

Венщиков М.А.

## ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ВИЗАНТИИ НА ВЫСТАВКЕ ЯНА ВАН ЭЙКА

Венщиков, Михаил Анатольевич — кандидат искусствоведения, ассистент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, [mvenshchikov@gmail.com](mailto:mvenshchikov@gmail.com).

Выставка «Ван Эйк. Оптическая революция», организованная Музеем изящных искусства в Генте, сыграла важную роль в раскрытии феномена Возрождения в Нидерландах. Творчество ван Эйка, мастеров его круга и последователей было представлено там картинами из музеев Европы и Америки. Статус национального культурного проекта определил исключительный интерес к выставке как у бельгийской публики, так и у гостей со всего мира, которые успели посетить ее в феврале—марте 2020 г. Концепция выставки базировалась на основе контекстуальной связи отделенных друг от друга створок Гентского алтаря с картинами и музейными предметами из разных собраний. Особое внимание организаторы уделили становлению портретного жанра в нидерландской живописи XV в., а также его религиозной линии, построенной на рецепции византийской программы образов. «Святой Лик» Яна ван Эйка, представленный на выставке копией XVII в., является одним из первых воплощений в ренессансном искусстве *нерукотворного образа*. Используя отдельные элементы восточно-христианских и латинских изводов, художник не повторяет буквально какой-то один из них, но опирается на локальные традиции восприятия. Генезис религиозного портрета в этот период может быть показан как развитие архетипической иконографии за пределами Византии: вне контекста многовековой традиции.

**Ключевые слова:** выставка, ван Эйк, иконография, Святой Лик, Вероника, реликвия, нерукотворный образ.

## BYZANTINE ICONOGRAPHIC LEGACY AT THE VAN EYCK EXHIBITION

Venshchikov, Mikhail Anatol'evich — Candidate of Science in Art History, Lecturer, Saint Petersburg State University, Russian Federation, Saint Petersburg, [mvenshchikov@gmail.com](mailto:mvenshchikov@gmail.com).

The exhibition *Van Eyck. The Optical Revolution*, organized by the Museum of Fine Arts in Ghent, has played an important role in highlighting the phenomena of the Renaissance in the Netherlands. The art of Van Eyck, the masters of his circle and his followers was presented at the exhibition by the paintings from the museums of Europe and the United States. Acclaimed as a national cultural project, the exhibition attracted an audience from all over the world in March and April 2020. The concept of exhibition was based on contextual relationships between the Ghent Altarpiece's shutters, separated from each other, with paintings and museum objects from various collections. The organizers paid special attention to the portrait genre development in Dutch painting of the 15<sup>th</sup> century, as well as its religious line, built according to the recipes of the Byzantine icons. *The Holy Face* by Jan van Eyck, presented at the exhibition of copy of the 17<sup>th</sup> century, is one of the first incarnations of the miraculous image in the Renaissance art. Using individual elements of Eastern Christian and Latin verses, the artist does not literally repeat any of them, but relies on local traditions of perception. The

genesis of a religious portrait in this period may indicate the development of archetypal iconography outside Byzantium: beyond the context of a centuries-old tradition.

**Key words:** exhibition, Van Eyck, iconography, Holy Face, Veronica, relic, miraculous image.

2020 год уже называют самым драматичным для развития мировой культуры со времени окончания Второй Мировой войны. Действительно, введенные в большинстве стран меры самоизоляции приостановили деятельность театров, музеев, филармоний, библиотек и архивов. Премьеры спектаклей и концертных программ, намеченные на весну-лето текущего года, отложены на неопределенный срок. Реализация выставочных проектов выглядит на этом фоне еще более проблематично: многие из них, проработав всего несколько дней, навсегда стали частью истории. Так, всего три дня жители Рима смогли насладиться крупнейшей в истории выставкой Рафаэля, которая открылась в Скудерие дель Квиринале 5 марта, в преддверии полного закрытия страны и шокирующего роста жертв нового вируса на Апеннинах<sup>1</sup>. Остается гадать, какие из образов мастера из Урбино, тяготевшего к поиску идеальной гармонии, явились предвестниками национальной катастрофы. Еще меньше, чем Рафаэлю, повезло другому гению эпохи Возрождения — Яну ван Эйку. Выставка его работ «Ван Эйк. Оптическая революция» (*Van Eyck. An Optical Revolution*), которыми щедро поделились музеи и частные собрания Старого и Нового Света, открылась в Музее изящных искусств Гента в начале февраля, а уже 13 марта Национальный совет безопасности Бельгии объявил о запрете проведения в стране всех публичных мероприятий. Таким образом, немногим более месяца проработал проект, подготовка к которому велась на международном уровне без малого десять лет, что включало в себя многоэтапную реставрацию Гентского алтаря и других творений ван Эйка из европейских собраний<sup>2</sup>.

Организаторы выставки в Генте поставили перед собой амбициозную задачу раскрыть феномен ван Эйка в контексте тех социо-экономических, геополитических, историко-культурных и религиозных процессов, которые предопределили ни с чем не сравнимый характер его творчества. Для этого они показали на экспозиции не только картины фламандского мастера и живописцев его поколения по обе стороны Альп, но также исторические документы, рукописи, карты, скульптуру, предметы быта и декоративно-прикладного искусства. В те недолгие дни, что были отведены выставке, Гент снова засверкал великолепием Бургундского двора, который Жорж Шателен на страницах «Хроники моего времени» описывает как один из самых блестящих в Европе<sup>3</sup>. Сопроводительная литература, которая, к чести организаторов выставки, была опубликована к ее открытию, представляет собой два каталога, с разной полнотой освещающих работы ван Эйка и его современников. Первый из них является фундаментальным монографическим исследованием, в написании которого приняли участие как сотрудники Музея изящных искусств, так и ведущие специалисты по искусству и культуре Возрождения из Бельгии, Италии, Испании, Англии и США<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Выставка возобновила свою работу в мае текущего года, после частичного снятия ограничительных мер по противодействию COVID-19, в Италии.

<sup>2</sup> Автор выражает искреннюю благодарность д-ру культурологии В.Г. Ананьеву за идею создания данной статьи, сотрудникам Музея изящных искусств в Генте за предоставленные фотографии выставки «Ван Эйк. Оптическая революция», а также Е.В. Панковой за согласие выслушать незаконченный вариант текста и высказанные к нему комментарии.

<sup>3</sup> *Chronique des choses de mon temps* (фр.), хроника охватывает события правления герцогов Филиппа Доброго (1419–1467) и Карла Смелого (1467–1477).

<sup>4</sup> *Van Eyck. An Optical Revolution*. Ed. by M. Martens, T.-H. Borchert, J. Dumolyn and others. Ghent, 2020.



Рис. 1. Ян ван Эйк. «Портрет Бадуэна де Ланнуа», ок. 1435 г. До и после реставрации

Очевидно, что работа над монографией началась в тот момент, когда переговорный процесс еще не вышел на заключительную стадию, отчего в каталоге отсутствует информация об окончательно утвержденном списке экспонатов. Задачей авторов было со всей наглядностью показать те символические и содержательные связи, на которых был основан отбор предметов и их компоновка в пространстве выставки. Обозначив четыре основных траектории, авторы каталога рассматривают исторические закономерности эпохи (*Historical Context*), преобразования в нидерландском искусстве, связанные с усовершенствованием техники масляной живописи и изучением законов перспективы (*An Optical Revolution*), спецификацию тем, сюжетов и образов, получивших распространение в XV в. (*Artistic Context and Iconography*), взаимодействие творческого метода ван Эйка с другими видами искусств и художественными школами (*Dialogue*). Если первое издание было подготовлено, главным образом, для специалистов и музейных библиотек, то второе подразумевает выход на широкую аудиторию и носит в этой связи научно-популярный характер. Его структура почти в точности воспроизводит организацию разделов экспозиции, с кратким описанием всех представленных там предметов<sup>5</sup>.

К сожалению, сохранить память о выставке задача крайне трудная, и музейный каталог имеет, скорее, ограниченное значение в ее решении. То, как скомпонованы в залах произведения искусства из разных музейных собраний есть та неповторимая аура, которая погружает зрителя в незнакомую для него эпоху с ее нравами, обычаями и языком. В той мере, в какой выставка в Генте воскрешала в памяти образы Позднего Средневековья, ее организация соответствует сословно-иерархическим установкам того времени, где каждый занимал строго отведенное ему место, будь то на пиру, рыцарском турнире или в военном походе. На вершине этой иерархической модели закономерно

<sup>5</sup> Van Eyck. *An Optical Revolution*. Ed. by M. Deporter, L. van Den Abeele. Ghent, 2020.

расположился экспонат, который подобно замковому камню скрепляет собой ажурные своды нидерландской культуры XV в.<sup>6</sup> Этой работе поклонялись и посвящали восторженные оды, на ней учились поколения живописцев, а с возникновением науки об искусстве она оказалась в центре внимания специалистов со всего мира. Речь идет, разумеется, о Гентском алтаре, самом значительном творении братьев Яна и Хуберта ван Эйков, который засиял на выставке возрожденными после реставрации красками. Если вслед за Йоханом Хейзингой представить эпоху ван Эйка чередой постоянных политических неурядиц, эпидемий, войн, народных восстаний, то достаточно взглянуть на этот величественный алтарный образ, чтобы понять, в чем люди находили смысл и надежду в жизни. По сути, все то, что кураторы выставки попытались показать как «оптическую революцию» нидерландской живописи, находит свои истоки на створках этого знаменитого алтаря. Разгруппировав полиптих, они организовали вокруг его отделенных створок, согласно заранее определенной концепции, тематические блоки картин и иных экспонатов<sup>7</sup>. В каком-то смысле предложенную зрителю экспозицию работ можно сравнить с традицией знаменитых бургундских пиршеств, где гостей рассаживали равным числом в разных залах, так что их возможность коммуникации с герцогом сохраняла характер паритета<sup>8</sup>.

Не ставя перед собой цели дать подробную характеристику всем разделам выставки, мы остановимся лишь на отдельных ее аспектах перед тем, как перейти к основному содержанию данной статьи. Со стороны устроителей было бы сложно обойти вниманием фигуры Адама и Евы на боковых створках Гентского алтаря, которые вошли практически во все учебники по истории европейской живописи.



Рис. 2. Вид выставки. На заднем фоне изображения Адама и Евы на створках Гентского алтаря. Фото Девида Левина

<sup>6</sup> Давая определение культуре и искусству герцогства Бургундского как «нидерландским», автор опирается на традицию, сложившуюся в искусствознании XX в. Вместе с тем, локализация художественной активности в этот период в Брюгге, Генте, а затем и в Брюсселе делает не менее правомочным называть их «фламандскими».

<sup>7</sup> На выставке не были представлены центральные створки Гентского алтаря (в т.ч. «Поклонение Агнцу»), которые остались для демонстрации в месте своего постоянного пребывания в соборе Св. Бавона в Генте.

<sup>8</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. СПб., 2016. С. 77.



Реалистическая трактовка обнаженной природы стала отправной точкой для мастеров Северной Европы, которые вслед за Яном ван Эйком стали смело экспериментировать с выразительными возможностями изображения человеческого тела (*Original Sin and Salvation*). На выставке вместе с поздними фламандскими копиями этих створок, среди которых особое место было отведено работе художника из Мехелена Михиля ван Кокси, были также представлены реплики испанских мастеров в подтверждение общеевропейской славы ван Эйка<sup>9</sup>. Слава эта, впервые декларированная Джорджо Вазари, становится более очевидной при сопоставлении работ живописца Филиппа Доброго и мастеров итальянского кватроченто — Мазаччо, Беноччо Гоццоли, Фра Анджелико, Пизанелло, которые стали «почетными гостями» выставки (в разных разделах). Свойственные темпераментам свежести красок и волнующая свобода композиции, которые сливаются в триумфальный хор ренессансного искусства в Галерее Уффици или в залах итальянской живописи Государственного Эрмитажа, здесь на контрасте с ликующей полихромией и математической точностью деталей нидерландских примитивов зазвучали на полтона ниже.

Если художественная культура Флоренции и Сиены сложилась на основе нового понимания античности, то искусство Яна ван Эйка и Рогера ван дер Вейдена вырастает из средневековых канонов прекрасного. Взаимосвязь с готической традицией иллюстрируют на выставке гризайльные фигуры двух Иоаннов, Крестителя и Богослова, изображенные на центральных створках закрытого складня.



Рис. 3. Вид выставки. Иоанн Креститель и Иоанн Богослов. Изображения на створках Гентского алтаря. Фото Девида Левина

Скрупулезность воплощения трехмерного объема, вплоть до точной цветопередачи породы камня и характерной для поздней готики фактурной трактовки складок, показана

<sup>9</sup> Михиль Кокси (1499–1592), фламандский художник эпохи позднего Возрождения; считается одним из лучших в истории искусства копиистов работ Яна ван Эйка.

в параллели с представленными рядом образцами круглой скульптуры (*Painted Sculpture*). С образами новозаветных пророков соседствуют в алтаре донаторы Йос Вейт и Лизабет Борлуут, для которых заказ на его создание стал своеобразной эпитафией.



Рис. 4. Вид выставки. На заднем фоне изображение Йоса Вейта на внешней створке Гентского алтаря. Фото Девида Левина

На выставке в Музее изящных искусства их изображения вводят в дискурс развития нидерландского портрета в первой половине XV в. (*The Individual*). Организаторам удалось договориться, чтобы в Гент приехали работы, относящиеся к разным периодам творчества ван Эйка, среди которых «Портрет мужчины в голубом шапероне» (ок. 1430, Нац. Музей Брукентала в Сибиу), «Портрет Бадуэна де Ланнуа» (ок. 1435, Берлинская картинная галерея), «Портрет Яна де Лейва» (1436, Музей истории искусства, Вена) и др.

Сложно сейчас представить, какие чувства испытывали заказчики ван Эйка, рассматривая свои портреты. Для бездетной четы Йоса Вейта и Лизабет Борлуут это был взгляд, уводящий за горизонт земной жизни, для торговца Николао Арнольфини (1438, Берлинская картинная галерея) портрет был свидетельством его успехов и общественного признания, а для инфанты Изабеллы ее образ мог видеться предначертанием судьбы, которому ей надлежало следовать<sup>10</sup>.

В религиозном сознании людей того времени каждый портрет открывал дверь к постижению промысла Творца, который создал человека по своему подобию. Как и образ Бога, он определял диалектику бытия видимого и трансцендентного, где в предвечном ожидании пребывала душа человека. Чтобы сделать эту взаимосвязь более очевидной для зрителя, на выставке были представлены типы изображений Христа, укоренившиеся в европейском искусстве XV в. (*The Divine Portrait*)<sup>11</sup>.

Когда вместе с приходом ван Эйка начался расцвет нидерландской живописи, в Северной Европе не существовало того строгого канона религиозных изображений, что сложился в Византийской империи. Готическая эстетика почти повсеместно тяготела к скульптуре, которая украшала собой интерьеры светских и религиозных строений, соединялась в сложные иконографические циклы на фасадах соборов. Понятие образа (лат. “*imago*”),

<sup>10</sup> На выставке в Музее изящных искусств была представлена поздняя копия портрета Изабеллы Португальской (XVII в., Национальный архив «Торре де Томбо»; Arquivo Nacional da Torre do Tombo).

<sup>11</sup> Перевод названий разделов выставки представлен в порядке их упоминания в тексте: «Первородный грех и Спасение», «Нарисованная скульптура», «Человек», «Божественный портрет», — перевод мой.

неразрывно сросшееся в восточно-христианской традиции с иконой, имело там иное значение, обозначая преимущественно статую или скульптурную группу<sup>12</sup>. Тем не менее историко-культурные связи с Византией предопределили постепенное проникновение в искусство Фландрии и Нидерландов восточно-христианской модели образа. Процесс начался с захвата Константинополя крестоносцами в 1204 г., когда к штурвалу Латинской империи встал граф Балдуин Фландрский. Произведения искусства и реликвии, собиравшиеся в Константинополе императорами и архиереями на протяжении столетий, превратились в трофеи представителей знатных родов Фландрии, Намюра и Эно. В 1246 г. французский король Людовик XI принял решение основать в Париже «священную» капеллу, которая стала местом хранения орудий Страстей Христовых (лат. *arma sancta*), выкупленных им у императора Балдуина II<sup>13</sup>. В качестве объектов общенационального культа были выбраны Терновый Венец и Древо Святого Креста, но среди размещенных в Сент-Шапель реликвий была еще одна, не уступавшая им по своему сакральному значению. Речь идет о главном иконографическом архетипе, *Мандилионе* (в восточ.-христ. традиции — *Спас на Убресе*, *Спас Нерукотворный*), на котором чудесным образом проявился нерукотворный лик Иисуса. Согласно апокрифическому преданию, Христос отправил этот плат царю Эдессы Авгарю, молившему о помощи в исцелении от тяжкого недуга. После смерти правителя Мандилион стал почитаться как главная святыня сирийского города, пока в X в. Константин Багрянородный не договорился о его покупке и переносе в Константинополь в церковь Богоматери Фаросской. Западноевропейская традиция почитания нерукотворного образа Христа опиралась, в отличие от византийской, на альтернативную легенду о его появлении. В ее основе — история Святой Вероники, которая подала Иисусу плат по пути на Голгофу, а после чудесного проявления на нем Святого Лица привезла его в Рим для исцеления императора Тиберия. Наиболее вероятно, что до 1527 г., когда войска императора Карла V разграбили «вечный город», плат Св. Вероники, далее в тексте *Святой Лук* или *Сударium* (лат. *sudarium* — «платок»), находился в соборе Святого Петра и почитался как священный архетип Нерукотворного Образа.

История включения и трансформации нерукотворных образов (греч. *αχειροποίητος* — «нерукотворный») в ренессансную иконографию проиллюстрирована на выставке копией «Святого Лица» Яна ван Эйка (XVII в., Музей Грунинге, Брюгге) и коррелирующими с ней работами XV–XVI вв. Фламандский мастер выполнил, как минимум, два отличных по ряду деталей извода Сударiums, ни один из которых не дошел до настоящего времени.

Вместе с тем копии, которые представлены на экспозиции Старой Пинакотекки в Мюнхене (ок. 1500 г.), Берлинской картинной галереи (после 1438 г.) и в частном собрании из Ньюкасла-апон-Тайн (после 1438 г.), позволяют почти безошибочно определить их датировку. Сохранившиеся на рамах надписи точно воспроизводят те, что были созданы рукой ван Эйка, всегда очень внимательного в этом вопросе, и позволяют атрибутировать прототип мюнхенской и берлинской реплик 1438 г., а подлинник картин из Брюгге и Ньюкасла — 1440 г. Таким образом, время создания обеих работ совпадает с событиями Ферраро-Флорентийского собора (1438–1445), куда Филипп Добрый отправил в ноябре 1438 г. посольскую делегацию<sup>14</sup>. Среди ее участников мог быть

<sup>12</sup> Aston M. *England's Iconoclasts*. Oxford, 2003. Vol. I. *Lows Against Images*. P. 17.

<sup>13</sup> Людовик Святой и реликвии Сент-Шапель / Каталог выставки с тем же названием в Музеях Московского Кремля, 3 марта—4 июня 2017 года / Науч. ред. О. Дмитриева. М., 2017. С. 84–85.

<sup>14</sup> Byzantium. Faith and Power (1261–1557). Catalogue of the exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, from March 23 through July 4, 2004. Ed. by H.C. Evans. New York, 2004. P. 553.



Рис. 5. Анонимный мастер. «Святой Лик». Музей Грунингге, Брюгге. XVII в.

(Wikipedia: The Free Encyclopedia.

Дата обращения: 04.06.2020. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vera\\_Icon\\_circa\\_1601\\_-\\_circa\\_1625\\_Groeningemuseum\\_0040117000.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vera_Icon_circa_1601_-_circa_1625_Groeningemuseum_0040117000.jpg))

Как бы притягательно ни звучала гипотеза о дипломатическом предназначении заказа, «Святой Лик» ван Эйка мало напоминает восточно-христианские изводы Спаса на Убресе. У нас нет достаточных оснований утверждать, была ли у художника возможность увидеть своими глазами одну из привезенных в Европу реплик Мандилиона, самой известной из которых считался «Нерукотворный Образ» из Лана<sup>16</sup>. Эта икона была преподнесена в 1249 г. Жаком де Труа, будущим папой Урбаном IV, в дар монастырю в Монтре (Швейцария)<sup>17</sup>. В письме, адресованном его сестре, аббатисе Сибилле, де Труа не только называет этот образ одним из древнейших, но также связывает его с чудом Святой Вероники. Вместе с тем, характерная иконография оглавного извода с крупным крещатым нимбом, вписанным в квадрат Убруса, не оставляет сомнений в том, что на иконе изображен плат царя Авгаря. Наиболее вероятно, что какие-то знания о нерукотворных иконах могли доходить до ван Эйка вместе с рассказами его клиентов. Если шанс личного посещения художником Сен-Шапель близок к нулю, — знакомство с Большим реликвиарием было доступно, помимо французских королей, только сановникам самого высокого ранга, — то возможность услышать описание парижских реликвий из уст Филиппа Доброго представляется более реальной. Герцог высоко ценил художника, о чем

и Ян ван Эйк, который к тому моменту уже имел опыт исполнения дипломатических поручений. В 1426 г. вместе с другими поверенными герцога он совершил путешествие в Арагон ко двору Альфонсо V с целью изобразить инфанту Элеонору (документ о вознаграждении художника был также представлен на выставке), а двумя годами позднее он с той же миссией посещает Португалию, где пишет портрет третьей супруги Филиппа Доброго Изабеллы Португальской<sup>15</sup>. Для герцога участие в заключении унии было связано не только с желанием сделать Бургундию сопричастной преодолению раскола Церковей, но и с личными симпатиями в отношении Византии. Известно, что от участия в обороне Константинополя в 1453 г. Филиппа Доброго смогло остановить только затянувшееся восстание в Генте (1449–1453). В этой связи будет справедливым предположить, что образы Святого Лица, созданные Яном ван Эйком, могли быть преподнесены в дар кому-то из участников византийской делегации, а возможно и лично — императору и патриарху.

<sup>15</sup> Van Eyck. An Optical Revolution. Ed. by M. Martens, T.-H. Borchert, J. Dumolyn and others. P. 71.

<sup>16</sup> См.: <https://www.gettyimages.co.uk/detail/illustration/the-holy-face-of-jesus-christ-an-anonymous-artist-of-a-stock-graphic/142456547> (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>17</sup> Спас Нерукотворный в русской иконе / Авт.-сост. Л.М. Евсеева, А.М. Лидов, Н.Н. Чугреева. М., 2008. С. 53.



свидетельствует щедрое вознаграждение, которое тот получал за исполнение придворных заказов. Помимо работы на власть предрежащих Ян ван Эйк активно сотрудничал с клиентами, принадлежавшими к нарождающемуся сословию буржуазии<sup>18</sup>. В XV в. Брюгге, где было создано большинство картин мастера, был одним из крупнейших торговых центров Европы, куда купцы привозили свои товары из Ганзейских городов, а также Испании, Португалии, Генуи и Венеции<sup>19</sup>. Одним из заказчиков ван Эйка был итальянский коммивояжер Джованни Николао Арнольфини, который поставлял ко двору Филиппа Доброго дорогие ткани и шпалеры<sup>20</sup>. При посредничестве таких, как Арнольфини, итальянских торговцев до ван Эйка могла доходить информация как о хранившихся в Риме нерукотворных иконах, так и о чудотворной реплике Мандилиона из армянской церкви Св. Варфоломея в Генуе<sup>21</sup>. Клейма серебряного оклада этой византийской иконы XIV в. во всех подробностях излагают историю чудесного исцеления царя Эдессы и последующие перипетии образа на Убрусе.

Как и в «Мандилионе» из Лана, лик Христа занимает на генуэзской иконе центральное положение, что указывает на ретроспективное восприятие архетипа как одной из главных реликвий христианского мира. Если икона только возводит сознание верующего к созерцанию первообраза, то нерукотворные образы есть не что иное как наглядное свидетельство бытия Бога, созданное по Его разумению и воле<sup>22</sup>. Воплощение оглавленного Святого Лица развивается в нидерландской живописи XV–XVI вв. по принципу деривации иконографических признаков двух протообразов, Мандилиона и Судариума (Плата Святой Вероники). Соотнести Нерукотворный Образ с одной из легенд можно либо по косвенным признакам («Мандилион» из коллекции Колледжа Оберлин, Огайо, 1510–1515), либо и вовсе затруднительно, как на миниатюре со склонившимися перед ним фигурами Карла Смелого и его супруги Изабеллы из часослова середины XV в. (Королевская библиотека, Копенгаген)<sup>23</sup>. Реже, чтобы подчеркнуть латинское происхождение образа, художники писали его заключенным в руках Св. Вероники, как это делает Флемальский Мастер, Робер Кампен (Музей Штеделевского института во Франкфурте-на-Майне, 1410-е г.)<sup>24</sup> или Мастер Легенды Св. Урсулы (бывшее собрание Эстер Даймонд, нач. XVI в.)<sup>25</sup>.

<sup>18</sup> Йохан Хейзинга в книге «Осень Средневековья» неоднократно возвращается к мысли о том, что богатые горожане и торговцы не занимали какой-то отдельной ступени в сословной иерархии Бургундского герцогства.

<sup>19</sup> Существует устойчивое мнение, что византийские иконы достигали Нидерланды через Венецию. Подробнее см.: *Coulie B., Dujardin P. Paths to Europe. From Byzantium to the Low Countries.* Brussels, 2017.

<sup>20</sup> На выставку в Генте не приехала ни одна из работ, созданных ван Эйком по заказу Дж. Арнольфини. Английская Национальная галерея не пожелала расстаться на три месяца с одним из главных шедевров коллекции — «Портретом четы Арнольфини» (1434). Берлинская картинная галерея, сославшись на угрозу сохранности памятника, также оставила на экспозиции более поздний по времени портрет купца.

<sup>21</sup> См.: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Holy\\_Face\\_-\\_Genoa.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Holy_Face_-_Genoa.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>22</sup> Существование нерукотворных образов было одним из важных аргументов византийских иконопочитателей в полемике с иконоборцами.

<sup>23</sup> *Byzantium. Faith and Power (1261–1557).* P. 561–562. Fig. 333, 334.

<sup>24</sup> См.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert\\_Campin\\_-\\_St\\_Veronica\\_-\\_WGA14436.jpg#/media/File:Robert\\_Campin\\_-\\_St\\_Veronica\\_-\\_WGA14436.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Campin_-_St_Veronica_-_WGA14436.jpg#/media/File:Robert_Campin_-_St_Veronica_-_WGA14436.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>25</sup> См.: <https://nordonart.wordpress.com/2018/12/28/a-superb-flemish-old-master-painting-acquired-by-the-groeningemuseum-in-bruges/> (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

На контрасте с рассмотренными выше работами Ян ван Эйк придает Святому Лику портретный характер, избегая любых намеков на изображение апокрифического пласта — Убруса. Художник выбирает оплечный формат, который открывает зрителю верхнюю часть багряной туники Иисуса. По мнению Отто Пехта, утверждение этого архаизирующего типа изображения происходит в нидерландской живописи в начале XV в. вместе с ростом популярности византийских икон<sup>26</sup>. Особое почитание, благодаря французским и фламандским паломникам на Святую Землю, приобретает в этот период образ Пантократора, который трансформируется в ренессансном искусстве в иконографию *Спасителя Мира* (лат. *Salvator Mundi*). Обращенный у ван Эйка строго на зрителя лик Христа отражает умиротворение и созерцательность палеологовских памятников, но в отличие от них выражает содержательно иную драматургию образа. Поясной извод Христа Пантократора в византийской традиции подразумевает изображение лика в глубине средника, задавая дистанцию трансцендентного разрыва со зрителем<sup>27</sup>. Большое сходство в пропорциях со «Святым Ликом» ван Эйка обнаруживают древнерусские иконы первой половины XIV в. «Спас Оплечный»<sup>28</sup> и «Спас Ярое Око»<sup>29</sup> из Успенского собора Московского Кремля<sup>30</sup>. Но даже там введенный в композицию контрапост и едва заметная асимметрия силуэта придают иконе ту очеловеченную живость, которая не укладывается в стереотип нерукотворных образов. Чтобы лучше понять иконографические истоки использованного ван Эйком формата, следует обратить внимание на Диптих его современника Робера Кампена из Художественного музея Филадельфии (1425–1430)<sup>31</sup>.

Данная работа представляет собой доиконоборческий извод с Христом и Марией, который согласно Андрею Критскому, восходит к образам, созданным еще евангелистом Лукой<sup>32</sup>. Как и на репликах Св. Лика, заказанных герцогом Бургундским, изображения Христа, en face, и Девы Марии, в трехчетвертном развороте, имеют здесь непривычно крупный для поздневизантийской живописи формат. Оба мастера изображают лик Христа вплотную к раме, что возводит образ от бесстрастной констатации подобия к открытой риторике подражания. У Кампена эффект преодоления иконических границ пребывания образа дополняют опущенные на троплейную раму кисти Иисуса, создавая аналогию оптическому иллюзиону с фигурой Адама на Гентском алтаре.

Для поколения ван Эйка программа соприсутствия Иисуса в жизни каждого христианина была сформулирована в поучительном трактате Фомы Кемпийского «О подражании Христу» (лат. *Imitatio Christi*), который получает распространение в Северной Европе начиная с 1418 г.<sup>33</sup> Составленный как антология наставлений в праведной жизни,

<sup>26</sup> Pächt O. Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weiden to Gerard David. Munich, 2010. P. 48.

<sup>27</sup> См.: [https://en.wikipedia.org/wiki/Christ\\_Pantocrator#/media/File:Christ\\_Pantocrator\\_mosaic\\_from\\_Hagia\\_Sophia\\_2744\\_x\\_2900\\_pixels\\_3.1\\_MB.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_Pantocrator#/media/File:Christ_Pantocrator_mosaic_from_Hagia_Sophia_2744_x_2900_pixels_3.1_MB.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>28</sup> См.: [https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst\\_id=133](https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=133) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>29</sup> См.: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Спас\\_Ярое\\_око#/media/Файл:Spas\\_Yaroe\\_Oko\\_ikona.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Спас_Ярое_око#/media/Файл:Spas_Yaroe_Oko_ikona.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>30</sup> Подробнее о происхождении и стиле этих икон см.: Попова О.С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века. М., 1980. С. 124–147.

<sup>31</sup> См.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert\\_campin\\_cristo\\_e\\_la\\_vergine\\_1430-35\\_ca.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_campin_cristo_e_la_vergine_1430-35_ca.JPG) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>32</sup> Byzantium. Faith and Power (1261–1557). P. 56.

<sup>33</sup> Фома Кемпийский. О подражании Христу // Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992. С. 229.

он, подобно «Лестнице» Иоанна Лествичника, созидает образ идеального христианина, предостерегая от всех соблазнов и испытаний на пути обретения веры. К указанию на спасительную цель боговоплощения апеллирует и «Святой Лик» Яна ван Эйка, безупречную симметрию которого определяет прямой пробор спускающихся на плечи темных волос, раздвоенная клинообразная борода и, прежде всего, абсолютная физиогномическая пропорция.



Рис. 6. Ян и Хуберт ван Эйки. Гентский алтарь. Фрагмент (стопа Адама).  
Собор Св. Бавона, Гент. 1432 г. Фото Девида Левина

В те же годы, что и фламандский мастер, Фра Беато Анджелико исходил из иных выразительных задач при создании реплики Святого Лица (конец 1430-х г., на хранении в Музее Цивика Джованни Фаттори, Ливорно)<sup>34</sup>. Образ, чьи пропорции и композиция в целом повторяют работу ван Эйка, преисполнен возвышенной скорби и направлен на воспоминание Страстей Христовых. Если у ван Эйка на голгофские муки указывает только ажурный нимб в виде креста и кровавые тона хитона, то флорентиец каждую деталь подчиняет аффектации перенесенных Христом страданий<sup>35</sup>. Кровь стекает с пронзающих плоть шипов Тернового Венца, наполняет глаза и губы Иисуса, расходуется в алых ветвях Креста на золотом нимбе. Это страстное понимание Святого Лица построено на рецепции иконографических черт другого византийского образа, получившего особую популярность на Западе, — «Муж Скорбей» (лат. *Imago Pietatis*). Провозглашенная архетипом мозаическая икона конца XIII в., предположительно из монастыря Св. Екатерины

<sup>34</sup> См.: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Beato\\_angelico%2C\\_Cristo\\_coronato\\_di\\_spine%2C\\_livorno%2C\\_1420\\_circa.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Beato_angelico%2C_Cristo_coronato_di_spine%2C_livorno%2C_1420_circa.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020). На выставке «Фра Анджелико и становление Флорентийского Ренессанса» в музее Прадо, которая стала одним из значимых культурных событий 2019 г., была также затронута тема появления сакральных образов в ренессансной иконографии. Подробнее о выставке см.: Fra Angelico and the rise of the Florentine Renaissance / C.V. Strehlke with an essay by A.G. Mozo. The Catalogue of the exhibition in Museo Nacional del Prado (from 28 May to 15 September 2019). Madrid, 2019.

<sup>35</sup> Подробнее о нимбах см.: Зотов С., Майзульс М., Харман Д. Страдающее Средневековье. М., 2018. С. 275–324.

на Синае, была перенесена в 1385–1386 гг. в базилику Санто-Кроче ин Джерусалемме в Риме, где стала объектом паломнического поклонения<sup>36</sup>. Передать предельное унижение Христа (*Akra Tapeinosis*) иконописцу удастся, проставив акценты на обездвиженной позе со сложенными крестом руками, безжизненно упавшей на грудь голове, отрешенном, страдавшемся лице. На выставке в Музее изящных искусств фламандская ретроспекция этой иконографии была представлена «Мужем Скорбей» Петруса Крестуса (Бирмингемский музей и художественная галерея, ок. 1450 г.)<sup>37</sup>. Назидательный аспект образа, где Христос демонстрирует раны от пронзивших кисти гвоздей и вошедшего между ребер копья Лонгина, раскрывается в проекции эсхатологического ожидания. Те же ангелы, что на византийских фресках Страшного Суда сворачивают свиток небес в знак окончания земного времени, изображены здесь готовыми через мгновение задернуть занавес за спиной Иисуса.

Как живописец Крестус формируется, будучи учеником Яна ван Эйка, которому он несколько лет помогает в работе на правах подмастерья, и только после его смерти в 1441 г. начинает самостоятельно принимать заказы и обретает собственный почерк<sup>38</sup>. На то, как быстро этот «самый малозначительный из великих фламандских художников XV в.»<sup>39</sup> выходит из-под влияния манеры мастера, указывает его версия «Святого лика», также показанная в Генте<sup>40</sup>. У картины из Музея Метрополитен (ок. 1445) больше сходства с драматическим натурализмом Фра Анджелико, чем с созерцательным спокойствием ванЭйковского образа, что подчеркивают глубокие складки морщин над переносицей, ассиметричные тени по контуру нижнего века, спускающиеся на лоб кровоподтеки. Как и его великий наставник, Крестус пристально наблюдает явления современного ему мира, с проницательной точностью фиксируя все детали. Рассуждения о типологии, происхождении и даже философии образов не должны, в конечном счете, отвлекать нас от понимания того, какую роль они играли в повседневной жизни людей той эпохи. На «Портрете молодого человека» из Национальной галереи в Лондоне (после 1450 г.)<sup>41</sup> Крестус снова возвращается к воспроизведению Святого Лика, который изображает как листок, пригвожденный к стене комнаты. Темно-синий фон изображения здесь не только указывает на нерукотворное происхождение архетипа, но также раскрывает традицию представления религиозных сюжетов в иллюминированных рукописях. Подтверждением тому является миниатюра «Святой Лик» из Часослова мастера Жана Шевро (ок. 1450 г., Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк), также вошедшая в число экспонатов выставки, где Христос изображен на нейтральном синем фоне.

Возвращаясь к картине Крестуса, отметим, что изображение Судариума здесь буквально повторяет оглавную иконографию римской реликвии. Это строгое соответствие образа архетипу вряд ли носит случайный характер, если принимать во внимание текст изображенного под ним гимна — «*Salve sancta facies*» (с лат. «Все славят Святой Лик»).

<sup>36</sup> См.: <https://projects.mcah.columbia.edu/treasuresofheaven/relics/Imago-pietatis-Man-of-Sorrows.php> (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>37</sup> См.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrus\\_christus\\_cristo\\_dolente.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrus_christus_cristo_dolente.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>38</sup> Никулин Н.Н. Золотой век Нидерландской живописи. XV век. М., 1981. С. 210.

<sup>39</sup> Так Крестуса иронически называет О. Пехт: *Pächt O. Early Netherlandish Painting*. P. 77.

<sup>40</sup> См.: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435897> (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).

<sup>41</sup> См.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait\\_of\\_a\\_Young\\_Man\\_c1460\\_Petrus\\_Christus.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_a_Young_Man_c1460_Petrus_Christus.jpg) (ссылка последний раз проверялась 25.07.2020).



Согласно указу Папы Иоанна XXII повторение этой молитвы, в которое погружен, по всей видимости, благочестивый юноша на картине, даровало освобождение от грехов на десять тысяч дней<sup>42</sup>.

Исходя из анализа рассмотренных выше примеров, необходимо сделать следующие выводы. Воплощение религиозных сюжетов во фламандской живописи XV в. происходило в том числе на основе информации о византийских и раннехристианских архетипах. Практическим руководством к созданию образа могло являться как непосредственное знакомство художника с древними изводами, так и сведения, полученные о них из альтернативных источников. Копирование как принцип воспроизведения применяется в этот период с учетом сохранения свободы мастера в трактовке образа и наделении его новыми коннотациями. Иконография «Святого Лица» Яна ван Эйка, насколько мы можем судить о ней по сохранившимся копиям, не имеет прямых аналогов в восточно-христианской иконописи и основана на контаминации разных образов. Специфический формат композиции указывает на влияние установок портретного жанра, который приобретает с начала XV в. все возрастающее значение в искусстве Нидерландов. Идея подобия, центральная в византийской эстетике, раскрывается у ван Эйка через образ «очеловеченного» Бога, пребывающего в повседневном сознании каждого человека. Как выразил эту многозначную проблематику Ханс Бельтинг: «Если человек создан по образу Божию, то возможно развернуть это соотношение в обратном направлении и представить Бога в антропоморфном виде, не сводя Его только к одному человеку. Но это простое изображение человека, следуя данному ходу мысли, было бы ничем иным как образом образа, то есть тавтологией»<sup>43</sup>.



Рис. 7. «Святой Лик» из Часослова мастера Жана Шевро. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Ок. 1450 г.  
Фото Девида Левина

### Список литературы

- Зотов С., Майзульс М., Харман Д. Страдающее Средневековье. М.: АСТ, 2018. 414 с.
- Людовик Святой и реликвии Сент-Шапель. Каталог выставки с тем же названием в Музеях Московского Кремля, 3 марта—4 июня 2017 года / Науч. ред. О. Дмитриева. М.: ФГБУК «Государственный историко-культурный музей-заповедник “Московский Кремль”», 2017. 304 с.
- Никولين Н.Н. Золотой век Нидерландской живописи. XV век. М.: Изобразительное искусство, 1981. 400 с.
- Попова О.С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века. М.: Искусство, 1980. 256 с.

<sup>42</sup> Byzantium. Faith and Power (1261–1557). P. 562.

<sup>43</sup> Belting H. Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Nuederlanden. München, 2010. S. 87.

Спас Нерукотворный в русской иконе / Авт.-сост.: Л.М. Евсева, А.М. Лидов, Н.Н. Чуgreeва. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науки, 2008. 440 с.

*Хейзинга Й.* Осень Средневековья. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. 768 с.

*Aston M.* England's Iconoclasts. Oxford: Clarendon Press, 2003. Vol. I. Laws Against Images. 560 p.

*Belting H.* Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Nuederlanden. München: C.H. Beck, 2010. 293 s.

Byzantium. Faith and Power (1261–1557). Catalogue of the exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, from March 23 through July 4, 2004. Ed. by H.C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. 685 p.

*Coulie B., Dujardin P.* Paths to Europe. From Byzantium to the Low Countries. Brussels: Bozar Books, 2017. 176 p.

Fra Angelico and the rise of the Florentine Renaissance / C.B. Strehlke with an essay by A.G. Mozo. The Catalogue of the exhibition in Museo Nacional del Prado (from 28 May to 15 September 2019). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019. 256 p.

*Pächt O.* Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weiden to Gerard David. Munich: Harvey Miller Publishers, 2010. 264 p.

Van Eyck. An Optical Revolution. Ed. by M. Deporter, L. van Den Abeele. Ghent: MSK, 2020. 112 p.

Van Eyck. An Optical Revolution. Ed. by M. Martens, T.-H. Borchert, J. Dumolyn and others. Ghent: Hannibal Publishing, 2020. 503 p.

#### References

Aston, M. *England's Iconoclasts*. Oxford: Clarendon Press, 2003. Vol. I. Lows Against Images. 560 p.

Belting, H. *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*. München: C.H. Beck, 2010. 293 s. (in Germ.).

Coulie, B., Dujardin, P. *Paths to Europe. From Byzantium to the Low Countries*. Brussels: Bozar Books, 2017. 176 p.

Deporter, M., van Den Abeele, L. (Eds.). *Van Eyck. An Optical Revolution*. Ghent: MSK Press, 2020. 112 p.

Dmitrieva, O. (Ed.). *Lyudovik Svyatoj i relikvii Sent-SHapel'. Katalog vystavki s tem zhe nazvanijem v Muzejah Moskovskogo Kremlya, 3 marta—4 iyunya 2017 goda* [Saint Louis and the Relics of the Sainte-Chapelle. Catalogue of the exhibition held in the Moscow Kremlin Museums, from March 3 to June 4, 2017]. Moscow: FGBUK «Gosudarstvennyj istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik "Moskovskij Kreml'"» Press, 2017. 304 p. (In Rus.).

Evans, H.C. (Ed.). *Byzantium. Faith and Power (1261–1557). Catalogue of the exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, from March 23 through July 4, 2004*. New York: The Metropolitan Museum of Art Press, 2004. 685 p.

Evseeva, L.M., Lidov, A.M., Chugreeva N.N. (Eds.) *Spas Nerukotvornyj v russkoj ikone* [Holy Face In Russian Icons]. Moscow: Russkij Fond Sodejstviya Obrazovaniyu i Nauki Press, 2008. 440 p. (In Rus.).

*Fra Angelico and the rise of the Florentine Renaissance. The Catalogue of the exhibition in Museo Nacional del Prado, from 28 May to 15 September 2019*. Madrid: Museo Nacional del Prado Press, 2019. 256 p.

Hejzinga, J. *Osen' Srednevekov'ya* [The Autumn of the Middle Ages]. Saint-Petersburg: Ivan Limbakh Press, 2016. 768 p. (In Rus.).

Martens, M, Borchert, T-H., Dumolyn, J., et all (Eds.). *Van Eyck. An Optical Revolution*. Ghent: Hannibal Publishing, 2020. 503 p.

Nikulin, N.N. *Zolotoj vek Niderlandskoj zhivopisi* [The Golden Age of the Netherlandish Painting]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Press, 1981. 400 p. (In Rus.).

Pächt, O. *Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weiden to Gerard David*. Munich: Harvey Miller Publishers, 2010. 264 p.

Popova, O.S. *Iskusstvo Novgoroda i Moskvy pervoj poloviny chetyrnadcatogo vek* [The Art of Moscow and Novgorod in the first half of 14<sup>th</sup> century]. Moscow: Iskusstvo Press, 1980. 256 p. (In Rus.).

Zotov, S., Majzul's, M., Harman, D. *Stradayushchee Srednevekov'e* [Suffering Middle Ages]. Moscow: AST Press, 2018. 414 p. (In Rus.).