

БОРИС УСПЕНСКИЙ

ГЕНТСКИЙ АЛТАРЬ  
ЯНА ВАН ЭЙКА  
КОМПОЗИЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

---

БОЖЕСТВЕННАЯ  
И  
ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ  
ПЕРСПЕКТИВА



УДК 75  
ББК 85.14 3)  
У 77

Издание подготовлено и осуществлено при поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
(издательский проект № 07-04-16157д)

**Борис Успенский.**

Гентский алтарь Яна ван Эйка: Композиция произведения.  
Божественная и человеческая перспектива. —  
М.: Индрик, 2009. — 208 с., ил.

**ISBN 978-5-91674-061-5**

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 зрительной 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».

**ISBN 978-5-91674-061-5**

© Успенский Б. А., текст, 2009  
© Издательство «Индрик»,  
оформление, 2009



# ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От автора</i> .....	9
<i>Глава I. Вводные замечания</i>	
§ 1. Предварительные сведения .....	13
§ 2. Постановка проблемы .....	15
<i>Глава II. Открытый алтарь: Противопоставление небесного и земного как противопоставление внутренней и внешней зрительной позиции</i>	
§ 1. Основные темы открытого алтаря .....	17
§ 2. Сцена поклонения Агнцу: смена зрительных позиций ....	26
§ 3. Псевдодеисусная композиция: внутренняя зрительная позиция .....	36
§ 4. Святые отшельники и паломники, праведные судьи и воины Христовы: внешняя зрительная позиция .....	43
<i>Глава III. Закрытый алтарь: Противопоставление небесного и земного как противопоставление по степени условности образа</i>	
§ 1. Молитва донаторов: фигуры людей и фигуры святых .....	51
§ 2. Сцена Благовещения: контаминация небесного и земного .....	55
§ 3. Диалог Девы и Архангела .....	65
<i>Глава IV. Адам и Ева: стилистическая гетерогенность их изображения .....</i>	67
<i>Глава V. Итоги</i> .....	75

## *Экскурсы*

<i>Экскурс I. К интерпретации изображения Бога в Гентском алтаре (к с. 17) .....</i>	81
<i>Экскурс II. Семиотика письма в надписях на картинах ван Эйка (к с. 26) .....</i>	91
<i>Экскурс III. Совмещение внешней и внутренней перспективы (некоторые параллели к Гентскому алтарю) (к с. 32) .....</i>	103
<i>Экскурс IV. Зеркальное отражение как способ представления пространства у ван Эйка и других фламандских живописцев XV в. (к с. 33) .....</i>	117
<i>Экскурс V. «Правое» и «левое» в древнейших описаниях Гентского алтаря (к с. 34) .....</i>	137
<i>Экскурс VI. Связь изображения с движением зрителя (некоторые параллели к Гентскому алтарю) (к с. 47) .....</i>	141
<i>Экскурс VII. Изображение речи в картине: перевернутые написания (некоторые параллели к Гентскому алтарю) (к с. 65) .....</i>	145
<i>Экскурс VIII. «Оживающая статуя» на внешних створках алтаря во фламандском искусстве XV в. (некоторые параллели к Гентскому алтарю) (к с. 72) .....</i>	157
<i>Цитируемая литература .....</i>	161
<i>Указатели</i>	
<i>Имена художников .....</i>	185
<i>Местонахождения произведений искусства .....</i>	191
<i>Список иллюстраций</i>	
<i>Цветные иллюстрации .....</i>	199
<i>Черно-белые иллюстрации .....</i>	203

## 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>.

На алтаре обозначено, что он был завершён 6 мая 1432 г., но подлинность данной надписи, которая представлена от лица либо художника (Яна ван Эйка), либо донатора, т. е. заказчика алтаря (Йооса Вейта), может вызывать сомне-

---

<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 Puyvelde, 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 оказались 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.

ние<sup>3</sup>: не исключено, что она была сделана третьим лицом, и притом значительно позже обозначенной на ней даты<sup>4</sup>. Существует мнение, что Гентский алтарь был завершен лишь в 1435 г., когда перед ним было учреждено ежедневное богослужение<sup>5</sup>; во всяком случае 1435 год может служить *terminus ad quiet* 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) в этой работе<sup>6</sup>, другие считают, что он в той или иной степени 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 насто-

---

<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 FRETUS  
VERSUS 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. Пановский (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; Herzner, 1995, с. 10–13, 165–180 (в последней работе надпись датируется второй половиной XVI в.).

<sup>5</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 перед алтарем, датированный 13 мая 1435 г.); см. также ниже, *Гл. V*.

<sup>6</sup> См. особенно: Herzner, 1995, с. 131–151.

ящей 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>7</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. I*  
*илл. II*

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, 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

---

<sup>7</sup> Иначе — на наш взгляд, неубедительно — полагал в свое время Э. Панофский (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.

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.



# 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. I*

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

---

<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 землею, 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.

<sup>2</sup> «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Откр. XXII, 1). — На мраморном бор-

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 с о е д и н я е т 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 Марию, 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>.

Таким образом, на вертикальной оси в открытом алтарном изображении представлена тема Троицы, которая переходит в тему Евхаристии. Обратимся теперь к г о р и з о н т а л ь н о й оси.

дюре колодца, из которого бьет Источник Жизни, высечен текст, скомпонованный из разных фрагментов Апокалипсиса: «Nis 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 композиция, 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, который в соответствии с западной догматикой происходит от Отца

*илл. II, VIII*

*илл. I*

*илл. IV*

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 Мария и Иоанн

илл. III

и Сына (догмат *filioque*). Соответственно, например, западная иконография Пятидесятницы предполагает изображение голубя, исходящего одновременно от Христа и из руки Бога-Отца (см.: Schariro, 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 нагого 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.: Agasse, 1999, с. 120, илл. 65). В такого рода случаях речь не идет об изображении Троицы — здесь изображается исхождение Святого Духа (происходящего 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 гг. (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.: *Evangeliarii syriaci*, 1959, табл. IX, илл. 4 и 5), 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.: *Evangeliarii 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.: Garrucci, 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 Garrucci] 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 Бревиария 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. Иларию, 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.

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

обращаются с молением, предстательствуя 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 восточно-христианской 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 *Экскурс 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.

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 Марии соответствует изображению Марии с книгой в сцене Благовещения в закрытом алтаре<sup>10</sup>; это еще один случай

<sup>6</sup> Мы пользуемся традиционной русской формой *деисус*, а не книжной формой *деисис*. Форма *деисус* возникла в результате сближения с именем *И(и)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; Voguay, 1968, стлб. 497–499.

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

<sup>9</sup> Изображение святых, занятых чтением книг, окаймляющее центральный образ, находит, вообще говоря, некоторые 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 Богоматери, справа и слева от которой находятся апостолы, на алтарной перегородке (темплоне) 1420–1425 гг. в базилике Успения Богоматери на острове Торчелло в Венеции.

В любом случае то, что по сторонам Бога у ван Эйка изображены Богоматерь и Иоанн Креститель, явно говорит об аналогии с деисусом.

<sup>10</sup> На книге, которую читает Мария в сцене Благовещения, видны слова: «*Ut possum edificare [ei domum]*» («Чтобы я мог[ла] построить Ему дом» — II Пар. II, 6). Речь идет о воплощении Христа в утробе Богоматери (при этом к Марии прилагаются слова, которые в Библии относятся к царю Соломону); едва ли можно связывать эти

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>.

Отметим в этой связи, что в открытом алтаре Мария изображена 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.

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>.

илл. III  
илл. VIII

илл. III

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 incipit 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).

<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: «*Nec 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 превосходит 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. III

илл. 9  
илл. 10

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 северо-французских и нижнерейнских диоцезах (см.: Panofsky, I, с. 148, а также с. 428, примеч. 3 к с. 178).

Достоин внимания, что на аналое, за которым стоят поющие ангелы в Гентском алтаре, под попитром 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.

илл. I

<sup>13</sup> «*Consolamini, consolamini populus 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.



Как бы то ни было, иконографически 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*).

*илл. IV* В то же время содержательно тема деисуса присутствует в нижнем ряду алтаря, где изображено именно поклонение Агнцу теми, кто его окружает.

*илл. III* Итак: иконографически — в плане выражения — композиция верхней панели открытого алтаря может рассматриваться как деисус, хотя семантически — в плане содержания — это не деисусная композиция.

*илл. IV* 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>.

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 чте-

---

На книге в руках Иоанна Крестителя видно первое слово этого текста: *Consolami[ni]* (см. фотовоспроизведение: *Coremans & Janssens de Bisthoven*, 1948, табл. V, 60).

*илл. III* 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 major 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.

<sup>14</sup> Начиная по крайней мере с XVI в. Гентский алтарь может называться: «*Triomphe de l'Agneau 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*

ниям 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>. Подобное соотношение 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

---

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. 24, 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. IV

<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), которые читаются 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 тексте (Мф. V, 1–12): «Beati pacifici», «Beati qui ezuriunt et sciciunt iusticiam», «Beati mizericordes», «Beati mundo corde», «Beati pauperes spiritu», «Beati qui persecutionem paciuntur propter iusticiam», «Beati mites» (De Baets, 1961, с. 613; 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.: «éstant par dedans les béatitudes» (там же, с. 117).

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

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 благоговеино поклонились ему (*adorarunt*)»<sup>18</sup>.

Существенно, что речь идет в этом рассказе именно о представительстве (*intercessio*) и поклонении (*adoratio*), т. е. об основном мотиве открытого алтаря — мотиве, который представлен, как мы видели, и в верхнем, и в нижнем его ряду.

- илл. II* 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
- илл. I*

<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 circumisset 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 consimili sequebatur. Postea vero processit innumerabilis militie multitudo. Post quos advenit turba diversarum gentium infinita. Omnes igitur ante regis solium advenerunt 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 над-

предстает как более естественное, тогда как эпиграфическое письмо выступает как специально отмеченное и 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 книж-

писи на мраморном бордюре колодца в открытом алтаре («*Hic est fons aque vite...*»), о которой мы уже говорили выше (в примеч. 2); см. об этом: Van Puyselde, 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 Puyselde, 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.

<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. *Эксурс 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).

илл. IV

илл. I  
илл. 3

илл. VIII

илл. Va  
илл. 3  
илл. I

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

## § 2. Сцена поклонения Агнцу: СМЕНА ЗРИТЕЛЬНЫХ ПОЗИЦИЙ

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

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 Иессеева: «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>.

*илл. II, Va* Мотив пророчества, предвещающего рождение Христа, перекликается 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

*илл. 3* <sup>26</sup> Единственный случай эпитафического письма в закрытом алтаре — надписи на пьедесталах статуй Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова на нижней панели, но это оправдано тем, что здесь изображена именно эпитафика (т. е. не надпись как таковая, а изображение надписи, высеченной на камне).

<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: SACHARIAS PROPHEETA, MICHEAS PROPHEETA, SIBILLA ERITREA, SIBILLA CUMANA. В



пророков (*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>.

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

<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 esse rex tuus venit»* («Ликуй от радости, Дочь Сиона, торжествуй: се Царь твой грядет к тебе»; ср. обращение Гавриила к Марии в Евангелии: «Радуйся, Благодатная!..», Лк. I, 28), 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).

<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 propiore 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 переосмысляется 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 Божием дуновении, посылающем 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 začínается строй величавый, Дева грядет к нам опять...» — перев. С. Шервинского).

илл. I

илл. 3

илл. Vb

илл. II

илл. Va

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

илл. IV

Вернемся к открытому алтарю — к сцене поклонения Агнцу. Итак, с левой стороны расположена ветхозаветная группа. Между тем, с пра-

Между тем надпись над «Куманской» сивиллой (на правой створке закрытого алтаря) гласит: «Rex altissimus adveniet per secula futurus scilicet in carne» («Царь Всевышний придет навеки 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 (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 отметили, 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.

илл. Vb

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 сокращенную в складках ленты фразу (*pria*)*meia par(then)os* «девственная дочь Приама», предпологая, 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 о 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.)

<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