находится.



Его слушайте» [Мф. XVII, 5]), образующие полукруг — так, что часть этих слов написана справа налево и перевернута<sup>8</sup>. В картине Педро Берругете «Молитва св. Петра мученика» из музея Прадо в Мадриде (1493–1499 гг.) мученик, обвиненный в колдовстве, обращается к распятому Господу со словами: «Ego Domine in te innocens rator» («Господи, о Тебе страдаю невинно»); Господь на Кресте отвечает ему: «Pedro quid fese?» («Педро, а я что сделал?»). Слова Петра направлены слева направо и снизу вверх, тогда как слова Христа, написанные над ними, идут в противоположном направлении — справа налево и сверху вниз. Слова мученика написаны нормально, тогда как слова Христа перевернуты<sup>9</sup>.

В случае фламандских или испанских живописцев мы в принципе можем предположить прямое или косвенное влияние ван Эйка. Такое влияние иногда предполагается и в отношении Фра Анджелико<sup>10</sup>. Вместе с тем, подобное объяснение не является единственно возможным. Следует иметь в виду, что перевернутые надписи встречаются в христианском искусстве и до ван Эйка. Так, на миниатюре греческого Евангелия X–XI вв. из монастыря Св. Дионисия на Афоне (codex 588m, л. 225 об.) изображен Иоанн Богослов, которому Бог сообщает евангельский текст; в правом верхнем углу миниатюры показана Десница Господня, из которой исходит надпись, обращенная к Иоанну; надпись эта, представляющая начало Евангелия от Иоанна (*ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος*), читается сверху, т. е. также оказывается в перевернутом для зрителя положении<sup>11</sup>.

Отметим также изображение диалога между Богородицею и грешником на русской иконе «Богородица Нечаянная Радости» (XIX в.) из собрания Интеза-Санпаоло в Виченце. Грешник, видя изображение Богородицы с Младенцем Иисусом, из рук которого течет кровь, спрашивает ее: «О, госпоже, кто сие сотвори?». Она отвечает: «[Ты] и прочие грешницы вторицею паки распинаете [сына] моего грехами, якоже иудеи». При этом имеет место диалог не непосредственно с самой Богородицею, а с ее иконным изображением (т. е. мы имеем здесь изображение иконы в иконе): грешник находится в храме и обращается к иконе, находящейся справа от него); Богородица, изображенная на иконе, ему отвечает. Вопрос грешника идет слева направо и снизу вверх по диагонали, ответ Богородицы перевернут, и он спускается по

<sup>8</sup> См. изд.: De Vos, 1999, с. 285–290 (№ 22); Châtelet, 1999, с. 95.

<sup>9</sup> См. изд.: Pedro Berruguete, 2003, с. 338 (илл. 75).

<sup>10</sup> Ср. общие замечания о возможном влиянии ван Эйка на Фра Анджелико, как и других итальянских художников: Meiss, 1956, с. 63; см. в этой связи также: Ames-Lewis, 1979.

<sup>11</sup> См. изд.: Pelekanidis et al., I, с. 228, 448 (илл. 287).

диагонали параллельно словам грешника — справа налево и сверху вниз<sup>12</sup>. Это поздняя икона, но она отражает древнюю традицию.

Такого рода явление можно наблюдать уже в греческой вазовой живописи, где оно, по-видимому, не связано с сакральностью говорящего или того, к кому обращена речь<sup>13</sup>.

Мы приводили примеры, когда слова, передающие прямую речь изображенного на картине лица, написаны непосредственно по фону изображения (как это имеет место и в сцене Благовещения Гентского алтаря); они как бы парят в воздухе, хотя, может быть, более точно было бы сказать, что они принадлежат к иному пространству, в принципе отличному от изображаемого пространства и никак с ним не взаимодействующему<sup>14</sup>. В других случаях эти слова написаны на каком-то предмете или фигуре<sup>15</sup>. Обычно они бывают написаны на ленте (*Spruchband*)<sup>16</sup>; мы видим это в том же Гентском алтаре при

илл. 9  
илл. 13  
илл. 14

<sup>12</sup> См. изд.: *Immagine dello spirito*, 1996, с. 192–193 (№ 42); *Icone Russe*, III, с. 658–659 (№ 305). Аналогично в иконе того же сюжета первой половины XIX в. из Третьяковской галереи (см. изд.: *Святая Русь*, 2011, № 80, с. 159).

<sup>13</sup> См. изображение вазы (конца VI в. до н. э.) с надписями, воспроизводящими прямую речь нарисованных на ней людей, в кн.: Schapiro, 1996, с. 173 и с. 175 (илл. 37).

<sup>14</sup> Точно так же художник может ставить свою подпись непосредственно на изображении, несколько не заботясь о том, что таким образом может нарушаться художественный эффект: его подпись относится к другому пространству, нежели изображаемая действительность. См. в этой связи: Успенский, 2000, с. 229–231.

<sup>15</sup> Сходным образом подпись художника, которая сейчас ставится обычно непосредственно на самом изображении, в свое время ставилась на каком-либо предмете, представленном в изображении, или же на специально изображенном листке бумаги (*cartellino*), ср. *Экскурс II*, примеч. 9. См. вообще об истории подписи в изобразительном искусстве: Liebmann, 1973; Chastel et al., 1974; Białostocki, 1980, с. 27–33; Gandelman, 1985; Sala, 1987; Calabrese & Gigante, 1989; Schapiro, 1996, с. 121–126; Stoichita, 1992; Fraenkel, 1992; Fraenkel, 1993; Matthew, 1998; Burg, 2007; FehI, 1992 (о подписях Дюрера); Gludovatz, 2006 (о подписи ван Геемскерка). Ср. еще в этой связи: Vollmer, 1910; Butor, 1969; Gottlieb, 1976; Vincens-Villepreux, 1994.

<sup>16</sup> Изображение ленты (*Spruchband*) само по себе может выступать как знак говорения (см.: Schapiro, 1996, с. 118). Показательны в этом отношении средневековые миниатюры, где на такого рода ленте вообще ничего не написано; при этом лента, которая передается из рук в руки — или направлена от одного персонажа к другому, — изображает речевую коммуникацию (см. там же, с. 163–168, илл. 30–32).

Нечто подобное, по-видимому, можно наблюдать в Гентском алтаре, а именно, на изображении резного аналоя, за которым стоят поющие ангелы (на одной из верхних панелей открытого алтаря). Аналой украшают скульптурные фигурки двух людей (один из них в восточном, другой в западном платье); в левой руке каждого из них находится лента, на которой ничего не написано. Человек,

илл. 5 изображении пророков и сивилл (см. *Гл. II, § 2*)<sup>17</sup>. И в этом случае речь может быть представлена перевернутыми написаниями — причем надписи могут быть обращены как к собеседнику, так и к самому говорящему<sup>18</sup>.

изображенный слева (с нашей точки зрения), указывает правой рукой на эту ленту. Отсутствие надписей на лентах в данном случае объясняется прежде всего тем, что перед нами изображение скульптуры: надписи, передающие прямую речь, встречаются в живописи, но не в скульптуре. Тем не менее, перед нами, как кажется, изображение речевой коммуникации. См. изд.: Cogemans & Janssens de Bisthoven, 1948, табл. II, 24; Dhanens, 1980, с. 110 (илл. 70); ср. аналогичную композицию у Мельхиора Брудерлама в алтаре из Музея изящных искусств в Дижоне (1393–1399 гг.) — в сцене Благовещения на левой створке закрытого алтаря, на капителях дома Марии (см. изд.: Frère, 2001, с. 17).

илл. 31

<sup>17</sup> Соединение в одном произведении двух типов изображения прямой речи (надписи на фоне и надписи на ленте), которое мы наблюдаем в Гентском алтаре, находит типологические параллели. Так, на миниатюре с изображением Крещения из Бривиария герцога Бедфордского (парижская Национальная библиотека, ок. 1432–1434 гг.) мы видим Бога Отца и под ним его слова («Hic est filius meus», т.е. «Се есть сын Мой»), спускающиеся к Христу, т.е. написанные вертикально по фону изображения (вертикально написанный текст читается при этом слева направо); в правой части миниатюры мы видим св. Иларию, в руках которого лента с надписью «gratia tibi trinitas equalis», т.е. «благодарю Тебя, Троица единосущная» (см. изд.: Sterling, I, с. 437, илл. 312).

<sup>18</sup> Степень материальности ленты (*Spruchband*), на которой написана речь изображенного лица, может быть различной. В одних случаях она трактуется как физический предмет, который находится в руках говорящего; иногда говорящий передает эту ленту собеседнику — из рук в руки, — и эта передача идеографически выражает акт коммуникации. В других же случаях лента висит в воздухе, представляя собой нечто эфемерное, не принадлежащее материальной субстанции; иногда она как бы выходит из уст говорящего, подобно тому как передается прямая речь в современных комиксах (см., например, миниатюру из Большого Часослова Рогана [Grandes Heures de Rohan] 1430–1435 гг. парижской Национальной библиотеки в изд.: Panofsky, II, табл. 45, илл. 98). Очень часто лента вьется, и при этом написанный на ней текст может переходить с одной стороны на другую, что отчасти напоминает известный эффект «ленты Мёбиуса»; в этом случае часть текста обычно оказывается перевернутой (см., например, сцену из алтаря Св. Николая в Зёсте у Конрада фон Зёста, начала XV в.: Steinbart, 1946, илл. 4; или изображения пророков Исаии и Давида у Перуджино, представляющие собой фрагменты алтаря св. Петра 1496 г., из нантского Музея изящных искусств: Garibaldi, 2004, с. 155, илл. 121–122; также «Благовещение» школы Рогира ван дер Вейдена из Берлинской картинной галереи: Kemperdick & Sander, 2009, с. 345; De Vos, 1999, с. 197, илл. 7d; см. еще примеры из немецкой живописи XV в. в изд.: Stange, VI, илл. 203; Stange, VII, илл. 149, 245; Stange, VIII, илл. 188, 216). Точно так же текст может как бы просвечивать, и, соответственно, он предстает тогда в обратном — зеркальном — начертании (не будучи при этом перевернут «вверх ногами»). Так, в «Благовещении» Мемлинга на внешних створках триптиха Яна Краббе из Музея изящных искусств в Брюгге (1467–1470 гг.) Гавриил держит ленту со словами приветствия («Ave gracia plena [D]omi[n]u[s] tecum»). Лента вьется, и слово «[D]omi[n]u[s]» предстает в зеркальной проекции — так, как если бы лента была прозрачной и слово это просвечивало с другой стороны ленты (см. изд.: Memling in Brugge, 1994, с. [15], [18]; De Vos,

илл. 132

Особенно типично это для композиции «Благовещения»: в целом ряде случаев Архангел держит в руке ленту с приветствием Марии («*Ave gratia plena dominus tecum*»<sup>19</sup>), повернутым так, чтобы его могла прочесть Мария; при этом по отношению к зрителю эта надпись оказывается перевернутой. Мы видим это, например, на левой створке закрытого алтаря (триптиха Страстей Христовых) Мельхиора Брудерлама из Музея изящных искусств в Дижоне (1393–1399 гг.)<sup>20</sup>; на левой створке открытого алтаря Конрада фон Зёста из приходской церкви в Вильдунгене (так называемого Алтаря Страстей, начала XV в.)<sup>21</sup>; на створках закрытого алтаря Луиса Аллинкброода (триптиха Страстей Христовых) из музея Прадо в Мадриде (ок. 1445 г.)<sup>22</sup>; наконец, на створках закрытого Миддельбургского алтаря Рогира ван дер Вейдена (так называемого триптиха Питера Бладелина [Pieter Bladelin — имя донатора, основателя г. Миддельбурга]) из Берлинской картинной галереи, выполненных не самим ван дер Вейденом, а каким-то его последователем в последней четв. XV в.<sup>23</sup> То же имеет место и в итальянском искусстве: примером может служить «Благовещение» Таддео ди Бартоло из кафедрального собора в Монтепульчано (1401 г.)<sup>24</sup>.

илл. 30

илл. 105

1994, с. 92, № 5). Этот прием находим также в «Благовещении» Мастера Легенды св. Георгия из Музея изобразительных искусств в Москве (между 1460 и 1490 гг.), что объясняется, возможно, влиянием Мемлинга.

Сходным образом на фреске Перуджино «Пророки и сивиллы перед Саваофом» из Меняльной коллегии в Перудже (1496–1507) одного из пророков обвивает лента, и на ней читается стих из Книги Чисел (XXIV, 17): «*[Orietur] stella ex Iaso[b]*» («Восходит звезда от Иакова»); слова эти, опять-таки, представлены в зеркальной проекции (см. изд.: Смирнова, 1987, с. 364, илл. 243 и 244).

- <sup>19</sup> Имя Марии в приветствии Гавриила обычно не называется, что соответствует евангельскому тексту (Лк. I, 28), но отличается от католической молитвенной практики (молитва начинается словами «*Ave Maria gratia plena...*»). Мастер Экхарт в проповеди на слова «*Ave gratia plena*» объясняет это смирением Гавриила, который не считает себя достойным называть Богоматерь по имени (Eckhart, 1955, с. 257); это объяснение заставляет вспомнить о запрете называть имя Бога в иудаизме.
- <sup>20</sup> См. изд.: Châtelet, 1996, с. 32; Frère, 2001, с. 16; Panofsky, II, табл. 50, илл. 104. Мельхиору Брудерламу принадлежат внешние створки для резного деревянного алтаря Страстей Христовых, созданного Жаком де Барзе и предназначенного для аббатства в Шампмоле.
- <sup>21</sup> См. изд.: Steinbart, 1946, табл. II.
- <sup>22</sup> См. изд.: Borchert, 2002, с. 137 (илл. 161).
- <sup>23</sup> См. изд.: De Vos, 1999, с. 243 (№ 15). Ср. еще «Благовещение» на алтаре Бартоломеуса Цейтблома из Штутгартской галереи, 1496 г.: слова приветствия Архангела на ленте перевернуты, не будучи при этом направлены к Марии, и читаются сверху вниз (в изд.: Stange, VIII, илл. 49);
- <sup>24</sup> См. изд.: Prampolini, 1939, табл. 22.

илл. 106 Отметим еще на престольную пелену из Нарбонны (*Parlement de Narbonne*) из собрания Лувра в Париже (рисунок чернилами на белом шелке, ок. 1375 г.); как полагают, пелена эта происходит из мастерской Жана Орлеанского [*Jean d'Orléans*]. Здесь изображено Распятие, по обеим сторонам которого представлены Церковь (с правой стороны от Христа, т.е. слева для нас) и Синагога (с левой стороны от Христа, для нас справа). Рядом с Церковью находится пророк Исаия, рядом с Синагогой — царь Давид, и каждый из них держит ленту с изречением из соответствующих библейских книг. При этом лента в руках Исаии (со словами: «*Vere langores nostros tulit*», т.е. «Воистину взял Он на Себя наши немощи», Ис. LIII, 4) обращена к зрителю, тогда как лента в руках Давида обращена к фигуре, олицетворяющей Синагогу, и таким образом слова, написанные на этой ленте («*Respice in faciem Christi tui*», т.е. «Призри на лице Христа [помазанника] твоего» LXXXIII / LXXXIV, 10), оказываются в перевернутом положении по отношению к зрителю<sup>25</sup>. Как Исаия, так и Давид говорят, очевидно, от имени Церкви, но в одном случае имеет место коммуникация Церкви со зрителем, в другом же случае изображена коммуникация Церкви с Синагогой.

В только что приведенных случаях надпись на ленте обращена к собеседнику и соответствующим образом повернута; в других же случаях она может быть повернута к самому говорящему. Так, например, у Гверчино на портрете Иоанна Крестителя из Капитолийской пинакотеки в Риме (1643 г.) в руках Крестителя мы видим ленту, на которой написаны его слова: «*Ecce agnus Dei*» (Ин. I, 29); эти слова обращены к нему самому, а не к зрителю, т.е. Иоанн Креститель держит ленту так, как если бы он читал написанный на ней текст, для зрителя же этот текст оказывается в перевернутом положении<sup>26</sup>.

Показательно в этом отношении изображение Благовещения. Если на одних изображениях, как мы уже отмечали, лента с приветствием Архангела обращена к Марии, то в других она повернута к самому Гавриилу. Примером может служить анонимный триптих Благовещения из Музея Серральбо в Мадриде (XVI в.): лента со словами «*Ave gracia plena dominus tecum*» обращена к Гавриилу, и к нему же обращена здесь лента с ответом Марии («*Ecce ancilla Domini*»)<sup>27</sup>. Между тем у Мастера Алтаря св. Варфоломея, который изобразил Благовещение на внешних створках триптиха Распятия из Музея Вальрафа-Рихарца в Кёльне, ок. 1501 г., лента с приветствием Гавриила обращена к

<sup>25</sup> См. изд.: Sterling, I, с. 218 и 223 (илл. 127, 128, 131, 132).

<sup>26</sup> См. изд.: Guarino et al, 1991, с. 36 (№ 8). Ср. то же (в менее явной форме) на картине Пинтуриккио «Мадонна со святыми» (1507–1508 гг.) в церкви Св. Андрея в Спелло.

<sup>27</sup> См. изд.: Lavalleye, I, с. IV, илл. 4, ср. с. 4.

Гавриилу, а лента с ответом Марии — к Марии; иначе говоря, слова каждый раз ориентированы на того, кто их произносит<sup>28</sup>. Так же написаны слова Гавриила и в «Благовещениях» Андреа ди Бартоло (конца XIV — начала XV в.) из Музея сакрального искусства в Буонконвенто<sup>29</sup> и из Епархиального музея в Милане или у Мастера Рождества из Кастелло в церкви Мальтийских Рыцарей во Флоренции (середины XIV в.)<sup>30</sup>.

Замечательным образом на фреске Мазолино «Св. Матфей и св. Амвросий» (1428–1431 гг.) на купольном своде придела (капеллы) Св. Екатерины в римской базилике Св. Климента, где изображены евангелисты, ангел держит перед св. Матфеем ленту (свиток) с началом Евангелия, между тем как Матфей пишет соответствующий текст на свитке, лежащем у него на коленях<sup>31</sup>; при этом на ленте ангела различные части одних и тех же слов оказываются написанными противоположным образом — если одна часть текста обращена к ангелу и читается снизу слева направо, то другая часть обращена к Матфею и читается сверху справа налево: «LIBEKV GENEVLIONIZ», т.е. «Liber generationis [Iesu Christi filii David...]» (см.: Мф. I, 1)<sup>32</sup>. Что касается текста на свитке Матфея, то он обращен к самому евангелисту (мы видим перевернутые буквы *ni*, которые восходят, очевидно, к слову *generationis*).

илл. 110

Портрет Гверчино (и вообще такого рода примеры) следует сопоставить с изображением книги с перевернутым текстом (обращенным не к зрителю, а к изображенному на картине лицу); следует иметь в виду при этом, что изображение ленты с надписью, передающей прямую речь (*Spruchband*), восходит к изображению свитка, который

илл. 109

<sup>28</sup> См. изд.: Stange, V, илл. 142.

<sup>29</sup> См. изд.: Prampolini, 1939, табл. 26.

<sup>30</sup> Там же, табл. 92. — Ср. немецкие изображения Благовещения XIII–XIV вв., где лента с приветствием Гавриила обращена к самому Гавриилу — из Музея Вальрафа-Рихарца в Кёльне, Картинной галереи (бывш. Немецкого музея) в Берлине и Баварского национального музея в Мюнхене (в изд.: Stange, I, илл. 27, 30, 36); то же в «Благовещении» Стефана Лохнера (1445 г.) на внешних створках алтаря Поклонения волхвов (Трех Царей) в кёльнском кафедральном соборе (см. изд.: Köllermann, 2010, с. 68, илл. 66; Лиментани Вирдис и Пьетроджованна, 2002, с. 165) и в Стерцингском алтаре 1458 г. (Köllermann, 2010, с. 75, илл. 73). В других — как правило, более поздних — случаях лента Гавриила в немецком готическом искусстве обращена к Марии (см. изд.: Stange, I, илл. 86; Stange, II, илл. 139; Stange, III, илл. 226; Stange, VI, илл. 9; Stange, X, илл. 66; Stange, XI, илл. 96, 160, 164, 186).

<sup>31</sup> Все четыре евангелиста изображены здесь со своими символами, и при этом ангел выступает как символ евангелиста Матфея.

<sup>32</sup> См. изд.: Kane, 2000, с. 29. Наличие буквы *a* после слова *liber* для нас непонятно.

- и представляет собой древнейшую форму книги. Показателен мозаичный портрет Вергилия из Музея Бардо в Тунисе (II в.): поэт, сидящий между двумя музами, держит свиток с отрывком из «Энеиды», который зритель видит в перевернутом положении<sup>33</sup>. Другим примером может служить мозаика на купольном своде флорентийского баптистерия, по рисунку Чимабуе (XIII в.), иллюстрирующая евангельский рассказ о наречении имени Иоанну Крестителю<sup>34</sup>: Захария пишет на дощечке имя «Iohannes» таким образом, что его может прочесть сам Захария, для зрителя же эта надпись предстает перевернутой<sup>35</sup>. Ср., вместе с тем, мозаичные изображения евангелистов в церкви Св. Виталия в Равенне (VI в.): в их руках открытая книга (Евангелие), на которой значится их имя. Если на книге св. Марка слова «secundum Marcum» обращены к зрителю, то на книге св. Иоанна слова «secundum Iohannem» обращены не к зрителю, а к Иоанну Богослову — с точки зрения зрителя они перевернуты, но они написаны таким образом, что их может прочесть сам Иоанн Богослов<sup>36</sup>. Нечто подобное можно наблюдать и в изображениях Благовещения, где Мария читает книгу с пророчеством Исаии: «Ecce virgo concipiet et pariet filium...» («Се, Дева во чреве приимет и родит Сына...»), Ис. VII, 14; ср.: Мф. I, 23); этот текст может быть обращен как к зрителю (например, в «Благовещении» Дуччо 1311 г. из лондонской Национальной галереи<sup>37</sup> или же в «Благовещении» Андреа Бонайути второй половины XIV в. из Галереи Академии во Флоренции<sup>38</sup>), так и к Марии — в последнем случае для зрителя он может оказаться перевернутым (см., например, «Благовещение» Андреа ди Бартоло из Музея сакрального искусства в Буонконвенто, конца XIV — начала XV в.<sup>39</sup>; Мастера так называемой Страусовской Мадонны [Madonna Straus] из

<sup>33</sup> См.: Schapiro, 1996, с. 130–131 (илл. 9). Комментируя это изображение, М. Шапиро замечает: «It was not meant to be read by an external viewer; at least he cannot make out the words in the same glance by which he grasps the mosaic as a whole and recognizes the features in it. To read those words, he must accomplish in normal perception the feat of reading upside down, unless, of course, he moves around the pavement mosaic and inverts the figure of Virgil». О происхождении этой мозаики и ее датировке см.: Dunbabin, 1999, с. 103, 115–116.

<sup>34</sup> «В восьмой день пришли обрезать младенца и хотели назвать его, по имени отца его, Захарию. На это мать его сказала: нет; а назвать его Иоанном. И сказали ей: никого нет в родстве твоём, кто назывался бы сим именем. И спрашивали знаками у отца его, как бы он хотел назвать его. Он потребовал дощечку и написал: Иоанн имя ему» (Лк. I, 59–62).

<sup>35</sup> См. изд.: Bellosi, 1998a, с. 120.

<sup>36</sup> См.: Schapiro, 1996, с. 126, 127 (илл. 6), 129, 131 (илл. 8).

<sup>37</sup> См. изд.: Carli, 1999, с. 128; Bellosi, 1998, с. 266.

<sup>38</sup> См. изд.: Prampolini, 1939, табл. 18.

<sup>39</sup> Там же, табл. 27.

Галереи Академии во Флоренции, 1390–1395 гг.<sup>40</sup>; Мазолино из вашингтонской Национальной галереи, 1420–1430 гг.<sup>41</sup>; Джованни даль Понте в церкви аббатства Св. Марии в Поппьяне, ок. 1430 г.<sup>42</sup>; Биччи ди Лоренцо из балтиморской Галереи Уолтера, 1430 г.<sup>43</sup>); ср. компромиссное решение, когда текст книги является одновременно обращенным и к Марии и к зрителю<sup>44</sup>.

Остается добавить, что перевернутые написания встречаются и в искусстве нового времени, никак не связанном с религиозным содержанием. Мы можем сослаться на портрет герцогини Альба [Irina Demick, duquesa de Alba] работы Гойи из собрания Американского испанского общества в Нью-Йорке (1797 г.), где надпись «Solo Goya», являющаяся одновременно и подписью художника и его любовным признанием, обращена не к зрителю картины, но к герцогине, т.е. предполагает внутреннюю точку зрения: эти слова написаны на земле у ног дамы, которая при этом указывает на них пальцем<sup>45</sup>. И в этом случае способ написания соотносится с принципиально иной зрительной позицией, которая противопоставлена позиции зрителя картины.

илл. 115

илл. 116

Как видим, перевернутость написания не обязательно мотивирована сакральностью адресанта или адресата: она может быть обусловлена коммуникативным заданием.

Отдельно должны быть рассмотрены случаи, когда надписи в изображении перевернуты по вертикальной, но не по горизонтальной оси, т.е. представлены в зеркальной проекции. Такие случаи также характерны для композиции Благовещения, где ответ Марии может читаться справа налево, причем и буквы повернуты соответствующим образом (зеркально). Разумеется, этот прием возможен лишь в изображении, где

<sup>40</sup> См. изд.: Arasse, 1999, с. 116, илл. 62.

<sup>41</sup> См. изд.: Prampolini, 1939, табл. 44.

<sup>42</sup> См. изд.: Arasse, 1999, с. 120, илл. 65.

<sup>43</sup> Там же, с. 126, илл. 69. Вместе с тем, рядом с Марией здесь изображена другая книга; в отличие от той, которую читает Мария, раскрытый текст этой книги обращен не только к ней, но и к зрителю (на репродукции можно разглядеть, кажется, слово *virgo*).

<sup>44</sup> Так, например, в «Благовещениях» Джованни дель Бьондо из Воспитательного дома во Флоренции, 1385 г. (см. изд.: Arasse, 1999, с. 113, илл. 59; Prampolini, 1939, табл. 21), Мариотто ди Нардо из Ватиканской пинакотекы, 1395 г. (см. изд.: Prampolini, 1939, табл. 36), Джентиле да Фабриано из той же пинакотекы, 1425 г. (см. изд.: Arasse, 1999, с. 110, илл. 56).

<sup>45</sup> См.: Schapiro, 1996, с. 183–189 и илл. 43а, 43б, ср. илл. 44, 45; Du Gué Trapier, 1960, с. 158–161. Рука герцогини, которая указывает на имя художника, украшена кольцами, на которых читаются имена «Alba» и «Goya». Ср. «Форнари-ну» Рафаэля Санти (1518–1519 гг.) из галереи Барберини в Риме: ее указательный палец показывает на браслет, на котором значится имя художника.



Мария представлена справа (по отношению к зрителю), а Гавриил слева, но именно такое расположение является обычным для средневекового и ренессансного искусства<sup>46</sup>.

Таким образом представлены слова Богоматери, написанные снизу вверх по диагонали, в «Благовещении» XIII в. (фреска работы некоего Бартоломео) из церкви Благовещения во Флоренции<sup>47</sup> и затем в многочисленных копиях этой картины — прежде всего в «Благовещении» Алессандро Аллори (1580 г.) из кафедрального собора в Милане<sup>48</sup>, а также в «Благовещениях» XVI–XVII вв. из Коммунального музея Св. Франциска в Монтефалько<sup>49</sup>, из пинакотеки в Беванье<sup>50</sup> и т.п. Слова Гавриила во всех этих случаях в изображении отсутствуют: здесь вообще не представлен диалог Марии и Гавриила — слова Марии обращены не к Гавриилу, но к Богу (как бы находящемуся за кадром изображения)<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> См.: Denny, 1977; Ames-Lewis, 1979, с. 256–258; ср. также: Panofsky, I, с. 504, примеч. 4 к с. 344; Blum, 1969, с. 81. Для раннехристианского искусства характерно, напротив, обратное расположение, т. е. Богоматерь показана слева (с точки зрения зрителя), а Архангел справа; при этом Архангел оказывается с левой стороны Богоматери, что подчеркивает его подчиненное по отношению к ней положение (ср.: «The reversal places the angel to the heraldic left the Virgin, the lesser position, generally assumed by the donor in a diptych» — Blum, 1969, с. 81). Такое расположение меняется на противоположное между III и VI или VII в. (см.: Denny, 1977, с. 7–9).

Необходимо заметить, что более позднее расположение (Архангел слева, Богоматерь справа) представляет сцену Благовещения как нарративный текст, когда появление Гавриила, направляющегося к Марии, соответствует развивающейся последовательности событий; последовательность событий, представленная слева направо, отвечает при этом порядку чтения, принятому в европейской письменности. Существует предположение, что первоначальное расположение фигур (Богоматерь слева, Архангел справа) было обусловлено порядком чтения в письменности еврейской, т.е. чтением справа налево (см.: Denny, 1977, с. 11, примеч. 22, со ссылкой на мнение Чарлза Стерлинга [Charles Sterling]). Если это предположение верно, приходится признать, что у истоков такого расположения (Богоматерь слева, Архангел справа) было стремление представить сцену Благовещения как нарративный текст, при том что в дальнейшем оно может определяться другими мотивами.

<sup>47</sup> См. изд.: Paolucci, 2003, с. 200–201.

<sup>48</sup> См. изд.: Arasse, 1999, с. 112 (илл. 58). Аррас ошибочно приписывает данную картину Кристофано Аллори, сыну Алессандро Аллори.

<sup>49</sup> См. изд.: Toscano, 1990, с. 209.

<sup>50</sup> См. изд.: Mancini, 1999, с. 29.

<sup>51</sup> Флорентийское «Благовещение» получило большую популярность в эпоху Контрреформации. Франческо I Медичи (1541–1587), великий герцог Тосканский (он родился 25 марта, в день Благовещения), поручил Алессандро Аллори реставрировать фреску и сделать с нее копию, которая была отправлена

Такое же изображение диалога Гавриила и Марии мы находим и в «Благовещении» Джиролюдо да Ароньо, известного также как Джиролюдо да Комо, — рельефе в кафедральном соборе г. Сан-Миниато аль-Тедеско (1274 г.): слова Архангела даны как обычно — слева направо, тогда как ответ Марии написан справа налево, и при этом буквы представлены в зеркальной проекции<sup>52</sup>.

илл. 119

Такого рода написания встречаются, разумеется, не только в композиции «Благовещения»; в правой (для зрителя) части изображения они могут быть обусловлены доминантой центральной оси. В ряде случаев такие написания обусловлены симметричной композицией, когда правая и левая (для зрителя) части изображения симметрично организованы в отношении центральной оси изображения. В частности, такие написания можно встретить при изображении Креста, а именно, по левую сторону Креста, т. е. в правой для зрителя части. Мы уже упоминали (в *Эккурсе III*) изображение Распятия XI в. (резьба по слоновой кости), южноитальянской работы из Музея Боде в Берлине, где над головой Христа изображены луна (слева для зрителя, т. е. справа от Христа) и солнце (справа для зрителя); рядом с луной написано LUNA, рядом с солнцем — SOL, но если первая надпись читается слева направо, то вторая, напротив, справа налево, причем буквы ее представлены в зеркальной проекции (ЛОЗ). Сходным образом на сербском граффито XIII–XIV вв. изображен крест и по обе стороны от него — греческие буквы ΠΠ, ΑΑΑ и ΚΚΚ, представляющие собой начальные буквы слов из стиха 150-го псалма (Пс. CL, 6)<sup>53</sup>; при этом Κ — единственная из этих букв, не симметричная по начертанию, написана с правой для зрителя стороны креста и обращена к кресту, оказываясь, опять-таки, в зеркальной проекции (Ж)<sup>54</sup>. На одной из капителей аббатства Муассак во Франции (нач. XII в.) вырезаны две симметричные фигуры коз, каждая из которых сопровождается надписью *cabra* «коза»; при этом надпись, относящаяся к правой фигуре, идет в обратном направлении (справа налево), с буквами, перевернутыми по вертикальной оси<sup>55</sup>. На другой капители того же аббатства в сцене Омовения ног изображены

илл. 48

в 1580 г. в Милан кардиналу Карло Борromeо. С этой копии были сделаны другие копии. См.: Mancini, 1999, с. 29.

<sup>52</sup> См.: Schapiro, 1996, с. 178–179 (илл. 40). Не обязательно соглашаться с объяснением М. Шапиро, который полагает, что слова Марии написаны здесь наоборот потому, что *Ave* в обратном написании соответствует *Eva*.

<sup>53</sup> Ср. сходные надписи, состоящие из повторяющихся букв, на греческих и русских крестах: Покровский, 1892, с. 356–357; Большаков, 1903, с. 12; Bentchev, 2002, с. 61–63.

<sup>54</sup> См.: Babić, 1979, с. 10.

<sup>55</sup> См.: Schapiro, 1977, с. 160.

Христос (слева) и Петр (справа), причем имя Петра написано справа налево; как отмечает М. Шапиро, «It is the symmetrical counterpart of the name of Christ who kneels before him at the left. The reversal of direction produces a pairing of names analogous to the grouping of the two figures»<sup>56</sup>. Вместе с тем в сцене мученичества Петра на одной из капителей этого аббатства справа налево написано имя Нерона (Nero), и в данном случае такое написание объясняется не композиционно, но символически: обратное написание демонстрирует демоническую, антихристианскую природу Нерона<sup>57</sup>.

В некоторых случаях написание справа налево (определяющее как направление письма, так и форму букв) может быть обусловлено, по-видимому, имитацией еврейского письма. Так, на табличке с титлом Иисуса Христа, которая хранится в римской базилике Св. Креста в Иерусалиме, не только еврейская, но также греческая и латинская надписи даны справа налево; эта табличка могла отражаться, по-видимому, на картинах ренессансных художников, изображающих Распятие, ср., например, греческую надпись на Кресте в «Распятии», атрибутируемом Фрею Карлосу, из Музея изящных искусств в Брюгге, ок. 1500 г.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Schapiro, 1977, с. 260, примеч. 75 (ср. примеч. 82).

<sup>57</sup> См.: Schapiro, 1996, с. 179 и илл. 87 на с. 166. Ср. об обратном написании буквы *D* в монограмме на гравюрах Дюрера, которое появляется в том случае, когда слева от нее находится изображение Христа: Fehl, 1992, с. 197–199.

<sup>58</sup> См. изд.: Borchert, 2002, с. 36 (илл. 36), 269 (№ 125).

## Экскурс VIII

# «Оживающая статуя» на внешних створках алтаря во фламандском искусстве XV в.

(некоторые параллели к Гентскому алтарю)  
(к с. 74)

Изображение статуи с ногой, выступающей с пьедестала, служит в Гентском алтаре для соотнесения скульптурных изображений святых с изображением человека (Адама). Вместе с тем тот же прием — ногу, выступающую с пьедестала статуи, — мы встречаем у современников и последователей ван Эйка. Этот прием создает особый эффект оживающей статуи: изображение статуи уподобляется таким образом изображению живого человека; если в Гентском алтаре это уподобление имеет вполне эксплицитный и мотивированный характер<sup>1</sup>, то в других случаях оно может быть имплицитным<sup>2</sup>.

илл. 20  
илл. 21  
илл. 17  
илл. 18

Так, мы находим данный прием у Робера Кампена при изображении скульптурной композиции Троицы на внешней створке так называемого Флемальского алтаря из Института изобразительного искусства во Франкфурте (1410–1415 гг.)<sup>3</sup>, а также при изображении статуи

илл. 120

<sup>1</sup> Как мы видели, скульптурные изображения здесь могут уподобляться изображению людей, и наоборот, изображения людей могут уподобляться изображению статуй. Такого рода уподобление имеет место и при изображении Марии и Гавриила (в сцене Благовещения), и при изображении Адама и Евы (на верхней панели открытого алтаря), и, наконец, при изображении св. Иоанна Крестителя и св. Иоанна Богослова (на нижней панели закрытого алтаря). См. *Гл. III* (§ 2) и *IV*.

<sup>2</sup> Мы говорим о живописном изображении скульптуры, где этот прием — по крайней мере в фламандском искусстве — может специальным образом обыгрываться. Следует отметить, что нога, выступающая с пьедестала, встречается иногда и в самих статуях (т.е. в скульптуре как таковой, а не в ее изображении): см. статую Богородицы в северном трансепте Собора Парижской Богородицы ок. 1255 г. (см. изд.: Rapofsky, I, табл. 27, илл. 34); правда, пьедестал не имеет здесь классической условной формы.

<sup>3</sup> См. изд.: Châtelet, 1996, с. 75 и 286–288 (№ 4). Выдвинутой вперед ноге Бога Отца, держащего на руках снятого с креста Христа, здесь соответствует нога Христа, безжизненно свисающая с пьедестала.

- илл. 121 св. Иакова<sup>4</sup> на обратной стороне «Обручения Марии» из музея Прадо в Мадриде (ок. 1428–1430 гг.)<sup>5</sup>. Совершенно так же могут изображаться у Кампена и статуэтки, украшающие интерьер комнаты. Например, в комнате св. Варвары на правой створке так называемого триптиха Верля из музея Прадо (1438 г.) мы видим статуэтку с изображением
- илл. 122 Троицы, аналогичную только что упомянутому изображению Троицы в Флемальском алтаре; между тем в комнате донатора (Генриха фон Верля) на левой створке того же триптиха видна статуэтка, изображающая Богородицу с Младенцем, причем нога Богородицы также выступает с пьедестала статуэтки<sup>6</sup>.

- В дальнейшем этот прием получает распространение во фламандском искусстве, и мы достаточно регулярно встречаем его на внешних створках алтаря (иначе говоря, в закрытом алтаре) или же на обратной стороне диптиха — так, например, у Рогира ван дер Вейдена
- илл. 125 при изображении статуи св. Лаврентия в так называемом диптихе Лорана Фруамона [Laurent Froimont — имя донатора] из собрания Королевского музея изящных искусств в Брюсселе (1440–1464 гг.)<sup>7</sup>
- илл. 127 или при изображении статуи св. Иакова в полиптихе Страшного Суда из Музея Богадельни в Боне (1443–1451 гг.)<sup>8</sup>; у Ганса Мемлинга при изображении статуй Богородицы и архангела Михаила в триптихе Страшного Суда из Национального музея в Гданьске (1467–1471 гг.)<sup>9</sup>, а также при изображении статуи Богородицы в триптихе

<sup>4</sup> О том, что здесь изображена скульптура апостола Иакова, см., например: Panofsky, I, с. 161; Panofsky, II, табл. 87, илл. 200; De Vos, 1999, с. 74 (илл. 77). А. Шатле допускает, однако, что изображенным в виде статуи святым является св. Йодокус (см.: Châtelet, 1996, с. 206, 299).

<sup>5</sup> См. изд.: Châtelet, 1996, с. 206, 299; De Vos, 1999, с. 74 (илл. 77); Panofsky, II, табл. 87 (илл. 200). Имеется в виду внешняя сторона левой створки триптиха (полностью до нас не дошедшего).

<sup>6</sup> См. изд.: Châtelet, 1996, с. 230–233.

<sup>7</sup> См. изд.: De Vos, 1999, с. 326 (№ 33); Châtelet, 1999, с. 68. Другая часть диптиха Фруамона находится в Музее изящных искусств в Кане. Де Вос датирует этот диптих 1463–1464 гг., Шатле — 1440–1445 гг.

<sup>8</sup> См. изд.: De Vos, 1999, с. 261 (№ 17, илл. 12); Châtelet, 1999, с. 76 (Де Вос датирует этот полиптих 1443–1451 гг., Шатле — 1445–1448 гг.). Имеются в виду нижние панели закрытого алтаря: на верхних панелях над статуями святых изображено Благовещение, подобно тому как это имеет место и в Гентском алтаре. Точно так же мы находим здесь изображения донаторов вместе со скульптурными изображениями святых, ближайшим образом напоминающие внешние створки Гентского алтаря (ср. *Гл. III*, примеч. 5).

<sup>9</sup> См. изд.: De Vos, 1994, с. 84, № 4; De Vos, 1994a, с. 35, № 2; Corti & Faggini, 1969, табл. I (ср. с. 85–86, № 1A, 1B).

Страстей Христовых из Музея св. Анны в Любеке (1491 г.)<sup>10</sup>; у Мастера Сцен жизни Богородицы и Христа при изображении статуй св. Екатерины и св. Варвары в алтаре из Королевского музея изящных искусств в Брюсселе (1490–1500 гг.)<sup>11</sup>.

При этом верхняя часть пьедестала может утрачивать правильную скульптурную форму, изображая поверхность земли, что усугубляет эффект движущейся статуи, как это имеет место, например, у Дирка Баутса при изображении статуи Иоанна Крестителя из Музея изящных искусств в Кливленде (ранее — собрание Тиссен-Борнемиса в Лугано, 1449 г.)<sup>12</sup> или у Гуго ван дер Гуса при изображении статуи св. Ипполита в триптихе Мучений св. Ипполита из Музея изящных искусств в Брюгге (после 1475 г.)<sup>13</sup>; то же и в триптихе собрания Моррисона [Alfred Morrison — имя коллекционера], предположительно Симона ван Герлама, из Музея изящных искусств г. Толедо (Огайо, США), начала XVI в. при изображении Адама и Евы<sup>14</sup>; совершенно так же Рогир ван дер Вейден изображает статуэтку в комнате св. Елизаветы на левой створке триптиха Иоанна Крестителя из Берлинской картинной галереи (1450–1455 гг.)<sup>15</sup>. В других случаях весь пьедестал статуи (а не только его поверхность) окончательно теряет правильную форму и представляет собой скульптурное изображение земли, показанное в нише, где находится статуя; ср., например, изображение статуи св. Антония с выступающей вперед ногой у Мемлинга в триптихе Джона Донна [John Donne — имя донатора] из лондонской Национальной галереи (ок. 1480 г.)<sup>16</sup>; изображение св. Иоанна Крестителя у Квентина Массейса в алтаре св. Иоанна из антверпенского Музея изящных искусств

илл. 124

<sup>10</sup> См. изд.: Heise, 1950, табл. 1; Blum, 1969, илл. 73 (Corti & Faggin, 1969, с. 92, № 16B). Этот триптих называют также «триптихом Гревераде», по имени заказчиков (донаторов) — братьев Адольфа и Генриха Гревераде [Adolph & Heinrich Greverade].

<sup>11</sup> См. изд.: Philippot, 1966, с. 233, № 6.

<sup>12</sup> См. изд.: Cleveland Museum, 1978, с. 79; Schöne, 1938, табл. 55, ср. с. 163, № 45 (работа приписана здесь последователю Баутса). Изображение Иоанна Крестителя представлено на внешней створке не дошедшего до нас полностью триптиха; другие части триптиха находятся в Старой Пинакотеке в Мюнхене.

<sup>13</sup> См. изд.: Borchert, 2002, с. 60, илл. 73. Триптих был начат Дирком Баутсом и закончен после его смерти Гуго ван дер Гусом. Именно последнему принадлежат изображения на внешних створках.

<sup>14</sup> См. изд.: Philippot, 1966, с. 236, № 9.

<sup>15</sup> См. изд.: De Vos, 1999, с. 120 и [290], № 22; Châtelet, 1999, с. 95.

<sup>16</sup> См. изд.: De Vos, 1994, с. 182, № 39; Baldass, 1942, табл. 26 (Corti & Faggin, 1969, с. 97, № 25A).

(1508–1511 гг.)<sup>17</sup> или у него же изображение св. Анны в «Триптихе Троицы и Мадонны» из Старой пинакотечи в Мюнхене (1518–1520 гг.)<sup>18</sup>.

Наконец, статуя святого, изображенная на внешних створках алтаря, может быть и вовсе лишена пьедестала, будучи при этом показана в нише; в подобных случаях нога статуи может выступать за условно обозначенные пределы ниши, см., например, у Мемлинга при изображении статуи Иоанна Крестителя в алтаре св. Христофора, известном илл. 126 также под названием «триптиха Мореела» [Willem Moreel — имя донатора], из Музея изящных искусств в Брюгге (1484 г.)<sup>19</sup>.

Во всех этих случаях изваяния, изображенные на картине, как бы находятся в движении, и это передается, в частности, положением ноги: изваяния уподобляются, таким образом, живым людям.

Вместе с тем Мастер Экского Благовещения показывает — на илл. 130 створках триптиха из собраний роттердамского Музея Бойманса – Ван илл. 131 Бёнингена и брюссельского Королевского музея (1430–1435 гг.) — пророков как живых людей, но стоящих на пьедесталах с именами, вырезанными на камне; при этом ноги пророков здесь также выступают с пьедесталов<sup>20</sup>. Несколько позднее мы находим аналогичное илл. 132 изображение Марии и Гавриила у Мемлинга на внешних створках алтаря, известного под названием «триптиха Яна Краббе» [Jan Crabbe — имя донатора, цистерианского аббата] из Музея изящных искусств в Брюгге (1467–1470 гг.): они также изображаются как живые люди, стоящие на пьедесталах (надписи на пьедесталах в данном случае отсутствуют)<sup>21</sup>. Если в рассмотренных выше примерах статуи уподобляются живым людям, то в данном случае, напротив, живые люди уподобляются статуям<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> См. изд.: Silver, 1984, табл. 18, ср. с. 204–205 (№ 11).

<sup>18</sup> См. изд.: Philippot, 1966, с. 237, № 10. Этот триптих называют также «алтарем Рема», по имени заказчика Лукаса Рема [Lukas Rem, 1481–1541].

<sup>19</sup> См. изд.: De Vos, 1994, с. 240, № 63; De Vos, 1994а, с. 108, № 25; Memling in Brugge, 1994, с. [81] (Corti & Faggin, 1969, с. 89, № 12А).

<sup>20</sup> См. изд.: Châtelet, 1996, с. 256–269, 326–327. А. Шатле отождествляет Мастера Экского Благовещения с Арнулем де Катцем (см. там же); существует мнение, что им был Бартеlemi ван Эйк (см.: Borchert, 2002, с. 126, 248, № 65).

<sup>21</sup> См. изд.: Memling in Brugge, 1994, с. [15]; De Vos, 1994, с. 92, № 5; De Vos, 1994а, с. 44, № 3 (Corti & Faggin, 1969, с. 95, № 20А, 20В). Центральная панель триптиха Яна Краббе находится в Муниципальном музее г. Виченцы, а внутренние боковые панели — в Библиотеке Пирпонта Моргана в Нью-Йорке.

Ср. случаи изображения во фламандском искусстве Адама и Евы как живых людей, воздвигнутых на пьедесталы, о которых мы говорим в *Гл. IV*, примеч. 6. Эффект выступающей ноги в упомянутых здесь случаях не наблюдается.

<sup>22</sup> Ср. мотив «живой статуи», известный еще в античности (см. в этой связи: Plumpe, 1943).

Изображение святых, представленных в нише, с ногой, выступающей за ее пределы, мы находим и в итальянском искусстве. Примером может служить «Екатерина Александрийская и Мария Магдалина» из лондонской Национальной галереи (1470–1475 гг.) школы Карло Кривелли<sup>23</sup>. Святые изображены здесь без пьедесталов; по-видимому, при этом не имеется в виду изображение статуй — изображения святых лишь уподоблены скульптурным изображениям. Типологически это сопоставимо с изображением Адама в Гентском алтаре.

илл. 133

илл. 17

---

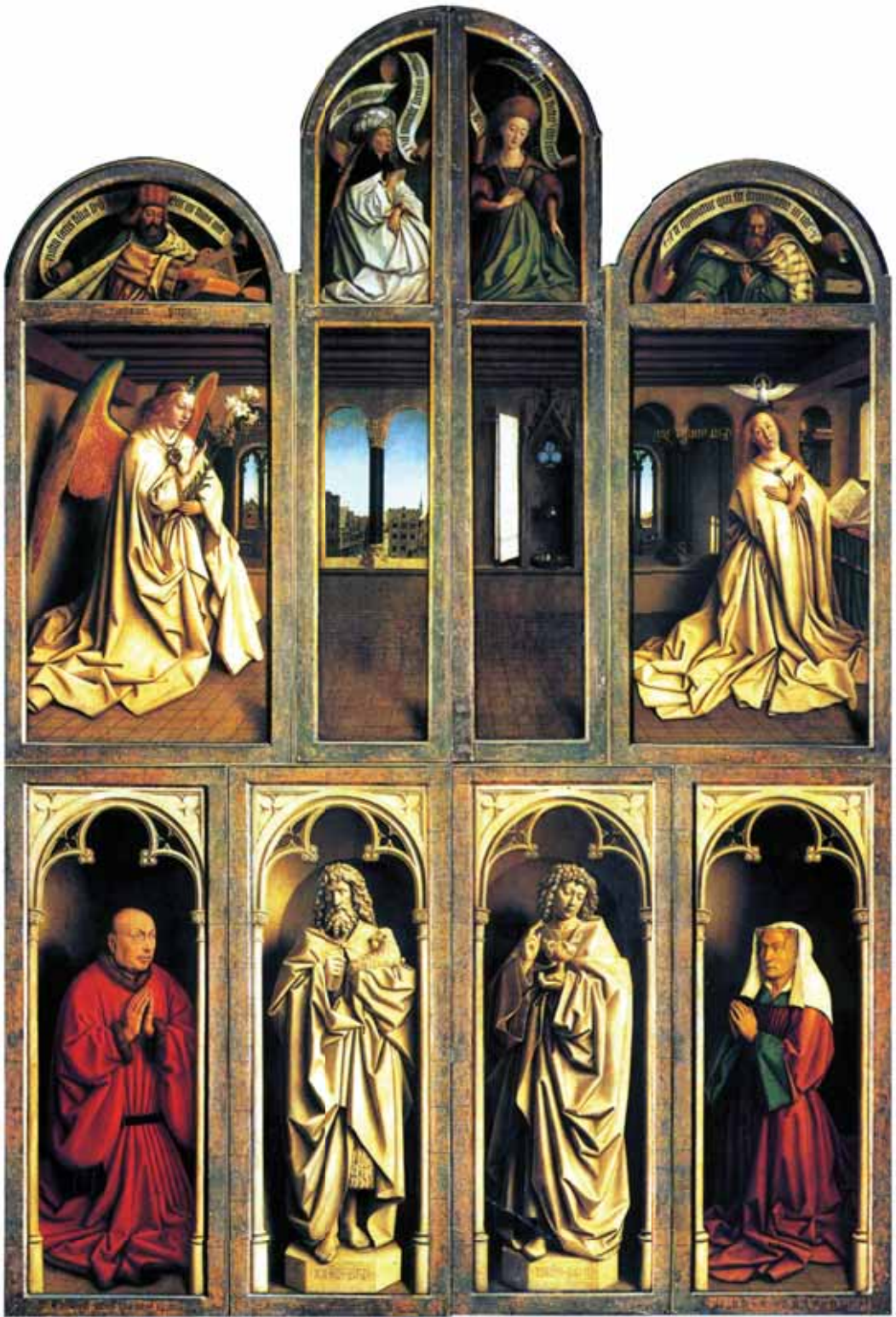
<sup>23</sup> См. изд.: Zampetti, 1986, табл. 128–129. Ср. у Джованни Беллини в предделе алтаря из Муниципального музея в Пезаро (1471–1474 гг.) изображение св. Терентия как живого человека, стоящего на пьедестале (см. изд.: Tempestini, 1992, с. 88, № 25); нога св. Терентия при этом не выступает с пьедестала.







Илл. 1. Ян ван Эйк. Гентский алтарь:  
открытое состояние





Илл. 2. Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние

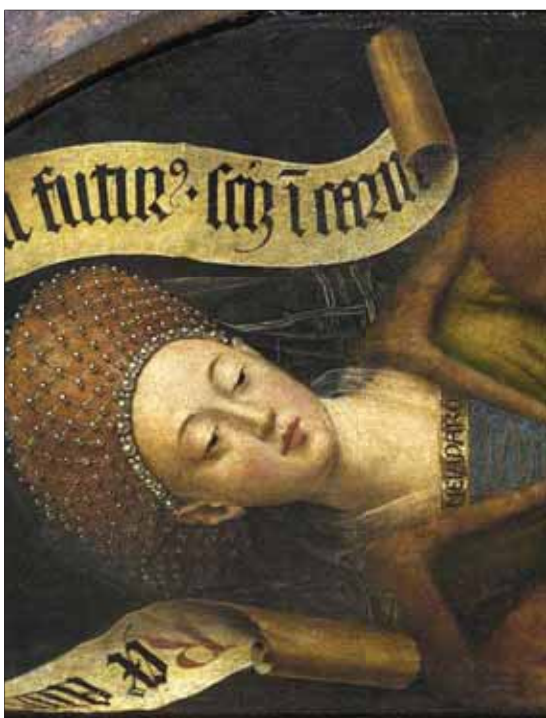
Илл. 3. Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Псевдодеисусная композиция



Илл. 4. Ян ван Эйк. Гентский алтарь:  
открытое состояние. Поклонение Агнцу



Илл. 5. Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Пророки (Захария и Михей) и сивиллы («Эритрейская» и «Куманская»)



Илл. 6. Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. «Куманская» сивилла: надпись ΜΕΓΑΡΑΟΣ



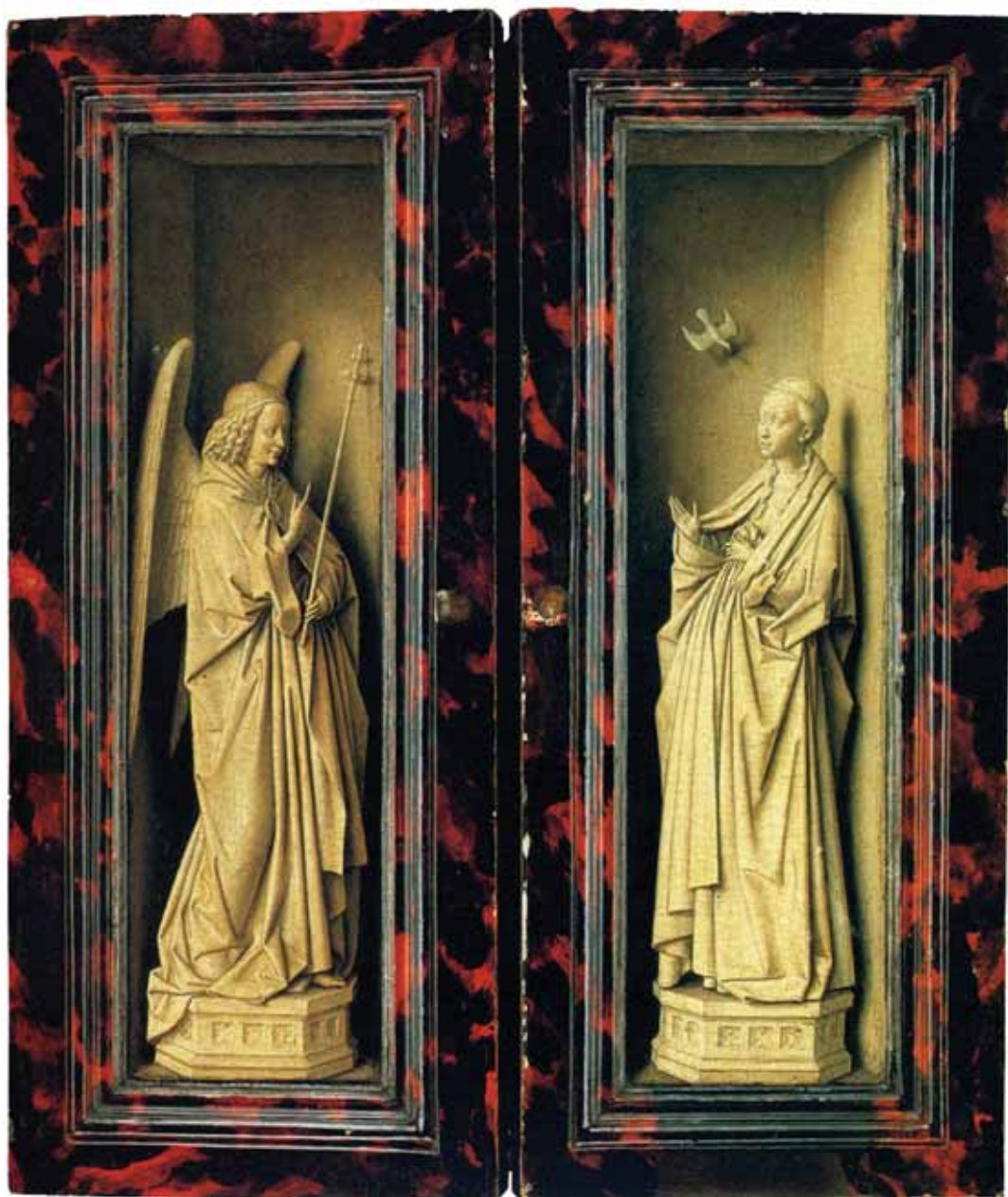
Илл. 7. Школа Яна ван Эйка.  
Подражание Гентскому алтарю

Илл. 8. Ян ван Эйк. Гентский алтарь:  
закрытое состояние. Донаторы и святые









Илл. 9. Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Благовещение

Илл. 10. Ян ван Эйк. Дрезденский триптих: закрытое состояние. Благовещение



Илл. 11. Ян ван Эйк. Благовещение  
(1435–1436 гг.)

Илл. 12. Ян ван Эйк. Благовещение  
(1435 г.)





Илл. 13. Ян ван Эйк. Гентский алтарь:  
закрытое состояние. Благовещение:  
Речь Гавриила

Илл. 14. Ян ван Эйк. Гентский алтарь:  
закрытое состояние. Благовещение:  
Речь Марии



Илл. 15. Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Комната Марии: детали интерьера

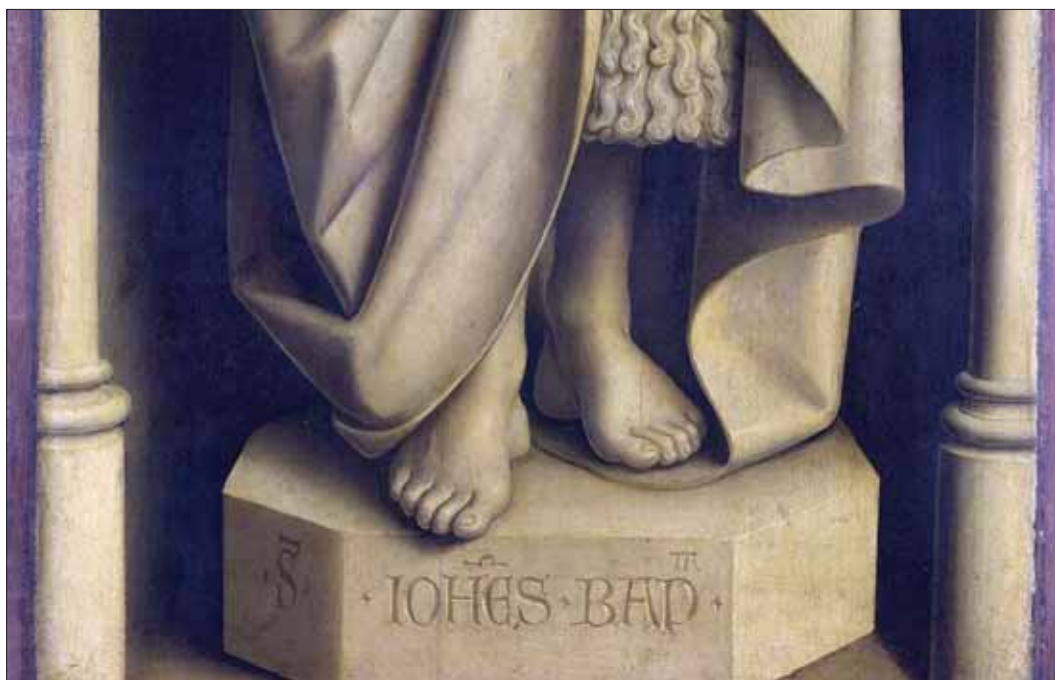
Илл. 16. Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Благовещение (фрагмент), предварительная стадия



Илл. 17. Ян ван Эйк. Гентский алтарь:  
открытое состояние. Адам

Илл. 18. Ян ван Эйк. Гентский алтарь:  
открытое состояние. Нога Адама

Илл. 19. Ян ван Эйк. Гентский алтарь:  
открытое состояние. Нога Адама  
в инфракрасных лучах



Илл. 20. Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Статуя Иоанна Крестителя: выступающая нога

Илл. 21. Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Статуя Иоанна Богослова: выступающая нога





Илл. 22. Ян ван Эйк. Гентский алтарь:  
закрытое состояние.  
Барельеф «Жертвоприношение Каина»:  
выступающая нога



Илл. 23. Ян ван Эйк. Гентский алтарь:  
открытое состояние. Бог Отец: ветхоза-  
ветная и новозаветная символика

Илл. 24. Ян ван Эйк. Гентский алтарь:  
открытое состояние. Бог Отец. Надписи  
на фоне





Илл. 25. Ян ван Эйк. Мадонна с каноником ван дер Пале (Georg van der Paele). Св. Георгий: надпись на груди



Илл. 26. Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Воин Христов: надпись на щите

Илл. 27. Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Ангелы: надпись на полу



Илл. 28. Школа Яна ван Эйка.  
Благовещение



Илл. 29. Робер Кампен. Обручение Марии (левая створка несохранившегося триптиха: открытое состояние). Противопоставленность архитектурных стилей



Илл. 30. Мельхиор Брудерлам.  
Триптих Страстей Христовых: закрытое  
состояние, левая створка

Илл. 31. Мельхиор Брудерлам.  
Триптих Страстей Христовых: закрытое  
состояние, левая створка.  
Противопоставление архитектурных  
стилей



Илл. 32. Ян ван Эйк. Тимофеос





Илл. 33. Ян ван Эйк.  
Мадонна с каноником ван дер Пале  
(Georg van der Paele)

Илл. 34. Ян ван Эйк. Дрезденский  
триптих: открытое состояние

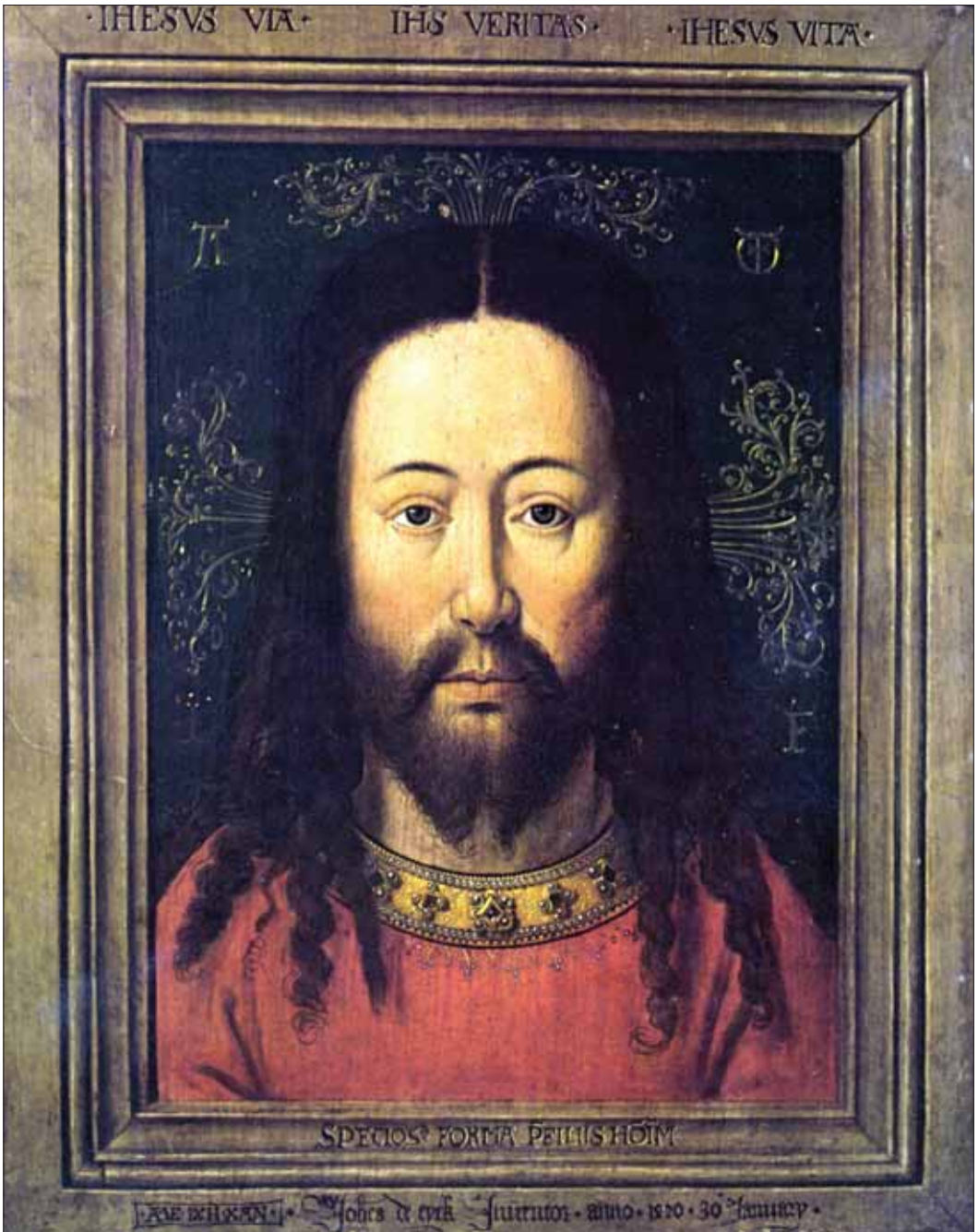




Илл. 35. Мозаика: подпись художника  
(Гефастииона)



Илл. 36. Ян ван Эйк. Salvator mundi  
(копия, 1438 г.)



Илл. 37. Ян ван Эйк. Salvator mundi  
(копия, 1440 г.)



Илл. 38. Ян ван Эйк. Портрет человека в красном тюрбане (автопортрет?)





Илл. 39. Ян ван Эйк. Св. Варвара

Илл. 40. Ян ван Эйк. Портрет Яна де Лейу  
(Jan de Leeuw)





Илл. 41. Ян ван Эйк. Портрет жены художника



Илл. 42. Ян ван Эйк. Мадонна у фонтана





Илл. 43. Робер Кампен. Триптих «Снятие с креста»: открытое состояние (копия)

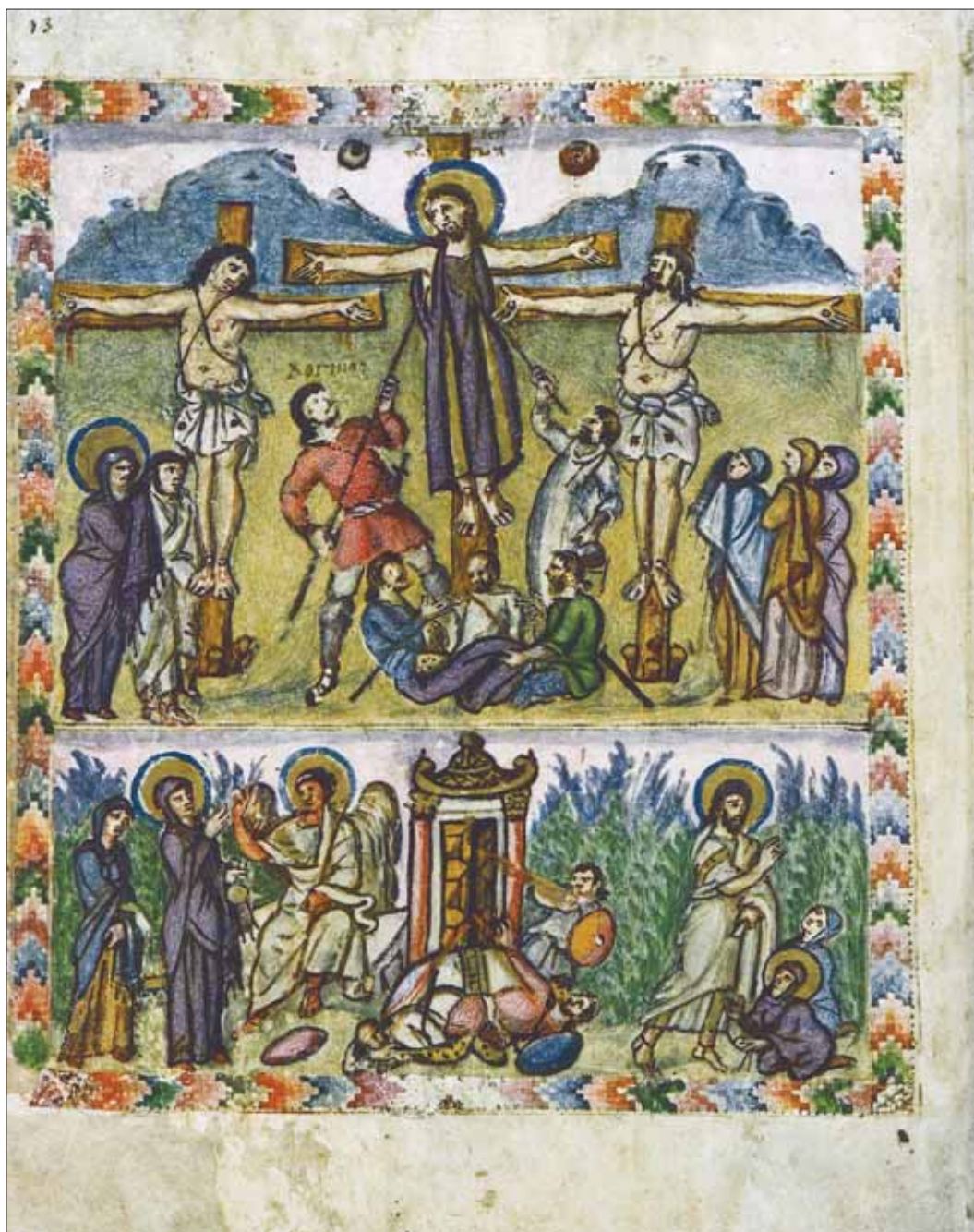
Илл. 44. Робер Кампен. Триптих «Снятие с креста»: открытое состояние, правая створка. Благоразумный Разбойник



Илл. 45. Икона: Распятие (IX в.)



Илл. 46. Икона: Распятие (VIII в.)



Илл. 47. Миниатюра: Распятие



Илл. 48. Рельеф из слоновой кости:  
Распятие





Илл. 49. Каменный рельеф: Христос, Богоматерь и св. Руфин



Илл. 50. Миниатюра: Распятие



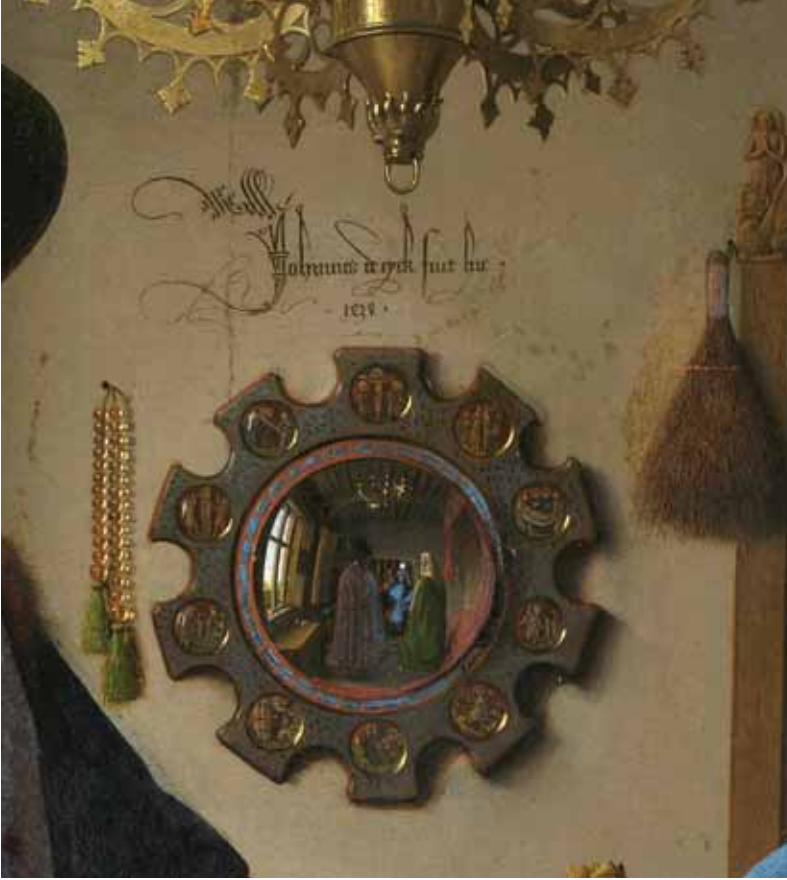
Илл. 51. Мраморный рельеф: Митра



Илл. 52. Ян ван Эйк. Гентский алтарь:  
открытое состояние.  
Отражение на фонтане



Илл. 53. Ян ван Эйк.  
Портрет четы Арнольфини (Arnolfini)



Илл. 54. Ян ван Эйк.  
Портрет четы Арнольфини (Arnolfini).  
Зеркало



Илл. 55. Ян ван Эйк.  
Портрет четы Арнольфини (Arnolfini).  
Отражение в зеркале



Илл. 56. Ян ван Эйк. Мадонна с каноником ван дер Пале (Georg van der Paele). Св. Георгий: отражение на щите



Илл. 57. Ян ван Эйк. Мадонна с каноником ван дер Пале (копия). Св. Георгий: отражение на щите



Илл. 58. Виллем ван Гахт. Галерея Корнелиса ван дер Гееста



Илл. 59. Ян ван Эйк. Дама за туалетом (копия). С картины Виллема ван Гахта



Илл. 60. Робер Кампен.  
Христос и Мария



Илл. 61. Робер Кампен. Христос  
и Мария. Отражение на броши



Илл. 62. Ганс Мемлинг. Органная панель: *Salvator mundi*

Илл. 63. Ганс Мемлинг. Органная панель: *Salvator mundi*. Отражение на сфере



Илл. 64. Квентин Массейс. *Salvator mundi*. Отражение на сфере







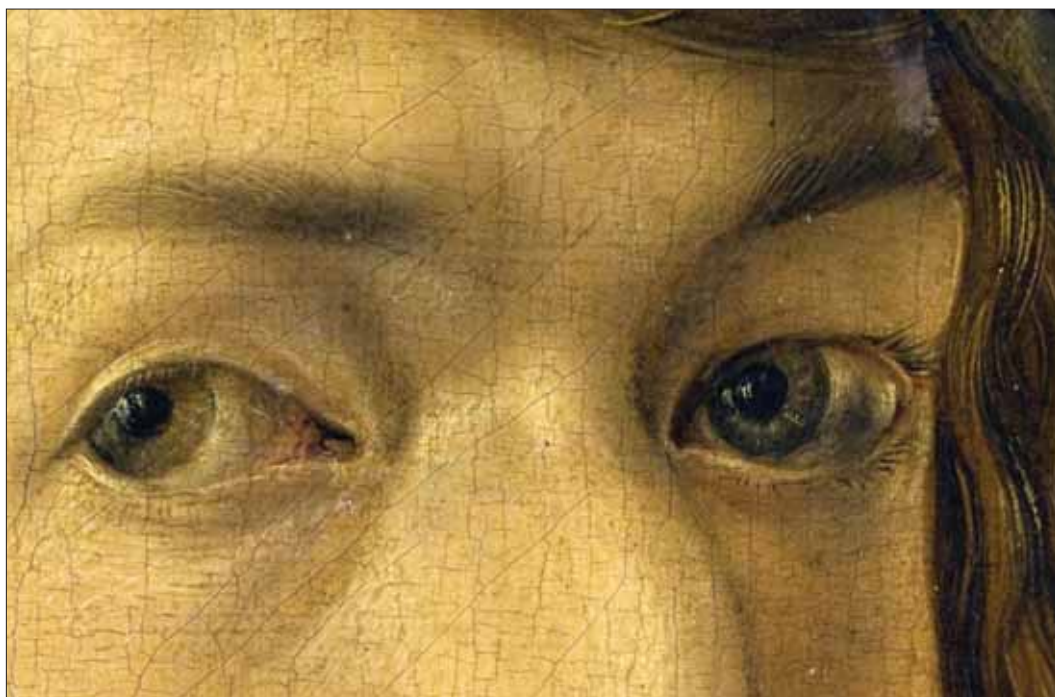
Илл. 65. Альбрехт Дюрер. Портрет священнослужителя. Отражение в зрачках



Илл. 66. Альбрехт Дюрер. Портрет Михаэля Вольгемута (Michael Wolgemut). Отражение в зрачках



Илл. 67. Альбрехт Дюрер. Гравюра: портрет Виллибальда Пиркхеймера (Willibald Pirckheimer). Отражение в зрачках



Илл. 68. Альбрехт Дюрер. Автопортрет (1498 г.). Отражение в зрачках



Илл. 69. Альбрехт Дюрер. Автопортрет (1500 г.). Отражение в зрачках



Илл. 70. Альбрехт Дюрер. Мадонна с гвоздикой: Мадонна. Отражение в зрачках

Илл. 71. Альбрехт Дюрер. Мадонна с гвоздикой: Младенец Христос. Отражение в зрачках



Илл. 72. Лукас Кранех Старший.  
Св. Екатерина. Отражение в зрачках

Илл. 73. Ян Госсарт (Мабюз).  
Портрет Жана де Каронделе (Jean  
de Carondelet). Отражение в зрачках





Илл. 74. Робер Кампен. Триптих Генриха фон Верля (Heinrich von Werl): открытое состояние, левая створка

Илл. 75. Робер Кампен. Триптих Генриха фон Верля (Heinrich von Werl): открытое состояние, левая створка. Отражение в зеркале





Илл. 76. Петрус Кристус. Св. Элигий

Илл. 77. Петрус Кристус. Св. Элигий.  
Отражение в зеркале



Илл. 78. Квентин Массейс. Меняла и его  
жена

Илл. 79. Квентин Массейс. Меняла и его  
жена. Отражение в зеркале





Илл. 80. Ганс Мемлинг. Триптих  
 Страшного Суда: открытое состояние,  
 центральная панель



Илл. 81. Ганс Мемлинг. Триптих  
Страшного Суда: открытое состояние.  
Отражение на сфере

Илл. 82. Ганс Мемлинг. Триптих  
Страшного Суда: открытое состояние.  
Отражение на латах



Илл. 83. Хуан де Фландес. Св. Михаил и св. Франциск

Илл. 84. Хуан де Фландес. Св. Михаил и св. Франциск. Отражение на щите

Илл. 85. Ганс Мемлинг. Диптих с Мадонной, Младенцем и музицирующими ангелами: открытое состояние, правая часть диптиха

Илл. 86. Ганс Мемлинг. Диптих с Мадонной, Младенцем и музицирующими ангелами: открытое состояние, правая часть диптиха. Отражение на латах





Илл. 87. Ганс Мемлинг. Реликварий  
св. Урсулы. Отражение на латах



Илл. 88. Ганс Мемлинг.  
Диптих Маартена Ниуэнхове (Maarten  
Nieuwenhove): открытое состояние



Илл. 89. Ганс Мемлинг.  
Диптих Маартена Ниуэнхове (Maarten  
Nieuwenhove): открытое состояние, ле-  
вая часть диптиха. Отражение в зеркале



Илл. 90. Ганс Мемлинг. Диптих с Мадонной, Младенцем и донатором: открытое состояние





Илл. 91. Неизвестный мастер.  
Св. Михаил из Зафры

Илл. 92. Неизвестный мастер.  
Св. Михаил из Зафры.  
Отражение на щите





Илл. 93. Амброджо Лоренцетти.  
Благоразумие (Prudentia)

Илл. 94. Джованни Беллини.  
Рама зеркала (restello)



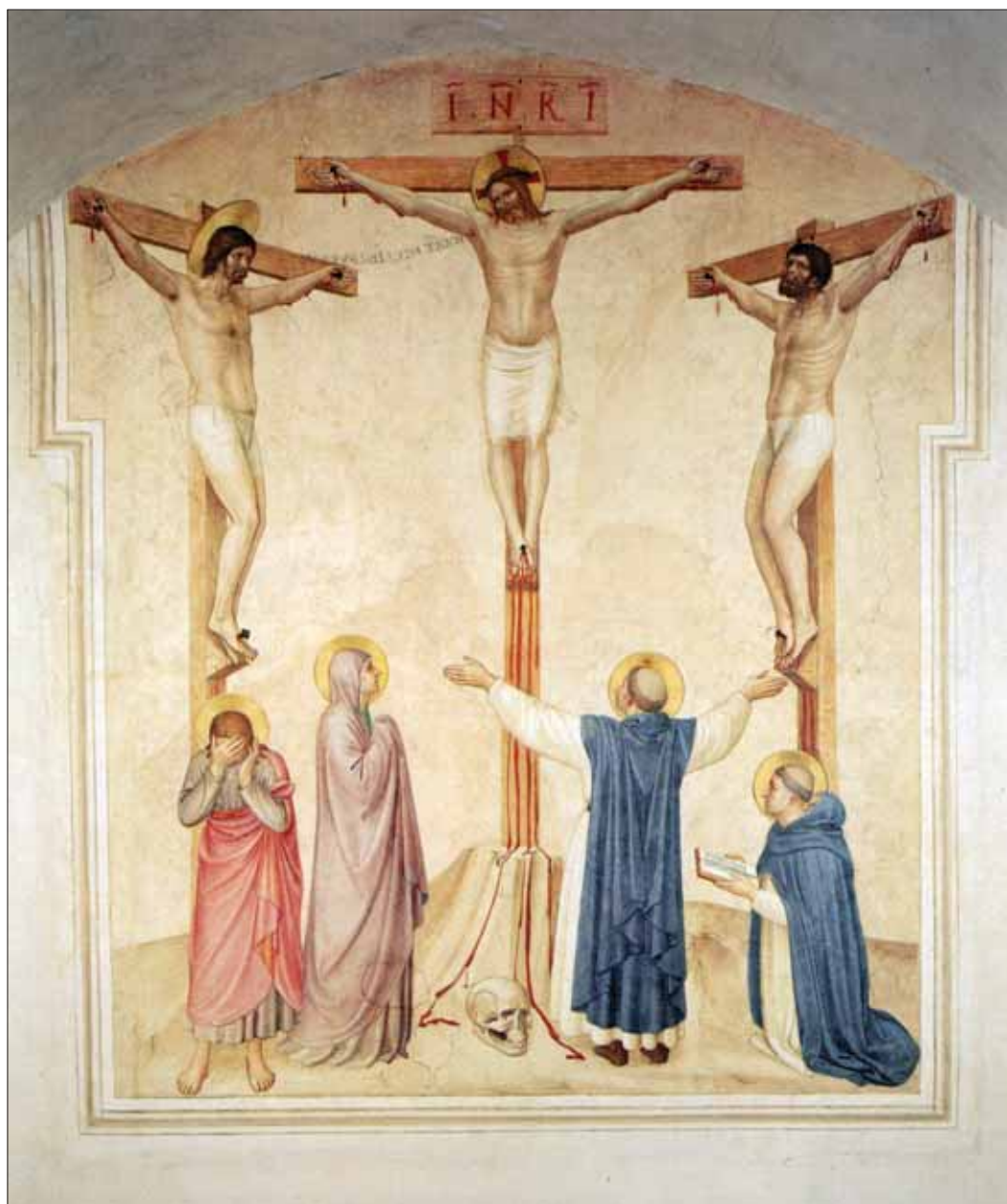


Илл. 95. Миниатюра: Мистические атрибуты Мадонны.  
Отражение в зеркале

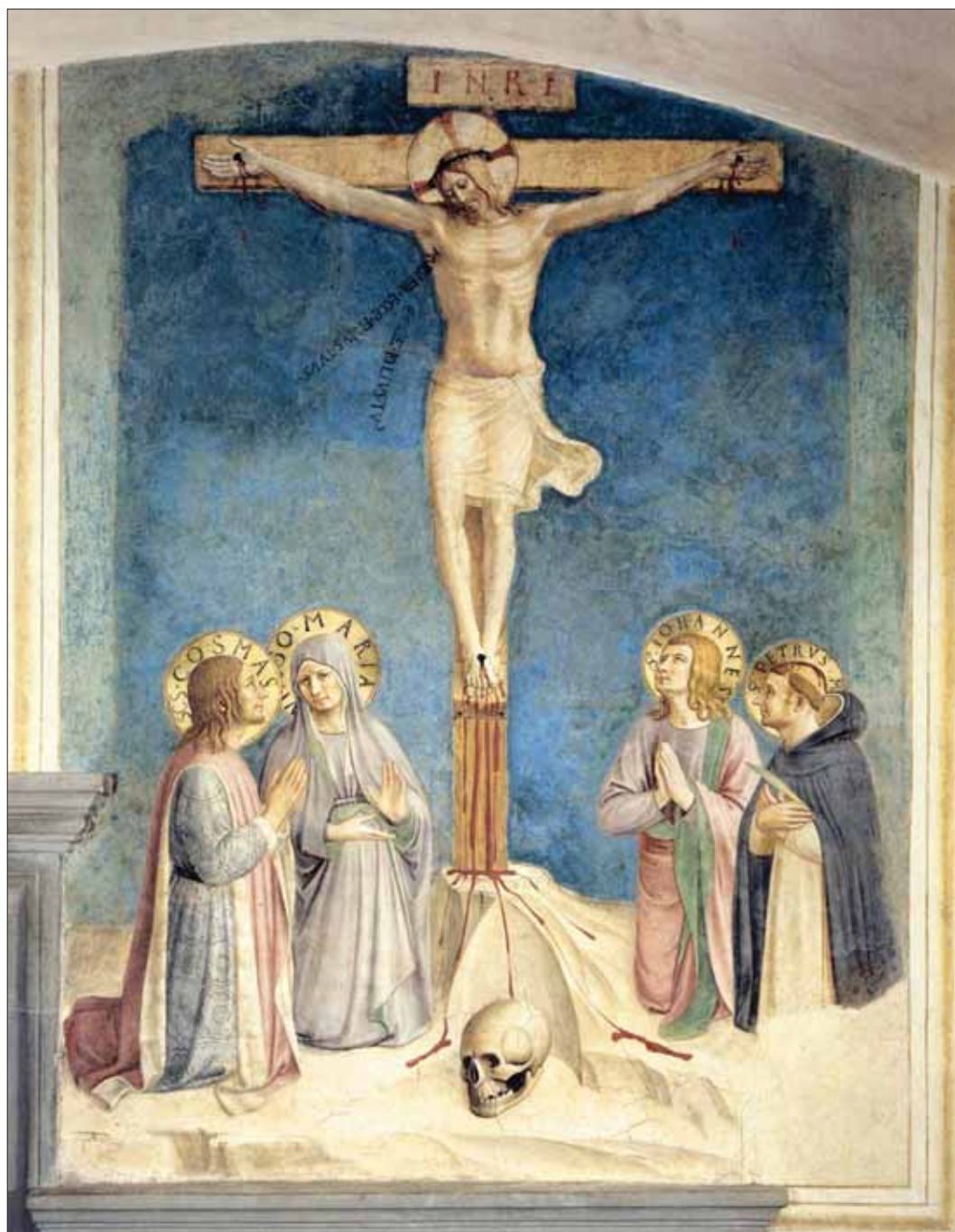


Илл. 96. Фра Анджелико.  
Благовещение

Илл. 97. Фра Анджелико.  
Благовещение.  
Диалог Марии и Гавриила

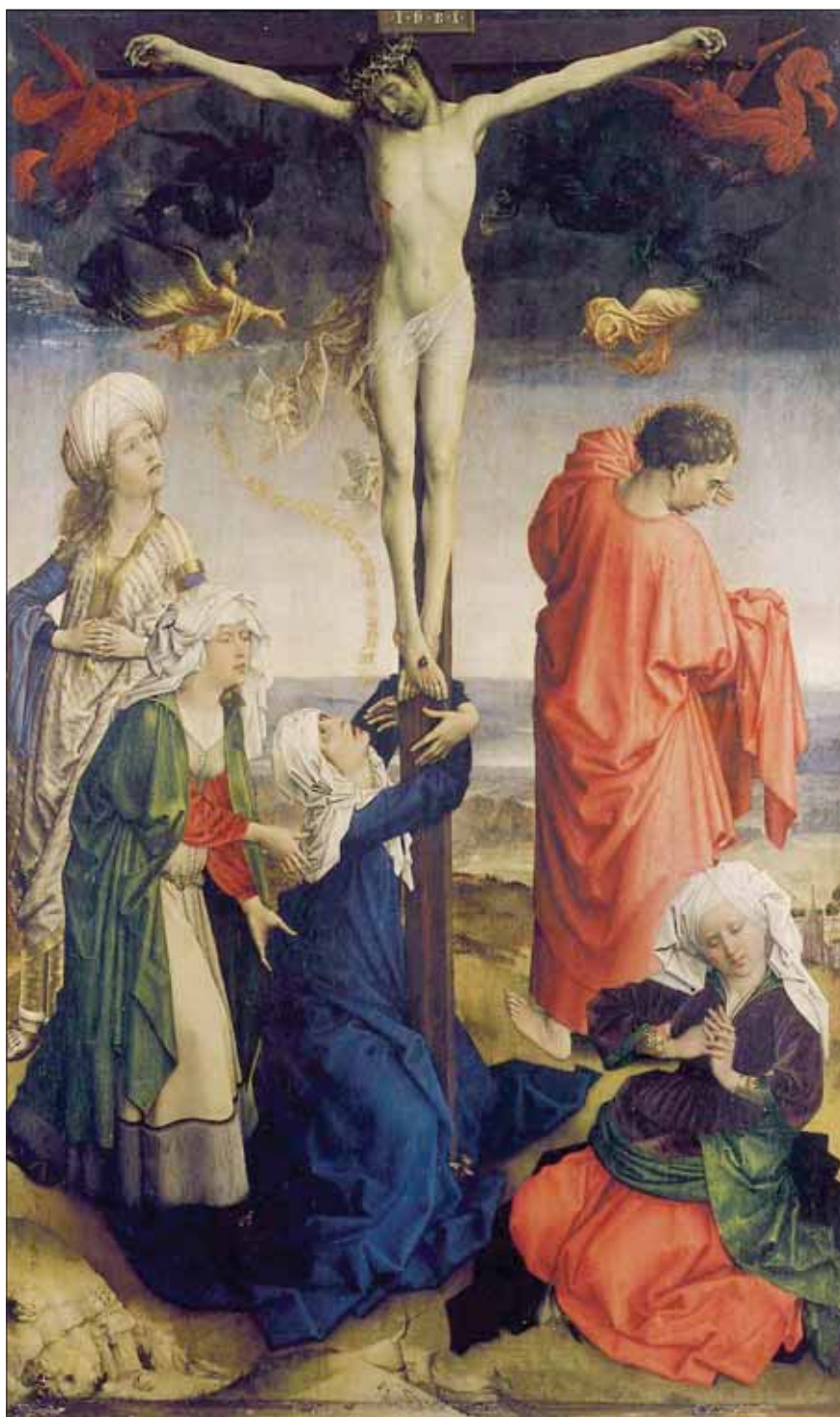


Илл. 98. Фра Анджелико. Фреска:  
Распятие (келья № 37)



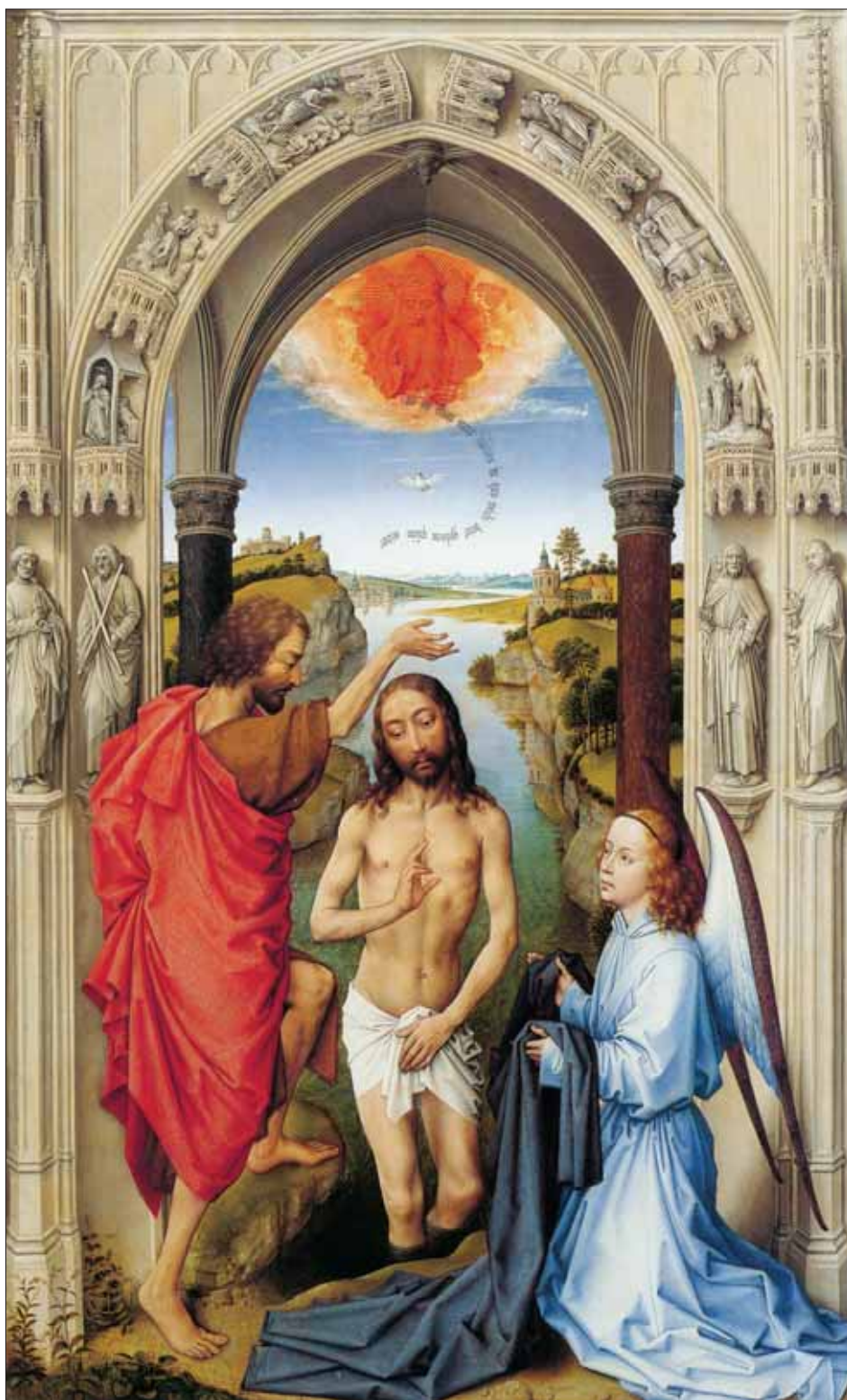
Илл. 99. Фра Анджелико. Фреска:  
Распятие (келья № 38)

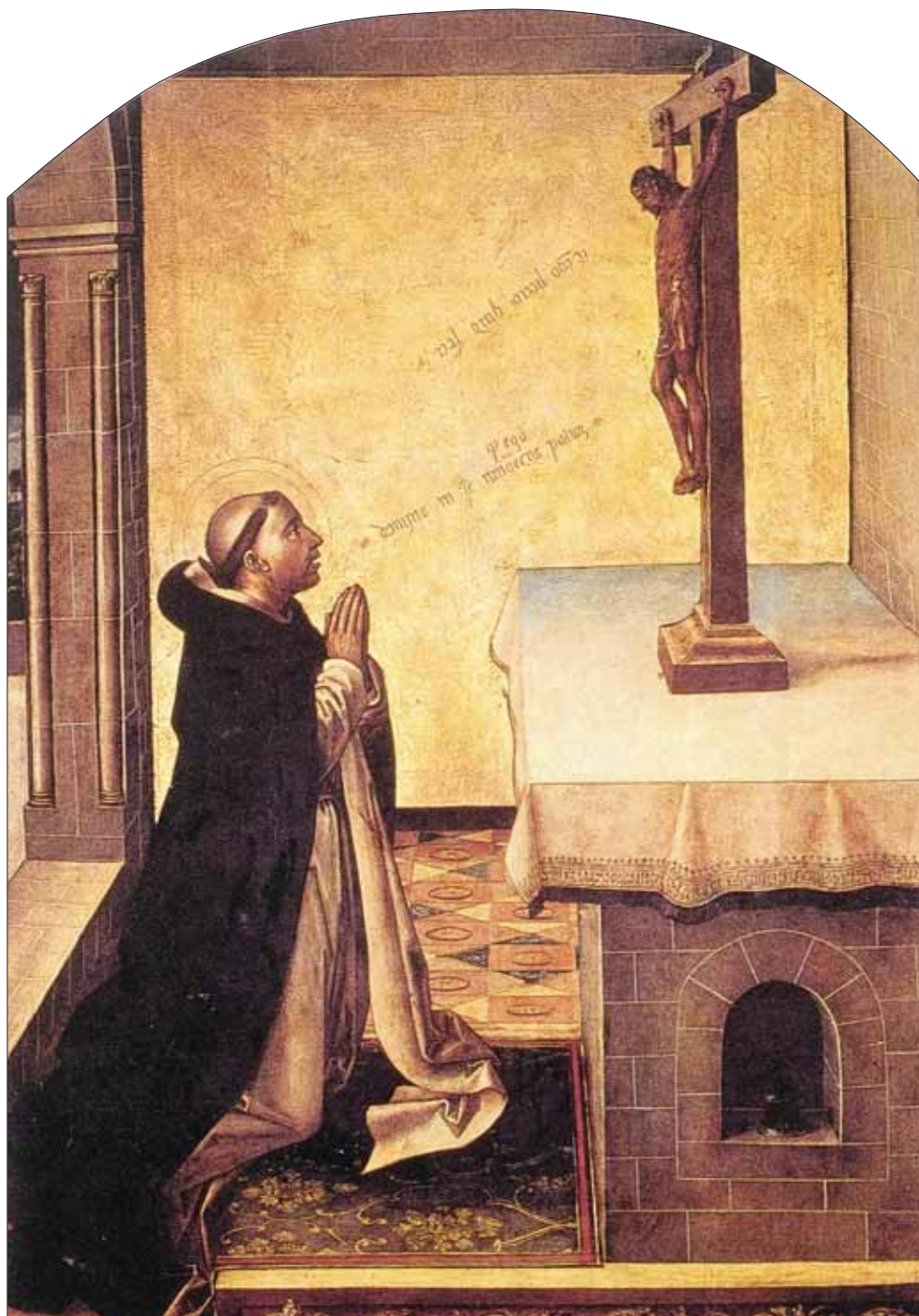




Илл. 100. Робер Кампен (?). Распятие

Илл. 101. Рогир ван дер Вейден.  
Триптих Иоанна Крестителя





Илл. 102. Педро Берругете.  
Молитва св. Петра мученика



Илл. 103. Миниатюра:  
св. Иоанн Богослов и св. Прохор



Илл. 104. Икона: Образ Богоматери Нечаянныя Радости



Илл. 105. Неизвестный мастер.  
Миддельбургский алтарь: закрытое  
состояние. Благовещение



Илл. 106. Неизвестный мастер.  
Напрестольная пелена из Нарбонны



Илл. 107. Неизвестный мастер.  
Напрестольная пелена из Нарбонны.  
Пророк Исаия



Илл. 108. Неизвестный мастер.  
Напрестольная пелена из Нарбонны.  
Царь Давид





Илл. 109. Гверчино. Иоанн Креститель



Илл. 110. Мазолино. Св. Матфей  
и св. Амвросий



Илл. 111. Мозаика: Вергилий  
с «Энеидой» в руках



Илл. 112. Мозаика (по рисунку Чимабуе): имянаречение Иоанна Крестителя



Илл. 113. Мозаика:  
св. Марк с Евангелием



Илл. 114. Мозаика:  
св. Иоанн Богослов с Евангелием



Илл. 115. Гойя. Портрет герцогини Альба (de Alba)

Илл. 116. Гойя. Портрет герцогини Альба (de Alba). Надпись на земле



Илл. 117. Бартоломео (да Сиена?).  
Фреска: Благовещение

Илл. 118. Кристофано Аллори.  
Благовещение



Илл. 119. Джирољдо да Ароньо.  
Каменный рельеф: Благовещение





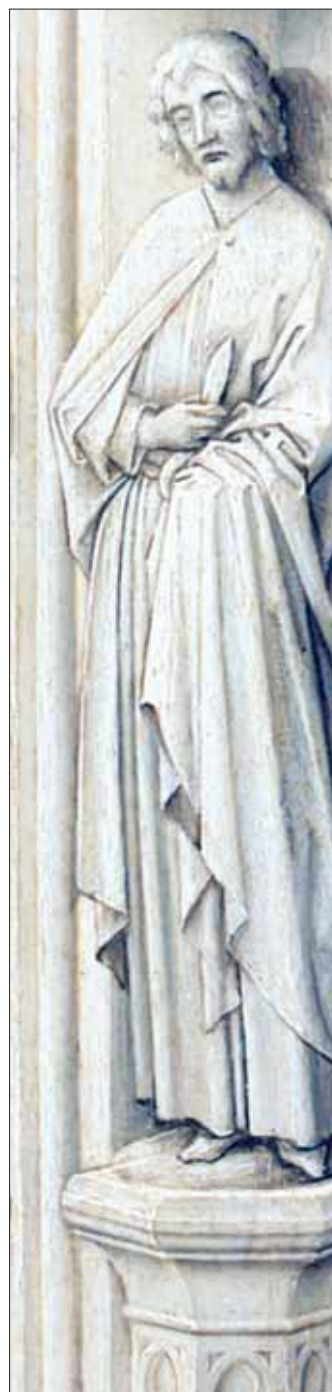
Илл. 120. Робер Кампен. Флемальский алтарь: закрытое состояние, правая створка. Троица: выступающая нога статуи



Илл. 121. Робер Кампен. Обручение Марии: обратная сторона (левая створка несохранившегося триптиха: закрытое состояние). Св. Иаков: выступающая нога статуи



Илл. 122. Робер Кампен. Триптих Генриха фон Верля (Heinrich von Werl): открытое состояние, правая створка. Выступающая нога статуэтки



Илл. 123. Робер Кампен. Триптих Генриха фон Верля (Heinrich von Werl): открытое состояние, левая створка. Выступающая нога статуэтки

Илл. 124. Рогир ван дер Вейден. Триптих Иоанна Крестителя: открытое состояние, левая створка. Выступающая нога статуэтки



Илл. 125. Рогир ван дер Вейден. Диптих Лорана Фруамона (Laurent Froimont): закрытое состояние, правая створка. Св. Лаврентий: выступающая нога статуи



Илл. 126. Ганс Мемлинг. Триптих Виллема Морееля (Willem Moreel): закрытое состояние, левая створка. Иоанн Креститель: выступающая нога статуи



Илл. 127. Рогир ван дер Вейден.  
Полипптих Страшного Суда: закрытое  
состояние





Илл. 128. Ганс Мемлинг. Триптих  
Страшного Суда: закрытое состояние

Илл. 129. Клаус Слютер. Портал:  
Мадонна и донаторы (Филипп Смелый  
и Маргарита Фламандская)



Илл. 130. Мастер Эксского Благовещения. Триптих Благовещения: закрытое состояние. Пророк Исаия: выступающая нога статуи



Илл. 131. Мастер Эксского Благовещения. Триптих Благовещения: закрытое состояние. Пророк Иеремия: выступающая нога статуи



Илл. 132. Ганс Мемлинг.  
Триптих Яна Краббе (Jan Crabbe):  
закрытое состояние. Благовещение





Илл. 133. Школа Карло Кривелли.  
Екатерина Александрийская и Мария  
Магдалина

# Цитируемая литература

- Августин, I–XI — Творения блаженного *Августина*, епископа Иппонийского, ч. I–XI. Киев, 1905–1915 («Библиотека творений Св. Отцев и Учителей Церкви, издаваемая при Киевской Духовной Академии», кн. X). Репринт (в 3 т.): Bruxelles, 1974.
- Агеева, 2000 — *Е. А. Агеева*. Староверы в России и Америке — общее и особенное в переписке и полемике второй половины XX века // Труды по русской и славянской филологии [Тартуский университет. Кафедра русского языка]. Лингвистика, нов. серия, вып. IV: Русские староверы за рубежом. Тарту, 2000 (с. 11–22).
- Айналов и Редин, 1889 — *Д. Айналов, Е. Редин*. Киево-Софийский собор: исследование древней мозаической и фресковой живописи. СПб., 1889. Оттиск из изд.: Записки имп. Русского археологического об-ва, т. IV (с. 231–281).
- Антонова и Мнева, I–II — *В. И. Антонова, Н. Е. Мнева*. Каталог древнерусской живописи [Гос. Третьяковской галереи]: опыт историко-художественной классификации, т. I–II. М., 1963.
- Армянские миниатюры, 2007 — Армянские миниатюры: Коллекция Матенадарана. Ереван, 2007. То же на англ. яз.: *Armenian Miniatures from the Matenadaran Collection*. Yerevan, 2009.
- Арсеньев, 1908 — *Ю. В. Арсеньев*. Геральдика (Лекции, читанные в Московском Археологическом Ин-те в 1907/8 году). М., 1908.
- Бенвенист, 1970 — *Эмиль Бенвенист*. Словарь индоевропейских социальных терминов (I. Хозяйство, семья, общество; II. Власть, право, религия). М., 1970. Ср.: *Émile Benveniste. Le vocabulaire des institutions Indo-Européennes*, vol. I–II. [Paris, 1969].
- Бобрик, 2000 — *М. А. Бобрик*. Икона Тайной Вечери над царскими вратами: К истории ранних слоев семантики // Иконостас: Происхождение — развитие — семантика. Под ред. А. М. Лидова. М., 2000 (с. 525–558).
- Большаков, 1903 — Подлинник иконописный. Изд. С. Т. Большакова. // Под ред. А. И. Успенского. М., 1903. Ср. переизд. (не свободное от ошибок): [М.], 1998.

- Вазари, I–V — *Дж. Вазари*. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. / Пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского. Под ред. А. Г. Габричевского, т. I–V. М., 2001.
- Владышевская, 1990 — *Т. Ф. Владышевская*. Богодухновенное ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры (Эволюция идеи) // *Механизмы культуры*. М., 1990 (с. 116–137).
- Владышевская, 2006 — *Т. Ф. Владышевская*. Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006.
- Востоков, 1843 — *Остромирово евангелие 1056–57 года с приложением греческого текста евангелий и с грамматическими объяснениями*. Издано *А. Востоковым*. СПб., 1843. Репринт: *Остромирово евангелие 1056–57 года по изданию А. Х. Востокова*. М., 2007.
- Голубцов, 1907 — *А. Голубцов*. Соборные чиновники и особенности службы по ним. М., 1907 («Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских при Московском ун-те», 1907, кн. 3, 4).
- Даниил, 1864 — Путешествие игумена *Даниила* по Святой Земле в начале XII-го века (1113–1115). Издано Археографической комиссией. / Под ред. А. С. Норова с его критическими замечаниями (С прилож. карты Палестины, плана Иерусалима и снимков с рукописей). СПб., 1864.
- Даниил, 1867 — Книга о иконическом искусстве *Даниила* священника 1674 года (Вторая иерусалимская рукопись). [Перевод с новогреческого архим. Порфирия Успенского] // *Труды Киевской Духовной Академии*, 1867, т. IV (с. 463–508).
- Дионисий Фурнографитот, 1993 — *Порфирий [Успенский]*. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем *Дионисием Фурнографитотом*, 1701–1755 год. М., 1993. Ср. 1-е изд.: Киев, 1868 (= *Труды Киевской Духовной Академии*, т. I (с. 269–315, 526–570), II (с. 494–563), IV (с. 355–445)).
- Добиаш-Рождественская, 1936 — *О. А. Добиаш-Рождественская*. История письма в Средние века: Руководство к изучению латинской палеографии. [Изд. 2-е]. М.–Л., 1936.
- Иларион, 1984 — *А. М. Молдован*. «Слово о законе и благодати» Илариона. Киев, 1984.
- Канонник, 1986 — *Канонник*. М., 1986.
- Кирпичников, 1893 — *А. И. Кирпичников*. Деисус на Востоке и Западе и его литературные параллели // *Журнал Министерства народного просвещения*, ч. ССХС. 1893, ноябрь (с. 1–26).
- Лазарев, 1960 — *В. Н. Лазарев*. Мозаики Софии Киевской. С прилож. ст. А. А. Белецкого о греческих надписях на мозаиках. М., 1960.
- Лазарев, 1966 — *В. Н. Лазарев*. Михайловские мозаики. С прилож. ст. В. И. Левицкой о палитре Михайловских мозаик. М., 1966.
- Лазарев, 1971 — *В. Н. Лазарев*. Система живописной декорации византийского храма X–XI вв. // *В. Н. Лазарев*. Византийская живопись. М., 1971 (с. 96–109). Отрывок из кн.: *V[iktor] Lazarev*. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967 (с. 125–136).

- Лазарев, 1970 — *В. Н. Лазарев*. Русская средневековая живопись: статьи и исследования. М., 1970.
- Лидов, 2005 — *А. М. Лидов*. Церковь Богоматери Фаросской: Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // *Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции*. М., 2005 (с. 79–107).
- Лидов, 2009 — *А. М. Лидов*. Иеротопия: Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009.
- Лиментани Вирдис и Пьетроджованна, 2002 — *Катерина Лиментани Вирдис и Мари Пьетроджованна*. Алтари: Живопись Раннего Возрождения. [М., 2002].
- Лотман и Успенский, 1970 — *Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский*. Условность в искусстве // *Философская энциклопедия*, т. V. М., 1970 (с. 287–288).
- Мясоедов, 1925 — [*В. К. Мясоедов*]. Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925.
- Николай Кузанский, I–II — *Николай Кузанский*. Сочинения в двух томах, т. I–II. М., 1979–1980 («Философское наследие», т. 80, 82).
- Никулин, 1997 — *Н. Н. Никулин*. [Ст. без заглавия] // Ян ван Эйк. Благовещение: Из собрания Национальной художественной галереи (Вашингтон, США). С предисл. Н. Н. Никулина. СПб., 1997 (с. 16–31) («Гос. Эрмитаж. Шедевры музеев мира в Эрмитаже»).
- Одинцов, 1881 — *Н. Одинцов*. Порядок общественного и частного богослужения в древней России до XVI века: Церковно-историческое исследование. СПб., 1881.
- Октоих, I–II — *Октоих*, [ч.] I–II. М., 1893–1906.
- Павловский, 1890 — *А. А. Павловский*. Живопись Палатинской капеллы в Палермо по снимкам имп. Академии художеств А. Н. Померанцева и Ф. И. Чагина. СПб., 1890.
- Печатнов, 1998 — *В. В. Печатнов*. Божественная литургия в России и Греции: Сравнительное изучение современного чина. М., 2008.
- Писания..., I–III — Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения, т. I–III. СПб., 1855–1856. Репринт т. II: Сочинения блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. [М., 1994].
- Покровский, 1892 — *Н. [В.] Покровский*. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892 («Труды VIII Археологического съезда в Москве 1890 г.», т. I). Ср. переизд. (не всегда точное): М., [2001].
- Попова и Сарабьянов, 2007 — *О. С. Попова, В. Д. Сарабьянов*. Живопись конца X — середины XI века // *История русского искусства*, т. I. Искусство Киевской Руси: IX — первая четверть XII века. / Отв. ред. А. И. Комеч. М., 2007 (с. 179–323).
- Порфирьев, 1890 — *И. Я. Порфирьев*. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890 («Сборник Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», т. LII, № 4).
- Прахов, 1887 — *А. В. Прахов*. Киевские памятники византийско-русского искусства: Доклад в имп. Московском археологическом об-ве 19 и 20 декабря 1885 г. // *Древности: Труды имп. Московского археологического об-ва*, т. XI, вып. 3. М., 1887 (с. 1–31).

- ПСРЛ, I–XLIII — Полное собрание русских летописей, т. I–XLIII. СПб. (Пг./Л.) — М., 1841–2004.
- Пуцко, 1996 — В. Г. Пуцко. Благоразумный разбойник в апокрифической литературе и древнерусском изобразительном искусстве // Труды Отдела древнерусской литературы Ин-та русской литературы АН СССР (Пушкинского дома), т. XXII. М.–Л., 1996 (с. 407–418).
- Сарабьянов, 2002 — В. Д. Сарабьянов. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. М., 2002.
- Святая Русь, 2011 — Святая Русь [Каталог выставки в Гос. Третьяковской галерее], [М., 2011].
- Северьянов, 1904 — Супрасльская рукопись. Труд С. Северьянова. СПб., 1904 («Памятники старославянского языка», т. II, вып. 1). Репринт: Graz, 1956.
- Сергий, I–III — *Сергий [Спасский]*. Полный месяцеслов Востока. Изд. 2-е, испр. и много доп., т. I–III. Владимир, 1901. Репринт: М., 1997.
- Сир. блюдо, 1899 — Серебряное сирийское блюдо, найденное в Пермском крае. Статьи проф. Д. А. Хвольсона, Н. В. Покровского и Я. И. Смирнова с фототип. таблицей и 17 рисунками в тексте. СПб., 1899 («Материалы по археологии России, издаваемые имп. Археологическою комиссиею», № 22).
- Сл. старосл. яз., I–IV — *Slovník jazyka staroslověnského*, t. I–IV. Praha, 1958–1995. Репринт: Словарь старославянского языка т. I–IV. СПб., 2006.
- Служебник, 1652 — Служебник. М., 1652.
- Смирнова, 1987 — И. А. Смирнова. Монументальная живопись итальянского Возрождения. М., 1987.
- Срезневский, I–III — И. И. Срезневский. Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам, т. I–III. СПб., 1893–1903; Дополнения. СПб., 1912. Репринт: М., 2003.
- Стоглав, 1890 — Царьскія вопросы и соборныя отвѣты о многоразличныхъ церковныхъ чинехъ (Стоглавъ). [Изд. Н. И. Субботина]. М., 1890.
- Стоглав, 2000 — Е. Б. Емченко. Стоглав: Исследование и текст. М., 2000.
- Топорков, 2010 — Русские заговоры из рукописных источников XVII — первой половины XIX в. Сост., подгот. текстов, статьи и комментарии А. Л. Топоркова. М., 1910.
- Успенский, 1995 — Б. А. Успенский. Семиотика иконы // Б. А. Успенский. Семиотика искусства. М., 1995 (с. 219–294). Ср.: Uspensky, 1976.
- Успенский, 1995а — Б. А. Успенский. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Б. А. Успенский. Семиотика искусства. М., 1995 (с. 297–303).
- Успенский, 1998 — Б. А. Успенский. Царь и патриарх: Харизма власти в России: (Византийская модель и ее русское переосмысление). М., 1998.
- Успенский, 2000 — Б. Успенский. Поэтика композиции. [3-е изд.]. СПб., 2000.
- Успенский, 2002 — Б. А. Успенский. Древнерусское богословие: проблема чувственного и духовного опыта (Представления о рае в середине XIV в.) // Б. Успенский. Этюды о русской истории. СПб., 2002 (с. 279–312).
- Успенский, 2004 — Б. А. Успенский. Крестное знамение и сакральное пространство: Почему православные крестятся справа налево, а католики — слева направо? М., 2004.

- Успенский, 2005 — Б. А. Успенский. О происхождении глаголицы // Вопросы языкознания, 2005, № 1 (с. 63–77).
- Успенский, 2006 — Б. А. Успенский. Крест и круг: Из истории христианской символики. М., 2006.
- Успенский, 2011 — Б. А. Успенский. Дейксис и вторичный семиозис в языке // Вопросы языкознания, 2011, № 2 (с. 3–30).
- Успенский, 2011а — Б. А. Успенский. Русская духовность и иконопочитание // Святая Русь [Каталог выставки в Гос. Третьяковской галерее], [Москва, 2011] (с. 30–41).
- Успенский, 2012 — Б. А. Успенский. Ego loquens: Язык и коммуникационное пространство. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2012.
- Успенский — см. также: Uspenskij, Uspensky.
- Фасмер, I–IV — М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка. Пер. с нем. О. Н. Трубачева, т. I–IV. СПб., 1996.
- Филострат, 1936 — *Филострат* (старший и младший). Картины // *Филострат* (старший и младший). Картины; *Каллистрат*. Статуи. Примеч., перев. и введ. С. П. Кондратьева. [Л.], 1936. Ср.: *Philostratus the Elder. Imagines // Philostratus the Elder. Imagines; Philostratus the Younger. Imagines; Callistratus. Descriptions. With an English Translation. London — Cambridge, Mass., 1931* («The Loeb Classical Library»).
- Флоренский, 1994 — П. А. Флоренский. Иконостас. М., 1994.
- Шевченко, 2007 — И. И. Шевченко. О западных истоках старославянских понятий *мощи и причащение* // Византийский временник, т. LXVI (XCI), 2007 (с. 223–228).
- Щепкина, 1977 — М. В. Щепкина. Миниатюры Хлудовской псалтыри. М., 1977.
- Эрминия, 1867 — Эрминия, или Наставление в живописном искусстве, написанное неизвестно кем вскоре после 1566 года (Первая иерусалимская рукопись 17-го века). [Перевод с новогреческого архим. Порфирия Успенского] // Труды Киевской Духовной Академии, 1867, т. III (с. 139–192). См. греческий оригинал по рукописи 1850 г.: Рос. Национальная библиот., Греч. № 214 (л. 103–175).
- Aerts, 1920–1921 — *Lambr. Aerts*. Euckiana. Over Propheten- en Sibyllenteksten // Limburg: Maandschrift, Jaargang II, Juli 1920 — Juni 1921 (с. 228–236).
- Ahl, 1997 — *Diane Cole Ahl*. Benozzo Gozzoli. Milano, [1997].
- Ainsworth, 1994 — *Maryan W. Ainsworth* (with contributions by Maximiliaan P. J. Martens). Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges. [New York, 1994].
- Ajnalov, 1932 — *Demetrius Ajnalov*. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin – Leipzig, 1932.
- Alberti, 1973 — Alberti, 1973 — *Leon Battista Alberti*. De pictura // *Leon Battista Alberti*. Opere volgare, vol. III. A cura di Cecil Grayson. Bari, 1973 (с. 7–107). Репринты: *Leon Battista Alberti*. De picture. A cura di Cecil Grayson. Bari, 1975 («Biblioteca degli Scrittori d'Italia», 1); Bari, 1980 («Universale Laterza», 580).
- Ames-Lewis, 1979 — *Francis Ames-Lewis*. Fra Filippo Lippi and Flanders // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd XLII, 1979, Hft 4 (с. 255–273).
- Analecta Hymnica, I–LV — *Analecta Hymnica Medii aevi*, [t]. I–LV. Leipzig, 1886–1922. Reprint: Frankfurt am Main, 1961. Register, Bde I–II. Bern – München, 1978.

- Andaloro, 2006 — *Maria Andaloro*. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312–468). Corpus, vol. I. [Milano, 2006] (в серии: *Maria Andaloro, Serena Romano*. La pittura medievale a Roma (312–1431). Corpus e atlante).
- Andaloro & Romano, 2002 — *Maria Andaloro, Serena Romano*. Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del Medioevo. Con contributi di Augusto Frascchetti, Enrico Parlato, Francesco Gondolfo, Peter Cornelius Claussen. [Roma, 2002].
- Antiphonale monasticum, 1995 — Antiphonale monasticum pro diurnis horis juxta vota R.R. D.D. Abbatum Congregationum Confoederatarum Ordinis Sancti Benedicti a Solesmensibus monachis restitutum. Solesmis, [1995].
- Anzelewsky, 1981 — *Fedja Anzelewsky*. Dürers Selbstbildnis aus dem Jahre 1500 // *Ars auro prior: Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*. Warszawa, 1981 (с. 287–290).
- Arasse, 1985 — *Daniel Arasse*. Les miroirs de la peinture // *L'Imitation: aliénation ou source de la liberté?* (Rencontres de l'École du Louvre. Septembre 1984). [Paris, 1985] (с. 63–88).
- Arasse, 1999 — *Daniel Arasse*. L'Annonciation italienne: une histoire de perspective. [Paris, 1999].
- Armenian Miniatures, 1984 — *Armenian Miniatures of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> Centuries from the Matenadaran Collection* (Yerevan). Leningrad, 1984.
- Aubineau, I–II — Les homélies festales d'Hésychius de Jérusalem. Publiées par *Michel Aubineau*. Bruxelles, 1978–1980 («Subsidia hagiographica», № 59).
- Augustinus, I–II — *Augustinus*. De civitate dei. Curaverunt Bernardus Dombart et Alphonsus Kalb, pars I (libri I–X) – II (libri XI–XXII). Turnhout, 1955 («Corpus christianorum. Series Latina», XLVII–XLVIII).
- Babić, 1979 — *Gordana Babić*. Les croix à cryptogrammes, peintes dans l'églises serbes des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles // *Byzance et les Slaves: Études de civilisation: Mélanges Ivan Dujčev*. Paris, [1979] (с. 1–13).
- Bacci, 2009 — *Michele Bacci*. Venezia e l'icona // *Torcello: Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*. A cura di Gianmatteo Capoto e Giovanni Gentili. [Venezia, 2009] (p. 96–115).
- Baets — см.: De Baets.
- Baldass, 1942 — *Ludwig von Baldass*. Hans Memling. Wien, [1942]. Др. назв.: *Opus Johanis Memling*.
- Baldass, 1952 — *Ludwig von Baldass*. Jan Van Eyck. London, 1952.
- Baldini, 1986 — *Umberto Baldini*. Beato Angelico. Firenze, [1986].
- Barbera, 1997 — *Gioacchino Barbera*. Antonello da Messina. [Milano, 1997].
- Baron, 1955 — *Roger Baron*. La pensée mariale de Hugues de Saint-Victor // *Revue d'ascétique et de mystique*, 31<sup>ème</sup> année, 1955, № 123 (juillet-septembre) (с. 249–271).
- Baxandall, 1964 — *Michael Baxandall*. Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the *De Viris Illustribis* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXVII, 1964 (с. 90–107).
- Beck, 1977 — *Roger Beck*. Cautes and Cautopates: Some Astronomical Considerations // *Journal of Mithraic Studies*, vol. II, 1977, № 1 (с. 1–17). Перевзд.: *Roger Beck*. Beck

- on Mithraism: Collected Works with New Essays. Vermont: Aldershot and Burlington, 2004 (с. 133–150).
- Becker, 1922 — *Felix Becker*. Handzeichnungen alter Meister in Privatsammlungen. Leipzig, 1922.
- Beenken 1951 — *Hermann Beenken*. Rogier van der Weyden. München, 1951.
- Bellosi, 1998 — *Luciano Bellosi*. Duccio: La Maestà. [Milano, 1998].
- Bellosi, 1998a — *Luciano Bellosi*. Cimabue. Apparati a cura di Giovanna Ragionieri. [Milano, 1998].
- Belting & Kruse, 1994 — *Hans Belting, Christiane Kruse*. Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München, [1994].
- Benko, 1980 — *Stephen Benko*. Virgil's fourth eclogue in Christian interpretation // Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, Reihe II, Bd XXXI, 1, 1980 (S. 646–705).
- Bentchev, 2002 — *Ivan Bentchev*. Monogramme und Akronyme als Ikonenaufschriften // Hermeneia: Zeitschrift für ostkirchliche Kunst, 2002, Hft 3–4 (с. 57–64).
- Berg, 1957 — *Knut Berg*. Une iconographie peu connue du crucifiement // Cahiers archéologiques, t. IX, 1957 (с. 319–328).
- Berthier, 1910 — *J. J. Berthier*. L'Église de Sainte-Sabine à Rome. Rome, 1910.
- Białostocki, 1970 — *Jan Białostocki*. The Eye and the Window: Realism and Symbolism of Light-Reflections in the Art of Albrecht Dürer and His Predecessors // Festschrift für Gert von der Osten. Hrsg. von Horst Keller. [Köln, 1970] (с. 159–176). Переизд. (в сокращ. виде): Białostocki, 1988 (с. 77–92).
- Białostocki, 1977 — *Jan Białostocki*. Man and Mirror in Painting: Reality and Transcience // Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss. Ed. by Irving Lavin & John Plummer, vol. I. New York, 1977 (с. 61–72). Переизд. (с ред. изменениями): Białostocki, 1988 (с. 93–107).
- Białostocki, 1980 — *Jan Białostocki*. Begegnung mit dem Ich in der Kunst // Artibus et Historiae, 1980, № 1 (с. 25–45).
- Białostocki, 1983 — *Jan Białostocki*. Modes of Reality and the Representation of Space in Memling's Donor Wings of the *Last Judgment* Triptych // Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on His Sixtieth Birthday. S. l., 1983 (с. 38–42). Переизд. (с ред. изменениями) под назв.: Modes of Reality and the Representation of Space in the Donor Wings of Memling's *Last Judgment* Triptych): Białostocki, 1988 (с. 69–76).
- Białostocki, 1988 — *Jan Białostocki*. The Message of Images: Studies in the History of Art. Vienna, 1988.
- Bishop, 1906 — *William Warner Bishop*. Roman Church Mosaics of the First Nine Centuries with Especial Regard to Their Position in the Churches // American Journal of Archaeology, vol. X, 1906, № 3 (с. 251–281).
- Blinzler, 1959 — *J[osef] Blinzler*. Dismas // Lexikon für Theologie und Kirche, Bd III. Freiburg, 1959 (стлб. 419).
- Blinzler, 1960 — *J[osef] Blinzler*. Gestas // Lexikon für Theologie und Kirche, Bd IV. Freiburg, 1960 (стлб. 843).
- Blum, 1969 — *Shirley Neilsen Blum*. Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage. Berkeley – Los Angeles, 1969.



- Bogyay, 1968 — *Th[omas] von Bogyay*. Deesis // *Lexicon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum... Bd I. Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1968 (стлб. 494–499).
- Bolognesi, 1987 — *Eugenia Bolognesi*. La X Omelia di Fozio quale ekphrasis della chiesa di S. Maria Hodegetria // *Studi medievali*, Ser. 3<sup>a</sup>, vol. XXVIII, 1987, № 1 (с. 381–398).
- Bonsanti, 2008 — *Giorgio Bonsanti*. L'«Annunciazione» di Hildesheim e l'ultima attività di Fra' Angelico // *Angelicus pictor: ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*. A cura di Alessandro Zuccari. [Milano, 2008] (с. 49–65) («Biblioteca d'arte Skira», 23).
- Bonsanti, 2009 — *Giorgio Bonsanti*. Anomalie del Beato Angelico // *Beato Angelico: l'alba del Rinascimento*. A cura di Alessandro Zuccari, Giovanni Morello, Gerardo de Simone. [Ginevra – Milano, 2009] (с. 25–32).
- Borchert, 2002 — *Till-Holger Borchert et al.* Le siècle de Van Eyck: Le monde méditerranéen et les primitifs flamands. [Bruges, 2002].
- Borchert, 2008 — *Till-Holger Borchert*. Jan van Eyck. [Köln 2008].
- Borchert, 2009 — Jan van Eyck: grisallas. Comisario *Till-Holger Borchert*. Textes Till-Holger Borchert, Julien Chapuis, Melanie Holcomb, Alexander Marksches. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Del 3 de noviembre de 2009 al 31 de enero de 2010. [Madrid, 2009].
- Borchert, 2009a — *Till-Holger Borchert*. Color lapidum: A survey of late medieval grisaille // В изд.: Borchert, 2009 (р. 239–253).
- Borchert, 2010 — *Till-Holger Borchert (with contribution of Julien Chapuis et al.)*. Van Eyck to Dürer: Early Netherlandish Painting & Central Europe 1430–1530 [Catalogue published on the occasion of the exhibition “Van Eyck to Dürer” in the Groeningemuseum, Bruges, from 29 October 2010 to 30 January 2011]. [Brugge, 2010].
- Borchert, 2010a — *Till-Holger Borchert*. The Reinvention of Painting: Notes on Panel Painting at the Time of the Van Eyck Brothers // В изд.: Borchert, 2010 (с. 19–33).
- Bouuaert, 1957 — *F[ernand] Claeys Bouuaert*. L'Adoration de l'Agneau Mystique de van Eyck à la cathédrale de Saint-Bavon à Gand. Gand, 1957.
- Bovini, 1990 — *Giuseppe Bovini*. La Cattedra eburnea del Vescovo Massimiano a Ravenna. Ravenna, [1990].
- Braun, 1907 — *Joseph Braun*. Die liturgische Gewandung im Occident und Orient: nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik. Freiburg im Br[eisgau], 1907. Стереотип. переизд.: Darmstadt, 1964.
- Braun, 1924 — *Joseph Braun*. Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit: Ein Handbuch der Paramentik. Freiburg im Breisgau, 1924.
- Braun, 1924a — *Joseph Braun*. Liturgisches Handlexicon. 2te, verbesserte, sehr vermehrte Aufl. Regensburg, 1924.
- Breviario Grimani, I–II — *Breviario Grimani*, vol. I–II, S. I., s. a. (Vol. I. [Facsimili delle miniature]. Vol. II. Presentazione di Giorgio E. Ferrari; introduzione critica di Mario Salmi; commento alle tavole di Gian Lorenzo Mellini.)
- Breviarium, I–II — *Breviarium Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. Pontificis Massimi jussu editum, Clementis VIII., Urbani VIII. et Leonis XIII. auctoritate recognitum, pars I–II*. Romae – Parisiis, 1898.

- Bruin, 1966 — *T. L. de Bruin*. Le Maître de Flémalle et sa crypto-signature // *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXVII, 1966, № 1 (c. 5–6).
- Bruyn, 1957 — *Josua Bruyn*. Van Eyck problemem. *De levensbron*: Het werk van een leerling van Jan van Eyck. Utrecht, 1957 («Orbis artium: Utrechtse kunsthistorische studiën», I).
- Bruyn, 1958 — *Josua Bruyn*. A puzzling Picture at Oberlin: The Fountain of Life // *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, vol. XVI, 1958, № 1 (c. 5–17).
- Bruyne *см.*: De Bruyne.
- Burg, 2007 — *Tobias Burg*. Die Signatur: Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert. Berlin, 2007.
- Burke, 1986 — *Peter Burke*. The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy. Cambridge, 1986.
- Busch, 1959 — Jan van Eyck: Die Madonna des Kanonikus Paele. Mit Einführung von Günter Busch. Stuttgart, 1959.
- Butor, 1969 — *Michel Butor*. Les mots dans la peinture. Paris, 1969.
- Calabrese & Gigante, 1989 — *Omar Calabrese et Betty Gigante*. La signature du peintre // *La part de l'œil*, 1989, № 5 (c. 27–43).
- Campbell, 1968 — *Leroy A. Campbell*. Mithraic Iconography and Ideology. Leiden, [1968] («Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain», t. XI).
- Carandell, 2009 — *Luis Carandell, Serafin Moralejo, Albert Ollé Martín, Aymerich Piccaud, Arturo Soria i Puig, Jose María Yagües*. El Camino del Santiago: una ruta a través del tempo. [Barcelona, 2009].
- Carli, 1999 — *Enzo Carli*. Duccio. [Milano, 1999].
- Caro *см.*: De Caro, 1996.
- Carter, 1954 — *David G. Carter*. Reflections in Armour in the *Canon van der Paele Madonna* // *The Art Bulletin*, vol. XXXVI, 1954, № 1 (c. 60–62).
- Cecchelli, 1959 — *Carlo Cecchelli*. The Iconography of the Laurentiana Syriac Gospels // *Evangeliarum syriaci*, 1959 (c. 23–82).
- Chastel, 1984 — *André Chastel*. Musca depicta. [Milano, 1984].
- Chastel et al., 1974 — *André Chastel et al.* L'art de la signature // *Revue de l'Art*, 1974, № 26 (c. 8–47).
- Châtelet, 1996 — *Albert Châtelet*. Robert Campin: Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien. [Anvers, 1996].
- Châtelet, 1999 — *Albert Châtelet*. Rogier van der Weyden. [Milano, 1999].
- Ciampini, I–II — *Ioannis Ciampini Romani*. Vetera monimenta, in quibus praecipuè musiva opera sacrarum profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur, pars I–II. Romae, 1690–1699.
- Clauss, 1990 — *Manfred Clauss*. Mithras: Kult und Mysterien. München, [1990].
- Clemen, 1916 — *Paul Clemen*. Die Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf, 1916 («Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde», Bd XXXII).
- Cleveland Museum, 1978 — *Handbook of the Cleveland Museum of Art*. Cleveland, 1978.
- Codinus, 1843 — *Georgii Codini* excerpta de antiquitatibus Constantinopolitanis ex recognitione Immanuelis Bekkeri. Bonnae, 1845 («Corpus scriptoris historiae Byzantinae»).

- Coekelberghs, 1968 — *Denis Coekelberghs*. Les grisailles de Van Eyck // *Gazette des Beaux-Arts*, 1968, février (с. 79–92).
- Coekelberghs, 1970 — *Denis Coekelberghs*. Les grisailles et le trompe-l'œil dans l'œuvre de Van Eyck et de Van der Weyden // *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au professeur Jacques Lavalleye*. Louvain, 1970 (с. 21–34).
- Collezioni..., 1989 — *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli: La scultura greco-romana, Le sculture antiche della collezione Farnese, Le collezioni monetali, Le oreficerie, La collezione glittica*. A cura dell'Archivio fotografico [Rocco & Luciano] Pedicini. Premessa Enrica Pozzi. Testi Renata Cantilena, Eugenio La Rocca, Ulrico Pannuti, Lucia Scaforza. [Roma, 1989].
- Conybeare, 1896 — *Frederick Cornwallis Conybeare*. Acta Pilati // *Studia Biblica et Ecclesiastica: Essays in Biblical Archeology and Criticism and Kindred Subjects*, vol. IV. Oxford, 1896 (p. 59–132). Reprint: *F. C. Conybeare. The Acts of Pilat*. Piscataway, N.J., 2006 («Analecta Gorgiana», 11).
- Coremans, 1953 — *L'Agneau Mystique au laboratoire: Examen et traitement*. Sous la direction de *Paul Coremans*. Anvers, 1953 («Les primitifs Flamands», III: Contributions à l'étude des primitifs Flamands, 2).
- Coremans & Janssens de Bisthoven, 1948 — *P. Coremans et A. Janssens de Bisthoven*. Van Eyck: L'Adoration de l'Agneau Mystic. Amsterdam – Anvers, 1948 («Archives Centrales Iconographiques d'Art National: Les Primitifs Flamands», t. I). То же на англ. яз.: *Van Eyck: The Adoration of the Mystic Lamb*. Antwerp – Amsterdam, 1948 («Archives Centrales Iconographiques d'Art National: Flemish Primitives», vol. I).
- Corpus Antiphonarium Officii, I–VI — *Corpus Antiphonarium Officii*. Editum a Renato Joanne Hesbert, vol. I–VI. Roma, 1963–1979 («Rerum ecclesiasticorum documenta». Cura Pontificii Athenaei Sancti Anselmi di Urbe edita. Series Maior. Fontes, VII–XII).
- Corti & Faggini, 1969 — *L'opera completa di Memling*. Presentazione di *Maria Corti*. Apparati critici e filologici di *Giorgio T. Faggini*. Milano, [1969].
- Covi, 1963 — *Dario A[Alessandro] Covi*. Lettering in Fifteenth Century Florentine Painting // *The Art Bulletin*, vol. XLV, № 1, 1963 (с. 1–17).
- Covi, 1986 — *Dario Alessandro Covi*. The Inscription in Fifteenth Century Florentine Painting. New York, 1986.
- Crum, 1931 — *W[alter] E[wing] Crum*. Foreword // *Angelicus M. Kropp*. Ausgewählte koptische Zaubertexte, Bd I. Bruxelles, 1931 (с. IX–XII).
- Cumont, I–II — *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*. Publiés avec une introd. par *Franz Cumont*, vol. I–II. Bruxelles, 1896–1899.
- Daničić, 1872 — *Gj. Daničić*. Dva apokrifa jevangelja, I. Jevangelje Nikodimovo, II. Pripoviest Josipova // *Starine, knjiga IV*. Zagreb, 1872 (с. 130–154).
- Daniélou, 1961 — *Jean Daniélou*. Les symboles chrétiens primitifs. Paris, [1961].
- De Baets, 1961 — *J. De Baets*. De gewijde teksten van 'Het Lam Gods' kritisch onderzocht // *Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, Verslagen en Meddelingen*, 1961 (с. 531–614). Нам осталось недоступно изд.: *J. De Baets*. De gewijde teksten van 'Het Lam Gods' retabel. Kritisch onderzocht. [Maldegem, 1984] (по-видимому, переизд. той же работы).

- De Bruyne, 1936 — *L. De Bruyne*. Nuove ricerche iconografiche sui mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore // *Rivista di archeologia cristiana*, anno XIII, 1936 (с. 240–269).
- De Caro, 1996 — *Stefano De Caro*. The National Archeological Museum of Naples. [Napoli, 1996].
- De Mey, 2001 — *Marc De Mey*. Jan van Eyck: l'alternativa fiamminga // *Nel segno di Masaccio: L'invenzione della prospettiva*. A cura di Filippo Camerota. [Firenze, 2001] (с. 57–62).
- De Vos, 1983 — *Dirk De Vos*. Nogmaals ALS ICH CAN // *Oud Holland*, Jaargang XCVII, 1983, № 1 (с. 1–4).
- De Vos, 1994 — *Dirk De Vos*. Hans Memling: The Complete Works. [London, 1994].
- De Vos, 1994a — *Dirk De Vos*. Hans Memling: Catalogus. [Antwerpen, 1994].
- De Vos, 1999 — *Dirk De Vos*. Rogier van der Weyden: The Complete Works. Mit bijdragen van Dominique Marechal en Willy Le Loup. [New York, 1999]. Cp.: *Dirk De Vos*. Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre. [Antwerpen, 1999].
- Deitmaring, 1969 — *Ursula Deitmaring*. Die Bedeutung von Rechts und Links in theologischen und literarischen Texten bis um 1200 // *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Bd. XCVIII, 1969 (с. 265–292).
- Delehay et al., 1940 — *Martyrologium romanum ad formam editionis typicae scholiis historicis instructum*. Ediderunt Hippolytus Delehaye, Paulus Peeters, Mauritius Coens, Balduinus de Gaiffier, Paulus Grosjean, Fanciscus Halkin. Bruxelles, 1940.
- Demus, I–III — *O[tto] Demus*. Studies among the Torcello Mosaics, I–III // *The Burlington Magazine*, vol. LXXXII–LXXXIII, 1943 (с. 136–141), LXXXIV–LXXXV, 1944 (с. 41–44, 195–200).
- Demus, 1976 — *Otto Demus*. Byzantine Mosaic Decorations: Aspects of Monumental Art in Byzantium. New Rochelle, New York, 1976. Cp. 1-е изд.: London, [1947]. Рус. перев.: *Отто Демус*. Мозаики византийских храмов: Принципы монументального искусства Византии. М., 2001.
- Denny, 1977 — *Don Denny*. The Annunciation from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Century. New York – London, 1977.
- Deonna, 1947–1948 — *W[aldemar] Deonna*. Les crucifix de la vallée de Saas (Valais): Sol et Luna, histoire d'un thème iconographique // *Revue de l'histoire des religions (Annales du Musée Guimet)*, t. CXXXII, 1947 (с. 5–47), CXXXIII, 1947–1948 (с. 49–102).
- Dequeker, 1984 — *Luc. Dequeker*. Jewish Symbolism in the Ghent Altarpiece of Jan van Eyck (1432) // *J. Michman and T. Levie* (eds). Dutch Jewish History: Proceedings of the Symposium on the History of the Jews in the Netherlands (November 28 — December 3, 1982, Tel Aviv, Jerusalem). Jerusalem, 1984 (с. 347–362).
- Dhanens, 1965 — *Elisabeth Dhanens*. Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent. Gent, 1965 («Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen», VI).
- Dhanens, 1973 — *Elisabeth Dhanens*. Van Eyck: The Ghent Altarpiece. New York, [1973] («Art in Context»).

- Dhanens, 1976 — *Elisabeth Dhanens*. De Vijd-Borluut fundatie en het Lam Godsretabel 1432–1797. Brussel, 1976 («Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België». Klasse der Schone Kunsten, Jaargang XXXVIII, 1976, № 2).
- Dhanens, 1980 — *Elisabeth Dhanens*. Hubert and Jan van Eyck. [New York, 1980]. То же на франц. яз.: Hubert et Jan van Eyck. [Anvers], 1980; на нем. яз.: Hubert und Jan van Eyck. Königstein in Taunus, 1980.
- Dhanens, 1998 — *Elisabeth Dhanens*. Hugo van der Goes. [Anvers, 1998].
- Didron, 1845 — Manuel d'iconographie chrétienne Grecque et Latine. Avec une introd. et des notes par M. [A. N.] Didron... Traduit du manuscrit byzantin, le guide de la peinture par le D<sup>r</sup> Paul Durand. Paris, 1845. Перев. на франц. яз. «Эрминии» Дионисия Фурноаграфиота (ср.: Dionysios, 1900).
- Dierick, 1996 — [*Alfons Lieven Dierick*]. The Ghent Altarpiece: Van Eyck's Masterpiece Revisited in Colour and Life-Size. Translated from Dutch by Herman Brondeel. [Gent, 1996].
- Dimier, 1932 — *Louis Dimier*. Le Portrait méconnu de Jean van Eyck // La Revue de l'Art ancien et moderne, LXI, aprile, 1932 (с. 187–193).
- Dinkler-von Schubert, 1972 — *Erika Dinkler-von Schubert*. Siegel // Lexicon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum... Bd IV. Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1972 (стлб. 156–158).
- Dionysios, 1900 — *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνά Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης ἐκ χειρογράφου τοῦ τῆ αἰῶνος ἐκδοθεῖσα κατὰ τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως*. Ἐν Πετρούπολει, 1900. Ср. франц. перев.: Didron, 1845; рус. перев.: Дионисий Фурноаграфиот, 1993.
- Dionysios, 1909 — *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνά Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τεχνῆς καὶ αἱ κυριαὶ αὐτῆς ἀνεκδοτοὶ πηγῶν, ἐκδιδόμενῃ μετὰ προλογου νῦν τὸ πρῶτον πληρῆς κατὰ τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως*. Ἐν Πετροπόλει 1909. Denys de Fournas. Manuel d'iconographie chrétienne accompagné de ses sources principales inédites et publié avec préface, pour la première fois en entier d'après son. texte original par A- Paradoroulo-Kérameus. S' Pétersbourg, 1909. Ср. франц. перев.: Didron, 1845; рус. перев.: Дионисий Фурноаграфиот, 1993.
- Duchesne & Bayet, 1876 — Mémoire sur une mission au mont Athos par MM. l'abbé *Duchesne* et *Bayet* suivi d'un mémoire sur un ambon conservé à Salonique: La représentation des mages en Orient et en Occident durant les premiers siècles par M. Bayet. Paris, 1876.
- Ducange, I–VI — *Carolus du Fresne dominus du Cange*. Glossarium ad Scriptores Mediae et Infimae et Latinitatis, t. I–VI. Parisiis, 1733–1736.
- Du Gué Trapier, 1960 — *Elisabeth du Gué Trapier*. «Only Goya» // The Burlington Magazine, vol. CII, 1960 (с. 158–161).
- Dürer, I–III — [*Albrecht*] *Dürer*. Schriftlicher Nachlass. Hrsg. von Hans Rupprich, Bde I–III. Berlin, 1956–1969.
- Dunbabin, 1999 — *Katherine M. D. Dunbabin*. Mosaics of the Greek and Roman World. Cambridge, 1999.

- Durnovo, 1961 — Armenian Miniatures. Text and notes by Lydia A. Durnovo. Preface by Sirarpie Der Nersessian. New York, [1961].
- Durrieu, 1920 — *Paul Durrieu*. Les van Eycks et le duc Jean de Berry // *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, 1920 (с. 77–105).
- Dvořák, 1904 — *Max Dvořák*. Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck // *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhaus*, Bd XXIV, 1904 (с. 159–317).
- Eckhart, 1955 — *Meister Eckehart*. Deutsche Predigten und Traktate. Hrsg. und übers. von Josef Quint. München, 1955.
- Engemann, 1986 — *Joseph Engemann*. Zur Position von Sonne und Mond bei Darstellungen der Kreuzigung Christi // *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*. Hrsg. in Verbindung mit Otto Feld und Urs Peschlow, Teil 3. Bonn, 1986 («Römisch-Germanisches Zentralmuseum: Forschungs Institut für Vor- und Frühgeschichte». Monographien, Bd 10.3) (с. 95–101 и табл. 28–35 на нenum. листах).
- Evangeliiarii syriaci, 1959 — *Evangeliiarii syriaci, vulgo Rabbulae*, in *bibliotheca Medicea-Laurentiana* (Plut. I, 56) *adservati ornamenta edenda notisque instruenda*. Curaverunt Carolus Cecchelli, Ioseph Furlani, Marius Salmi. Oltun & Lausannae, MCMIX. Др. назв.: *The Rabbula Gospels: Facsimile edition of the miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicean-Laurentian Library*. Ed. and comment. by Carlo Cecchelli, Giuseppe Furlani and Mario Salmi. Olten and Lausanne, 1959 («*Monumenta Occidentis*», I).
- Faber, 1997 — *Ad Serenissimum Principem Ferdinandum Archiducem Austriae, Moscovitarum iuxta mare glaciale religio, à D. Ioanne Fabri aedita*. Basileae, 1526 // *Россия в первой половине XVI в.: взгляд из Европы*. Сост., авт. вввод. статей, примечаний, указателей О.Ф. Кудрявцев. М., 1997 (с. 170–216).
- Farmer, 1968 — *Donald Farmer*. Further Reflections on a van Eyck Self-Portrait // *Oud Holland*, Jaargang LXXXIII, 1968, № 3–4 (с. 158–160).
- Farmer, 1978 — *David Hugh Farmer*. *The Oxford Dictionary of Saints*. Oxford – New York, 1978.
- Fehl, 1992 — *Philipp P. Fehl*. Dürer's Literal presence in his Pictures: Reflections on his Signatures in the *Small Woodcut Passion* // *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana (Rom, 1989). Hrsg. von Matthias Winner. [Weinheim, 1992] (с. 191–243).
- Förster, 2008 — *Hans Förster*. Kestês und Dêmas, die beiden Schächer am Kreuz – aus einer koptischen Paraphrase der Acta Pilati: Edition von *Papyrus Vindobonensis K. 4856* // *Zeitschrift für Antikes Christentum*, Bd XI (2007). Berlin, 2008 (с. 405–420).
- Fotios, 1959 — *Φωτίου ομιλία*. Έκδοσις κειμένου εισαγωγή και σχόλια υπό Βασιλείου Λαούρδα. Θεσσαλονίκη, 1959 (Ελληνικά: Περιοδικόν σύγραμμα εταιρείας μακεδονικών σπουδών: Παράρτημα, 12).
- Fraenkel, 1992 — *Béatrice Fraenkel*. *La signature: Genèse d'une signe*. Paris, 1992.
- Fraenkel, 1993 — *Béatrice Fraenkel*. *La signature et le rébus du nom propre* // *Word & Image Interactions*. A selection of papers given at the Second International Confer-

- ence on Word and Image (Universität Zürich, August 27–31, 1990). Ed. by Martin Heusser. Basel, 1993 (с. 35–40).
- Frère, 2001 — *Jean-Claude Frère*. Fiamminghi: I maestri del'400. [Bologna, 2001].
- Friedländer, I–XIV — *Max J. Friedländer*. Die altniederländische Malerei, Bde I–XIV. Berlin – Leyden, 1924–1937.
- Frugoni, 1988 — *Chiara Frugoni*. Pietro e Ambrogio Lorenzetti. [Firenze, 1988]. Стреотип. переизд.: [Firenze, 1995]. Ср. также англ. перев.: *Chiara Frugoni*. Pietro and Ambrogio Lorenzetti. [Firenze, 1988].
- Frugoni, 2002 — *Chiara Frugoni*. Ambrogio Lorenzetti // Pietro e Ambrogio Lorenzetti. A cura di Chiara Frugoni. Testi di Alessio Monciatti, Chiara Frugoni, Maria Monica Donato. [Milano, 2002] (с. 119–199).
- Galatino, 1518 — [*Petrus Galatinus*]. Opus toti Christianae reipublicae maxime utile, de arcanis catholicae veritatis, contra obstinatissimam Judaeorum nostrae tempestatis perfidiam: ex Talmud, aliisque Hebraicis libris nuper excerptum... Orthonae maris, 1518.
- Gandelman, 1985 — *Claude Gandelman*. The Semiotics of Signatures in Paintings: A Peircian Analysis // *American Journal of Semiotics*, vol. III, 1985, № 3 (с. 73–108).
- Gardner, 1994 — J. Gardner. Altars, Altarpieces and Art History: Legislation and Usage. In: *Italian Altarpieces 1250–1550*. Ed F. Borsook, F. Superbi Gioffreddi. Oxford, 1994.
- Garibaldi, 2002 — *Vittoria Garibaldi*. Galleria Nazionale dell'Umbria. [Milano, 2002].
- Garibaldi, 2004 — *Vittoria Garibaldi* con la collaborazione di Simonetta Innamorati. Perugino. [Milano, 2004].
- Garrucci, I–VI — *Raffaele Garrucci*. Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, vol. I–VI. Prato, 1873–1880.
- Gasparro, 2008 — *Domingo Gasparro*. Dal lato dell'immagine: Destra e sinistra nelle descrizioni di Bellori e altri. [Latina, 2008].
- Gessler, 1928 — [*Jean*] *Gessler*. Les Sibylles Eyckiennes: Commentaire épigraphique // *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 27<sup>e</sup> session (1928). Congrès archéologique et historique de Mons. Mons – Frameries, 1928 (с. 70–71).
- Gheyn *с.м.*: Van den Gheyn.
- Giunta, 1976 — *Diega Giunta*. I mosaici dell'arco absidale della basilica dei SS. Nereo e Achilleo e l'eresia adozionista del sec. VIII // *Roma e l'età carolingia: Atti delle giornate di studio 3–8 maggio 1976*. A cura dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Roma. Roma, 1976 (с. 195–200).
- Glassius, 1748 — *Salomonis Glassii*... Philologia sacra, qua totius SS. veteris et novi Testamenti scripturae tum stylus et literatura, tum sensus et genuinae interpretationis ratio et doctrina libris quinque expenditur... eiusdem... logica sacra.... Edidit Johannes Gothofredus Olearius... Lipsiae, 1748.
- Gludovatz, 2006 — *Karin Gludovatz*. Auf, in, vor und hinter dem Bild: Zu den Sichtbarkeitsordnungen in Maerten van Heemskercks "Venus und Amor" (1545) // *Die Sichtbarkeit der Schrift*. Hrsg. von Susanne Strätling und Georg Witte. München, 2006 (с. 59–72).
- Goldschmidt, I–IV — Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischer und sächsischen Kaiser. Bearbeitet von Adolph Goldschmidt, Bde I–IV. Berlin, 1914–1926.

- Репринт: Berlin, 1970.
- Goldschmidt & Weitzmann, I–II — Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts. Bearbeitet von Adolph Goldschmidt und Kurt Weitzmann, Bde I–II. Berlin, 1930–1934. Репринт: Berlin, 1979.
- Gottlieb, 1960 — *Carla Gottlieb*. The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi // *Gazette des Beaux-Arts*, 6th ser., t. LVI, 1960 (с. 313–332).
- Gottlieb, 1976 — *Carla Gottlieb*. Addendum à l'art de la signature: La signature au XX<sup>e</sup> siècle // *Revue de l'Art*, № 34, 1976 (с. 70–80).
- Gounelle, 2008 — *Rémi Gounelle*. Les recensions byzantines de l'Évangile de Nicodème. Turnhout, 2008 («Corpus christianorum. Series Apocryphorum. Instrumenta», 3).
- Gounelle & Izydorczyk, 1997 — L'Évangile de Nicodème ou Les Actes faits sous Ponce Pilate (recension latine A) suivi de La lettre de Pilate à l'empereur Claude. Introd. et notes par Rémi Gounelle et Zbigniew Izydorczyk. Trad. par Rémi Gounelle à partir d'un texte mis au point par Zbigniew Izydorczyk. Brepols, 1997 («Apocryphes: Collection de poche de l'ÆLAC [= Association pour l'étude de la littérature apocryphe chrétienne]», 9).
- Grabar, 1957 — *André Grabar*. L'Iconoclasme byzantin: Le dossier archéologique. Paris, 1957.
- Grabar, 1958 — *André Grabar*. Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio). Paris, 1958.
- Grabar, 1961 — *André Grabar*. Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie // *Зборник радова Византолошког института*, књ. 7. Београд, 1961 (с. 13–23).
- Grabar, 1968 — *André Grabar*. Christian Iconography: A Study of Its Origins. [Princeton, New Jersey, 1968] («Bollingen Series», XXXV; The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, vol. 10).
- Grams-Thieme, 1988 — *Marion Grams-Thieme*. Lebendige Steine: Studien zur niederländischer Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Köln – Wien, 1988 («Böhlau Dissertationen zur Kunstgeschichte», 27).
- Greisenegger, 1968 — *Wolfgang Greisenegger*. Ecclesia und Synagoge // *Lexicon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum... Bd I. Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1968 (стлб. 569–578).
- Guarino et al., 1991 — Guercino e le collezioni Capitolini. [Catalogo a cura di *Sergio Guarino*, Patrizia Masini, Maria Luisa Tittoni]. [Roma, 1991].
- Gué Trapier, см.: Du Gué Trapier.
- Guldán, 1966 — *Ernst Guldán*. Eva und Maria: Eine Antithese als Bildmotiv. Graz – Köln, 1966.
- Hadermann-Misguich, 1999 — *Lydie Hadermann-Misguich*. Images et Passages: Leurs relations dans quelques églises byzantines d'après 843 // *Les images dans les sociétés médiévales: Pour une histoire comparée*. Actes du colloque international organisé par l'Institut Historique Belge de Rome en collaboration avec l'École Française de Rome et l'Université Libre de Bruxelles (Rome, Academia Belgica, 19–20 juin 1998). Éd. par Jean-Marie Sansterre et Jean-Claude Schmitt. Bruxelles – Rome, 1999 («Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», LXIX) (с. 21–40).
- Haiatovsky, 1994 — *Dalia Haiatovsky*. A New Look at a Lost Painting: The Hebrew Inscription in Lorenzo Costa's *Presentation in the Temple* // *Artibus et Historiae*, № 29,



- 1994 (с. 111–120).
- Hall, 1994 — *Edwin Hall*. The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait. Berkeley – Los Angeles – London, [1994] («California Studies in the History of Art: Discovery Series», III).
- Haman, 2000 — *Matthias Haman*. Tau // Lexicon für Theologie und Kirche, Bd IX. Freiburg – Basel – Rom – Wien, 2000 (стлб. 1275–1276).
- Hannach, 1996 — *Robert Hannach*. The Image of Cautes and Cautopates in the Mithraic Tauroctony Icon // Religion in the Ancient World: New Themes and Approaches. Ed. by Mathew Dillon. Amsterdam, 1996 (с. 177–192).
- Hartlaub, 1951 — *Gustav Friedrich Hartlaub*. Zauber des Spiegels: Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München, 1951.
- Hautecoeur, 1921 — *Louis Hautecoeur*. Le soleil et la lune dans les crucifixions // Revue archéologique, 5<sup>ème</sup> série, t. XIV, 1921, juillet-ottobre (с. 13–28).
- Heins, 1907 — *A[rmund Jean] Heins*. Une vue de Gand peinte par Hubert van Eyck: Essai d'identification par la vue de ville représentée sur le revers de deux volets du polyptique de l'Agneau mystique. Étude iconographique et topographique. Gent, 1907.
- Heise, 1950 — *Carl Georg Heise*. Der Lübecker Passionsaltar von Hans Memling. Hamburg, 1950.
- Held, 1955 — *Julius S. Held*. [Рец. на кн.: Panofsky, I–II] // The Art Bulletin, vol. XXXVII, 1955, № 3 (с. 205–234).
- Herrin, 1992 — *Judith Herrin*. Constantinople, Rome and the Franks in the Seventh and Eighth Centuries // Byzantine Diplomacy: Papers from the Twenty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies. Cambridge, March 1990. Ed. by Jonathan Shepard and Simon Franklin. [Aldershot], 1992 («Society for the Promotion of Byzantine Studies». Publications, 1) (с. 91–107).
- Herzner, 1995 — *Volker Herzner*. Jan van Eyck und der Genter Altar. Worms, [1995].
- Hibbard, 1957 — *Howard Hibbard*. A Representation of *Fides* by Ambrogio Lorenzetti // The Art Bulletin, vol. XXXIX, 1957, № 2 (с. 137–138).
- Hinnells, 1976 — *John R. Hinnells*. The Iconography of Cautes and Cautopates, I: the Data // Journal of Mithraic Studies, vol. I, 1976, № 1 (с. 36–67).
- Holsten, 1978 — *Siegmar Holsten*. Das Bild des Künstlers Selbstdarstellungen. Hamburg, [1978].
- Homa, 1974 — *Ramsay Homa*. Jan van Eyck and the Ghent Altar-Piece // The Burlington Magazine, vol. XVI, 1974 (с. 326–327).
- Hood, 1995 — *William Hood*. Beato Angelico: Il convento di San Marco a Firenze. [Torino, 1995].
- Иконы русские, I–III — Иконы русские: Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato, t. I–III. [Milano, 2003]. Продолжающаяся пагинация и нумерация иллюстраций во всех трех томах.
- Immagine dello spirito, 1996 — L'immagine dello spirito: icone dalle terre russe. Collezione Ambroveneto. [Milano, 1996].
- Izydorczyk, 1997 — *Z. Izydorczyk*. The Evangelium Nicodemi in the Latin Middle Ages // Z. Izydorczyk (ed.), The Medieval Gospel of Nicodemus: Texts, Intertexts, and Contexts

- in Western Europe. Tempe 1997 («Medieval and Renaissance Texts and Studies», vol. 158) (с. 43–101).
- Izydorczyk & Dubois, 1997 — *Z. Izydorczyk & J.-D. Dubois*. Nicodemus's Gospel before and beyond the Medieval West // *Z. Izydorczyk* (ed.), *The Medieval Gospel of Nicodemus: Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*. Tempe 1997 («Medieval and Renaissance Texts and Studies», vol. 158) (с. 21–41).
- Jacopo da Varazze, I–II — *Iacopo da Varazze*. *Legenda aurea*. Edizione critica. A cura di Giovanni Paolo Maggioni, vol. I–II. [Firenze, 1998] («Millenio medievale», 6: Testi, 3).
- Jenkins & Mango, 1956 — *Romilly J. H. Jenkins, Cyril A. Mango*. The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius // *Dumbarton Oaks Papers*, vol. IX–X, 1956 (с. 123–140).
- Jerphanion, 1925–1934, I–III — *Guillaume de Jerphanion*. Une nouvelle province de l'art byzantin: Les églises rupestres de Cappadoce. Album, I–III. Paris, 1925–1934. Единая нумерация таблиц во всех трех томах.
- Jerphanion, 1925–1942, I–II — *Guillaume de Jerphanion*. Une nouvelle province de l'art byzantin: Les églises rupestres de Cappadoce. Texte, t. I–II. Paris, 1925–1942. Каждый том в двух частях, объединенных единой пагинацией).
- Jolivet-Lévy, 1991 — *Catherine Jolivet-Lévy*. Les églises byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991.
- Jolivet-Lévy, 2001 — *Catherine Jolivet-Lévy*. *L'arte della Cappadocia*. [Milano, 2001].
- Juřen, 1974 — *V[ladimir] Juřen*. «Fecit — Faciebat» // *Revue de l'Art*, № 26, 1974 (с. 27–30).
- Kalopissi-Verti, 1975 — *Sophia Kalopissi-Verti*. Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244): Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien. München, 1975 («Miscellanea byzantina Monacensia», Hft 20).
- Kane, 2000 — *Eileen Kane*. The Saint Catherine Chapel in the Church of San Clemente, Rome. [Rome, 2000].
- Karrenbrock, 2010 — *Reinhard Karrenbrock*. “... And it was made in Flanders”: Early Netherlandisch Altarpieces — Production and Export // В изд.: Borchert, 2010 (с. 35–53).
- Kauffmann, 1952 — *Hans Kauffmann*. Stephan Lochner: Ansprache bei dem Festakt der Stadt Köln zum Gedächtnis des vor 500 Jahren verstorbenen Kölner Malers und Rats Herrn am 2. Dezember 1951. Bonn, 1952.
- Kemperdick, 2010 — *Stephen Kemperdick*. The First Generation // В изд.: Borchert, 2010 (с. 54–67).
- Kemperdick & Sander, 2009 — *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*. Eine Ausstellung des Städel Museums, Frankfurt am Main, und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin. Hrsg. von Stephan Kemperdick und Jochen Sander. Mit Beiträgen von Bastian Eclercy, Stephan Kemperdick, Peter Klein, Antje-Fee Köllermann und Jochen Sander. [S. 1., 2009].
- Kessler, 1966 — *Herbert L. Kessler*. An Eleventh Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival // *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F., Bd VIII, 1966, Hft 1

- (с. 67–95). Переизд. в кн.: *Herbert L. Kessler. Studies in Pictorial Narrative*. London, 1994 (с. 479–507).
- Kim, 1973 — *The Gospel of Nicodemus: gesta Salvatoris*: Edited from the Codex Einsidlensis, Einsiedeln Stiftsbibliothek, MS 326. Ed. by *H.C. Kim*. Toronto, 1973 («Toronto Medieval Latin Texts», 2).
- King, 1869 — *Charles W. King. Talismans and Amulets // The Archaeological Journal*, vol. XXVI, 1869 (с. 25–34, 149–157, 225–235).
- Kirichenko, 2005 — *Alexander Kirichenko. Hymnus invicto: The Structure of Mithraic Cult Images with Multiple Panels // Göttinger Forum für Altertumswissenschaft*, Bd VIII, 2005 (с. 1–15).
- Kirschbaum, 1968 — [*Engelbert Kirschbaum*]. *Engel // Lexicon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum... Bd I. Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1968 (стлб. 626–642).
- Kitzinger, 1949 — *Ernst Kitzinger. The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo: An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects // The Art Bulletin*, vol. XXXI, 1949, № 4 (с. 269–292).
- Klewitz, 1941 — *Hans-Walter Klewitz. Die Krönung des Papstes // Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*, Bd LXI (LXXIV. Band der «Zeitschrift für Rechtsgeschichte»). Kanonistische Abt., XXX. Weimar, 1941 (с. 96–130).
- Köllermann, 2010 — *Antje-Fee Köllermann. Model of Appropriation: The Reception of the Art of Rogier van der Weyden in Germany // В изд.: Borchert, 2010 (с. 68–81).*
- Koerner, 1993 — *Joseph Leo Koerner. The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago – London, [1993].
- Kraus, 1884 — *Franz Xaver Kraus. Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier in unveränderlichem Lichtdruck*. Freiburg im Breisgau, 1884.
- Kropp, I–III — *Angelicus M. Kropp. Ausgewählte koptische Zaubertexte*, Bde I–III. Bruxelles, 1930–1931 (Bd I: Textpublikation, 1931; Bd II: Übersetzungen und Anmerkungen, 1931; Bd III: Einleitung in koptische Zaubertexte).
- Kropp, 1930 — *Angelicus M. Kropp. Die Kreuzigungsgruppe des koptischen Papyrus Brit. Mus. Ms. or. 6796 // Oriens Christianus*, Serie III, Bd III, 1930 (с. 64–68).
- Kubben, 1920–1921 — *Paul Kubben. Bij de Aanbidding van het Lam // Limburg: Maandschrift*, Jaargang II, Juli 1920 — Juni 1921 (с. 122–127).
- Kubben, 1921–1922 — *Paul Kubben. Meiaparos // Limburg: Maandschrift*, Jaargang III, Juli 1921 — Juni 1922 (с. 22–24).
- Künstler, 1972 — *Gustav Künstler. Jan van Eycks Wahlwort «Als ich can» und das Flügelaltärchen in Dresden // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd XXV: Festschrift für Otto Demus und Otto Pächt, 1972 (с. 107–127).
- La Cava, 1925 — *Francesco La Cava. Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio finale: Drama psicologico in un ritratto simbolico*. Bologna, 1925.
- Labarte, I–III — *Jules Labarte. Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, vol. I–III. 2<sup>ème</sup> éd. Paris, 1872–1875.
- Ladner, 2008 — *Gerhard B. Ladner. Il simbolismo paleocristiano: Dio, cosmo, uomo. Prefazione all'edizione italiana di Eugenio Russo*. Vicenza, 2008. Cp.: *Gerhard B. Lad-*

- ner. Handbuch der frühchristlichen Symbolik: Gott – Kosmos – Mensch. Wiesbaden, 2000.
- Landsberg, 2001 — *Jacques de Landsberg*. L'art en Croix: Le thème de la Crucifixion dans l'histoire de l'art. Préface Didier Martens. [Tournai, 2001].
- Lang, 1989 — Jovian P. Lang. Dictionary of the Liturgy. New York, 1989.
- Lavalleye, I–II — Les primitifs flamands: Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles. Collections d'Espagne. Sous la direction de *Jacques Lavalleye*, t. I–II. Anvers, 1953–1958.
- L. C., 1884 — L. C. [= L. Cloquet?]. Découvertes dans le département de l'Aisne // Revue de l'Art chrétien, XXVII<sup>e</sup> année, n. s., t. II, 1884 (с. 72–74).
- Leclercq, 1914 — *Henri Leclercq*. Croix et Crucifix // Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie des RR. dom F. Cabrol et dom H. Leclercq, t. III/2, 1914 (стлб. 3045–3131).
- Leclercq, 1924 — *Henri Leclercq*. Gemmes // *Henri Leclercq*. Croix et Crucifix // Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie des RR. dom F. Cabrol et dom H. Leclercq, t. VI/, 1924 (стлб. 794–864).
- Leclercq, 1928 — *Henri Leclercq*. Larrons (Les deux) // *Henri Leclercq*. Croix et Crucifix // Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie des RR. dom F. Cabrol et dom H. Leclercq, t. VIII/1, 1928 (стлб. 1402–1404).
- Liebmann, 1973 — *Michael J. Liebmann*. Die Künstlersignaturen im 15–16. Jahrhundert als Gegenstand soziologischer Untersuchungen // Lucas Cranach: Künstler und Gesellschaft. Referate des Colloquiums mit internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä. (Staatliche Lutherhalle Wittenberg, 1.–3. Okt., 1972). Hrsg. von Peter H. Feist, Gerhard Brendler, Ernst Ullmann. Wittenberg, 1973 (с. 129–134).
- Lloyd & White, 1992 — *Christopher Lloyd*. Fra Angelico. With notes by Davis White. 2nd ed., revised and enlarged. New York, 1992 [1-е изд. вышло в 1979 г.].
- Lomazzo, I–II — *Gian Paolo Lomazzo*. Scritti sulle arti. A cura di Roberto Paolo Ciardi, vol. I–II. [Firenze, 1973–1974].
- Lucchesi Palli, 1972 — *E. Lucchesi Palli*. Schächer // Lexicon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum... Bd IV. Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1972 (стлб. 56–58).
- Lukianos, I–VIII — *Lucian*: With an English transl. in eight volumes, vols I–VIII. London – Cambridge, Mass., 1953–1959 («The Loeb Classical Library»).
- Lurker, 1980 — *Manfred Lurker*. Die Symbolbedeutung von Rechts und Links und ihr Niederschlag in der abendländisch-christlichen Kunst // Symbolon: Jahrbuch für Symbolforschung, N. F., Bd V. Köln, 1980 (с. 95–128).
- Mancini, 1987 — Pinacoteca Comunale di Città di Castello, 1. Dipinti. A cura di Francesco Federico Mancini. Perugia, 1987.
- Mancini, 1999 — Pinacoteca Comunale di Bevagna. A cura di Francesco Federico Mancini. [Milano, 1999].
- Mander, с.м.: Van Mander.
- Mango, 1972 — The Art of Byzantine Empire, 312–1453: Sources and Documents. Comp. and ed. by Cyril Mango. Engelwood Cliff, New Jersey, 1972. Репринт: Toronto – Bufalo – London, [1986] («Medieval Academy Reprints for Teaching», 16].

- Mango, 1991 — *C[yril] M[ango]*. Nea Ekklesia // The Oxford Dictionary of Byzantium. Prepared at Dumbarton Oaks, Alexander P. Kazhdan editor-in-chief, vol. II. New York – Oxford, 1991 (c. 1446).
- Markschies, 2009 — *Alexander Markschies*. Monochrome and grisaille: an European overview // В изд.: Borchert, 2009, p. 267–275.
- Martens, 1994 — *Didier Martens*. L'illusion du réel // Les Primitifs flamands et leur temps. Sous la direction de Brigitte de Patoul et Roger Van Schoute. [Louvain-la-Neuve, 1994] (c. 255–277).
- Martin, 1955 — *John R. Martin*. The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art // Late Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, jr. Ed. by Kurt Weitzmann with the assistance of Sirarpie Der Nersessian, George H. Forsyth, jr., Ernst H. Kantorowicz, Theodor E. Mommsen. Princeton, 1955 (p. 189–196).
- Matt et al., 1970 — *L[eonard] von Matt, G[eorg] Daltrop, A[driano] Prandi*. Art Treasures of the Vatican Library. New York, 1970.
- Matthew, 1998 — *Louisa C. Matthew*. The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures // The Art Bulletin, vol. LXXX, 1998, № 4 (c. 616–648).
- Mauriès, 1997 — Il Trompe-l'œil: Illusioni pittoriche dall'antichità al XX secolo. A cura di Patrick Mauriès. Milano, [1997].
- Medieval pictorial embroidery, 1991 — Medieval pictorial embroidery: Byzantium, Balkans, Russia. Russia. Catalogue of the Exhibition (XVIII<sup>th</sup> International Congress of Byzantinists. Moscow, August 8–15, 1991). [Introductory text and selection by N. F. Mayasova. Moscow, 1991]. Meersseman, I–II — Der Hymnos Akathistos im Abendland, I–II. [Hrsg. von] Gilles Gérard Meersseman. Freiburg, 1958–1960 («Specilegium Friburgense: Texte zur Geschichte des kirchlichen Lebens», Bde 2–3).
- Mehr, 1947 — *A.–C. Mehr*. The Cyprus Passion Cycle. Notre Dame, Indiana, 1947.
- Meiss, 1956 — *Millard Meiss*. Jan van Eyck and the Italian Renaissance // Venezia e l'Europa: Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte (Venezia, 12–18 settembre 1955). Venezia, [1956] (c. 58–69). Переизд.: *Millard Meiss*. The Painter's Choice. New York, 1976 (c. 19–35).
- Meiss, 1960 — *Millard Meiss*. Toward a More Comprehensive Renaissance Paleography // The Art Bulletin, vol. XLII, 1960, № 2 (c. 97–112).
- Mély, 1918 — *Fernand de Mély*. Signatures des primitifs: le retable de Roger van der Weyden au Louvre et l'inscription du turban de la Madeleine // Revue archéologique, 5<sup>ème</sup> série, t. VII, 1918, janvier-avril (c. 50–75).
- Mély, 1920 — [*Fernand de Mély*]. [Les Van Eyck et les inscriptions *agla* et *adonai*] // Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France (1920). Paris, 1920 (c. 204–214).
- Mély, 1921 — *Fernand de Mély*. Le retable de l'Agneau des Van Eyck et les pierres gravées talismaniques // Revue archéologique», 5<sup>ème</sup> série, t. XIV, 1921, juillet-ottobre (c. 33–48).
- Memling in Brugge, 1994 — Memling in Brugge, à Bruges, in Bruges, in Brügge. [Bruges, 1994].

- Metzger, 1970 — *Bruce M. Metzger*. Names for the Nameless in the New Testament. A Study in the Growth of Christian Tradition // *Kyriakon: Festschrift Johannes Quasten*. Ed. by Patrick Granfield and Joseph A Jungmann, vol. I. Münster Westf. [1970] (с. 79-99). То же в изд.: Bruce M. Metzger. *New Testament Studies: Philological, Versional and Patristic*. Leiden 1980 (= "New Testament Tools and Studies", 10) (с. 23–45).
- Mey см.: De Mey, 2001.
- Meyer, 1924 — A. Meyer. *Namen der Namenlosen* // Edgar Hennecke. *Neutestamentliche Apokryphen*. 2te Aufl. [Tübingen, 1924].
- Millet, 1916 — *Gabriel Millet*. *Recherches sur l'icônographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédonie et du Mont-Athos*. Paris, 1916 («Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome», fasc. 109).
- Molanus, 1771 — *De historia ss. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum, libri quatuor; auctore Joanne Molano, regio theologo et cive Lovaniensi ejusdem oratio de Agnus Dei et alia quedam Joannis Natalis Paquot recensuit, illustravit, supplevit*. Lovanii, 1771. Ср. 1-е изд.: *De picturis et imaginibus sacris liber, tractans de vitandis circa eas abusibus, et de earundem significationibus, authore Ioanne Molano...* Lovanii, 1570.
- Molanus, 1996 — *Molanus*. *Traité des saintes images*. Introd., trad., notes et index par François Bœspflug, Olivier Christin, Benoît Tassel. Paris, 1996. Ср.: *Molanus*. *Traité des saintes images* (Louvain, 1570, Ingolstadt, 1594). Texte latin, documentation iconographique par François Bœspflug, Olivier Christin, Benoît Tassel. Paris, 1996 (с факсим. воспроизведением изд. 1617 г.).
- Morachiello, 1995 — *Paolo Morachiello*. *Beato Angelico: gli affreschi di San Marco* [Milano], 1995.
- Moroni, I–CIII — *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica... Compilazione del Cavaliere Gaetano Moroni Romano*, vol. I–CIII. Venezia, 1840–1861. Ср.: *Indice generale alfabetico delle materie del Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica. Compilato dall'autore stesso Cav. Gaetano Moroni Romano...*, vol. I–VI. Venezia, 1878–1879.
- Münzel, 1941–1942 — *Gustav Münzel*. *Zu dem Bilde des sogenannten Tymotheos von Jan van Eyck* // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd X, 1941–1942 (с. 188–191).
- Muller, 1977 — *Norman E. Muller*. *Ambrogio Lorenzetti's Annunciation: A Re-examination* // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd XXI, 1977, Hft 1 (с. 1–12).
- Musper, 1948 — *Theodor Musper*. *Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck*. [Stuttgart, 1948].
- Musper, 1968 — *Heinrich Theodor Musper*. *Altniederländische Malerei von Van Eyck bis Bosch*. Köln, 1968.
- Nachtigal, I–II — *Euchologium Sinaiticum: starocerkevnoslovanski glagolski spomenik*. Izdao priredil Rajko Nachtigal, del I–II. Ljubljana, 1941–1942 («Akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani». Filozofsko-filološko-historični razred, dela 1–2).

- Nelson, 1994 — *Janet L. Nelson*. Kingship and Empire in the Carolingian World // *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*. Ed. by Rosamond McKitterick. Cambridge, [1991] (с. 52–87).
- Nelson & Collins, 2006 — *Holy Images, Hallowed Ground: Icons from Sinai*. Ed. by *Robert S. Nelson & Kristen M. Collins*. Los Angeles, [2006].
- Nicolaus Cusanus, 1980 — *Nicolò Cusano*. Scritti filosofici. A cura di Giovanni Santinello, vol. 2 (Opuscula; Apologia doctae ignorantiae; De visione dei; De beryllo). Bologna, [1980] («Filosofi moderni», 23).
- Nikolaos Mesarites, 1957 — *Nikolaos Mesarites*. Description of the Church of the Holy Apostles in Constantinople. Greek text ed. with transl., commentary and introd. by Glanville Downey // *Transactions of the American Philosophical Society, N. S.*, vol. 47, pt 6, 1957 (с. 855–924).
- Nußbaum, 1962 — *Otto Nußbaum*. Die Bewertung von Rechts und Links in der römischen Liturgie // *Jahrbuch für Antike und Christentum, Jahrgang 5*. Münster, 1962 (с. 158–171).
- O’Ceallaigh, 1963 — *G. C. O’Ceallaigh*. Dating the Commentaries of Nicodemus // *The Harvard Theological Review*, vol. LVI, 1963, № 1 (с. 21–58).
- Otrange-Mastai, 1975 — *Marie-Louise d’Otrange-Mastai*. Illusion in Art: Trompe l’Oeil: A History of Pictorial Illusionism. New York, [1975].
- Pächt, 1956 — *Otto Pächt*. [Рец. на кн.: Panofsky, I–II] // *The Burlington Magazine*, vol. LXXXIX, 1956 (с. 110–116, 266–277).
- Pächt, 1959 — *Otto Pächt*. [Рец. на кн.: Bruyn, 1957] // *Kunstchronik, Bd XII*, 1959 (с. 254–258).
- Pächt, 1994 — *Otto Pächt*. Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Paunting. Foreword by Artur Rosenauer. Ed. by Maria Schmidt-Dengler. [London, 1994]. Cp.: *Otto Pächt*. Van Eyck: Die Begründer der altniederländischen Malerei. Hrsg. von Maria Schmidt-Dengler. [München, 1989].
- Panofsky, I–II — *Erwin Panofsky*. Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character, vols I–II. New York – San Francisco, [1953].
- Panofsky, 1934 — *Erwin Panofsky*. Jan van Eyck’s *Arnolfini* Portrait // *The Burlington Magazine*, vol. LXIV, 1934 (с. 117–127).
- Panofsky, 1935 — *Erwin Panofsky*. The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece // *The Art Bulletin*, vol. XVII, 1935, № 4 (с. 433–473).
- Paolucci, 2003 — *L’arte nelle chiese di Firenze*. A cura di *Antonio Paolucci*. Testi di Monica Bietti, Francesca Fiorelli Malesci. [Firenze – Milano, 2003].
- Pastor, 1905 — *Die Reise des Kardinals Luigi d’Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518, beschrieben von Antonio de Beatis*. Als Beitrag zur Kulturgeschichte des ausgehenden Mittelalters veröffentlicht und erläutert von *Ludwig Pastor*. Freiburg im Breisgau, 1905 («Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte der deutschen Volkes», Bd IV, Hft 4).
- Pedro Berruguete, 2003 — *Pedro Berruguete: El primer pintor rinacentista de la Corona de Castilla (Iglesia de Santa Eulalia, Paredes de Nava (Palencia). Del 4 de abril al 8 de junio de 2003)*. [Palencia, 2003].

- Peebles, 1911 — *Rose Jeffries Peebles*. The legend of Longinus in ecclesiastical tradition and in English literature, and its connection with the Grail. [Berlin, 1911].
- Peirce & Tyler, I–II — *Hayford Peirce et Royall Tyler*. L'art byzantin, t. I–II. Paris, 1932–1934.
- Pelekanidis et al., I–II — *S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas*. The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts: Miniatures, Headpieces, Initial Letters, vols I–II. [Athens, 1974–1975]. III том этого изд. вышел на греч. яз. под назв.: Οί θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Σειρά Α'. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα. Παραστάσεις ἐπίτιπλα ἀρχικά. Τόμος Γ'. Ὑπὸ Στωλ. Μ. Πελεκανίδος, Παναγ. Κ. Χρήστου, Χρυσ. Μαυροπούλου Τσιούμη, Σωτ. Ν. Καδᾶ, Αἰκ. Κατσαροῦ. Ἀθήνα, 1979. Peman y Pemartin, 1969 — *César Peman y Pemartin*. Juan van Eyck y España. Cádiz, 1969.
- Perrot, 1965 — *Jean Perrot*. L'Orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Paris, 1965.
- PG, I–CLXI — *Patrologiae cursus completus. Series graeca*. Accurante J.-P. Migne, t. I–CLXI. Paris, 1857–1866.
- Philip, 1967 — *Lotte Brand Philip*. Raum und Zeit in der Verkündigung des Genter Altars // *Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd XXIX. Köln, 1967 (с. 62–104).
- Philip, 1971 — *Lotte Brand Philip*. The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck. Princeton, 1971.
- Philippot, 1966 — *Paul Philippot*. Les grisailles et les «degrés de réalité» de l'image dans la peinture flamande des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles // *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, XV<sup>e</sup> année, 1966, № 4 (с. 225–242). Переизд.: *Paul Philippot*. Pénétrer l'art: Restaurer l'œuvre. Bruxelles, 1990 (с. 101–110).
- Philostratus, 1931 — *Philostratus the Elder*. Imagines; *Philostratus the Younger*. Imagines; *Callistratus*. Descriptions: With an English transl. London – Cambridge, Mass., 1931 («The Loeb Classical Library»). . Photius, 1958 — *The Homilies of Photius* Patriarch of Constantinople. English transl., Introd. and Commentary by Cyril Mango. Cambridge Mass., 1958.
- Pino, 1946 — *Paolo Pino*. Dialogo di pittura: Edizione critica con introduzione e note. A cura di Rodolfo ed Anna Pallucchini. Venezia, [1946].
- Pinson, 1996 — *Yona Pinson*. The Iconography of the Temple in Northern Renaissance Art // *Assaph: Studies in Art History*, vol. II, 1996 (p. 147–174).
- Pintura gótica, 2003 — *La pintura gótica hispanoflameca: Bartolomé Bermejo y su época* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona: 26 de febrero — 11 de mayo 2003; Museo de Bellas Artes de Bilbao: 9 de junio — 31 de agosto da 2003). S. l., 2003.
- PL, I–CCXXI — *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Accurante J.-P. Migne, t. I–CCXXI. Paris, 1844–1865.
- Plinius, I–X — *Pliny*. Natural History: With an English transl. in ten volumes. London – Cambridge, Mass., 1938–1963 («The Loeb Classical Library»).
- Plumpe, 1943 — *J[oseph] C. Plumpe*. Vivum saxum, vivi lapides: The Concept of «Living Stone» in Classical and Christian Antiquity // *Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion*, vol. I, 1943 (с. 1–14).



- Poliziano, 1553 — *Angeli Politiani Opera*, quae quidem extitere hactenus, omnia, longe emendatius quam usquam antehac expressa: quibus accessit Historia de coniuratione Pactiana in familiam Medicam, elegantissimè conscripta: quorum omnium ordinem post Politiani elogia inuenies: addito una indice memorabilium copiosissimo. Basileae, 1553.
- Pontani, 1996 — *Anna Pontani*. Iscizioni greche nell'arte occidentale: specimen di un catalogo // *Scrittura e Civiltà*, vol. XX, 1996 (с. 105–279).
- Post, 1952 — *Paul Post*. «Pictor Hubertus d'Eyck Major Quo Nemo Repertus»: Eine Untersuchung zur Genfer Altar-Frage auf Grund des Tatsächlichen // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd XV, 1952 (с. 46–68).
- Prampolini, 1939 — *L'Annunciazione nei pittori primitivi italiani: Testo e iconografia*. A cura di *Giacomo Prampolini*. Milano, [1939].
- Pressoyre, 1972 — *I. Pressoyre*. Vergil // *Lexicon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum... Bd IV. Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1972 (стлб. 415–418).
- Puyvelde см.: Van Puyvelde.
- Quaresmio, I–II — *Historica theologica et moralis Terrae sanctae elucidatio: in qua pleraque ad veterem & praesentem eiusdem Terrae statum spectantia accuratè explicantur, varij errores refelluntur, veritas fideliter exacteque discutitur ac comprobatur. Opus non tantum ad Terram sanctam proficiscentibus, sed etiam Sacrae Scripturae studiosis & divini verbi praeconibus utilissimum. Auctore Fr. Francisco Quaresmio Laudensi, ordinis Minorum theologo...*, t. I–II. Antverpiae, 1639.
- Radt, 1999 — *Wolfgang Radt*. Pergamon: Geschichte und Bauten einer antiken Metropole. [Darmstadt, 1999].
- Rahner, 1953 — *Hugo Rahner*. Antenna crucis, V: Das mystische Tau // *Zeitschrift für katholischen Theologie*, Bd LXXV, 1953, Hft 4 (с. 385–410).
- Réau, I–III — *Louis Réau*. Iconographie de l'art chrétien, t. I–III. Paris, 1955–1959.
- Reil, 1904 — *Johannes Reil*. Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. Leipzig, 1904 («Studien über christliche Denkmaler»). Hrsg. v. Johannes Ficker = «Archäologischen Studien über christlichen Altertum und Mittelalter», N. F., Hft 2).
- Reinach, 1918 — *Salomon Reinach*. Le maître de Flémalle // *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1918, 1<sup>re</sup> livraison (p. 74–89).
- Revillout, 1913 — *E. Revillout*. Les Acta Pilati // *Patrologia Orientalis*. Publiée sous la direction de R. Graffin et F. Nau, t. IX. Paris, 1913 (p. 57–132).
- Richter, I–II — *The literary works of Leonardo da Vinci*. Compil. and ed. from the Original Manuscripts by *Jean Paul Richter*, vols I–II. London, 1883.
- Robb, 1936 — *David M. Robb*. The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries // *The Art Bulletin*, XVIII, 1936 (с. 480–516).
- Rowley, I–II — *George Rowley*. Ambrogio Lorenzetti, vols I–II. Princeton, New Jersey, 1958 («Princeton Monograph in Art and Archaeology», XXXII).
- Sachs, Badstübner & Neumann, 1980 — *Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Neumann*. Christliche Ikonographie in Stichworten. [2te verbesserte Aufl.]. Leipzig, 1980.
- Sala, 1987 — *Charles Sala*. La signature à la lettre et au figuré // *Poétique*, t. 69 («Paratextes», éd. par G. Genette), 1987 (с. 119–127).

- Sandström, 1963 — *Sven Sandström*. Levels of Unreality: Studies in Structure and Constructions in Italian Mural Painting during the Renaissance. Uppsala, 1963 («Figura: Uppsala Studies in the History of Art», N. S., IV).
- Schapiro, 1977 — *Meyer Schapiro*. The Romanesque Sculpture of Moissac, pts I–II // *Meyer Schapiro*. Romanesque Art. New York, [1977] (с. 131–264).
- Schapiro, 1996 — *Meyer Schapiro*. Words, Script and Pictures: Semiotics of Visual Language. New York, [1996].
- Schapiro et al., 1973 — *Meyer Schapiro and Seminar*. The Miniatures of the Florence Diatessaron (Laurentian ms Or. 81): Their Place in Late Medieval Art and Supposed Connection with Early Christian and Insular Art // *The Art Bulletin*, vol. LV, 1973, № 4 (с. 494–531).
- Scheller, 1968 — *Robert W. Scheller*. «Als ich can» // *Oud Holland*, LXXXIII, 1968, № 2 (с. 135–139).
- Schiller, I–V — *Gertrud Schiller*. Ikonographie der christlichen Kunst, Bde I–V. Gütersloh, [1981–1991]. Первое изд. этой книги вышло в 1966–1980 гг. Ср. англ. перев.: *Gertrud Schiller*. Iconography of Christian Art, vols I–II. London, 1971–1972 (в англ. изд. вошли лишь тома, посвященные иконографии Христа).
- Schmarsow, 1924 — *August Schmarsow*. Hubert und Jan van Eyck. Leipzig, 1924.
- Schmidt & Schmidt, 1981 — *Heinrich und Margarethe Schmidt*. Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst: Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik. München, [1981].
- Schneider, 1934 — *Carl Schneider*. Der Hauptmann am Kreuz: Zur Nationalisierung neutestamentlicher Nebenfiguren // *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft*, Bd XXXIII, 1934 (с. 1–17).
- Schneider, 1986 — *Norbert Schneider*. Der Genter Altar: Vorschläge für eine Reform der Kirche. [Frankfurt am Main, 1986].
- Schneider, 2012 — *Wolfgang Christian Schneider*. Reflection as an Object of Vision in the Ghent Altarpiece // *Vision & Material: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's Time*. Ed. by Marc De Mey, Maximiliaan P. J. Martens and Cyriel Stroo. Brussels, 2012 (с. 171–181).
- Schöne, 1938 — *Wolfgang Schöne*. Dieric Bouts und seine Schule. Berlin – Leipzig, 1938.
- Schubert, 1968 — *Dietrich Schubert*. Kaiserliche Liturgie: Die Einbeziehung von Musikinstrumenten, insbesondere der Orgel, in den frühmittelalterlichen Gottesdienst. Göttingen, [1968] («Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung», Hft 17).
- Schwartz, 1997 — *Michael Schwartz*. Raphael's authorship in the "Expulsion of Heliodorus": Interpretation of court painter Raphael's mural // *The Art Bulletin*, vol. LXXIX, 1997, № 3 (с. 466–492).
- Schwarz, 1959 — *Heinrich Schwarz*. The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout: Observations on some paintings, drawings and prints in the fifteenth century // *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on His Eightieth Birthday*. London, 1959 (с. 90–105).
- Schwarz, 1967 — *Heinrich Schwarz*. Schiele, Dürer and the Mirror // *The Art Quarterly*, vol. XXX, 1967 (с. 210–223).

- Šebková-Thaller, 1991 — *Zuzana Šebková-Thaller*. Jan van Eycks Selbstzeugnisse und das Buch der Weisheit // *Konsthistorisk Tidskrift (Journal of Art History)*, vol. LX, 1991, № 1 (с. 1–8).
- Seidel, 1993 — *Linda Seidel*. Van Eyck's Arnolfini Portrait: Stories of an Icon. Cambridge, [1993].
- Seiferth, 1964 — *Wolfgang Seiferth*. Synagoge und Kirche im Mittelalter. München, 1964.
- Silver, 1984 — *Larry Silver*. The Paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné. Oxford, [1984].
- Sotiriou, I–II — *Γ. καί Μαρία Σωτηρίου*. Εικονες της Μονής Σινά, τ. I–II. Αθήναι, 1956–1958. 1956–1958.
- Staerk, 1934 — *W. Staerk*. Eva – Maria: Ein Beitrag zur Denk- und Sprechweise der altkirchlichen Christologie // *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche*, Bd XXXIII, 1934, Hft 2/3 (с. 97–104).
- Stange, I–XI — *Alfred Stange*. Deutsche Malerei der Gotik, Bde I–XI. München – Berlin, 1934–1961. Репринт: Nandeln – Lichtenstein, 1969.
- Steinbart, 1946 — *Kurt Steinbart*. Konrad von Soest. Wien, 1946.
- Sterling, I–II — *Charles Sterling*. La peinture médiévale à Paris (1300–1500), t. I–II. [Paris, 1987–1990].
- Stoichita, 1992 — *Victor I. Stoichita*. Nomi in cornice // *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana (Rom, 1989)*. Hrsg. von Matthias Winner. [Weinheim, 1992] (с. 293–315).
- Stoichita, 1997 — *Victor I. Stoichita*. The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting. Cambridge, [1997].
- Symeonides, 1965 — *Sibilla Symeonides*. Taddeo di Bartolo. Prefazione di Enzo Carli. Siena, 1965 («Accademia Senese degli Intronati. Monografie d'arte Senese», VII).
- Taylor, 2003 — *Richard Taylor*. How to Read a Church: An Illustrated Guide to Images, Symbols and Meanings in Churches and Cathedrals. London – Sydney – Auckland – Johannesburg, [2003].
- Tempestini, 1992 — *Anchise Tempestini*. Giovanni Bellini: Catalogo completo dei dipinti. [Firenze, 1992].
- Terner, 1979 — *Rudolf Terner*. Bemerkungen zur «Madonna des Kanonikus van der Paele» — «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», Bd XLII, 1979, Hft 2–3 (с. 83–91).
- Thoby, 1959 — *Paul Thoby*. Le crucifix des origines au Concile de Trente: Étude iconographique. Nantes, 1959.
- Thunø, 2002 — *Eric Thunø*. Image and Relic: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome. Rome, 2002 («*Analecta Romana Instituti Danici*», Suppl. XXXII).
- Tischendorf, 1853 — *Constantinus Tischendorf*. Evangelia apocrypha adhibitis plurimis codicibus Graecis et Latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus. Lipsiae, 1853.
- Tolnay, 1938 — *Charles de Tolnay*. Le retable de l'agneau mystique des frères Van Eyck. Bruxelles, 1938.
- Tolnay, 1939 — *Charles de Tolnay*. Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck. Bruxelles, 1939.

- Toscano, 1990 — Museo Comunale di San Francesco a Montefalco. A cura di *Bruno Toscano*. [Milano, 1990].
- Tran Tam Tinh, 1972 — *V. Tran Tam Tinh*. Le culte des divinités orientales en Campanie en dehors de Pompéi, de Stabies et d'Herculanum. Leiden, 1972 («Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire Romain», t. XXVII).
- Traube 1907 — *Ludwig Traube*. Nomina sacra: Versuch einer Geschichte der christlichen Kürzung. München, 1907 (= Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters. Bd. 2). Репринт: Darmstadt, 1967.
- Travers, 1875 — *Julien Travers*. Que faut-il entendre par le côté droit et le côté gauche des églises // Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie, 1875, t. VII (c. 121–129).
- Trier, 1924 — *Jost Trier*. Der heilige Jodocus : Sein Leben und seine Verehrung zugleich ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Namengebung. Breslau, 1924 («Germanistische Abhandlungen», Bd 56). Репринты: Hildesheim, 1977; Hildesheim, 2008.
- Uspenskij, 1999 — *Boris Uspenskij*. Maria-Sofia nell'antica Russia // Sophia la Sapienza di Dio. A cura di G. Cardillo Azzaro e P. Azzaro. [Milano, 1999] (c. 31–35).
- Uspensky, 1976 — *Boris Uspensky*. The Semiotics of the Russian Icon. Lisse, 1976.
- Vaillant, 1968 — *André Vaillant*. L'Évangile de Nicodème. Texte slave et texte latin. Harris, 1968 («Centre de recherches d'histoire et de philologie de la IV<sup>e</sup> section de l'École pratique des hautes études», II. Hautes études orientales, 1).
- Van den Gheyn, 1924 — [*Gabriel*] *van den Gheyn*. Les inscriptions sur le polyptique des van Eyck // Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand, 32<sup>e</sup> année. Gand, 1924 (c. 65–77).
- Van Mander, 1936 — *Carel van Mander*. Dutch and Flemish Painters. Translation from the *Schilderboeck* and Introd. by Constant van de Wall. New York, 1936.
- Van Mander, 1965 — *Carel van Mander*. Le livre de peinture. Textes présentées et annotées par Robert Genaille. [Paris, 1965].
- Van Puyvelde, 1947 — *Leo van Puyvelde*. Van Eyck: The Holy Lamb. Transl. from the French by Doris I. Wilton. London, [1947].
- Vannutelli, 1938 — Actorum Pilati textus synoptici quos edidit et adnotationibus ornavit *Primus Vannutelli*. Romae, 1938.. Varenbergh, 1869–1872 — *Emile Varenbergh*. Fêtes données à Philippe-le-Bon et Isabelle de Portugal à Gand, en 1457 // Annales de la Société Royale des beaux-arts et de littérature de Gand, t. XII (1869–1872) (c. 1–36).
- Vasari, I–IV — *Giorgio Vasari*. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. A cura di Carlo L. Ragghianti, vol. I–IV. Milano – Roma, [1942–1949].
- Vilain, 1970 — *Jacques Vilain*. L'«autoportrait caché» dans la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle // Revue de l'Art, 1970, № 8 (c. 53–55).
- Vincens-Villepreux, 1994 — *Alice Vincens-Villepreux*. Ecritures de la peinture: pour une étude de l'œuvre de la signature. Paris, 1994.
- Vincenz, 1988 — *André de Vincenz*. Zum Wortschatz der westlichen Slavenmission // Slavistische Studien zum X. Internationalen Slavistenkongress in Sofia (1988). Hrsg. von Reinhold Olesch und Hans Rothe. Köln – Wien, 1988.

- Vincenz, 1991 — *André de Vincenz*. Untersuchungen zum Wortschatz der westlichen Slavenmission: die slavischen Bezeichnungen für «Geist» und «Seele» // Natalicia Johanni Schröpfer octogenario a discipulis amicisque oblata = Festschrift für Johannes Schröpfer zum 80. Geburtstag. Hrsg. von Leopold Auburger und Peter Hill. München, 1991 («Philologia et litterae Slavica», Bd I).
- Viollet-le-Duc, 1854–1868 — [*Eugène Emmanuele*] *Viollet-le-Duc*. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, t. I–X. Paris, 1854–1868.
- Vogel, 1960 — *Cyrille Vogel*. Versus ad Orientem: L'orientation dans les *Ordines Romani* du haut moyen âge // *Studi medievali*, 3<sup>a</sup> serie, anno I, 1960, fasc. 2 (с. 447–469).
- Vogel, 1962 — *Cyrille Vogel*. Versus ad Orientem. L'orientation dans les *Ordines Romani* du haut moyen âge // *La Maison-Dieu*, № 70, 1962 (с. 67–99). Переизд. работы: Vogel, 1960. Текст обеих публикаций идентичен, но в изд. 1960 г. отсутствует таблица, которая представлена в публикации 1962 г. на с. 86–87. Vollmer, 1910 — *Hans Vollmer*. Künstlersignaturen // *Die Kunst*, Bd 21, 1910 (с. 543–548, 565–569).
- Vos, см.: De Vos.
- Waagen, 1854 — *Gustav Friedrich Waagen*. The Treasures of Art in Great Britain, vol. I. London, 1854.
- Wallis, 1975 — *Mieczysław Wallis*. Arts and Signs. Bloomington, [1975] («Indiana University Publications: Studies in Semiotics», vol. II).
- Ward, 1975 — *John L. Ward*. Hidden Symbolism in Jan van Eyck's *Annunciations* // *The Art Bulletin*, vol. LVII, 1975, № 2 (с. 196–220).
- Wauters, 1893 — *Alphonse Jules Wauters*. Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling... Bruxelles, 1893.
- Wazbinski, 1963 — *Zygmunt Wazbinski*. Le «cartellino»: Origine et avatars d'une étiquette // *Pantheon: Internationales Zeitschrift für Kunst*, Jrg. XXI, 1963, № 5 (с. 278–283).
- Weale, 1908 — *James W. H. Weale*. Hubert and Jan van Eyck, their Life and Work. London, 1908.
- Weitzmann, 1976 — *Kurt Weitzmann*. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons, vol. I. From the Sixth to the Tenth Century. Princeton, New Jersey, [1976].
- Wessel, 1966 — *Klaus Wessel*. Die Kreuzigung. Recklingshausen, [1966].
- Williams, 1980 — *Peter F. Williams*. A New History of the Organ: From the Greeks to the Present Day. Bloomington – London, [1980].
- Wilson, 1992 — *Nigel Wilson*. Greek Inscriptions on Renaissance Paintings // *Italia medievale e umanistica*, vol. XXXV, 1992 (с. 215–252).
- Wisskirchen, 1991 — *Rotraut Wisskirchen*. Leo III. und die Mosaikprogramme von S. Apollinare in Classe in Ravenna und SS. Nereo und Achilleo in Rom // *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Bd 34, 1991 (с. 141–151).
- Wyss, 1968 — *R. L. Wyss*. David // *Lexicon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum... Bd I. Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1968 (стлб. 477–490).
- Zampetti, 1986 — *Pietro Zampetti*. Carlo Crivelli. Firenze, 1986.
- Zoepfl, 1958 — *Friedrich Zoepfl*. Dismas und Gestas // *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Begonnen von Otto Schmitt, hrsg. von E. Gall und L. H. Heidenreich, Bd IV. Stuttgart, 1958 (стлб. 81–87).

- Zuccari, 2009 — *Alessandro Zuccari*. Simbolismi medievali e forme rinascimentali: la «porta dischiusa» nell'arte dell'Angelico // Beato Angelico: l'alba del Rinascimento. A cura di Alessandro Zuccari, Giovanni Morello, Gerardo de Simone. [Ginevra – Milano, 2009] (с. 33–45).
- Zuffi, 1999 — Venezia. A cura di *Stefano Zuffi*. Milano, 1999.



# УКАЗАТЕЛИ

## Имена художников

- Аллинкброод, Луис (Louis Allynbrood или Luis Alimbrot, 1400/10–1460) 60, 163  
Аллори, Алессандро (Alessandro Allori, 1535–1607) 168  
Аллори Кристофано (Cristofano Allori, 1577–1621) 168, 262  
Альбертинелли, Мариотто (Mariotto Albertinelli, 1474–1515) 60  
Анджелико (Фра Джованни да Фьезоле) (Fra' Giovanni da Fiesole, detto Angelico, ок. 1400–1455) 61, 66, 157, 158, 160, 245, 246, 247  
Андреа ди Чоне, *см.*: Орканья  
Антонелло да Мессина (Antonello da Messina, ок. 1430 — 1479) 79, 88  
Антонис, Корнелис (Cornelis Anthonisz, 1505–1553) 137
- Барбьери, Джованни Франческо, *см.*: Гверчино  
Барзе, Жак де (Jacques de Baerze, † не ранее 1399 г.) 163  
Бартоло, *см.*: Ди Бартоло  
Бартоломео (да Сиена?, XIII в.) 168, 262, 322  
Бартоломео ди Паголо, он же Баччо делла Порта (Fra' Bartolomeo di Pagholo, Baccio della Porta, 1472/1475–1517) 60  
Баутс, Дирк (Dirk Bouts, ок. 1415 — 1475) 173  
Беато Анджелико, *см.*: Анджелико  
Беллини, Джованни (Giovanni Bellini, ок. 1430 — 1516) 94, 143, 175, 242, 322  
Бенедиктбойрнский мастер (мастер из бенедиктинского аббатства в Бенедиктбойрне [Benediktbeuern], Бавария, сер. XV в.) 107  
Бенинг, Сандерс (Sanders Bening, 1469–1519) 145  
Бермехо, Бартоломе (Bartolomé Bermejo, ок. 1440 — не ранее 1495) 60  
Берругете, Педро (Pedro Berruguete) (1450–1503/1504) 132, 160, 250, 319  
Биччи ди Лоренцо (Bicci di Lorenzo, 1373–1452) 167  
Бонайути (ди Бонайуто) Андреа (Andrea Bonaiuti / di Bonaiuto, † не ранее 1377) 166  
Борнеманн Ганс (Hans Bornemann, † 1474) 107



Боттичелли, Сандро (Алессандро Филиппеппи) (Alessandro Filipepi, detto Sandro Botticelli, 1475–1510) . Бренкенский мастер (Meister von Brenken, нач. XV в.) 43  
 Брудерлам, Мельхиор (Melchior Broederlam, ок. 1355 — 1411) 92, 162, 163, 198, 318  
 Брюссельский Мастер Сцен жизни Богоматери и Христа (Maître des Scènes de la vie de la Vierge et du Christ, кон. XV в.) 166

Ван Гахт, Виллем (Willem van Haecht, 1593–1637) 129, 220, 321

Ван Геемскерк, Маартен (Maarten van Heemskerck, 1498–1574) 61, 161

Ван Герлам, Симон (Simon van Herlam, перв. пол. XVI в.), см.: Мастер Моррисоновского триптиха

Ван дер Вейден, Питер (Pieter van der Weyden, XV в.) 53

Ван дер Вейден, Рогир (Rogier van der Weyden, 1399/1400–1464) 52, 53, 59, 60, 79, 89, 132, 151, 159, 162, 163, 172, 173, 248, 265, 266, 267, 319, 323

Ван дер Гус, Гуго (Hugo van der Goes, ок. 1435 — 1482/1483) 60, 173

Ван Клеве, Йоос (Joos van Cleve, ок. 1485 — ок. 1540) 132

Ван Орлей, Баренд (Бернард) (Barend / Bernard van Orley, 1488–1541) 52, 53

Ван Хахт, Симон, см.: Ван Гахт

Ван Хеемскерк (Хемскерк), Маартен, см.: Ван Геемскерк

Ван Херлам, Симон, см.: Ван Герлам

Ван Эйк, Бартелеми (Barthélemy van Eyck), см.: Мастер Экского Благовещения

Ван Эйк, Губерт (Hubert van Eyck, ок. 1370 — 1426) 10, 41, 43, 148

Ван Эйк, Ян (Jan van Eyck, ок. 1395 — 1441) *passim*

Веласкес, Родригес (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1599–1660) 136

Венециано, Лоренцо (Lorenzo Veneziano, XIV в.) 15

Виварини, Альвизе (Alvise Vivarini, ок. 1445 — 1505) 17

Гверчино (Джованни Франческо Барбьери) (Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, 1591–1666) 164, 165, 256, 319

Геемскерк, Маартен, см.: Ван Геемскерк

Гирландайо, Давид (Davide Ghirlandaio, 1452–1525) 90

Гирландайо, Доменико (Domenico Ghirlandaio, 1449–1494) 90

Гойя, Франсиско Хосе де (Francisco José de Goya y Lucientes, 1746–1828) 261, 322

Госсарт, Ян, по прозвищу Мабюз (Мобежский) (Jan Gossaert, dit Mabuse, ок. 1478 — между 1533 и 1536) 133, 227, 321

Гоццоли, Беноццо (Benozzo Gozzoli, 1420–1497) . Грюневальд, Маттиас (Matthias Grünewald, ок. 1470 – 1528) 43, 158

Да Ароньо, Джирольдо, см.: Джирольдо да Ароньо

Да Верона, Либерале, см.: Либерале Да Верона

Да Комо, Джирольдо, см.: Джирольдо да Ароньо

Да Мессина, Антонелло, см.: Антонелло

Давид, Герард (Gerard David, ок. 1460 — 1523) 140

Даль Понте, Джованни, он же Джованни ди Марко (Giovanni di Marco, detto dal Ponte, 1385–1437) 15, 167

- Даре, Жак (Jacques Daret, ок. 1404 — ок. 1470) 89
- Де Барзе, *см.*: Барзе
- Де Катц, Арнуль (Арнолет) (Arnoul / Arnolet de Catz), *см.*: Мастер Эксского Благовещения
- Де Фландес, Хуан, *см.*: Фландес
- Дель Бьондо, Джованни (Giovanni del Biondo, † 1398) 167
- Джамбоно, Микеле (Michele Giambono, 1420–1462) 59
- Джентиле да Фабриано (Gentile da Fabriano, ок. 1370 — 1427) 167
- Джироламо да Бреша (Girolamo da Brescia), *см.*: Савольдо
- Джироальдо да Ароньо, он же Джироальдо да Комо (Giroldo da Arogno, Giroldo da Como, XIII в.) 169, 263, 322
- Джованни да Фьезоле, *см.*: Анджелико
- Джорджоне (Giorgio Barbarelli, detto il Giorgione, 1477/1478–1510) 144, 145
- Джотто ди Бондоне (Giotto di Bondone, 1266/67–1337) 63, 104
- Ди Бартоло, Андреа (Andrea di Bartolo, 1360/70– 1428) 165, 166
- Ди Бартоло, Таддео (Taddeo di Bartolo, 1362/63–1422) 95, 163
- Ди Бонайуто, Андреа, *см.*: Бонайути
- Ди Марко, Джованни, *см.*: Даль Понте
- Ди Нардо, Мариотто (Mariotto di Nardo, † не ранее 1424) 167
- Ди Паголо, Бартоломео, *см.*: Бартоломео Ди Паголо
- Ди Пеппо, Ченни, *см.*: Чимабуе
- Ди Пьетро, Дзанино (Giovanni di Francia, Giovanni di Pietro Charlier) (не позднее 1389 – ок. 1448) 17
- Ди Чоне, Андреа, *см.*: Орканья
- Донини, Пьетро (Pietro Donini) (перв. пол. XV в.) 110
- Дуччо ди Буонинсенья (Duccio di Buoninsegna, ок. 1255 — 1319) 166
- Дюрер, Альбрехт (Albrecht Dürer, 1471–1528) 33, 43, 53, 85, 102, 132, 133, 134, 161, 170, 224, 225, 226, 321
- Жан Орлеанский** (Jean d'Orléans, 1361— ок. 1420) 164
- Зёст, Конрад фон (Konrad von Soest, ок. 1370 — не ранее 1422) 113, 162, 163
- Зибенбюргер, Иоганнес (Johannes Siebenbürger), мастер из Трансильвании (втор. пол. XV в.) 107
- Каваллини, Пьетро** (Pietro Cavallini, 1240/50 — ок. 1330) 14
- Кампен, Робер (Robert Campin, ок. 1378–1444) 52, 54, 57, 89, 90, 92, 105, 107, 108, 109, 110, 112, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 159, 171, 172, 197, 211, 221, 229, 248, 264, 265, 318, 319, 322, 323
- Караваджо (Michelangelo Merisi da Caravaggio) (1571–1610) 143
- Карлос, Фрей (Frey Carlos, XV–XVI в.) 170
- Катц, *см.*: Де Катц
- Кемптенский мастер Сцен жизни Христа (Meister der Kemptener Christusfolge, втор. пол. XV в.) 106

Клеве, см.: Ван Клеве

Колантонио (Colantonio = Niccolò Antonio, род. ок. 1420) 79

Коста, Лоренцо (Lorenzo Costa, 1460–1535) 90

Кранах Старший, Лукас (Lucas Cranach der Ältere, 1472–1553) 133, 227, 321

Кривелли, Карло (Carlo Crivelli, 1430/1435–1495) 175, 272, 323

Кристус, Петрус (Petrus Christus, 1410/1420–1475/1476) 40, 138, 231, 318

Лайб, Конрад (Konrad Laib, сер. XV в.) 100

Лампсоний, Доминик (Domenicus Lampsonius, 1532–1599) 43

Лианори, Пьетро ди Джованни (Pietro di Giovanni Lianori, 1420–1460) 90

Либерале да Верона (Liberale da Verona, ок. 1445 — 1529) 90

Липпи, Фра Филиппо (Fra' Filippo Lippi, ок. 1406 — 1469). Лоренцетти, Амброджо (Ambrogio Lorenzetti, ок. 1290 — 1348) 43

Лохнер, Стефан (Stephan Lochner, † 1451) 61, 165

**Мабюз, см.:** Госсарт

Мазаччо, Томмазо (Tommaso Cassai, detto Masaccio, 1401–1428) 14, 43

Мазолино да Паникале (Tommaso di Cristoforo Fini, detto Masolino da Panicale, ок. 1383 — ок. 1447) 63, 165, 167, 257, 319

Массейс, Квентин (Quentin Massys или Matsys, Messys, Metsys), 1465/1466–1530) 60, 132, 139, 173, 222, 231, 321

Мастер Алтаря св. Варфоломея (Meister der Bartholomäus-Altars, XV–XVI вв.) 60, 164

Мастер бандеролей (третья четв. XV в.), работал в восточных Нидерландах 158

Мастер Большого Часослова Рогана (Maître des Grandes Heures de Rohan, перв. пол. XV в.) 162

Мастер Бревиария герцога Бедфордского (Maître du Bréviaire du duc de Bedford, dit Bréviaire de Salisbury, перв. пол. XV в.) 15, 162

Мастер из Бенедиктбойрна, см.: Бенедиктбойрский мастер

Мастер из Бренкена, см.: Бренкенский мастер 61

Мастер из долины реки Маас (Mosan Master, нач. XV в.), см.: Мастер Норфолкского триптиха

Мастер из Зафры (Maestro de Zafra, кон. XV в.) 143, 240, 319

Мастер из Кемптена, см.: Кемптенский мастер Сцен жизни Христа

Мастер из Утрехта, см.: Утрехтский мастер

Мастер Легенды св. Георгия (втор. пол. XV в.) 163

Мастер Легенды св. Урсулы (Meester van de Ursulalegende, кон. XV в.) 53, 59, 60

Мастер Марии Магдалины (т. е. «Марии Магдалины» собр. Баттиста Манси [Battista Mansi] в Берлинской картинной галерее, перв. четв. XVI в.) 132

Мастер Моррисоновского триптиха (т. е. триптиха собр. Альфреда Моррисона [Alfred Morrison] из Музея изящных искусств г. Толедо, нач. XVI в.) 72, 173

Мастер Норфолкского триптиха (т. е. триптиха собр. герцога Норфолкского [Bernard Fitzalan-Howard, 16th Duke of Norfolk] из Музея Бойманса – Ван Бёнингена г. Роттердама, нач. XV в.) 60

Мастер Св. Крови (Meester van het Heilige Bloed, нач. XVI в.) 60

Мастер Страусовской Мадонны (т.е. «Мадонны» собр. Перси Страуса [Percy S. Straus] в Нью-Йорке, XIV–XV вв.).

Мастер Сцен жизни Богоматери и Христа, см.: Брюссельский мастер Сцен жизни Богоматери и Христа

Мастер Эксского Благовещения (Бартеlemi ван Эйк? Арнуль де Катц?) (Maître de l'Annonciation d'Aix, перв. пол. XV в.) 79, 174, 270, 319

Мемлинг, Ганс (Hans Memling, ок. 1440–1494) 52, 59, 60, 72, 131, 132, 139, 140, 141, 142, 143, 162, 163, 172, 173, 174, 222, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 266, 269, 271, 318, 319, 320, 321, 322, 323

Микеланджело Буонаротти (Michelangelo Buonarroti, 1475–1564) 43

Муленский мастер (Maître de Moulins, кон. XV в. — возможно, Жан Эй [Jean Hey], ок. 1475 – ок. 1505) 60

Мэлескирхер, Габриэль (Gabriel Mäleskircher, 1430/1440–1495) 139

**Орлей, см.:** Ван Орлей

Орканья (Андреа ди Чоне) (Andrea di Cione, detto Orcagna, ок. 1308 — ок. 1368) 43

Перуджино Пьетро (Pietro Vannucci, detto il Perugino, 1445/1452–1523) 58, 64, 162, 163

Пинтуриккио, Бернардино (Bernardino di Betto, detto il Pinturicchio / Pintoricchio, ок. 1454 — 1513) 43, 154, 164

Плайденвурф, Ганс (Hans Pleydenwurff, ок. 1420 –1472) 159

Рафаэль Санти (Raffaello Santi, 1483–1520) 167

Рубенс, Петер Пауль / Питер Пауэл (Peter Paul / Pieter Pauwel Rubens, 1577–1640) 90

Савольдо, Джованни Джироламо (Giovanni Girolamo Savoldo, ок. 1480–1548) 145

Симоне деи Крочефисси (Filippo Benvenuti, detto Simone dei Crocefissi), ок. 1330–1399 90

Синьорелли, Лука (Luca Signorelli, ок. 1445 — 1523) . Слютер, Клаус (Claus Sluter, ок. 1350–1406) 43

Тициан (Tiziano Vecellio, ок. 1476/77 или 1489/90 — 1576) 104

Торрити, Якопо (Джакомо) (Jacopo / Giacomo Torriti, сер. XIII – нач. XIV в.) 14

Утрехтский мастер (Utrechts meester, сер. XV в.) 59

**Филиппи, Алессандро, см.:** Боттичелли, Сандро

Фландес, Хуан де (Juan de Flandes, ок. 1460–1519) 140, 234, 322

Флемальский мастер, см.: Кампен

Фоппа, Винченцо (Vincenzo Forra, ок. 1427 – ок. 1515) 63

Фра Анджелико, см.: Анджелико

Фра Бартоломео, см.: Бартоломео ди Паголо

Фра Филиппо Липпи, см.: Липпи, Филиппо

Фроман, Никола (Nicolas Froment, ок. 1435 – ок. 1486) 59

Хеемскерк (Хемскерк), Маартен, см.: Ван Геемскерк

Цейтблом, Бартоломеус (Bartholomäus Zeitblom, 1455 – ок. 1522) 163

Чимабуе, Джованни (Ченни ди Пеппо) (Cenni di Peppo, detto Giovanni Cimabue, ок. 1240 — ок. 1302) 104, 166, 259, 319

Эй, Жан (Jean Heu, ок. 1475 – ок. 1505), см.: Муленский мастер

Эйлберт (Eilbertus, не позднее 1129 – не ранее 1160) 122

Эмбриаки, семья (Bottega degli Embriachi, кон. XIV — XV в.) 61

## Местонахождение произведений искусства<sup>1</sup>

- Австралия, Мельбурн. Национальная галерея (National Gallery of Victoria, Melbourne) 100
- Австрия, Вена. Галерея Бельведер (Österreichische Galerie Belvedere, Wien) 100
- Австрия, Вена. Музей истории искусства (Kunsthistorisches Museum, Wien) 72, 98, 101, 319
- Австрия, Линц, окрестности. Аббатство Св. Флориана (Augustiner-Chorherrenstift Sankt Florian, neben Linz. Stiftsammlung) 107
- Англия, см.: Великобритания
- Армения, Ереван. Институт древних рукописей «Матенадаран» им. Месропа Маштоца 15, 110, 121, 319
- Бельгия, Антверпен. Дом Рубенса (Rubenshuis, Antwerpen) 129, 320
- Бельгия, Антверпен. Королевский музей изящных искусств (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen) 98, 100, 101, 127, 132, 139, 173, 319, 320
- Бельгия, Брюгге. Кафедральный собор (Sint-Salvatorskathedraal, Brugge) 107
- Бельгия, Брюгге. Музей изящных искусств (Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (Groeningemuseum), Brugge) 17, 53, 60, 71, 84, 94, 96, 100, 101, 127, 140, 162, 170, 173, 174, 318, 319, 320, 323
- Бельгия, Брюгге. Музей Мемлинга (Sint Janshospitaal, Brugge) 140, 141, 321
- Бельгия, Брюссель. Королевская библиотека Альберта I (Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>, Bruxelles)
- Бельгия, Брюссель. Королевский музей изящных искусств (Musée Royal des Beaux-Arts / Musée d'art ancienne, Bruxelles) 52, 53, 174, 323

---

<sup>1</sup> Местонахождение произведений искусства (музеи, церкви и т.п.) указывается в соответствии с их географическим положением на современной политической карте мира. Отсюда неизбежны анахронизмы: так, например, церкви Константинополя фигурируют в разделе «Турция» даже и в том случае, если соответствующие церкви существовали только в византийское время.

- Бельгия, Гент. Кафедральный собор (Sint-Baafskathedraal, Gent) *passim*
- Бельгия, Лёвен. Муниципальный музей (Stedelijk Museum Vander Kelen–Mertens, Leuven) 89
- Ватикан. Музей сакрального искусства (Museo Sacro, или Museo Cristiano, Vaticano) 15, 106
- Ватикан. Пинакотека (Pinacoteca Vaticana, Vaticano) 167
- Ватикан. Сикстинская капелла (Cappella Sistina, Vaticano) 43
- Великобритания, Бирмингем. Институт изящных искусств Бирмингемского университета (The Barber Institute of Fine Arts at the University of Birmingham) 94
- Великобритания, Ливерпуль. Музей (World Museum, Liverpool) 120
- Великобритания, Ливерпуль. Галерея Уолкера (Walker Art Gallery, Liverpool) 53, 105, 319
- Великобритания, Лондон. Британский музей (British Museum, London) 15, 105, 120
- Великобритания, Лондон. Институт Курто (Courtauld Institute of Art, London) 108
- Великобритания, Лондон. Национальная галерея (National Gallery, London) 79, 93, 97, 99, 100, 127, 128, 136, 166, 173, 175, 319, 320, 323
- Венгрия, Будапешт. Музей изящных искусств (Szépművészeti Múzeum, Budapest) 60
- Германия, Берлин. Музей Боде (Bode-Museum, Berlin) 61, 118, 169, 319
- Германия, Берлин. Картинная галерея (Gemäldegalerie, Berlin) 17, 60, 61, 79, 90, 96, 100, 162, 163, 165, 173, 319, 322, 323
- Германия, Берлин. Музей императора Фридриха (Kaiser Friedrich Museum, Berlin), с 1956 г. — Музей Боде (Bode-Museum) 87
- Германия, Берлин. Немецкий музей (Deutsches Museum, Berlin). Существовал до 1939 г. Собрание живописи перешло затем в Берлинскую картинную галерею (Gemäldegalerie, Berlin) 165
- Германия, Берлин. Пергамский музей (Pergamon Museum, Berlin) 95, 319
- Германия, Бад Вильдунген. Приходская церковь в Нидервильдунгене (Pfarrkirche St. Nikolaus in Niederwildungen, Bad Wildungen) 113, 163
- Германия, Дрезден. Дрезденская галерея (Dresdener Gallerie) 17, 52, 59, 61, 78, 83, 84, 95, 97, 98, 100, 103, 129, 133, 185, 200, 317, 319, 320
- Германия, Дрезден. Кабинет гравюр (Kupferstich-Kabinett der Staatliche Kunstsammlungen Dresden) 158
- Германия, Зёст. Церковь Св. Николая (Nikolaikirche, Soest) 162
- Германия, Зигбург. Аббатство горы Св. Михаила (Abtei Michaelsberg, Siegburg) 122
- Германия, Изерлон. Церковь Богоматери (Marienkirche, Iserlohn) 158
- Германия, Карлсруэ. Выставочный зал г. Карлсруэ (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe)
- Германия, Кёльн. Кафедральный собор (Hohe Domkirche St. Peter und Maria, Köln) 61, 165
- Германия, Кёльн. Музей Вальрафа-Рихарца (Wallraf-Richartz Museum, Köln) 60, 164, 165
- Германия, Кобленц. Капелла Св. Вероники (в церкви Св. Флорина?) (Florinkirche, Koblenz) 151
- Германия, Любек. Музей Св. Анны (Sankt-Annen-Museum: Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck) 59, 173

- Германия, Люцшена (под Лейпцигом). Собрание Шпек фон Штернберга в Люцшене под Лейпцигом (Speck von Sternberg Sammlung, Lützschena) 41
- Германия, Мёнхенгладбах. Кафедральный собор, архив (Münsterarchiv, Mönchengladbach) 122
- Германия, Мюнхен. Баварский национальный музей (Bayerisches Nationalmuseum, München) 165
- Германия, Мюнхен. Старая пинакотека (Alte Pinakothek, München) 107, 133, 134, 140, 159, 173, 174, 320, 321
- Германия, Нюрнберг. Германский национальный музей (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg) 320
- Германия, Франкфурт-на-Майне. Институт изобразительного искусства (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main) 53, 90, 105, 171, 319
- Германия, Хильдесхайм. Епархиальный музей (Dom-Museum, Hildesheim) 61
- Германия, Шварцрайндорф. Церковь Св. Климента (нижняя церковь двухэтажного храма, верхний алтарь которого посвящен Богородице, а нижний — св. Клименту) (St Clemens Unterkirche in der Doppelkirche St Maria und St Clemens, Schwarzhendorf) 65
- Германия, Штутгарт. Государственная галерея (Staatsgalerie, Stuttgart) 163
- Голландия, см.: Нидерланды
- Греция, Афон. Ватопедский собор (собор Ватопедского монастыря) 62, 63
- Греция, Афон. Монастырь Св. Дионисия 160, 322
- Египет, Синай. Монастырь Св. Екатерины 7, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 319
- Израиль, Иерусалим. Храм Воскресения 63
- Испания. Бургос. Монастырь кармелиток Св. Иосифа и Св. Анны (Convento de San José y Santa Ana de las Madres Carmelitas, Burgos) 60
- Испания. Бургос, окрестности. Картезианский монастырь Мирафлорес (Cartuja de Miraflores, Burgos)
- Испания, Мадрид. Музей Прадо (Museo Nacional del Prado, Madrid) 40, 41, 46, 47, 48, 54, 57, 60, 75, 84, 89, 90, 92, 134, 137, 143, 160, 163, 172, 317, 318, 320, 321, 322
- Испания, Мадрид. Музей Серральбо (Museo Cerralbo, Madrid) 164
- Испания, Мадрид. Музей Тиссен-Борнемиса (Museo de arte Thyssen-Bornemisza, Madrid) 59, 129, 139, 173, 317
- Испания, Паленсия. Кафедральный собор, Palencia 41
- Испания, Саламанка. Епархиальный музей (Museo Diocesano, Salamanca) 140
- Испания, Сеговия. Монастырь Божией Матери Виноградного Сада (Monasterio de Santa María del Parral, Segovia) 40, 48
- Италия, Акви Терме. Собор (Duomo di Santa Maria Assunta, Acqui Terme) 60
- Италия, Ассизи. Кафедральный собор Св. Руфина (Duomo di San Rufino, Assisi) 121, 319
- Италия, Ассизи. Церковь Св. Франциска (Basilica di San Francesco, Assisi) 54, 58
- Италия, Беванья. Пинакотека (Pinacoteca Comunale, Bevagna) 168
- Италия, Буонконвенто. Музей сакрального искусства (Museo d'arte sacra della Val d'Arbia, Buonconvento) 165, 166



- Италия, Венеция. Библиотека Марчиана (Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia) 145, 321
- Италия, Венеция. Галерея Академии (Gallerie dell'Accademia, Venezia) 15, 143, 321
- Италия, Венеция. Церковь Св. Иоанна в Брагоре (Chiesa di San Giovanni in Bragora, Venezia) 17
- Италия, Венеция. Церковь Св. Марка (Basilica di San Marco, Venezia)
- Италия, Венеция. Церковь Успения Божией Матери в Торчелло (Basilica di Santa Maria Assunta a Torcello, Venezia) 17, 65
- Италия, Виченца. Муниципальный музей (Museo Civico, Vicenza) 174
- Италия, Виченца. Собрание русских икон банка Интеза-Санпаоло (Collezione delle icone russe — Beni Culturali di Intesa Sanpaolo, Vicenza) 160, 322
- Италия, Кортонна. Епархиальный музей (Museo Diocesano, Cortona) 157, 321
- Италия, Масса Мариттима (Тоскана), Муниципальный дворец (Palazzo Municipale di Massa Marittima) 143, 321
- Италия, Милан. Епархиальный музей (Museo Diocesano, Milano) 165
- Италия, Милан. Кафедральный собор (Duomo di Milano) 120, 168, 322
- Италия, Милан. Музей Польди Пеццоли (Museo Poldi Pezzoli, Milano) 60
- Италия, Милан. Церковь Св. Евсторгия (Chiesa di San Eustorgio, Milano) 63
- Италия, Монреале. Кафедральный собор (Duomo di Monreale) 63, 65
- Италия, Монтефалько. Коммунальный музей Св. Франциска (бывш. церковь Св. Франциска) (Museo Comunale di San Francesco a Montefalco, ex chiesa di San Francesco) 64, 168
- Италия, Неаполь. Баптистерий кафедрального собора (Battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli) 27
- Италия, Неаполь. Музей Каподимонте (Museo di Capodimonte, Napoli) 79
- Италия, Неаполь. Национальный археологический музей (Museo Nazionale Archeologico, Napoli) 123, 319
- Италия, Орвьето. Кафедральный собор (Duomo di Orvieto) 43
- Италия, Павия. Муниципальные музеи (Musei Civici, Pavia)
- Италия, Падуя. Капелла Арена (Cappella dell'Arena, или Cappella degli Scrovegni, Padova) 63
- Италия, Палермо. Палатинская капелла (церковь св. Петра) (Cappella Palatina, Palermo) 14, 63
- Италия, Палермо. Церковь Марторана (La Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio detta della "Martorana", Palermo) 63
- Италия, Пезаро. Муниципальный музей (Museo Civico, Pesaro) 175
- Италия, Перуджа. Меняльная коллегия (Collegio del Cambio nel Palazzo dei Priori, Perugia) 58, 163
- Италия, Перуджа. Национальная галерея Умбрии (Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia) 95
- Италия, Поппьяна (деревня близ Пратовеккио, Тоскана). Аббатство Св. Марии (Badia di Santa Maria a Poppiena) 15, 167
- Италия, Равенна. Арианский баптистерий (Battistero degli Ariani, Ravenna) 154

- Италия, Равенна. Архиепископский музей (Museo Arcivescovile, или Museo d'Antichità Cristiane, Ravenna) 15
- Италия, Равенна. Ортодоксальный баптистерий (Battistero degli Ortodossi, или Battistero Neoniano, Ravenna) 154
- Италия, Равенна. Церковь Св. Аполлинария Нового (Chiesa di Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna) 29
- Италия, Равенна. Церковь Св. Виталия (Chiesa di San Vitale, Ravenna) 166, 322
- Италия, Рим. Галерея Барберини (Galleria Nazionale dell'arte antica, Palazzo Barberini, Roma) 167
- Италия, Рим. Капитолийская пинакотека (Pinacoteca Capitolina — Musei Capitolini, Roma) 164, 322
- Италия, Рим. Церковь Св. Климента (Basilica di San Clemente, Roma) 63, 165, 322
- Италия, Рим. Церковь Св. Креста в Иерусалиме (Basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Roma) 170
- Италия, Рим. Церковь Св. Марии в Трастевере (Basilica di Santa Maria in Trastevere, Roma) 14
- Италия, Рим. Церковь Св. Марии Великой (Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma) 14, 27, 43, 64
- Италия, Рим. Церковь Св. Марии дель Пополо (Chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma) 154
- Италия, Рим. Церковь Свв. Нерее и Ахиллея (Chiesa dei Santi Nereo e Achilleo, Roma) 64
- Италия, Рим. Церковь Св. Сабины (Basilica di Santa Sabina, Roma) 27, 105, 111
- Италия, Сан Миниато (прежн. назв.: Сан Миниато аль Тедеско) (близ Пизы). Кафедральный собор (Duomo di San Miniato) 169, 322
- Италия, Сиена. Национальная пинакотека (Pinacoteca Nazionale di Siena) 157
- Италия, Спелло. Церковь Св. Андрея (Chiesa di Sant'Andrea, Spello) 164
- Италия, Спелло. Церковь Св. Марии Великой (Chiesa di Santa Maria Maggiore, Spello) 43
- Италия, Флоренция. Баптистерий (Battistero di San Giovanni, Firenze) 166, 322
- Италия, Флоренция. Воспитательный дом (Spedale degli Innocenti, Firenze) 167
- Италия, Флоренция. Галерея Академии (Galleria dell'Accademia, Firenze) 166, 167
- Италия, Флоренция. Галерея Уффици (Galleria degli Uffizi, Firenze) 43, 60, 143
- Италия, Флоренция. Дворец Медичи-Риккарди (Palazzo Medici-Riccardi, Firenze) 43
- Италия, Флоренция. Капелла Бранкаччи (Cappella Brancacci nella Chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze) 43
- Италия, Флоренция. Национальный музей (Museo Nazionale del Bargello, Firenze) 119
- Италия, Флоренция. Лаврентийская библиотека (Biblioteca Laurenziana, Firenze) 15, 116, 319
- Италия, Флоренция. Монастырь Св. Марка (Convento di San Marco, Firenze), в наст. время — Национальный музей Св. Марка (Museo Nazionale di San Marco, Firenze) 158

- Италия, Флоренция. Церковь Благовещения (Basilica di Santissima Annunziata, Firenze) 168, 322
- Италия, Флоренция. Церковь Мальтийских Рыцарей (Chiesa di San Giovannino di Cavalieri, Firenze) 165
- Италия, Флоренция. Церковь Св. Марии Новой (Basilica di Santa Maria Novella, Firenze) 14
- Италия, Флоренция. Церковь Св. Михаила (Chiesa Orsonmichele, Firenze) 43
- Италия, Читта ди Кастелло. Пинакотекa (Pinacoteca Comunale, Città di Castello) 110
- Литва, Вильнюс. Капелла Остробрамской Божией Матери при церкви св. Терезы (часовня Святых ворот), Vilnius 154
- Нидерланды, Амстердам. Государственный музей (Rijksmuseum, Amsterdam) 137
- Нидерланды, Гаарлем. Музей Франса Гальса (Frans Hals Museum, Haarlem) 61
- Нидерланды, Роттердам. Музей Бойманса – Ван Бёнингена (Museum Boijmans – Van Beuningen, Rotterdam) 60, 79, 174, 323
- Нидерланды, Утрехт. Центральный музей (Centraal Museum, Utrecht) 59
- Польша, Варшава. Национальный музей (Muzeum Narodowe, Warszawa). Польша, Гданьск. Национальный музей (Muzeum Narodowe, Gdańsk) 320
- Польша, Познань. Национальный музей (Muzeum Narodowe, Poznań) 107
- Португалия, Коимбра. Музей Машаду де Каштру (Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra) 60
- Россия, Москва. Государственный Исторический музей 117
- Россия, Москва. Государственный музей изобразительных искусств 163
- Россия, Москва. Оружейная палата Московского Кремля 117
- Россия, Новгород. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник 106
- Россия, Новгород. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря 63
- Россия, Новгород. Софийский собор 63
- Россия, Новгород, окрестности. Церковь Николы на Липне 63
- Россия, Новгород, окрестности. Церковь Спаса на Нередице 63
- Россия, Санкт-Петербург. Эрмитаж 61, 89, 90, 91, 107
- Соединенные Штаты Америки, Балтимор (штат Мэриленд). Галерея Уолтера (Walters Art Gallery, Baltimore, Md.) 120, 167
- Соединенные Штаты Америки, Вашингтон, округ Колумбия. Национальная галерея (National Gallery, Washington, D.C.) 61, 66, 91, 157, 167, 317, 320
- Соединенные Штаты Америки, Вашингтон, округ Колумбия. Собрание Думбартон Оукс (Dumbarton Oaks Collection, Washington, D.C.) 15
- Соединенные Штаты Америки, Кембридж (штат Массачусетс), Музей изобразительного искусства Гарвардского университета (Fogg Art Museum — Harvard University Art Museums. Cambridge, Mass.) 129
- Соединенные Штаты Америки, Кливленд (штат Огайо). Музей изящных искусств (Museum of Art, Cleveland, Ohio) 140, 173
- Соединенные Штаты Америки, Нью-Йорк (штат Нью-Йорк). Библиотека Пирпонта Моргана (Pierpont Morgan Library, New York, N.Y.) 174

- Соединенные Штаты Америки, Нью-Йорк (штат Нью-Йорк). Музей Метрополитен (Metropolitan Museum of Art, New York, N.Y.) 89, 91, 107, 138, 140, 318, 320, 321
- Соединенные Штаты Америки, Нью-Йорк (штат Нью-Йорк). Американское испанское общество (Hispanic Society of America, New York, N.Y.) 167, 322
- Соединенные Штаты Америки, Оберлин (штат Огайо). Музей изобразительного искусства (Allan Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio) 41, 48
- Соединенные Штаты Америки, Роли (штат Северная Каролина). Музей изобразительного искусства Северной Каролины (North Carolina Museum of Art, Raleigh, N.C.) 132, 320
- Соединенные Штаты Америки, Толедо (штат Огайо). Музей изящных искусств (Museum of Fine Art, Toledo, Ohio) 72, 173
- Соединенные Штаты Америки, Филадельфия (штат Пенсильвания). Музей изобразительного искусства (Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, Pa.) 104, 130, 132, 137, 320
- Соединенные Штаты Америки, Чикаго (штат Иллинойс). Институт изобразительного искусства (The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.) 41, 142, 321
- Тунис (Республика Тунис), г. Тунис. Музей Бардо (Musée national du Bardo, Tunis) 166, 322
- Турция, Каппадокия. Айвалыкой в районе Уррюпа (Ayvalıkoı, Ürgüp) 63
- Турция, Каппадокия. Баллы (Баллык) Килисе в долине Соанлы (Ballı / Ballık Kilise [букв. «Церковь черной головы»], Soğanlı) 115
- Турция, Каппадокия. Карабаш Килисе в долине Соанлы (Karabaş Kilise, Soğanlı) в долине Соанлы (Soğanlı) 63, 121
- Турция, Каппадокия. Каранлык Килисе в районе Гёреме (Karanlık Kilise [букв. «Темная церковь»], Göreme)
- Турция, Каппадокия. Кушлак Килисе в районе Чавуш Ин (Kuşlak Kilise [букв. «Церковь Большой голубятни»], Çavuş İn). Эта церковь называется также «Церковью Никифора Фоки», поскольку на ее стене изображен император Никифор II Фока (963–969) 121
- Турция, Каппадокия. Кылычлар Килисе в районе Гёреме (Kılıçlar Kilise [букв. «Зеркальная церковь»], Göreme) 114
- Турция, Каппадокия. Чарыклы Килисе в районе Гёреме (Çarıklı Kilise [букв. «Сандаловая церковь»], Göreme) 63
- Турция, Константинополь (Стамбул). Софийский собор 153
- Турция, Константинополь (Стамбул). Церковь Св. Апостолов 153
- Турция, Константинополь (Стамбул). Церковь Фаросской Божией Матери в Большом императорском дворце 155
- Турция. Стамбул, см.: Турция, Константинополь
- Украина, Киев. Золотые ворота 62
- Украина, Киев. Софийский собор 62
- Украина, Киев. Церковь Благовещения (надвратная) 62
- Украина, Киев. Церковь Св. Кирилла Александрийского 62
- Украина, Киев. Церковь Св. Михаила Архангела 62

- Франция, Амбьерле (деревня в департаменте Луары), церковь (église d'Ambierle) 60
- Франция, Безансон. Музей изящных искусств (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon) 53
- Франция, Бон. Музей Богадельни (Musée de L'Hôtel-Dieu, Beaune) 52, 59, 172, 323
- Франция, Бурж. Дворец Жака Кёра (Palais Jacques-Cœur à Bourges)
- Франция, Дижон. Музей изящных искусств (Musée des Beaux-Arts de Dijon) 53, 89, 92, 162, 163, 318
- Франция, Кан. Музей изящных искусств (Musée des Beaux-Arts de Caen) 172
- Франция, Лион. Музей изящных искусств (Musée des Beaux Arts de Lyon) 111
- Франция, Муассак. Аббатство (Abbaye Saint-Pierre de Moissac) 169
- Франция, Мулен (Овернь). Кафедральный собор (Cathédrale Notre-Dame de Moulins) 60
- Франция, Нант. Музей изящных искусств (Musée des Beaux-Arts de Nantes) 162
- Франция, Париж. Лувр (Musée du Louvre, Paris) 89, 132, 133, 139, 140, 145, 164, 320, 322
- Франция, Париж. Национальная библиотека (Bibliothèque national de France, Paris) 15, 162
- Франция, Париж. Собор Парижской Богоматери (Cathédrale Notre-Dame de Paris) 171
- Франция, Сен-Дени. Аббатство (Abbaye royale de Saint Denis, Saint-Denis) 31
- Франция, Страсбург. Кафедральный собор (Cathédrale Notre-Dame de Strasbourg)
- Франция, Страсбург. Музей изящных искусств (Musée des Beaux-Arts de Strasbourg) 132
- Франция, Шампмоль. Аббатство (Chartreuse de Champmol) 53, 163, 323
- Франция, Экс-ан-Прованс. Кафедральный собор (Cathédrale Saint Sauveur de Aix-en-Provence) 59
- Чехия, Прага. Национальная галерея (Národní galerie, Praha)
- Швейцария, Лугано. Собрание Тиссен-Борнемиса (Collection Thyssen-Bornemisza) 59, 173

# Список иллюстраций

## Цветные иллюстрации

- Илл. 1.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.].
- Илл. 2.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.].
- Илл. 3.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Псевдодеисусная композиция. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 1.*
- Илл. 4.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Поклонение Агнцу. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 1.*
- Илл. 5.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Пророки (Захария и Михай) и сивиллы («Эритрейская» и «Куманская»). [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 2.*
- Илл. 6.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. «Куманская» сивилла: надпись ΜΕΓΑΠΑΡΟΣ. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 5.*
- Илл. 7.* Школа Яна ван Эйка. Подражание Гентскому алтарю. [Мадрид, Прадо. XV в.].
- Илл. 8.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Донаторы и святые. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 2.*
- Илл. 9.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Благовещение. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 2.*
- Илл. 10.* Ян ван Эйк. Дрезденский триптих: закрытое состояние. Благовещение. [Дрезден, Дрезденская галерея. 1437 г.]. Ср. *илл. 34.*
- Илл. 11.* Ян ван Эйк. Благовещение [Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса. 1435–1436 гг.].
- Илл. 12.* Ян ван Эйк. Благовещение [Вашингтон, Национальная галерея. 1435 г.].
- Илл. 13.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Благовещение: речь Гавриила. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 9.*
- Илл. 14.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Благовещение: речь Марии. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 9.*
- Илл. 15.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Комната Марии: детали интерьера. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 9.*

- Илл. 16.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Благовещение (фрагмент), предварительная стадия. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 9.*
- Илл. 17.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Адам. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 1.*
- Илл. 18.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Нога Адама. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 17.*
- Илл. 19.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Нога Адама в инфракрасных лучах. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 17.*
- Илл. 20.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Статуя Иоанна Крестителя: выступающая нога. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 8.*
- Илл. 21.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: закрытое состояние. Статуя Иоанна Богослова: выступающая нога. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 8.*
- Илл. 22.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Барельеф «Жертвоприношение Каина»: выступающая нога. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 1.*
- Илл. 23.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Бог Отец: ветхозаветная символика (надпись на одежде). [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 3.*
- Илл. 24.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Бог Отец: новозаветная символика (надписи на фоне). [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 3.*
- Илл. 25.* Ян ван Эйк. Мадонна с каноником ван дер Пале (Georg van der Paele). Св. Георгий: надпись на груди. [Брюгге, Музей изящных искусств. 1436 г.]. Ср. *илл. 33.*
- Илл. 26.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Воин Христов: надпись на щите. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 1.*
- Илл. 27.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Ангелы: надписи на полу. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 1.*
- Илл. 28.* Школа Яна ван Эйка. Благовещение. [Нью-Йорк, музей Метрополитен. Сер. XV в.].
- Илл. 29.* Робер Кампен. Обручение Марии (левая створка несохранившегося триптиха: открытое состояние). Противопоставленность архитектурных стилей. [Мадрид, Прадо. Ок. 1428 – 1430 гг.].
- Илл. 30.* Мельхиор Брудерлам. Триптих Страстей Христовых: закрытое состояние, левая створка. [Дижон, Музей изящных искусств. 1393–1399 гг.].
- Илл. 31.* Мельхиор Брудерлам. Триптих Страстей Христовых: закрытое состояние, левая створка. Противопоставленность архитектурных стилей. [Дижон, Музей изящных искусств. 1393–1399 гг.]. Ср. *илл. 30.*
- Илл. 32.* Ян ван Эйк. Тимофеос. [Лондон, Национальная галерея. 1432 г.].
- Илл. 33.* Ян ван Эйк. Мадонна с каноником ван дер Пале. [Брюгге, Музей изящных искусств. 1436 г.].
- Илл. 34.* Ян ван Эйк. Дрезденский триптих: открытое состояние. [Дрезден, Дрезденская галерея. 1437 г.].

- Илл. 35.* Мозаика: подпись художника (Гефастiona). [Берлин, Пергамский музей. II в. до н. э.].
- Илл. 36.* Ян ван Эйк. *Salvator mundi* (копия). [Берлин, Берлинская картинная галерея. 1438 г.].
- Илл. 37.* Ян ван Эйк. *Salvator mundi* (копия). [Брюгге, Музей изящных искусств. 1440 г.].
- Илл. 38.* Ян ван Эйк. Портрет человека в красном тюрбане (автопортрет?). [Лондон, Национальная галерея. 1433 г.].
- Илл. 39.* Ян ван Эйк. Св. Варвара. [Антверпен, Музей изящных искусств. 1437 г.].
- Илл. 40.* Ян ван Эйк. Портрет Яна де Леу (Jan de Leeuw). [Вена, Музей истории искусства. 1437 г.].
- Илл. 41.* Ян ван Эйк. Портрет жены художника. [Брюгге, Музей изящных искусств. 1439 г.].
- Илл. 42.* Ян ван Эйк. Мадонна у фонтана. [Антверпен, Музей изящных искусств. 1439 г.].
- Илл. 43.* Робер Кампен. Триптих «Снятие с креста»: открытое состояние (копия). [Ливерпуль, Галерея Уолкера. Ок. 1450 г.].
- Илл. 44.* Робер Кампен. Триптих «Снятие с креста»: открытое состояние. Благодарный Разбойник. [Франкфурт, Институт изобразительного искусства. 1415–1420 гг.]. Ср. *илл. 43*.
- Илл. 45.* Икона: Распятие. [Синай, монастырь Св. Екатерины. Перв. пол. IX в.].
- Илл. 46.* Икона: Распятие. [Синай, монастырь Св. Екатерины. VIII в.].
- Илл. 47.* Миниатюра: Распятие. [Флоренция, Лаврентийская библиотека. 586 г.].
- Илл. 48.* Рельеф из слоновой кости: Распятие. [Берлин, Музей Боде. XI в.].
- Илл. 49.* Каменный рельеф: Христос, Богоматерь и св. Руфин. [Ассизи, кафедральный собор. XIII в.].
- Илл. 50.* Миниатюра: Распятие. [Ереван, Институт древних рукописей «Матенадаран». XIII в.].
- Илл. 51.* Мраморный рельеф: Митра. [Неаполь, Национальный археологический музей. Нач. III в.].
- Илл. 52.* Ян ван Эйк. Гентский алтарь: открытое состояние. Отражение на фонтане. [Гент, кафедральный собор. Не позднее 1435 г.]. Ср. *илл. 4*
- Илл. 53.* Ян ван Эйк. Портрет Арнольфини. [Лондон, Национальная галерея. 1434 г.].
- Илл. 54.* Ян ван Эйк. Портрет Арнольфини. Зеркало. [Лондон, Национальная галерея. 1434 г.]. Ср. *илл. 53*.
- Илл. 55.* Ян ван Эйк. Портрет Арнольфини. Отражение в зеркале. [Лондон, Национальная галерея. 1434 г.]. Ср. *илл. 54*.
- Илл. 56.* Ян ван Эйк. Мадонна с каноником ван дер Пале. Св. Георгий: отражение на щите. [Брюгге, Музей изящных искусств. 1436 г.]. Ср. *илл. 33*.
- Илл. 57.* Ян ван Эйк. Мадонна с каноником ван дер Пале (копия). Св. Георгий: отражение на щите. [Антверпен, Музей изящных искусств. Сер. XV в.]. Ср. *илл. 56*.
- Илл. 58.* Виллем ван Гахт. Галерея Корнелиса ван дер Гееста [Антверпен, Дом Рубенса. 1628 г.].



- Илл. 59.* Ян ван Эйк. Дама за туалетом (копия). С картины Виллема ван Гахта [Антверпен, Дом Рубенса. 1628 г.]. Ср. *илл. 58*.
- Илл. 60.* Робер Кампен. Христос и Мария. [Филадельфия, Филадельфийский музей изобразительного искусства. 1420–1425 гг.].
- Илл. 61.* Робер Кампен. Христос и Мария. Отражение на броши. [Филадельфия, Филадельфийский музей изобразительного искусства. 1420–1425 гг.]. Ср. *илл. 60*.
- Илл. 62.* Ганс Мемлинг. Органная панель: *Salvator mundi*. [Антверпен, Музей изящных искусств. 1487–1490 гг.].
- Илл. 63.* Ганс Мемлинг. Органная панель: *Salvator mundi*. Отражение на сфере. [Антверпен, Музей изящных искусств. 1487–1490 гг.]. Ср. *илл. 62*.
- Илл. 64.* Квентин Массейс. *Salvator mundi*. Отражение на сфере. [Роли, Музей изобразительного искусства Северной Каролины. 1500–1510 гг.].
- Илл. 65.* Альбрехт Дюрер. Портрет священнослужителя. Отражение в зрачках. [Вашингтон, Национальная галерея. 1516 г.].
- Илл. 66.* Альбрехт Дюрер. Портрет Михаэля Вольгемута (Michael Wolgemut). Отражение в зрачках. [Нюрнберг, Германский национальный музей. 1516 г.].
- Илл. 67.* Альбрехт Дюрер. Гравюра: портрет Виллибальда Пиркхаймера (Willibald Pirckheimer). Отражение в зрачках. [Варшава, Национальный музей. 1524 г.].
- Илл. 68.* Альбрехт Дюрер. Автопортрет. Отражение в зрачках. [Мадрид, Прадо. 1498 г.].
- Илл. 69.* Альбрехт Дюрер. Автопортрет: отражение в зрачках. [Мюнхен, Старая пинакотека. 1500 г.].
- Илл. 70.* Альбрехт Дюрер. Мадонна с Младенцем («Мадонна с гвоздикой»): Мадонна. Отражение в зрачках. [Мюнхен, Старая пинакотека. 1516 г.].
- Илл. 71.* Альбрехт Дюрер. Мадонна с Младенцем («Мадонна с гвоздикой»): Младенец Христос. Отражение в зрачках. [Мюнхен, Старая пинакотека. 1516 г.].
- Илл. 72.* Лукас Кранах Старший. Св. Екатерина. Отражение в зрачках. [Дрезден, Дрезденская галерея. 1506 г.].
- Илл. 73.* Ян Госсарт (Мабюз). Портрет Жана де Каронделе (Jean de Carondelet). Отражение в зрачках. [Париж, Лувр. 1517 г.].
- Илл. 74.* Робер Кампен. Триптих Генриха фон Верля (Heinrich von Werl): открытое состояние, левая створка. [Мадрид, Прадо. 1438 г.].
- Илл. 75.* Робер Кампен. Триптих Генриха фон Верля: открытое состояние, левая створка. Отражение в зеркале. [Мадрид, Прадо. 1438 г.]. Ср. *илл. 74*.
- Илл. 76.* Петрус Крестус. Св. Элигий. [Нью-Йорк, Метрополитен. 1449 г.].
- Илл. 77.* Петрус Крестус. Св. Элигий. Отражение в зеркале. [Нью-Йорк, Метрополитен. 1449 г.]. Ср. *илл. 76*.
- Илл. 78.* Квентин Массейс. Меняла и его жена. [Париж, Лувр. 1514 г.].
- Илл. 79.* Квентин Массейс. Меняла и его жена. Отражение в зеркале. [Париж, Лувр. 1514 г.]. Ср. *илл. 78*.
- Илл. 80.* Ганс Мемлинг. Триптих Страшного Суда: открытое состояние, центральная панель. [Гданьск, Национальный музей. 1467–1471 гг.].
- Илл. 81.* Ганс Мемлинг. Триптих Страшного Суда: открытое состояние. Отражение на сфере. [Гданьск, Национальный музей. 1467–1471 гг.]. Ср. *илл. 80*.

- Илл. 82.* Ганс Мемлинг. Триптих Страшного Суда: открытое состояние. Отражение на латах. [Гданьск, Национальный музей. 1467–1471 гг.]. Ср. *илл. 80*.
- Илл. 83.* Хуан де Фландес. Св. Михаил и св. Франциск. [Нью-Йорк, Метрополитен. 1505–1509 гг.].
- Илл. 84.* Хуан де Фландес. Св. Михаил и св. Франциск. Отражение на щите. [Нью-Йорк, Метрополитен. 1505–1509 гг.]. Ср. *илл. 83*.
- Илл. 85.* Ганс Мемлинг. Диптих с Мадонной, Младенцем и музицирующими ангелами: открытое состояние, правая часть диптиха. [Мюнхен, Старая пинакотека. Ок. 1490 г.].
- Илл. 86.* Ганс Мемлинг. Диптих с Мадонной, Младенцем и музицирующими ангелами: открытое состояние, правая часть диптиха. Отражение на латах. [Мюнхен, Старая пинакотека. Ок. 1490 г.]. Ср. *илл. 85*.
- Илл. 87.* Ганс Мемлинг. Реликварий св. Урсулы. Отражение на латах. [Брюгге, Музей Мемлинга. До 1489 г.].
- Илл. 88.* Ганс Мемлинг. Диптих Маартена Ниуэнхове (Maarten Nieuwenhove): открытое состояние. [Брюгге, Музей Мемлинга. 1487 г.].
- Илл. 89.* Ганс Мемлинг. Диптих Маартена Ниуэнхове: открытое состояние, левая часть диптиха. Отражение в зеркале. [Брюгге, Музей Мемлинга. 1487 г.]. Ср. *илл. 88*.
- Илл. 90.* Ганс Мемлинг. Диптих с Мадонной, Младенцем и донаторм: открытое состояние. [Чикаго, Институт изобразительного искусства. Ок. 1485 г.].
- Илл. 91.* Неизвестный мастер. Св. Михаил из Зафры. [Мадрид, Прадо. 1480-е гг.].
- Илл. 92.* Неизвестный мастер. Св. Михаил из Зафры. Отражение на щите. [Мадрид, Прадо. 1480-е гг.]. Ср. *илл. 91*.
- Илл. 93.* Амброджо Лоренцетти. Благоразумие (Prudentia). [Масса Маритима, Мунципальный дворец. Ок. 1335 г.].
- Илл. 94.* Джованни Беллини. Рама зеркала (restello). [Венеция, Галерея Академии. 1490–1495 гг.].
- Илл. 95.* Миниатюра: Мистические атрибуты Мадонны. Отражение в зеркале. [Венеция, Библиотека Марчиана. Кон. XV в.].
- Илл. 96.* Фра Анджелико. Благовещение. [Кортонна, Епархиальный музей. 1433–1434 гг.].
- Илл. 97.* Фра Анджелико. Благовещение: диалог Марии и Гавриила. [Кортонна, Епархиальный музей. 1433–1434 гг.]. Ср. *илл. 96*
- Илл. 98.* Фра Анджелико. Фреска: Распятие. [Флоренция, монастырь Св. Марка, келья № 37. 1440–1452 гг.].
- Илл. 99.* Фра Анджелико. Фреска: Распятие. [Флоренция, монастырь Св. Марка, келья № 38. 1440–1452 гг.].
- Илл. 100.* Робер Кампен (?). Распятие. [Берлин, Берлинская картинная галерея. 1425–1434 гг.].
- Илл. 101.* Рогир ван дер Вейден. Триптих Иоанна Крестителя. [Берлин, Берлинская картинная галерея. 1450–1455 гг.].
- Илл. 102.* Педро Берругете. Молитва св. Петра мученика. [Мадрид, Прадо. 1493–1499 гг.].

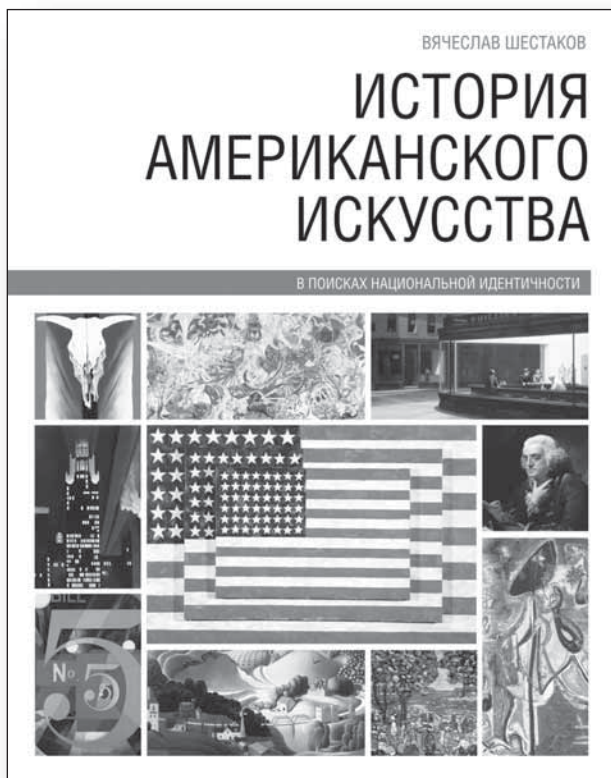
- Илл. 103.* Миниатюра: св. Иоанн Богослов и св. Прохор. [Афон, монастырь Св. Дионисия. X–XI вв.].
- Илл. 104.* Икона: Образ Богоматери Нечаянная Радости. [Виченца, Собр. русских икон банка Интеза-Санпаоло. XIX в.]. .
- Илл. 105.* Неизвестный мастер. Миддельбургский алтарь: закрытое состояние. Благовещение. [Берлин, Берлинская картинная галерея. Посл. четв. XV в.].
- Илл. 106.* Неизвестный мастер. Напрестольная пелена из Нарбонны. Центральное изображение. [Париж, Лувр. Ок. 1375 г.].
- Илл. 107.* Неизвестный мастер. Напрестольная пелена из Нарбонны. Центральное изображение: пророк Исаия. [Париж, Лувр. Ок. 1375 г.]. Ср. *илл. 106.*
- Илл. 108.* Неизвестный мастер. Напрестольная пелена из Нарбонны. Центральное изображение: царь Давид. [Париж, Лувр. Ок. 1375 г.]. Ср. *илл. 106.*
- Илл. 109.* Гверчино. Иоанн Креститель. [Рим, Капитолийская пинакотекa. 1643 г.].
- Илл. 110.* Мазолино. Св. Матфей и св. Амвросий. [Рим, базилика Св. Климента. 1428–1430 гг.].
- Илл. 111.* Мозаика: Вергилий с «Энеидой» в руках. [Тунис, Музей Бардо. II в.].
- Илл. 112.* Неизвестный мастер (по рисунку Чимабуе). Мозаика: имянаречение Иоанна Крестителя. [Флоренция, Баптистерий. XIII в.].
- Илл. 113.* Мозаика: св. Марк с книгой. [Равенна, церковь Св. Виталия. VI в.].
- Илл. 114.* Мозаика: св. Иоанн Богослов с книгой. [Равенна, церковь Св. Виталия. VI в.].
- Илл. 115.* Гойя. Портрет герцогини Альба (de Alba). [Нью-Йорк, Собрание Американского испанского общества. 1797 г.].
- Илл. 116.* Гойя. Портрет герцогини Альба (de Alba). Надпись на земле [Нью-Йорк, Собрание Американского испанского общества. 1797 г.]. Ср. *илл. 115.*
- Илл. 117.* Бартоломео (да Сиена?). Фреска: Благовещение. [Флоренция, церковь Благовещения. XIII в.].
- Илл. 118.* Алессандро Аллори. Благовещение. [Милан, кафедральный собор. 1580 г.].
- Илл. 119.* Джирољьдо да Ароньо. Каменный рельеф: Благовещение. [Сан Миниато аль Тедеско, кафедральный собор. 1274 г.]
- Илл. 120.* Робер Кампен. Флемальский алтарь: закрытое состояние, правая створка. Троица: выступающая нога статуи. [Франкфурт, Институт изобразительного искусства. 1410–1415 гг.?].
- Илл. 121.* Робер Кампен. Обручение Марии: обратная сторона (левая створка несохранившегося триптиха: закрытое состояние). Св. Иаков: выступающая нога статуи. [Мадрид, Прадо. Ок. 1428–1430 гг.]. Ср. *илл. 29.*
- Илл. 122.* Робер Кампен. Триптих Генриха фон Верля: открытое состояние, правая створка. Деталь: выступающая нога статуэтки. [Мадрид, Прадо. 1438 г.]. Ср. *илл. 74*
- Илл. 123.* Робер Кампен. Триптих Генриха фон Верля: открытое состояние, левая створка. Деталь: выступающая нога статуэтки. [Мадрид, Прадо. 1438 г.]. Ср. *илл. 74.*
- Илл. 124.* Рогир ван дер Вейден. Триптих Иоанна Крестителя: открытое состояние, левая створка. Выступающая нога статуэтки. [Берлин, Берлинская картинная галерея. 1450–1455 гг.]. Ср. *илл. 101.*

- Илл. 125.* Рогир ван дер Вейден. Диптих Лорана Фруамона (Laurent Froimont): закрытое состояние, правая створка. Св. Лаврентий: выступающая нога статуи. [Брюссель, Королевский музей изящных искусств. 1440–1464 гг.].
- Илл. 126.* Ганс Мемлинг. Триптих Виллема Морееля (Willem Moreel): закрытое состояние, левая створка. Иоанн Креститель: выступающая нога статуи. [Брюгге, Музей изящных искусств. 1484 г.].
- Илл. 127.* Рогир ван дер Вейден. Полиптих Страшного Суда: закрытое состояние. [Бон, Музей Богдельни. 1443–1451 гг.].
- Илл. 128.* Ганс Мемлинг. Триптих Страшного Суда: закрытое состояние. [Гданьск, Национальный музей. 1467–1471 гг.]. Ср. *илл. 80*.
- Илл. 129.* Клаус Слютер. Портал: Мадонна и донаторы (Филипп Смелый и Маргарита Фламандская). [Шампмоль, аббатство. 1393 г.].
- Илл. 130.* Мастер Эксского Благовещения. Триптих Благовещения: закрытое состояние. Пророк Исаия: выступающая нога статуи. [Роттердам, Музей Бойманса – Ван Бёнингена. 1430–1435 гг.].
- Илл. 131.* Мастер Эксского Благовещения. Триптих Благовещения: закрытое состояние. Пророк Иеремия: выступающая нога статуи. [Брюссель, Королевский музей изящных искусств. 1430–1435 гг.].
- Илл. 132.* Ганс Мемлинг. Триптих Яна Краббе (Jan Crabbe): закрытое состояние. Благовещение. [Брюгге, Музей изящных искусств. 1467–1470 гг.].
- Илл. 133.* Школа Карло Кривелли. Екатерина Александрийская и Мария Магдалина. [Лондон, Национальная галерея. 1470–1475 гг.].

Издательский дом «РИП-холдинг»  
представляет

Вячеслав Шестаков

# ИСТОРИЯ АМЕРИКАНСКОГО ИСКУССТВА



История американского искусства — первое за многие годы российское фундаментальное издание об искусстве США

В издании структура и развитие североамериканского искусства — от наивного примитивизма и республиканского романтизма до современного концептуализма и символического реализма даны в классическом формате «истории». Но ярко выраженный авторский взгляд теоретика искусства и тонкого наблюдателя подогревает интерес к предмету, тем более что многое из обширного списка архивных источников и исследовательской литературы русскому читателю недоступно.

Уникальным вкладом в исследование стали личные встречи автора с выдающимися американскими художниками, искусствоведами, психологами.

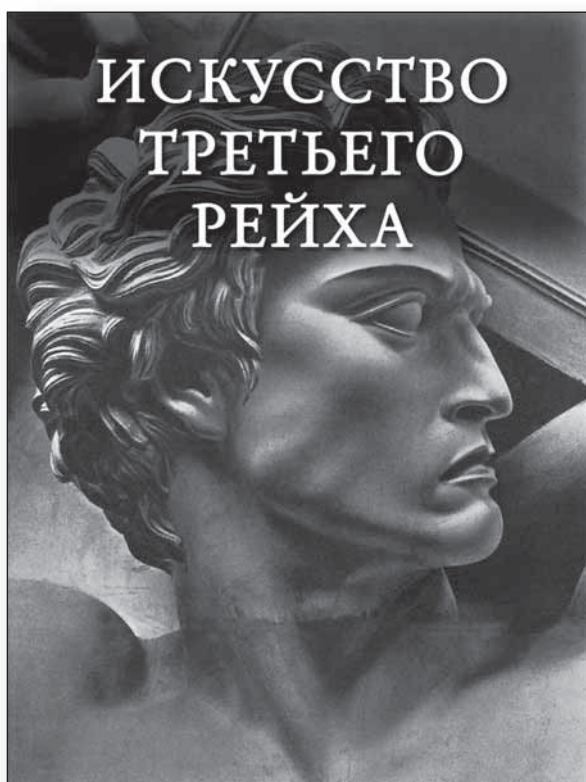
[www.designbook.ru](http://www.designbook.ru)

ISBN: 978-5-903190-58-4

Издательский дом «РИП-холдинг»  
представляет

Ю.П. Маркин

# ИСКУССТВО ТРЕТЬЕГО РЕЙХА



Книга Ю. П. Маркина «Искусство Третьего рейха» – новое слово в изучении официального искусства нацистской Германии и весомый вклад в историю европейской культуры.

В основе книги – редкий, подчас уникальный и обширный иллюстративный материал. Это памятники нацистской архитектуры и монументального искусства, сохранившиеся до нашего времени лишь в фотографиях, эскизах и реконструкциях, а также живописные полотна 30-40-х годов из малодоступного ранее специального фонда хранения Немецкого исторического музея в Берлине.

Накопленный объем документов позволяет взглянуть на искусство Третьего рейха изнутри, учитывая реальную и неповторимую историко-культурную ситуацию, сложившуюся в Германии и в сознании немецкой нации.

Автор делает попытку нащупать «нерв» официального немецкого искусства 30-х годов, рассмотреть специфику художественной практики и профессиональных приемов живописцев, скульпторов и архитекторов сквозь призму принятой иконографии, мифологии и символики.

[www.designbook.ru](http://www.designbook.ru)

ISBN: 9785-903-190-49-2

Издательский дом «РИП-холдинг»  
представляет

Ю.Я Герчук

# ЧТО ТАКОЕ ОРНАМЕНТ

Структура и смысл орнаментального образа



В книге в увлекательной и яркой форме автор рассматривает вопрос, что же такое орнамент, какова его специфика в системе пространственных искусств. Самостоятельный ли это и полноценный вид искусства или только дополнительное средство искусства прикладного, своеобразное «приложение» к конструкции бытового предмета?

- В чем состоит эстетический смысл орнамента, его художественное содержание, что дает человеческому духу орнаментальная форма, всегда более или менее отвлеченная и кажущаяся порой столь элементарной, каково ее воздействие на наше мировосприятие?
- Как «устроен» орнамент, в чем состоит основополагающий принцип его построения и какие формы мы вправе называть именно орнаментальными, а какие – нет?
- Каково место орнаментального искусства в общей системе искусства, есть ли это вообще особый вид художественного творчества?
- Какими узами связан орнамент с предметным миром, как подчинен ему и почему не вырастает в искусство самостоятельное, «чистое»?

[www.designbook.ru](http://www.designbook.ru)

ISBN: 978-5-903190-55-7

Издательский дом «РИП-холдинг»  
представляет

Ф.В. Ковалев  
**ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ  
В ЖИВОПИСИ**



«Я уверен, что золотая пропорция и повторение равных величин – основа формообразования в природе и искусстве»

Ф.В. Ковалев

В книге изложены законы зрительного восприятия и композиционного построения изображения. Показана роль золотого сечения в создании композиции произведения и методы построения золотого сечения. Даны рекомендации по практическому применению золотой пропорции при создании целостной гармонической формы, наиболее полно выражающей содержание произведения живописи и удовлетворяющей потребность человека в прекрасном.

В книге детально проанализированы способы композиционного, цветового и тонового решения известных произведений искусства и студенческих учебных работ. Книга может быть использована для профессионального и общекультурного изучения изобразительного искусства в художественных институтах, училищах, школах. Она послужит подспорьем в расширенном внеклассном изучении искусства и в процессе самообразования.

[www.designbook.ru](http://www.designbook.ru)

ISBN: 978-5-903190-62-1



Борис Андреевич Успенский

# Гентский алтарь Яна ван Эйка

Композиция произведения  
Божественная и человеческая перспектива

Издание 2-е, исправленное и дополненное

Арт-директор В.В. Крылова  
Верстка И.А. Галенкова  
Корректор Л.И. Гордеева

Формат 70x100/16  
Тираж 1000  
Бумага офсетная  
Печать офсетная  
Сделано в России

Издательский дом «РИП-холдинг».  
103009 Москва, Нижний Кисловский пер., 3.  
Тел.: (495) 695-42-52  
[www.designbook.ru](http://www.designbook.ru)



Гентский алтарь — одно из самых известных произведений ренессансного искусства. Вместе с тем это, несомненно, наиболее известное произведение Яна ван Эйка.

Книга посвящена анализу Гентского алтаря и призвана ответить на вопросы: как следует читать это произведение? Какие элементы художественной структуры релевантны для его восприятия?

Помимо Гентского алтаря рассматриваются другие произведения ван Эйка и произведения его современников.

Ключевая проблема Гентского алтаря — проблема организации пространства. Алтарь изображает как пространство нашего мира, так и пространство мира сакрального. Одно пространство соотносится с тем, где находится зритель картины оно принадлежит нашему миру. Ему противопоставлено пространство, принадлежащее миру иному, потустороннему: оно соотносится с позицией внутреннего наблюдателя, который предполагается в самом изображении.

Анализ Гентского алтаря позволяет продемонстрировать сложное богословское и художественное содержание произведения.

Борис Андреевич Успенский — профессор, доктор филологических наук. Заведующий Лабораторией лингвосемиотических исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Преподавал в Московском, Венском, Гарвардском, Корнелльском, Грацском, Неаполитанском университетах и в университете Итальянской Швейцарии.

