

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Окрошидзе Лия Гурамиевна

**ПОРТРЕТ И ЕГО ПРООБРАЗЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ
ИСКУССТВЕ XIV ВЕКА. ЛИЦО И ЛИЧНОСТЬ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство
и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой
степени кандидата
искусствоведения

Научный
руководитель: кандидат
искусствоведения

Расторгуев Алексей Леонидович

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ИСТОРИОГРАФИЯ.....	16
ГЛАВА 1. ПОРТРЕТ И ЕГО ПРЕДЫСТОРИЯ В ИСКУССТВЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ. ПОСТАНОВКА ВОПРОСА И ОБОСНОВАНИЕ ТЕРМИНОЛОГИИ	31
ГЛАВА 2. РАННИЕ ПРООБРАЗЫ ПОРТРЕТА В ИСКУССТВЕ СРЕДНИХ ВЕКОВ.....	49
2.1. ГЕНЕАЛОГИИ	49
2.2. ПРООБРАЗЫ ПОРТРЕТА В ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫХ ДОКУМЕНТАХ И ХРОНИКАХ	68
2.3. ОБРАЗ ДОНАТОРА	82
2.4. ОБРАЗЫ МАСТЕРОВ И ПОЭТОВ В МАНУСКРИПТАХ	98
2.4.1. ОБРАЗЫ ДЖЕФФРИ ЧОСЕРА	102
ГЛАВА 3. ПОРТРЕТ И ЕГО ПРООБРАЗЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ XIV ВЕКА	111
3.1. ЛИЦО В СРЕДНЕВЕКОВОЙ СКУЛЬПТУРЕ	111
3.2. РЕЛИКВАРИИ	136
3.3. НАДГРОБИЯ АББАТСТВА СЕН-ДЕНИ. ОТ ОБРАЗА ВЕРХОВНОЙ ВЛАСТИ К КОРОЛЕВСКОМУ ПОРТРЕТУ	144
3.4. ЖЕНСКИЕ НАДГРОБИЯ АББАТСТВА СЕН-ДЕНИ	161
3.5. АНГЛИЙСКИЕ КОРОЛЕВСКИЕ НАДГРОБИЯ.....	166
ГЛАВА 4. ПОРТРЕТ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XIV ВЕКА.....	171
4.1. ПОРТРЕТЫ ФРАНЦУЗСКОГО КОРОЛЯ ИОАННА II ДОБРОГО И ПОЯВЛЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТА ..	171

4.2. ЖИВОПИСНЫЕ ПОРТРЕТЫ ИМПЕРАТОРА КАРЛА IV	194
4.3. ПОРТРЕТЫ ФРАНЦУЗСКОГО КОРОЛЯ КАРЛА V МУДРОГО	207
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	222
СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ.....	230
БИБЛИОГРАФИЯ.....	231
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	256

*Посвящается моему
научному руководителю*

ВВЕДЕНИЕ

*«Till we have faces»
«Пока мы лиц не обрели»¹.*

К.С. Льюис

Средневековое искусство считается преимущественно имперсональным и существующим в поле действия личности государя, епископа, заказчика, автора иконографической программы, архитектора или художника, но, на первый взгляд, не фиксирующим ни одну из этих личностей, кроме как в очевидных локальных случаях надгробий или донаторских портретов. Наша работа посвящена тому, как эта, в целом, «неоспоримая ситуация» живёт и развивается на самом деле, а не под маской внеличного Средневековья. Эта картина сложнее хрестоматийных представлений о ней: в самых разных своих ипостасях человек единичный, имеющий имя и индивидуальный образ действия, становится различим в европейской художественной традиции значительно раньше и отчётливее, нежели обычно представляется. Наша задача — определить меняющиеся со временем устойчивые места и роль образа конкретного человека в разных жанрах западноевропейского искусства XIV – первой половины XV вв., направляя основной фокус нашего внимания на XIV столетие. Мы попытаемся проследить, как разные жанры художественных произведений начинают обогащаться обращениями к человеку как к индивидуально зафиксированной личности, различимой сначала условно, по её месту в феодальной иерархии, а потом, в позднем Средневековье, уже и совершенно конкретно.

Внешность человека меняется постепенно, сначала обогащаясь

¹ Название романа английского писателя Клайва Стейплза Льюиса, впервые изданного в 1956 г.

определенными социальными маркерами, затем набором характеристик внешности (подобно театральному гриму), чтобы в итоге сформироваться в полноценный образ, сочетающий в себе как достоверное воспроизведение его облика, так и художественное его видение индивидуальности. Материалы разных искусств, от камерных до самых монументальных, будут привлечены нами с целью продемонстрировать, как кристаллизируются разные аспекты личности по мере изменения запросов времени, и как в соответствии с этими изменениями меняются художественные интересы в изобразительном искусстве, и каким образом у этой личности в XIV веке появляется лицо, наделённое индивидуальными чертами, свойственными только этому человеку, то есть — появляется настоящий портрет.

В настоящей диссертации будут рассмотрены как произведения портретного искусства позднего Средневековья, так и примеры, образующие круг памятников переходного периода, когда идея «о присутствии человека» намного опережала навыки мастеров в достоверном и натуралистичном воспроизведении человеческой внешности.

Объект исследования.

Главными объектами нашего исследования становятся памятники портретного жанра, а также даже незначительные образцы, предвосхищающие появление портрета в европейском средневековом искусстве XIV века. Поэтому в настоящей работе мы обращаемся к разнообразным видам и жанрам искусства, и в круг памятников, представляющих для нас интерес, входят: монументальная и надгробная скульптура, иллюминированные рукописи, станковая и монументальная живопись, а также предметы декоративно-прикладного искусства, в которых можно проследить интерес к внешности конкретного человека и обнаружить попытки реалистичного воспроизведения характерных черт персоны.

Предмет исследования.

Особенности процесса становления портрета и выделения его из протопортретных образов в средневековом искусстве является основным предметом настоящего исследования. Помимо этого, предметами исследования становятся исторические, культурные, религиозные процессы, оказавшие влияние на появление портрета в его современном понимании, например, Столетняя война или движение Нового благочестия. Немаловажную роль в этом процессе формирования портрета сыграло сосредоточение художественных центров при королевских и герцогских дворах, которые также окажутся в центре нашего внимания.

Цель исследования.

Главной целью работы является выявление существования переходного периода в становлении портретного искусства в Средние века и обоснование его значимости на обширном круге памятников, созданных в разных художественных центрах. Для достижения этой цели будет необходимо собрать воедино большое число разнообразных по форме, материалу, назначению и значению произведений искусства, многие из которых впервые будут рассматриваться как явления единого процесса. Например, английская книжная миниатюра, французская надгробная скульптура, немецкая монументальная пластика и чешская монументальная живопись, — будут представлены как памятники, тесно связанные друг с другом благодаря политическим контактам внутри Европы, передвижениям мастеров, военным конфликтам, что позволит наиболее полно продемонстрировать процесс формирования портретного жанра.

Задачи диссертации:

1. Определить формирующиеся области и круг различных живописных и скульптурных жанров, которые в дальнейшем смогут выделиться в самостоятельные формы портретного жанра;
2. Поэтапно проследить все изменения, которые происходили в

изображении человека, начиная от раннего периода до сложения полноценного искусства портрета в позднем Средневековье и показать преемственность жанров;

3. Внести ясность в терминологию и дать развернутое определение протопортретному искусству, а также дать подробное описание памятников протопортретного и портретного искусства, исследовать изображения лиц и степень их портретности;

4. Показать закономерный процесс, при котором сначала лицо и личность формируются независимо друг от друга, и только потом личность начинает обретать индивидуальную внешность, которая конкретизируется постепенно;

5. Уточнить временные рамки формирования и развития портрета в средневековом западноевропейском искусстве.

Хронологические и географические рамки.

Поскольку процесс формирования портрета рассматривается на максимально широком примере памятников, это определяет и широкие географические рамки. Основной фокус исследования направлен на искусство Франции и ее герцогств, Англии, территорий Священной Римской Империи, в частности, Богемии. За пределами нашего круга интересов остаётся искусство Апеннинского полуострова, которое требует отдельного изучения. Лишь в некоторых моментах представляется необходимым обратиться к итальянским памятникам с целью показать различия между искусством этого региона и произведениями, создававшимися к северу от Альп, либо для выстраивания хронологии передвижения отдельных мастеров. Причина, по которой искусство Италии не рассматривается в нашей работе, кроется в ином устройстве общества и понимании личности, а также это связано и с тем, что становление и развитие портрета в искусстве итальянского Проторенессанса и Ренессанса изучено значительно лучше, нежели подобные процессы в заальпийских странах.

С целью обозначения причин и предпосылок возникновения портретного жанра в XIV веке, а также для получения наиболее полного представления о процессе, в диссертации будут рассматриваться не только памятники портретного искусства указанного столетия, но и целый ряд вопросов, касающихся истории, культуры и религии, а также примеры как более раннего времени, так и XV века. Выход за рамки позволяет показать контекст эпохи, что, несомненно, обогащает исследование.

Степень научной разработанности темы.

Понятия протопортретного искусства как в отечественном, так и в зарубежном искусствознании не существует, в связи с чем степень научной разработанности темы представляется недостаточной. Памятники, которые мы в нашей работе отнесли к примерам, предвосхищающим появление портрета, обычно не рассматриваются как образцы, имеющие непосредственное отношение к истории портретного искусства. Отчуждение обширного пласта художественного наследия обусловлено трудностями в его классификации, в обозначении последовательностей и выявлении связей между произведениями, относящимися к абсолютно разным художественным школам и традициям. Эта хаотичность, неравноценность, непохожесть всех памятников заставляет исследователей отказываться от комплексного подхода в пользу более узких тем и трудов, посвященных отдельным произведениям. Это обусловлено несформированностью портретного жанра и, порой, в его неустойчивом развитии на первых этапах становления, например, среди десятков манускриптов с изображениями донаторов, только один будет отличаться стремлением к натуралистичному и достоверному изображению внешности.

Актуальность исследования.

Несмотря на большой интерес к искусству портрета в искусствознании, сам этап его становления в искусстве Средних веков изучен сравнительно фрагментарно. В частности, в исследованиях, посвященных иллюстрациям

манускриптов, даже несмотря на скрупулёзное описание изображений и персонажей, вопрос портретности для авторов не является первостепенным, что можно отметить в работах К. де Хамела² и С. МакКендрика³.

В настоящем исследовании учитывается опыт предыдущих поколений исследователей и изучается процесс становления портрета в искусстве XIV века максимально комплексно, что способствует более полному представлению о теме. Мы вводим новые определения, способствующие классификации образов, обогащающие искусствоведение и облегчающие понимание протопортретного искусства. Это также даёт нам возможность не обособлять протопортрет от привычного круга памятников, что позволяет рассмотреть становление портретного искусства в ином ракурсе.

Научная новизна.

На сегодняшний день проблема формирования портретного жанра в средневековом искусстве требует полного переосмысления, включения в круг исследования памятников не только портретного искусства, но и всех его возможных прообразов. В соответствии с этим мы даем новый взгляд как на известные, так и неизвестные памятники искусства.

В отличие, например, от Э. Инглиса⁴, Э.Мартиндейла⁵, Стефана Перкинсона⁶, в настоящем исследовании мы предлагаем исходить в рассмотрении искусства не от разделения его по видам (скульптура, живопись, миниатюра), жанрам или национальным школам, но рассматривать это явление всецело, как

² De Hamel C. A History of Illuminated Manuscripts. London: Phaidon Press, 1997. 272 p.

³ McKendrick S. Royal manuscripts. The genius of illumination. London: British library, 2011.

⁴ Inglis E. Faces of power & piety. L.A.: J. Paul Getty Museum; London: British Library, 2008. 88 p.

⁵ Martindale A. Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait / The Fourth Gerson Lecture, held on May 26. Hague: SDU Publishers, 1988. 47 p.

⁶ Perkinson S. The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France. Chicago: University of Chicago Press, 2009. 338 p.

единый организм, а также уделяя значительное внимание ситуациям, предвосхищающим появление памятников портретного искусства — в этом заключается научная новизна работы. Именно принцип расфокусировки и сквозного взгляда при исследовании и объединении разнородного материала позволяет увидеть становление и конкретизацию способов фиксации индивидуальных качеств в средневековом искусстве XIV века.

Теоретическая значимость работы.

Подобное исследование обогатит историю изучения портретного искусства и позволит создать наиболее полное представление о формировании портретного жанра в средневековом искусстве. В дальнейшем оно может быть использовано искусствоведами, культурологами и историками в рамках изучения широкого спектра тем, касающихся становления портрета, личности, глорификации власти, увековечивания памяти и формирования национального самосознания не только в Средние века и в XIV веке в частности, но в других исторических эпохах.

Практическая значимость.

Материалы диссертации могут быть использованы при подготовке всевозможных лекционных курсов, семинаров, специализированных пособий и статей по истории портретного жанра.

Круг памятников и методы работы.

Ввиду того, что в работе рассматривается обширный круг памятников от станковой живописи до надгробной пластики, для составления независимой точки зрения на вопрос мы будем применять комплексный подход в их изучении. Поскольку создание каждого произведения обусловлено определённой исторической ситуацией, основным и главным в данном исследовании станет культурно-исторический подход, при котором каждый памятник будет рассматриваться как исторический и социальный феномен. Разумеется, если мы обращаемся к разным видам и жанрам художественного творчества, нас будет интересовать логика построения определенного композиционного типа внутри

конкретного жанра и рождённые ею матрицы. Также в данной работе применяется иконографический метод. Во многих рассматриваемых нами средневековых произведениях находят отражение образы, пришедшие из более ранних культур и эпох. Определение таких первоисточников помогает проверить устойчивость того или иного образа на протяжении веков, распределить памятники по смысловым и типологическим группам, точнее понять их предназначение и мотивы мастеров, создававших их. Наряду с вышеперечисленными методами, для определения меры портретности каждого образа, в работе активно применяется сравнительный анализ памятников, в том числе и формально-стилистический. Кроме того, одним из методов является сопоставление и наложение нескольких портретов одного индивида с целью определения степени портретности и достоверности, выявления факта позирования, а также существования исходного портрета, послужившего образцом для других многочисленных изображений той или иной личности.

Положения, выносимые на защиту:

- В зависимости от типологических особенностей предложена следующая классификация образов: «протопортрет», «крипто-портрет», «портрет». Эта классификация и смысловое наполнение предложенных нами терминов выносятся на защиту.
- Развитие портрета в искусстве Средневековья можно разделить на несколько этапов: условные образы как в живописи, так и в скульптуре, разнообразие которых достигается за счет вспомогательных атрибутов — до сер. XIII в., со 2-й пол. XIII в. — сер. XIV в. обогащение лиц мимикой, стремление натурализировать образ, появление протопортретов, со 2-й пол. XIV в. — начало эпохи портрета в понимании Нового времени. Обоснование этой хронологии мы также выносим на защиту.
- Становление портрета является результатом эволюции исторического понимания личности и соответствующей эволюции художественного образа. Некогда существовавшие порознь характеристики, слившись воедино, дают импульс к появлению портретного образа. Мы выносим на защиту

обоснование того, что формы и способы преобразования протопортрета в портрет неразрывно связаны с региональными особенностями, политическими ситуациями, географическим положением того или иного художественного центра и местными заказчиками — покровителями искусств.

- На защиту также выносятся применяемый в работе метод исследования и определения достоверности портретного образа путём наслоения (компози́тинг) нескольких предполагаемых портретов человека и сравнения изображений, то есть именно то понимание анализа портретности, которое мы использовали в исследовании.

Апробация исследования.

Диссертация подготовлена и принята к защите на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Некоторые главы, фрагменты и выводы исследования были представлены в качестве докладов на всероссийских и международных конференциях: «Влияние исторических событий на появление портрета Англии (на примерах изображений Джеффри Чосера в английских манускриптах первой половины XV века)» (устный доклад), Всероссийская межвузовская конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Курбатовские чтения», СПбГУ, 14 декабря 2016; «Portraits of Henry VII and Arthur, Prince of Wales. Glorification of Power» (устный доклад), Kings and Queens 6: At the Shadow of the Throne, Madrid, Spain, 15 сентября 2017; «Сложение портрета в английской живописной традиции XV – первой трети XVI вв.» (устный доклад), Форум молодых исследователей искусства «Научная весна 2018», ГИИ, Москва, 10 апреля 2018; «От манускрипта к портретной миниатюре: эволюция портретного жанра в английском искусстве на примере рукописи Stowe MS. 956.» (устный доклад), Вещь и контекст: художественное произведение и современные подходы к его анализу, Европейский университет, СПб, 21 апреля 2018; «Likeness and gender specific traits of Medieval Tombstones» (устный доклад), Kings & Queens 7. Ruling Sexualities: Sexuality, Gender, and the Crown, United Kingdom, Winchester, 11 июля 2018; «Творчество

Джеффри Чосера и его влияние на формирование портрета в Англии» (устный доклад), VII ежегодная научная конференция аспирантов и молодых учёных "Механизмы репрезентации образов в искусстве», Институт мировой литературы имени А.М. Горького, Москва, 5 октября 2018; «Развитие портретного жанра в европейском искусстве XIV века» (устный доклад), Всероссийская межвузовская конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Курбатовские чтения», СПбГУ, 14 ноября 2018; «European monarchs of the 14th century and their influence on the development of the portrait» (устный доклад), Kings & Queens 9. Transformative Impact of Monarchies, Luxembourg, 2 июля 2020; «Развитие средневекового портрета как результат внимания правителя к собственной персоне (на примере французского короля Карла V Мудрого)» (устный доклад), XXIV научная конференция молодых антиковедов и медиевистов «Древняя и средневековая Европа: социально-политическое и культурное разнообразие», ЯрГУ им. П.Г. Демидова, 27 марта 2021; «Европейские королевские дворы XIV века – центры формирования портретного жанра» (устный доклад), Всероссийская конференция «Современные исследовательские подходы в науках об искусстве и культуре: конференция молодых ученых III» РГГУ, Москва, 23 апреля 2021; «Портрет и представления о внешности человека в Средние века» (устный доклад), VII межвузовская научная конференция «Представления о теле человека и его душе в древности и средневековье» МГПУ, 24 апреля 2021; «The image of Saint Mauritius as an example of interest in the personality and appearance of a person» (устный доклад), «Race, Law and Group Identity in Medieval Europe, Nicolaus Copernicus University, Poland, Torun, 6 сентября 2021(онлайн формат); «Stowe MS. 956 – the medium between illuminated manuscripts and portrait miniature» (устный доклад), Storia della miniatura: ricerche in corso / History of illuminated manuscripts: ongoing researches, Italy, 18 сентября 2021(онлайн формат).

Также отдельные разделы диссертации нашли своё отражение в семи научных публикациях автора и опубликованы в журналах RSCI и изданиях,

рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ по специальности⁷.

⁷ Окрошидзе Л.Г. Станковый портрет в эпоху интернациональной готики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА. 2018. № 1. С. 110–117; Окрошидзе Л.Г. От образа к портрету. Надгробия XIII–XIV вв. из аббатства Сен-Дени // Клио. 2018. № 8. С. 101–109; Окрошидзе Л.Г. Английский средневековый портрет. Особенности зарубежной и отечественной историографии // Артикульт. 2018. № 30. С. 41–47; Окрошидзе Л.Г. Портреты Генриха VII и принца Уэльского Артура. Легитимизация и глорификация власти в живописи // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2019. № 1. С. 138–145; Окрошидзе Л.Г. Лицо и образ. Бюсты XIV века в соборе Св. Вита // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА. 2019. № 3. С. 220–227; Окрошидзе Л.Г. Живописные портреты императора Карла IV как элементы религиозной пропаганды и прославления власти. // Клио. 2019. № 9. С. 90–95; Окрошидзе Л.Г. Истоки развития портретной миниатюры в Англии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА. 2021. Т.3. № 3. С. 141–150.

ИСТОРИОГРАФИЯ

Представления о развитии портретного жанра в западноевропейском искусстве XIV века формируются не только благодаря литературе, содержащей упоминания и описания памятников портретного искусства XIV века, но и исследованиям, затрагивающим периферийные вопросы по отношению к данной теме. В связи с тем, что настоящая диссертация подразумевает изучение разных жанров и памятников протопортретного и портретного искусства XIV века, целесообразно вначале определить самые знаковые труды, на которые мы ориентировались в процессе написания работы, и лишь потом обратиться к остальной литературе.

На сегодняшний день одним из главных, специалистов по истории формирования портретного жанра в европейском искусстве нам представляется профессор Боудин-колледжа *С. Перкинсон*. Среди его трудов особенно выделяется статья «*Переосмысление истоков портрета*» (2007 г.)⁸, где автор поэтапно раскрывает семантику и задачи портрета на примере образцов средневековой французской книжной миниатюры. Несколько статей⁹ С. Перкинсона о французском портрете можно расценивать как основополагающие материалы при изучении данной темы, они также стали основой для его центральной монографии «*Подобие короля. Предыстория портрета в Средневековой Франции*» (2009 г.)¹⁰, которая является наиболее исчерпывающим исследованием по вопросам

⁸ Perkinson S. Rethinking the Origins of Portraiture // *Gesta*. 2007. Vol. 46, No. 2. Pp. 135–157.

⁹ Perkinson S. Likeness, Loyalty, and the Life of the Court Artist: Portraiture in the Calendar Scenes of the Tres Riches Heures // *Quaerendo*. 2008. Vol. 38. Pp. 142–174., Perkinson S. From "Curious" to Canonical: "Jehan Roy de France" and the Origins of the French School // *The Art Bulletin*. 2005. Vol. 87. No. 3. Pp. 507–532.

¹⁰ Perkinson S. *The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*. Chicago: University of Chicago Press, 2009. 338p.

формирования портретного жанра в Средние века. Структура этой книги во многом помогла нам выстроить собственную последовательность изучения памятников. Автор начинает исследование с роли портрета, с его восприятия современниками, постепенно переходя от книжной миниатюры к станковому портрету на примере изображений французских монархов. Особенно интересен подход С. Перкинсона в проведении аналогий между живописными портретами и надгробной скульптурой, который мы попытались применить и в нашем исследовании. Наряду с Перкинсоном, максимально внимательно описал проблему формирования портрета в Средневековье французский историк искусства *P. Рехт* в одной из глав своего труда *«Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков»* (1999 г.)¹¹, который в 2014 г. был переведён на русский язык.

Тема портрета тщательно изучается в работе *Э. Инглиса «Лица власти и благочестия»* (2008 г.)¹². Несмотря на скромный объём исследования, именно здесь можно обнаружить подход, в котором автор всецело рассматривает историю живописного средневекового портрета, начиная с ранних протопортретных образов в иллюминированных рукописях. Подобный приём стал для нас крайне важным и позволил частично применить его в исследовании. Важно, что Э. Инглис говорит не только о портрете, но и попытках реалистичного воспроизведения окружающей среды — мира не только людей, но и живых существ.

В 1988 году была опубликована статья *«Герои, предки, родственники и*

¹¹ Рехт Р. Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков / пер. с фр. и науч. ред. О. С. Воскобойникова; пер. с фр. прил. «Предмет истории искусства» О.С. Воскобойникова, Л. Ю. Мартышевой; нас. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». 2-е изд. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. 352 с.

¹² Inglis E. Faces of power & piety. L.A.: J. Paul Getty Museum; London: British Library, 2008. 88 p.

*рождение портрета» (1988 г.)*¹³ британского историка искусства Э. Мартиндейла, написанная на основе его лекций в университете Гронингена. В своей небольшой работе Э. Мартиндейл описывает широкий круг памятников, проводит параллели между скульптурой и живописью, находит связи между художественными центрами Европы и даёт наиболее подробное разъяснение особенностей становления портретного жанра, и в его материалах значительное место занимают памятники итальянского искусства.

О проблемах портрета в XIV веке подробнейшим образом говорится в статье Д.С. Райт под названием «*Переосмысление подобия в портрете в XIV веке» (2000 г.)*¹⁴. В настоящей работе проблема рассматривается на примере скульптуры, созданной в различных художественных центрах Европы. Удивительная наблюдательность позволяет автору очень чётко сформулировать причины и предпосылки проявления интереса к натуралистичному и достоверному изображению.

Наряду с исследованиями, в которых авторы старались рассмотреть как можно больше примеров портретного искусства, есть и те, где искусствоведы концентрировали своё внимание исключительно на одном памятнике или единственной персоне. Например, работа К. Шерман «*Портреты Карла V» (1969 г.)*¹⁵ содержит материалы, посвящённые изображениям французского монарха в живописи и скульптуре. Однако такие работы являются источником информации не столько о самих произведениях, сколько о художественной и политической ситуации при дворе, в которой стало возможным появление столь индивидуализированных и реалистичных образов правителя. Например, во французском искусстве этого времени наблюдается всплеск интереса к портрету, о

¹³ Martindale A. Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait / The Fourth Gerson Lecture, held on May 26. Hague: SDU Publishers, 1988. 47 p.

¹⁴ Wright G.S. The reinvention of the portrait likeness in the fourteenth century // Gesta. 2000. Vol. 39, No. 2. Pp. 117–134.

¹⁵ Sherman C. Portraits of Charles V of France (1338–1380). New York, 1969. 166 p.

чём может свидетельствовать известный образ отца Карла V Иоанна II Доброго. Его портрету посвящена статья *А. Сэнд (2006 г.)*¹⁶, в которой приведено наиболее полное описание портрета и его истоков. Также автору удалось обнаружить области появления портрета Иоанна II в искусстве, продолжая подход К. Шерман.

Разнообразная литература по истории развития портретного жанра включает в себя сравнительно небольшой пласт исследований, сфокусированных на развитии искусства и портрета, в частности, в средневековой Чехии. Очень длительное время искусство этого региона оставалось в забвении. Большой всплеск интереса к правлению Карла наблюдается в 1978–1979 гг., когда отмечалось 600-летие со дня смерти императора¹⁷. Это событие стало отправной точкой для множества исследований, вышедших в свет в последние несколько десятилетий. Так, например, одной из ключевых публикаций по теме можно назвать коллективный труд нескольких авторов — *«Прага: корона Богемии, 1347–1437» (2005 г.)*¹⁸, подготовленный к выставке в музее Метрополитен в Нью-Йорке.

Теория портрета.

Теоретическая основа является отправной точкой в настоящем исследовании, потому что прежде, чем обращаться к истории формирования портретного жанра в средневековом искусстве необходимо сформировать представления о том, что же такое портрет.

Вопросам теории портрета уделено большое внимание в советском искусствознании. К наиболее важным исследованиям можно отнести статью *Б.Р.*

¹⁶ Sand A. Vision and the Portrait of Jean le Bon // *Yale French Studies*, 2006. Vol. 110. Pp. 58–74.

¹⁷ Rosario I. Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378. Woodbridge: Boydell press, 2000. P. 17.

¹⁸ Boehm D.B., Fajt J. Prague: the crown of Bohemia. 1347–1437. Yale University press: New Heaven and London, 2005. 366 p.

*Виппера (1985 г.)*¹⁹ о проблемах портретного сходства, в которой автор исследует восприятие зрителем произведений живописи, а также ключевые детали портретных изображений. В сборнике под редакцией *А.Г. Габричевского (1928 г.)*²⁰ вопросы сходства и восприятия форм также находятся в центре внимания. Схожие вопросы освещает и *В.Н. Стасевич (1972 г.)*²¹, в качестве примеров приводя памятники, представляющие разные стили и эпохи. Планомерно исследовать историю портрета с большим интересом удалось *М.И. Андрониковой (1980 г.)*²² — автор рассматривает привычные теоретические вопросы в контексте различных стилей и эпох, охватывая всю историю искусства.

В зарубежном искусствознании теорией портретного искусства занимается *И. Уинтер (2009 г.)*²³. Одним из наиболее содержательных исследований является «*Портрет*» (1991 г.)²⁴ *Р. Бриллианта*, в котором целая глава посвящена вопросам значимости портретного сходства в разные эпохи.

Внушительная монография профессора университета Шеффилда *Ш. Уэст (2004 г.)*²⁵ освещает уже обозначенные ранее вопросы искусства портрета, также в ней подробно изложена история изучения портрета. Ш. Уэст также была составлена хронологическая таблица, в которой обозначены знаковые даты и произведения, имеющие непосредственное отношение к истории портретного

¹⁹ Виппер Б.Р. Проблема сходства в портрете // Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985.

²⁰ Искусство портрета (сборник статей) / Под ред. А.Г. Габричевского. М.: Государственная Академия Художественных наук, 1928. 192 с.

²¹ Стасевич В.Н. Искусство портрета. М.: Искусство, 1972. 80 с.

²² Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство, 1980. 423 с.

²³ Winter I. J. What / When Is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East // Proceedings of the American Philosophical Society, 2009. Vol. 153. No. 3. P. 254–270.

²⁴ Brilliant R. Portraiture. London: Reacton, 1991. 192 p.

²⁵ West S. Portraiture. Oxford: Oxford University press, 2004. 256 p.

искусства. Среди последних публикаций можно выделить и статью «*Что есть портрет?*» (2015 г.)²⁶ доктора Г. Мейса из университета Кента, которая служит прекрасным дополнением к литературе, упомянутой ранее.

Манускрипты.

Поскольку тема нашего исследования затрагивает средневековую книжную иллюстрацию и появление возможностей для формирования в ней протопортретов, мы будем пользоваться целым корпусом трудов, посвященных европейским иллюминированным рукописям.

В «*Истории и техниках иллюминированных рукописей*» (2001 г.)²⁷ профессора Кембриджского университета К. де Хамела детально изучается процесс иллюстрирования и декорирования манускрипта. Также нельзя не отметить ещё один труд этого учёного под названием «*История иллюминированных манускриптов*» (1997 г.)²⁸, где автор разделил рукописи по значению и назначению: книги для правителей, для монахов и так далее. Что особенно важно для нас, исследователь обращается к теме подобия и сходства образов, тем самым подчёркивая линию развития портретного искусства в рамках книжной рукописной традиции, но не делает её первостепенной в своих трудах.

Хроникам и генеалогиям отдельное внимание уделено в каталоге «*Королевские манускрипты: гении иллюминации*» (2001 г.)²⁹, подготовленном к одноименной выставке, проходившей в Британской библиотеке. Необходимо отметить, что в настоящем каталоге описаны рукописи, созданные в разных европейских странах в период Средних веков, а также наиболее ценные и

²⁶ Maes H. What is a portrait? 2015 [Электронный ресурс] // Academia. Edu. URL: https://www.academia.edu/8868008/What_is_a_portrait (дата обращения: 16.08.2019).

²⁷ De Hamel C. The British Library Guide to Manuscript Illumination: History and Techniques. Toronto University Press, 2001. 88p.

²⁸ De Hamel C. A History of Illuminated Manuscripts. London: Phaidon Press, 1997. 272 p.

²⁹ McKendrick S. Royal manuscripts. The genius of illumination. London: British library, 2011. 448 p.

уникальные образцы иллюминированных манускриптов из собрания библиотеки.

В фокусе работы Л. Ф. Сендлер *«Исследования книжной иллюстрации. 1200–1400»* (2008 г.)³⁰ находится образ заказчика. Крайне важно, что Сендлер наряду с книжной иллюстрацией описывает и образцы станковой живописи, обнаруживая её истоки как раз в рукописях. Ранее об изображениях заказчика в средневековых рукописях подробно писал Дж. Александр в статье *«Живопись и иллюминированные рукописи для королевских патронов»* (1983 г.)³¹. Автор не только исследует образы правителей, но и подробно описывает художественную ситуацию при дворе каждого из них; большая роль отводится культурным контактам между странами, в результате которых, к примеру, к англичанам попадают определённо новые творческие подходы.

Книга Т. Крена и С. МакКендрика *«Изображая Ренессанс. Триумф фламандских иллюстрированных манускриптов в Европе»* (2003 г.)³² является фундаментальной работой в области изучения манускриптов. В названии текста акцент сделан на фламандских рукописях, но в содержании мы найдём более обширный материал. Это исследование крайне ценно для нас тем, что в нём имеет место изучение момента перехода от книжной миниатюры к портретным изображениям как к самостоятельному виду искусства.

Ключевое значение при написании нами главы о генеалогиях в манускриптах сыграла статья ученицы Ж. Ле Гоффа К. Клапш-Цубер *«Генезис семейного древа»* (1991 г.)³³, в которой детально продемонстрировано формирование средневековых хроник и генеалогий, найдены их прообразы как в

³⁰ Sandler L.F. *Studies in Manuscript Illumination, 1200–1400*. London: Pindar Press, 2008. 795 p.

³¹ Alexander J.J.G. *Painting and manuscript illumination for royal patrons // English Court Culture in the Later Middle Ages*. London, 1983. Pp. 141–162.

³² Kren T., McKendrick S. *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. L.A.: Getty Museum, 2003. 592 p.

³³ Klapisch-Zuber C. *The Genesis of the Family Tree // I Tatti Studies in the Italian Renaissance*. 1991. Vol. 4. Pp. 105–129.

религиозном христианском, так и в античном искусствах. Помимо художественного анализа, автор рассматривает генеалогии как источник знаний о мировосприятии, о роли семьи, а также необходимости легитимизации собственной власти за счёт величия предков.

В отечественной историографии значительное внимание истории развития книжных иллюминированных рукописей уделено Е.Ю. Золотовой³⁴. Особенно выделяя памятники из российских и, в частности, московских собраний³⁵, исследователем рассматривается обширный круг вопросов, среди которых можно выделить и интерес к портретному искусству, но уже в более поздних образцах миниатюры, преимущественно авторства Жана Фуке, и Бартеlemi Д'Эйка³⁶. Эти мастера существуют уже за рамками интересующего нас временного периода и символизируют ту прекрасную волну расцвета портретного искусства, которая накрывает европейские придворные художественные центры уже XV веке. Тем не менее описание художественной ситуации, вплотную следующей за памятниками, находящимися в центре изучения в настоящей работе, позволяет лучше понять среду, в которой сформировалась благодатная почва для последующего процветания самостоятельного портрета.

Скульптура.

К теме истории портрета, развивавшегося как в круглой скульптуре, так и в надгробиях, исследователи обращались неоднократно. Необходимость в описании и анализе скульптурных памятников в Новое время стала возникать благодаря

³⁴ Золотова Е.Ю. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. М., 2019. 488 с.

³⁵ Золотова Е.Ю. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XVII веков. Каталог иллюстрированных рукописей в библиотеках. Музеях и частных собраниях Москвы. М.: Северный паломник, Кучково поле, 2012. 464 с.

³⁶ Золотова Е. Ю. Жан Фуке. Москва: Изобразительное искусство, 1984. 158 с.; Золотова Е.Ю. Французская живопись XV в. после Столетней войны: на пути от Средневековья к Новому времени: диссертация ... доктора искусствоведения. Москва, 2000. 280 с.

формированию крупных музейных коллекций и активной торговле произведениями искусства по всему миру.

В первой половине XX века вышла в свет монография «*Английские церковные памятники*» (1921 г.)³⁷ Ф. Кроссли. В первую очередь этот труд поражает обилием представленных примеров и иллюстраций, здесь подробно описаны типологии средневековых надгробий. Поскольку надгробие очень точно отражало мировосприятие людей того времени, автор не обходит стороной вопросы натуралистичности, а также возможность идентификации изображённых. Важно, что все собственные наблюдения и рассуждения Кроссли подкрепляет выдержками из исторических документов, что делает его работу крайне ценной для историков искусства и по сей день.

Вопросы натуралистичности изображения, проявления индивидуальных черт очень часто рассматриваются в контексте изучения творчества нидерландского скульптора Клауса Слутера. О его жизни известно не так много, но всё же это никак не повлияло на степень изученности его наследия. Слутер родился примерно в 1340 году, а в 1385 году приехал в Дижон работать при дворе герцога Бургундского, где он сотрудничал с не менее прославленным художником своего времени Андре Боневё, и именно о взаимодействии двух крупных мастеров очень информативно изложено в статье (1968 г.)³⁸ немецкого исследователя С. Шера.

Всеобщая непоследовательность в изучении этого материала приводит к тому, что искусствоведы сначала обращаются к более изученным проблемам, и лишь после переходят к второстепенным памятникам и вопросам. Так, в 1992 году вышла книга «*Скульптура в Нидерландах, Германии, Франции и Испании: 1400–*

³⁷ Crossley F. English church monuments, A.D. 1150–1550. An introduction to the study of tombs & effigies of the Medieval period. London, 1921. 274 p.

³⁸ Scher S.K. Andre Beauneveu and Claus Sluter // Gesta. 1968. Vol. 7. Pp. 3–14.

*1500» (1992 г.)*³⁹. XV век можно по праву считать одним из самых плодотворных периодов в истории европейского искусства. Изучению памятников способствуют их сохранность, количество, наличие серьёзных исследований и т. д. Материал повествует о взаимосвязях в развитии скульптуры в европейских скульптурных центрах, большое внимание уделяется опять же Клаусу Слютеру как главному представителю школы. Подробный обзор памятников сопровождается большим количеством иллюстраций.

Спустя несколько лет в этой же серии выходит монография (1998 г.) о готической скульптуре более раннего периода⁴⁰. Эти книги отличает схожий подход в изучении и описании памятников, которые выстраиваются по хронологии, делятся по территориальному признаку, либо распределяются по группам в зависимости от мастера, работавшего над созданием того или иного произведения. При этом интересно отметить, что если объединить два издания, то XIV век в них окажется практически не освещённым. Этот факт как нельзя лучше отражает сложившуюся ситуацию в области изучения искусства XIV века.

Поскольку в работе мы обращаемся чаще к надгробной пластике, нежели к круглой скульптуре, целесообразно будет упомянуть наиболее знаковые исследования в этой области. В первую очередь, это труд Э. Панофского «*Надгробная скульптура» (1964 г.)*⁴¹, в котором рассматриваются памятники разных культур и эпох. Эта работа для нас очень важна, потому что в ней Панофский обращается к надгробному образу как к объекту памяти. Помимо Панофского, интересный подход в изучении средневековой скульптуры можно

³⁹ Muller T. *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, Spain: 1400–1500*. Yale University Press, 1992. 262 p.

⁴⁰ Williamson P. *Gothic Sculpture, 1140–1300*. Yale University Press, 1998. 301 p.

⁴¹ Panofsky E. *Tomb Sculpture. Its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. London; printed in West Germany: Thames & Hudson, 1964. 319 p.

отметить в статье *Б. Харрис (2009 г.)*⁴², где описание традиции создания надгробного образа рассматривается с точки зрения исполнения последней воли усопшего его наследниками женского пола — супругой, сёстрами или матерью. Акцент делается на том, что те надгробные образы, которые мы можем наблюдать — это результат той заботы, которую проявляли по отношению к родственникам, покинувшим этот мир. Стоит также отметить, что в статье проявляется значительный интерес к роли женщины в Средневековье.

Из последних исследований, посвящённых портрету в скульптуре, можно обозначить сборник статей музея Метрополитен *«Созданные в камне: лицо в средневековой скульптуре»*, в частности, статью *В. Зауэрландера «Судьба лица в средневековом искусстве» (2006 г.)*⁴³.

История европейского портрета.

Также стоит упомянуть и литературу по истории европейского портрета. В отечественном культурном пространстве по истории портрета — монография *В.Н. Гращенкова «Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения» (1996 г.)*⁴⁴ занимает особое место. Это исследование, в котором внимание уделяется не только обзору итальянского искусства, но и подробному освещению развития портретного жанра во всех регионах Европы, включая Богемию или Англию.

Активный интерес к портрету в европейском искусствоведении стал заметен уже в конце XIX века. В Англии, где портрет стал практически национальным достоянием наравне с пейзажным жанром, самое яркое проявление интереса к

⁴²Harris B. The Fabric of Piety: Aristocratic Women and Care of the Dead, 1450–1550 // *Journal of British Studies*. 2009. Vol. 48. No. 2. Pp. 308–335.

⁴³ Sauerländer W. The Fate of the Face in Medieval Art // *Set in stone: The Face in Medieval Sculpture*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2006. Pp. 2–18.

⁴⁴ Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. 421 с.

истории портретного искусства отмечается в 1856 году, когда в Лондоне была основана первая в мире Национальная портретная галерея⁴⁵. Но следует отметить, что в первую очередь большинство британских исследователей обращают свой взор в сторону Италии и её памятников портретного искусства, а не английской традиции формирования портретного жанра.

В XIX веке в Англии в свет выходит несколько исследований, посвящённых живописи, в контексте которых можно обнаружить упоминания о развитии портретного жанра. К наиболее ранним можно отнести работу «*История живописи в Северной Италии*» (1871 г.)⁴⁶ в которой разбирается живопись северных городов Италии, таких как Милан, Падуя, Верона и Венеция, начиная с XIV века. Безусловно, целью этой книги не является рассказ о формировании портрета, но тем не менее, разговор о живописи XIV века в гуманистической Италии невозможен без обращения к портрету.

Достаточно большой вклад в изучение темы портрета, на наш взгляд, был сделан *Анной Джеймсон* в книге под названием «*Воспоминания о первых итальянских художниках*» (1890 г.)⁴⁷, которая была опубликована уже после её смерти. А. Джеймсон была дочерью художника-миниатюриста Д. Броунелла Мёрфи. Приблизительно в 1830-е годы она начала делать заметки с описаниями произведений из частных коллекций Лондона. Книга поделена на главы, каждая из которых посвящена конкретному живописцу. Наиболее значимой для нас представляется глава о мастере Джотто. Примечательно, что слово «портрет» здесь употребляется более десяти раз, что безусловно демонстрирует ведущую роль Джотто в истории формирования портретного жанра.

⁴⁵National Portrait Gallery [Электронный ресурс] // Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/National-Portrait-Gallery-museum-London> (Дата обращения: 02.11.2022).

⁴⁶ Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. A History of painting in North Italy. In 2 Vols. London, 1871.

⁴⁷ Jameson MRS. Memoirs of the early Italian painters. Boston and New York: Houghton Mifflin, 1890. 352 p.

Изучение музейных коллекций является одной из неотъемлемых составляющих формирования знания об искусстве портрета. В самом начале XX века в Лувре проходит знаковая выставка, посвящённая первым французским примитивам, и специально к этому событию был подготовлен каталог (1904 г.)⁴⁸ с подробными описаниями ранней французской живописи, среди которой особое место занимают Уилтонский диптих и портрет Иоанна II Доброго, являющийся жемчужиной портретной живописи XIV века. Первые смелые предположения и попытки атрибуции всемирно известных памятников стали прочной основой для будущих поколений исследователей. Также стоит отметить работу *«Портреты и портретная живопись»* (1907 г.)⁴⁹ Э. Хёрл, которая обращается не только к ранним итальянским, но и голландским памятникам. Во введении к основной части Хёрл уделяет внимание теоретическим вопросам портрета, что делает подход к теме автора более серьёзным.

Портреты XIV века подробно описал Л. Кемпбелл в монографии *«Ренессансные портреты»* (1990 г.)⁵⁰. Автор расставляет акценты не на странах и периодах, а на типах изображений, атрибутах и других деталях, которые зачастую остаются в тени более значимых вопросов.

Нидерландская живопись занимает одно из центральных мест в истории развития портретного искусства. Одной из главных работ по теме является *«Ранняя нидерландская живопись»* (1971 г.)⁵¹ Э. Панофского, в которой подробно описываются жизнь и творчество самых известных представителей школы.

Кроме того, хотелось бы упомянуть книгу М. Кэмилла *«Готическое*

⁴⁸ Bouchot H. L'exposition des primitifs français La peinture en France sous les Valois. Paris, 1904. 186 p.

⁴⁹ Hurll E.M. Portraits and Portrait painting. C.H. Simonds & Co: Boston, 1907. 333 p.

⁵⁰ Campbell L. Renaissance portraits. European portrait painting in the 14th, 15th and 16th centuries. Yale University Press: New Heaven and London, 1990. 290 p.

⁵¹ Panofsky E. Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character. Vol.1. London: Harper & Row Publishers, 1971. 573 p.

*искусство. Великолепные образы» (1996 г.)*⁵², которую можно расценивать как ценный источник знаний об истории возникновения интереса к правдивому изображению лица начиная с XIII века. Кэмилл также указывает на то, что появление натуралистичных надгробий, в первую очередь, происходит благодаря волеизъявлению заказчика, а не является результатом задумки мастера.

Для полноты понимания истории портретного искусства в Европе необходимо обратиться и к изучению английской художественной традиции. Из отечественных исследований крайне важна работа *Б.Р. Виппера (1945 г.)*⁵³ об истории английского искусства. Он обратил свой научный интерес к искусству Англии раньше многих не только отечественных, но и зарубежных исследователей. В этом очерке нет подробного описания произведений, однако там содержатся те основополагающие принципы английского искусства, которые отличают его от остальных европейских стран. Подобные мысли можно проследить в публикации *Н. Певзнера «Английское в английском искусстве»*⁵⁴ (1956 г.), где говорится об особой культурной и художественной среде, которая позволила английскому искусству сформировать собственный уникальный образ и стать конкурентоспособным более изученному искусству других европейских стран.

Приведённая в настоящей главе литература представляет собой лишь небольшую часть трудов, которые были использованы при написании работы. Тем не менее, это позволяет составить общую картину по вопросу становления портретного жанра в европейском искусстве XIV века и обозначить наиболее важные исследования.

Заключение.

Все упомянутые книги в определённой степени обладают научной

⁵² Camille M. Gothic Art: Glorious Visions. New York, 1996. 192 p.

⁵³ Виппер Б.Р. Английское искусство. Краткий исторический очерк. М., 1945. 65 с.

⁵⁴ Pevsner N. The Englishness of English Art. New York: Frederick A. Praeger, 1956. 208 p.

ценностью, но нельзя не заметить, что в этих исследованиях существует некая сосредоточенность на проблематике иллюминированных рукописей или станковой живописи, либо, наоборот, распределение интереса на всевозможных формах, видах и периодах. Конечно же, как и любой перечень литературы, наша историография не отражает действительного количества использованных в настоящей диссертации трудов. Нам хотелось бы не только направить более внимательного читателя к нашей библиографии, где работ значительно больше, но и отметить, что из-за подобных попыток избежать разговора о становлении портрета в XIV веке, очень важные памятники до сих пор остаются в тени общепризнанных шедевров. Во всём многообразии примеров, в которых мы видим изображения тех или иных исторических личностей, портрет как самостоятельный жанр встречается крайне редко. Точнее, портрета как жанра ещё не существует, но появляется возможность достоверного изображения человека, которую уже можно рассмотреть в памятниках. Это всего лишь период образования сфер и образов, которые в последствии станут выделяться в самостоятельный жанр живописи или скульптуры. Их поиск и фиксация — это уже наша задача, выходящая за рамки сложившейся историографической традиции. В настоящей работе мы постараемся переставить акценты, уделив внимание не столько широко известным произведениям, сколько работам, которые менее изучены, но при этом благодаря им формируются ступени для становления портрета в европейском искусстве.

ГЛАВА 1. ПОРТРЕТ И ЕГО ПРЕДЫСТОРИЯ В ИСКУССТВЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ. ПОСТАНОВКА ВОПРОСА И ОБОСНОВАНИЕ ТЕРМИНОЛОГИИ

Обращаясь к изучению портрета, мы стараемся затронуть множество вопросов и тем, формирующих знание о предмете. Одна из главных задач настоящего исследования — наиболее детально осветить процесс формирования портрета как самостоятельного жанра в искусстве Средних веков, делая основной акцент на памятниках XIV века.

Для того чтобы найти ответы на поставленные вопросы, нам предстоит обратиться к искусству более ранних культур, к истории интересующего нас периода, а также коснуться целого круга периферийных тем.

Прежде, чем делать первые шаги в историческое пространство портретного жанра, следует дать определение этому понятию. Ещё в XIX веке отечественным энциклопедистом А.Д. Михельсоном было дано следующее определение: «Франц. *portrait*, древн. — франц. *portraict*, прошед. причастие от *portraire*, снимать изображение. Живописное изображение какого-либо лица»⁵⁵.

На первый взгляд очень точное и простое объяснение скрывает в себе множество нюансов. Всякое ли изображение лица следует считать портретом и всякий ли портрет в одинаковой степени портретен? Например, натуралистичное и анатомически правильное изображение лица не всегда является достоверным свидетельством того, как действительно человек выглядел, в то время как карикатура, вовсе не опирающаяся на анатомическое знание, может очень точно передать важные и характерные черты внешности.

⁵⁵ Михельсон А.Д. Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней, 1865 [Электронный ресурс] // Сборный словарь иностранных слов русского языка. URL: <http://www.classes.ru/all—russian/dictionary—russian—foreign2—term—29860.htm> (Дата обращения: 21.08.2019)

Проанализировав существующие сейчас определения портрета, мы постарались сформулировать собственное пояснение термина, которое бы в полной мере отражало его суть. *Портрет* — художественное произведение, созданное с натуры, либо на основании достоверных художественных свидетельств (рисунков, станковых и монументальных портретов, скульптуры) и являющееся достоверным изображением реальной исторической личности. Это изображение, обладающее определёнными чертами, характерными для внешности конкретного человека, а также сочетающее в себе анатомическую достоверность и натуралистичность. Изображение (портрет) не должно быть частью системы натуралистичных, но типологических изображений, когда по воле мастера личности присваивается определённый набор характеристик, более применимый к социальной градации образов.

Портрет может быть натуралистичным и реалистичным, либо всего лишь тяготеть к натурализму и реалистичному воспроизведению человеческого облика за счёт акцентов на определённых внешних характеристиках. В таком случае это признаки *протопортретного* искусства, которое отчасти близко карикатурным изображениям. Обычно памятники протопортретного искусства не рассматриваются как достоверные свидетельства того, как выглядел тот или иной человек, однако они могут обладать некоторой степенью достоверности.

Главной отличительной чертой портрета является воспроизведение подобия или сходства (*англ.* — *likeness*), именно оно является ключевым критерием в определении портретности. Портрет неразрывно связан с понятием личности, и в разные эпохи личность и индивидуальность определялись по-разному, что и обуславливало значение портрета как изобразительного воплощения личности.

Также мы будем использовать термин *крипто-портрет*, который применяет в своей работе исследователь И. Росарио⁵⁶. В отличие от двух

⁵⁶ Rosario I. Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378. Woodbridge: Boydell press, 2000. P. 13.

предыдущих понятий, этот термин используется лишь в исключительных случаях — при описании образов, где библейские или мифологические персонажи наделяются чертами известных исторических личностей.

Несмотря на то, что жанр портрета имеет богатую историю и обширный круг памятников для изучения, мы имеем дело с предметом, значение которого менялось в зависимости от эпохи. В.Н. Стасевич писал о том, что человек как личность представляет собой действительность модели, а действительность жанра формируют условности эпохи и национальной школы⁵⁷.

История портрета своими корнями уходит в глубь веков. Этот жанр на протяжении долгих лет переживал как взлёты, так и падения, и несмотря на разное отношение к портрету и степени портретности образа, голова считалась сосредоточением сил, эмоций и характера⁵⁸. Расцвет портретного или реалистичного искусства в Древнем Египте отмечается во время правления фараона Эхнатона (1350 г. до н.э.). До нас дошли даже имена придворных мастеров, таких как Бек и Тутмос. Жемчужиной среди памятников «портретного» искусства является бюст Нефертити, однако помимо него есть целый ряд скульптурных портретов, которые отличает тонкий натурализм.

Образы Древней Греции вряд ли могут дать нам возможность составить представление о достоверном облике того или иного исторического персонажа. Дошедшие до нас памятники представляют скорее компиляцию симметричных лиц и пропорционально сложенных тел. Подобная «унификация» сделала возможным появление образов — типов: атлет, философ, божество. Наличие или отсутствие отличительных элементов во внешнем облике во многом определяло принадлежность к определённой социальной группе. Попытки воспроизвести

⁵⁷ Стасевич В.Н. Искусство портрета. М.: Просвещение, 1972. С. 42.

⁵⁸ Charles T. Little. Introduction. Facing the Middle Ages // Set in stone: The Face in Medieval Sculpture. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2006. P. xv.

индивидуализированный образ станут присущими эллинистическому периоду. Наиболее известными мастерами, которых интересовала действительная внешность человека, были Лисипп и Лиситрат. По свидетельствам историка Плиния Старшего, Лиситрат был первым мастером, который создал натуроподобный образ при помощи гипсового слепка с лица живого человека. Именно ему принадлежит внедрение практики натуралистичного и подобного «портрета» в то время, когда другие мастера старались сделать лицо максимально привлекательным⁵⁹.

Острый натурализм в полной мере получит своё развитие уже в искусстве Древнего Рима. Интерес к конкретному человеку концентрирует внимание на лице. Портретные бюсты — ключевой памятник древнеримского искусства⁶⁰. Беспристрастное воспроизведение мельчайших деталей и натурализм возвели подобие или сходство в абсолютную форму. В этот же период появляются первые примеры станковой живописи — фаюмские портреты⁶¹.

Обращаясь к искусству Древнего Египта, Греции и Рима, мы видим, что под портретами Эхнатона, Сократа и Каракаллы на самом деле подразумеваются абсолютно разные реальности, потому что портреты каждой из этих культур преследовали разные цели. В каких-то памятниках преобладают обобщение черт и иммортализация, тяготеющая к внеличностному аспекту, для других же примеров, наоборот, характерна чёткая фиксация личности.

Начальной точкой средневекового портретного жанра, как и всего

⁵⁹ Plin. Nat. 35.44.

⁶⁰ См. Prusac M. *From Face to Face. Recarving of Roman Portraits and the Late-Antique Portrait Arts*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2011. 384 p.

⁶¹ См. Bierbrier M.L. *Portraits and masks: burial customs in Roman Egypt*. London: British Museum Press, 1995 & 130 p.; Walker S. *Ancient faces. Mummy Portraits from Roman Egypt*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2000 & 168 p.; Roberts P. *Mummy Portraits from Roman Egypt*. London: British Museum Press, 2008. 96 p.

средневекового искусства, принято считать образы поздней Античности⁶². Именно искусство поздней Античности являет нам последние образцы портретного искусства, которое практически полностью прекратит своё существование с приходом христианства. Существование натуралистичного и достоверного образа в религиозном искусстве не представляется необходимым, и первостепенным становится внутренний духовный мир человека: теперь мастер «стремится выразить ощущение душевной взволнованности, мистической экзальтации, владевшее людьми той эпохи»⁶³. Подобные новые принципы оказали «драматический эффект на искусство портрета»⁶⁴.

В Византии многие источники и свидетельства современников указывают на то, что мастера достоверно изображали некоторые характеристики внешности (цвет глаз, волос, причёску и т.д.), а также не оставались в стороне и возрастные характеристики⁶⁵. Тем не менее реалистичность и достоверность всех этих образов остаётся под вопросом. Изучая художественное наследие Византии, не возникает сомнений в том, что портрет, в каком бы виде он там ни был, фиксируется⁶⁶, но исключительно в рамках сакрализации императора, и носит отвлечённый характер. Христос как личность заполняет собой абсолютно всё личностное поле в византийском искусстве, и как следствие мы получаем ситуацию, в которой все образы людей либо более хриstopодобны, либо менее. И

⁶² См. Smith R. R. Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300–600 // *Journal of Roman Studies*. 1999. Vol. 89. P. 155-189.

⁶³ Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А. Римский скульптурный портрет: очерки. М.: Искусство, 1975. С. 90.

⁶⁴ Inglis E. *Faces of power & piety*. L.A.: J. Paul Getty Museum; London: British Library, 2008. P. 5.

⁶⁵ Лихачева В. Д. Был ли портрет в византийском искусстве? (I. Spatharakis. The portrait in byzantine illuminated manuscripts. Leiden, 1976) // *Византийский Временник*. 1979. Т.40. № 65. С. 223.

⁶⁶ См. Kalopissi-Verti S. *Painter's Portraits in Byzantine Art* // *Deltion tes Christianikes Archaialogikes Etaireias*, 1993-94. Vol.17. P. 129–42.

если говорить о «портрете» Христа, то во всех случаях он был симметричен, неподвижен, торжественен и свят⁶⁷.

Например, *изображение императора Никифора II Фоки* (илл. 1) представляет собой как раз такой сакрализированный хриstopодобный образ. Литературная же характеристика внешности императора у Лиутпрандта Кремонского обладает существенным отличием. Лиутпрандт описывал императора как «пигмея с тупой головой и маленькими, как у крота, глазками; короткая, широкая и густая с проседью борода, а также шея в палец высотой уродовали и безобразили его; мохнатый из-за обильно и густо растущих волос, цветом кожи — эфиоп, «с которым не захочешь повстречаться посреди ночи», он имел одутловатый живот и тощий зад; бедра сравнительно с его малым ростом были слишком длинные, а голени — слишком коротки, пятки и стопы — соразмерной длины...»⁶⁸ — это описание внешности императора никак не соотносится с теми изображениями правителя, которые дошли до наших дней. Сакрализация полностью стёрла индивидуальность. В этом случае Запад уже тогда оказывается более натуралистичным в литературе, чем Византия в изобразительном искусстве. Последними памятниками портретного искусства являются византийские образы императора Константина, но даже в них можно отметить некоторое растворение остроты личности. В прошлое уходит скульптурный портрет эпохи Республики, для которого было характерно «внешнее сходство изваяния с оригиналом и особенная внутренняя настроенность, сближавшая все образы, делавшая их похожими друг на друга, а также замкнутость, самостоятельность и погруженность в мир личных чувств и

⁶⁷ Sauerländer W. The Fate of the Face in Medieval Art // Set in stone: The Face in Medieval Sculpture. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2006. P. 17.

⁶⁸ Лиутпранд Кремонский. Антаподосис; Книга об Оттоне; Отчет о посольстве Константинополь / Перевод с лат. и комментарии И. В. Дьяконова. М.: «SPSL» — «Русская панорама», 2006. С. 126.

переживаний»⁶⁹, а также такие живописные образцы, как фаюмский портрет. На протяжении почти что целого тысячелетия портрет не будет играть такой роли, как прежде. Теперь узнавание персонажа становится возможным только благодаря совокупности конкретных идентификационных признаков.

Связующим звеном между искусством поздней Античности и Средневековьем является искусство Каролингов и Оттонов⁷⁰, потому что оно не изобретает новых мест и жанров для появления портрета, а воспроизводит позднеантичное искусство, отдавая образам их привычные места.

Император Карл Великий покровительствовал распространению грамотности. Письменность стала важным элементом королевской администрации, права, образования и религии. Грамотность была в приоритете и всячески поощрялась. Рукописное слово было не только средством социального продвижения, но и возможностью участия в общественном и политическом руководстве, грамотность стала неким символом значительно расширившегося франкского мира Карла Великого⁷¹. Каждый крупный монастырь имел свой скрипторий, где переписывались сочинения древних авторов. Подобная приверженность античной культуре свойственна и искусству Оттонов. И всё же мы не будем подробно обращаться к памятникам этих двух периодов, поскольку они не входят в проблематику нашего исследования. Они, скорее, являются затухающей волной позднеантичного искусства, когда персону (которая передаёт что-либо в дар или принимает его) ещё не может быть оставлена без внимания из-за сохранения связи с более древней традицией.

Для каждого исторического периода портрет — это разные величины,

⁶⁹ Соколов Г.И. Искусство Древнего Рима: Архитектура. Скульптура. Живопись. Прикладное искусство: Кн. для учащихся. М.: Просвещение, 1996. С. 95.

⁷⁰ См. McKitterick R. *The Carolingians and the Written Word*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. xvi + 290 p.

⁷¹ Rowan D. *Charlemagne: The Formation of a European Identity* / McKitterick R. (Ed.). Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008. Pp. 320.

которые приходится оценивать в категориях самой эпохи. Ренессанс, например, благодаря гуманистическим взглядам и идеям, дал портрету новый импульс, сделав его одним из ключевых жанров как в итальянском искусстве, так и в искусстве *Arts nova*. Век XVII ещё больше обострил цели и задачи портрета. Происходит одновременное развитие портрета как в сторону большего упрощения образа с сохранением важных характерных особенностей портретируемого, так и в сторону максимальной идеализации образа, облечённого в барочную форму. В последующем столетии портрет будет представлять собой привлекательный и несколько идеализированный образ, подобно героям работ Жана-Батиста Грёза и Жана Натье. Из этого следует, что мы постоянно сталкиваемся с нестабильной реальностью портретного жанра.

Подобно всем перечисленным случаям, Средневековье обладает своими особенностями портретирования, в котором портрет очень часто не равен самому себе. Границу того, что можно и нельзя считать достоверным, можно сужать до конца Средневековья с цепкими образами Рогира ван дер Вейдена либо расширять вглубь и рассматривать более разнообразные ситуации, что и планируется делать в рамках нашего исследования.

Объяснение средневековой физиогномики редко бывает простым. Кажущаяся нехватка выразительности может быть связана с рядом проблем, касающихся воспроизведения религиозных образов⁷², и, как отмечал Жак ле Гофф: «Средневековое общество и культура основывались на влиянии Церкви, на ее господстве сразу и в сфере духовного, и в сфере земного»⁷³. Помимо библейских персонажей в христианском искусстве находилось место и светским образам, которые существовали в чётко обусловленном контексте и не могли

⁷² Charles T. Little. Introduction. *Facing the Middle Ages// Set in stone: The Face in Medieval Sculpture*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2006. Pp. xv.

⁷³ Ле Гофф Ж. *Рождение Европы / Серия «Становление Европы» / Пер. с фр. А.И. Поповой. Предисл. А.О. Чубарьяна. СПб.: «Александрия», 2008. С. 132.*

появиться как самостоятельные образцы репрезентации человеческого облика. Мы обнаруживаем эти примеры в иконописи, монументальной живописи и на страницах манускриптов, а также в виде статуй византийских императоров, но, к сожалению, говорить о достоверности и натурализме образов в этих случаях неуместно.

Наступивший период молчания и последующий за ним всплеск интереса к портрету в западноевропейском средневековом искусстве представляются нам крайне важными. Большой интерес для данного исследования представляют не только процесс высвобождения личности из оков церковного искусства, но и места и области, в которых происходит постепенное рождение фиксации человеческого облика в эпоху, когда портрет, в нашем понимании этого слова, ещё не существовал. Наша задача — проследить, как в разных местах большого пласта средневековой изобразительности протопортретные образы подготавливают почву для появления портрета как такового.

В истории искусства существуют разные смыслы, которые вкладываются в понятие портрета. Наиболее поздние и очевидные представляют портрет как самостоятельный жанр искусства, существующий вне какого-либо контекста, как, например, станковый портрет Иоанна II Доброго из Лувра. Преимущественная часть остальных памятников, которые мы будем рассматривать в нашем исследовании, не обладают самостоятельностью и не содержат полноценных представлений о портрете. Даже называемые портретами памятники чаще всего таковыми не являются. Генеалогии, многочисленные образы донаторов, индивидуализированные статуи основателей соборов, надгробные образы — это всего лишь места, где фиксируется пробуждение интереса к личности и человеческой внешности, однако по своей сути они не способны достичь той портретной истины, которую мы так старательно пытаемся отыскать в искусстве Средних веков. Мы не можем называть эти примеры, в которых происходит фиксация личности, но не лица, портретами, поэтому и вводится такое определение как протопортрет.

В искусствознании слово «портрет» очень неопределённо присваивается абсолютно разным по характеру, значению и назначению памятникам. Портретами считаются и образы с портала Шартрского собора, хотя таковыми они являться не могут. К портретам относят и статуи основателей Наумбургского собора, но даже они не являются портретом, а представляют собой лишь индивидуализированную эмоциональную лицевую маску или всего лишь портретные представления о конкретном человеке, однако, мастеру, вероятно, помогали натурщики⁷⁴. Наша задача — переосмыслить все рассматриваемые в работе памятники таким образом, чтобы показать закономерный процесс, при котором сначала лицо и личность формируются независимо друг от друга, и только потом личность начинает обретать индивидуальную внешность, которая конкретизируется постепенно. Эти определения полны противоречий и, как правило, не вносят ясности в понимание этого непростого вопроса, что во многом является причиной того, что процесс становления портрета до сих пор изучен фрагментарно.

Вводя новые термины и выстраивая новую систему определения портретного жанра, мы считаем необходимым, чтобы эти термины и подход не были символическими, а могли быть действительно применимы к памятникам средневекового искусства.

У Средневековья имеется своя модель отбора, восприятия и фиксации личности посредством различных памятников. Человеческая индивидуальность начинает фиксироваться постепенно в абсолютно не связанных между собой жанрах, как генеалогии и реликварии, манускрипты на религиозную тематику и надгробия. Не влияющие друг на друга поля начинают рождать памятники, в которых можно заметить постепенное возрождение интереса к личности.

Данное исследование будет строиться по мозаичному принципу, так как

⁷⁴ Fred S. Kleiner. Gardner's Art Through the Ages: A Global History. Vol. I. Boston: Cengage Learning. P. 405.

памятники портретного и протопортретного искусства начинают появляться в XIV веке практически одновременно во всевозможных материалах и формах, а также в искусстве разных средневековых западноевропейских стран. Изучая произведения в отдельных жанрах, мы постепенно двигаемся в сторону усовершенствования натурализма образа. В памятниках, играющих ключевую роль в истории становления портрета, постепенно происходит уплотнение индивидуальности и требований к тому, чтобы эта индивидуальность была запечатлена. Рассмотрение этих разнообразных примеров по хронологическому принципу неизбежно приведёт к упущению из вида важных, но незаметных памятников. Мозаичный же принцип изучения в данном случае является лучшим вариантом и позволяет наиболее детально изучить срез портретного искусства XIV века.

Некоторая хаотичность исследования также обусловлена не только разнообразием памятников и форм, но и географическими рамками. Основной фокус исследования направлен на искусство Франции, Англии, Богемии, на примере которых наиболее ярко можно продемонстрировать процесс высвобождения портрета из условных обезличенных образов. За пределами нашего круга интересов остаётся искусство Апеннинского полуострова, которое требует отдельного изучения. Лишь в некоторых моментах представляется необходимым обратиться к итальянским памятникам с целью показать различия между ними и произведениями, создававшимися к Северу от Альп, либо для логического выстраивания хронологии передвижения таких мастеров, как, например, Томмазо да Модена. Причина исключения Италии из числа стран, искусство которых представляет интерес для исследования, кроется в ином устройстве общества и понимании личности, а также это связано и с тем, что становление и развитие портрета в искусстве итальянского Проторенессанса и Ренессанса изучено значительно лучше, нежели подобные процессы в заальпийских странах.

Стремление зафиксировать особенности человеческой внешности происходило сначала в предварительных жанрах, когда человек

идентифицировался по социальному статусу и роду деятельности и не представлял себя вне этих социальных функций. Наиболее подходящим примером могут послужить *шахматы* (илл. 2), обнаруженные на острове Льюис в Шотландии. Среди фигур представлена целая галерея социальных типов и образов: короли, королевы, епископы, рыцари и стража. В этой ситуации только пешкам не был придан человеческий образ⁷⁵. Деление людей на группы, «в соответствии с тремя функциями, необходимыми для нормального существования общества»⁷⁶, было естественным и логично продуманным явлением в Средневековье. Социальные образы ремесленников, запечатленных в процессе их деятельности, можно также встретить в *витражах Шартрского собора* (илл. 3).

Также наглядным отражением средневековой структуры мировосприятия и существования в ней человека является *Фонтан Маджоре* (илл. 4) на главной площади в Перудже. Скульптурная декорация была выполнена мастерами Николо и Джованни Пизано в 1275–1278 гг. и включает в себя 50 барельефов и 24 статуи. Среди декораций нижней чаши — персонификации двенадцати месяцев, аллегории и библейские сюжеты⁷⁷. Верхнюю чашу украшают фигуры библейских персонажей, а также среди них нашлось место для изображения мэра города Маттео Карреджио и капитана Перуджи Эрмано да Сассоферрато. Подобные типы возникли в ходе высвобождения образов библейской истории из религиозного контекста. Это естественный процесс для истории искусства, где каждая новая культура и эпоха всегда используют уже сложившуюся матрицу образов.

В первую очередь внимание начинает проявляться не к портрету как таковому, а к личности, через принадлежность человека к тому или иному роду. Наиболее ярко это можно проследить в скандинавских сагах, где особое внимание

⁷⁵ Robinson J. The Lewis Chessmen. London: The British Museum Press, 2004. P. 27.

⁷⁶ Ле Гофф Ж. Рождение Европы / Пер. с фр. А.И. Поповой. Предисл. А.О. Чубарьяна. СПб.: «Александрия», 2008. С. 27.

⁷⁷ Emmerson R.K., Clayton-Emmerson S. Key Figures in Medieval Europe: An Encyclopedia. London: Routledge, 2006. P. 541.

уделялось происхождению каждого героя. Этот начальный этап сложения личности определил появление первой главы нашего исследования, которая посвящена хроникам и генеалогиям. В генеалогиях, на страницах рукописей исторические персонажи предстают в соответствии с нормами семейного права, права наследования и т. д. Мастерам было важно очертить границы личной ответственности перед законом, родом, страной, именно поэтому в такого рода рукописях преобладает социальный образ. Ключевая роль в изображении древа отводится либо одному прародителю, либо супружеской паре — родителям ныне живущего потомка. Нередко в ранних иллюминированных манускриптах встречались примеры генеалогических древ, когда образ ещё не заменил имя. Сюда же можно отнести и рукописи с изображениями авторов. Образ мастера являлся в некоторой степени подтверждением авторства, что снова возвращает нас к проблеме личности в правовом поле. Желание сохранить память о себе как об авторе — важный момент в имперсональном мире средневекового искусства. Ведь как мы знаем, имена создателей памятников средневекового искусства нам чаще всего неизвестны. Образ автора появляется не только тогда, когда этого желает сам мастер, но и при условии, когда ценность созданного произведения очень высока. Так, например, получилось в случае с многочисленными рукописями с текстом Кентерберийских рассказов английского поэта Джеффри Чосера. Это произведение являет собой новую главу в развитии не только английского самосознания, но и национального языка. Реалистичные, индивидуализированные, и, очевидно, достоверные образы Чосера появились не только в виде иллюстраций к его произведениям, но и в труде его ученика Томаса Хокклива, который, создавая «Наставления для принцев», гордо посвятил несколько строк своему учителю. Постепенно индивидуальность начинает проявляться во всех аспектах человеческой жизни. Усиление роли индивида неизбежно вело к необходимости сохранения о нём памяти. В этом же поле существует ещё одна группа памятников, где человек предстаёт перед лицом истории, — это хроники. Подобно генеалогиям, здесь человек рассматривается с

позиции его социального статуса и его влияния на исторические события в том или ином государстве. Составляемые по заказу монарха или его приближённых, хроники прославляли власть, правителя, историю страны и представителей знатных родов.

Описываемые примеры относятся к живописным памятникам протопортретного искусства, когда портрет ещё не сформировался в полной мере, а лишь наметил основные ключевые черты. Другую группу протопортретных образов образует скульптура. Как и в живописи, здесь идёт постепенная трансформация библейских персонажей в светские образы, но есть и надгробная пластика, которая одновременно существует в церковном пространстве и обособлена от него. Приводя в качестве примера надгробия XII — начала середины XIV веков, можно отметить, что даже если они конкретизированы и детально проработаны, они редко представляют достоверный образ. Но более поздние надгробия стремились казаться максимально живыми, чтобы их красота и покой демонстрировали чудо вечной жизни⁷⁸.

Конкретизация и стремление к натуроподобию характерны большинству скульптурных памятников второй половины XIV века. Даже реликварии в виде голов мастера стремились сделать максимально похожими на живого человека несмотря на то, что все реликварии создавались для мощей святых, которые чаще всего были канонизированы задолго до создания памятника.

Эта трёхмерность скульптуры, в отличие от плоской живописи, делала её максимально приближенной к человеческой реальности. Фигуративная декорация соборов со временем обогащается мимикой, которая уже совсем скоро превратится в портретные черты, потому что «художник стремился создать

⁷⁸ Sauerländer W. The Fate of the Face in Medieval Art // Set in stone: The Face in Medieval Sculpture. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2006. P. 16.

устойчивый эквивалент увиденного»⁷⁹.

Говоря о развитии образа вне церковной сферы, можно ошибочно полагать, что только в светском искусстве портрет или протопортрет может найти возможность для развития. Религия не всегда являлась сдерживающим фактором в развитии индивидуализированных изображений, но давала возможность появиться такому типу, как портрет донатора. Несмотря на сдерживание интереса к внешнему образу человека, христианство даёт новое понимание личности через идею индивидуального спасения, но, когда спасается не сам человек, а его душа. Каждый из нас несёт личную ответственность за содеянные поступки и мысли. Индивидуальный подход определяет появление сначала протопортретных образов, а в дальнейшем уже и полноценных портретов донаторов. Отметим, что человек, совершая благие поступки, делал возможным появление собственного образа, например, в церкви в качестве статуи, либо в станковой живописи, или на страницах манускриптов. Зачастую невозможно говорить о достоверности образов, как, например, в случае со статуями донаторов в Наумбургском соборе, однако их предельная конкретизация позволяет сделать образы более реалистичными. Наличие таких жизнеподобных статуй в соборе может заменить личное присутствие этих людей в стенах церкви. В отличие от изображений, появившихся в хрониках и генеалогиях, в образах донаторов человек предстаёт без дополнительных изображений великих предков или доблестных сражений из его жизни. У протопортретов и портретов донаторов нет вспомогательных образов, они существуют сами по себе и ведут свой диалог с Богом. Образы донаторов обычно заказывались ими самими, поэтому именно здесь портрет развивался гораздо быстрее, чем в других жанрах. Также эти образы нередко сопровождались строками с просьбами молиться о спасении души изображённых. В отличие от религиозных примеров, изображения донаторов тяготели к индивидуализации, их внешность старались наделить характерными

⁷⁹ Поп И.И. Искусство Чехии и Моравии IX – начала XVI века. М.: Издательство Искусство, 1978. С. 142.

отличительными чертами. Если сравнивать донаторские портреты и изображения из хроник и генеалогий, можно с уверенностью утверждать, что первые получили более полноценное развитие и быстрее выделились в самостоятельный портрет.

С конца XIV века начинается сложение нового стиля, известного под термином «интернациональная готика», который никак не обособлялся современниками и не рассматривался как какое-то общеевропейское явление. Тем не менее распространение новых идей и применение их на практике в разных странах позволяют говорить об общеевропейской тенденции. Это происходило во многом из-за того, что люди XIV–XV веков стали уделять большое внимание собственной набожности⁸⁰. Такого рода попытка быть ближе к Богу запустила процесс постепенного обмирщения искусства, которое создавало благоприятную почву для будущей Реформации. Новое Благодение (*Devotio Moderna*) заменило «коллективное чтение Библии и молитву молитвой индивидуальной, тихой, внутренней и медитативной»⁸¹. Стало появляться множество произведений искусства, которые находились на стыке религиозного и светского искусств. Более того, новое религиозное течение стало импульсом к появлению произведений искусства, которые всё больше и больше создавались не для коллективного пользования, а для частного. Большая часть книг, созданных в Нидерландах, создавалась как раз под влиянием религиозного движения, известного как *Devotio moderna*, которое зародилось в учении, проповедях и трудах Герта Гроте в конце XIV века. Его реформистские концепции стали духовной основой для многих религиозных общин, именовавшихся Братством общей жизни. Первой коммуной на самом деле была община сестёр, группы благочестивых женщин, которые, не принимая обетов, посвятили себя монастырской жизни в служении Богу в доме в Девентере, подаренном им Гертом Гроте. Движение распространилось, и были созданы общины братьев и сестёр с центрами в Нидерландах, Германии и

⁸⁰ Calkins R. G. *Monuments of Medieval art*. Oxford: Phaidon, 1979. P. 193.

⁸¹ Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии / Ролан Барт; пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 173.

северной Швейцарии. Стремлением к искренности, простоте и труду привлекало интеллектуалов и глубоко набожных людей⁸².

Стоит отметить, что именно в это время большой популярностью начинают пользоваться рукописные книги небольшого формата. Миниатюрные Часословы и Псалтири стали неотъемлемой частью жизни обеспеченного средневекового человека. Благодаря небольшому формату, их часто брали с собой в путешествия. Нередко иллюстрации располагались в рукописи таким образом, что раскрытая книга могла служить в качестве алтарного образа (диптиха). Предметы личного благочестия создали ещё одно пространство для формирования портрета. В отличие от образов, которые постоянно находились в поле зрения общественности и должны были отвечать определённым вкусам и традициям страны, культуры, общества и т. д., личные предметы ориентировались на заказчика и могли в полной мере отдавать предпочтение обмирщённым образам и изображениям его внешности. В данном случае становится выше вероятность того, что все изображения донаторов могли быть написаны с натуры.

Переход от общего к частному знаменует новый этап в искусстве. Частные заказы, донаторские образы, малые формы отвечают вкусам конкретного человека. Личность становится центром, вокруг которого формируется культурная среда. Ещё в самом начале XX века Юлиус фон Шлоссер отметил, что искусство рубежа XIV–XV веков формируется при королевских, магнатских или герцогских дворах⁸³. Постепенно начинает формироваться и образ покровителя искусства, вокруг которого происходит сосредоточение протопортретных жанров.

Мы становимся свидетелями того, как «человеческая фигура становится

⁸² Wilson A., Lancaster Wilson J. A Medieval Mirror. Berkeley: University of California Press, 1984. P. 19.

⁸³ Эрши. А. Живопись интернациональной готики. Будапешт: Корвина, 1984. С.5.

"мерилом всех вещей"⁸⁴, а человеческое лицо — фактором неотъемлемого опознания индивидуальности существования. Таким образом, реальная личность дала импульс к созданию индивидуализированных и натуралистичных образов — это то, к чему средневековая культура должна будет прийти в своём развитии. Мы не хотим вступать здесь в полемику по поводу того, считать ли искусство Севера в XV веке искусством позднего Средневековья или искусством новой волны (*Ars nova*), поскольку результирующая фаза в истории североевропейского портрета не входит в предмет нашего исследования. Но как бы ни называли этот период, ясно, что это уже время полноценного портрета как самостоятельного жанра в искусстве, и прослеженная нами предварительная эволюция дала свои многообразные и даже блистательные плоды. Именно поэтому мы уделяем этой эволюции самое подробное и пристальное внимание.

⁸⁴ Арган Дж. К. История итальянского искусства: Пер. с ит. В 2 т. Т.1 / Под научн. ред. В.Д. Дажиной. М.: Радуга, 1990. С. 151.

ГЛАВА 2. РАННИЕ ПРООБРАЗЫ ПОРТРЕТА В ИСКУССТВЕ СРЕДНИХ ВЕКОВ

2.1. ГЕНЕАЛОГИИ

История развития портретного жанра может быть прослежена в памятниках далёких от натуралистичного и правдоподобного изображения человека. Именно такие примеры позволяют взглянуть на непрерывную историю этого жанра, а также определить его идейные и типологические источники.

В настоящей главе мы рассмотрим произведения, которые предвосхищали появление портрета. Это примеры, ставшие тем зерном, из которого в дальнейшем появятся такие шедевры, как первые самостоятельные портреты Иоанна II Доброго и Рудольфа Австрийского.

Исследуя произведения XIV века, мы обращаемся к работам более раннего времени, что помогает нам обнаружить причины возникновения того или иного произведения, а также выявить определённые закономерности в процессе формирования портретного жанра.

В начале XIV века искусство ещё протопортретное, демонстрирующее мир через условные образы и текст, но постепенно схематичные изображения становятся конкретными людьми, лица их приобретают особенные неповторимые характерные черты. Говорить о портретности в полной мере ещё рано, но этот промежуточный этап является неотъемлемой частью истории портрета и связующим элементом между античным, религиозным христианским и гуманистическим мировоззрениями. В попытках обозначить те самые промежуточные области наш взгляд обратился в сторону генеалогий. Иллюстративные ряды этих памятников могли содержать изображения как библейских героев, так и исторических личностей прошлого и настоящего.

Обращаясь к истории (не только Средних веков), мы обнаруживаем, что

происхождение человека играло огромную роль, и принадлежность к той или иной социальной группе сохранялась на протяжении всей его жизни. Происхождение во многом определяло дальнейший род деятельности человека, а также право претендовать на наследство. Такого рода устои и нормы формировали определённые сословия, между которыми, как правило, не было никаких родственных связей, что ещё больше увеличивало роль знати. Рассматриваемые нами иллюстрированные генеалогические циклы были тесно связаны с институтом власти и создавались специально для монархов с целью легитимизации собственного правления.

У скандинавских народов генеалогии являлись неотъемлемой частью их фольклора. Повествование практически каждой саги начинается со слов о главном герое, указания имён его предков и ближайших родственников, например: «Одного славного херсира в Норвегии звали Кетиль Плосконосый; он был сын Бьерна Лапы, сына Грима Херсира из Согна»⁸⁵ или «Тормод Годи и Торд Глыба, сыновья Одда Смелого, сына Торвида, сына Фрейвида, сына Альва из Верса»⁸⁶. «Авторы саг рисуют типы, а не живых людей, даже если они и добавляют в клишированные портреты отдельных конунгов какие-то отличительные черты»⁸⁷, — отмечал А. Гуревич. В их культуре не было фамилий, но представляя себя, они всегда говорили имя своего отца или матери (если представляла себя женщина). Помимо имён родителей, очень часто имя человека включало в себя ещё и прозвище, которое могло заменять фамилию. Эта традиция нашла отражение и в именах средневековых европейских королей, таких как Пипин Короткий, Пипин Горбатый, Карл II Лысый, Лотарь Хромой, Генрих I Птицелов и т.д. Также интерес

⁸⁵ Исландские саги. Т. 2 / Пер. прозаич. текста с древнеисл., общ. ред. и коммент. А. В. Циммерлинга; Стихи в пер. А. В. Циммерлинга и С. Ю. Агишева / под ред. С. Ю. Агишева, А. В. Бусыгина, В. В. Рыбакова. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 23.

⁸⁶ Там же. С. 140.

⁸⁷ Гуревич А.Я. Индивид и социум на средневековом Западе. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. С. 124.

к генеалогии у средневекового человека проявился во многом благодаря родословной Христа.

Постепенно из устной формы генеалогии начинают превращаться в письменный источник и визуальную репрезентацию родства. В отличие от других областей возникновения портрета, генеалогии наиболее ярко способны отразить значимость жизни и происхождения конкретного индивида. В хрониках и генеалогиях герой не изображается обособленно, как это чаще всего бывает в станковом портрете, а занимает место в одном ряду со своими современниками и великими основателями рода. Выстраивание историй прошлого и настоящего вокруг себя позволяет определить собственное положение в событиях конкретного времени, в своей родословной и среди окружения. Уместно сказать, что генеалогия являлась способом самоидентификации человека.

Итак, мы вплотную подошли к изучению памятников, которые являются не только местами для появления прообраза портрета, но и носителями информации о взглядах, убеждениях, отношениях и жизни людей того времени. Помимо вопроса о формировании портрета и появлении протопортрета, нас интересует становление изображения генеалогической схемы. Как и каждый образ, генеалогия формировалась под влиянием изображений, отчасти имеющих схожий смысл⁸⁸.

Несколько интересующих нас памятников относятся ко второй половине XII века. Первый пример, к которому мы обратимся, — изображение *семейного древа Каролингов в хронике / Chronicon Universale* (илл. 5)⁸⁹. Отличительной особенностью ранних манускриптов является наличие двух родоначальников, а

⁸⁸ См. Klapisch-Zuber C. *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris: Fayard, 2000. 458 p.

⁸⁹ Ms. lat. fol. 295 80v. *Chronicon Universale*, XII в. Автор — Ekkehard von Aura. Формат — 250 × 145 мм (кодекс). Государственная библиотека, Берлин.

именно — супружеской четы, чей наследник стал основателем династии⁹⁰. Таким образом, в манускриптах усиливается роль не только ныне живущего правителя, но и его предков. Композиция родословной заключена в рамки в виде укрепленных стен и башен. Вероятно, мастерам хотелось реализовать в этой миниатюре идею крепости, в стенах которой формируется семейная жизнь. Фигуры прародителей здесь показаны в полный рост в арках, а вот их потомки уже все изображены лишь погрудно в небольших окошках с открытыми ставнями, где над каждым персонажем имеется сопроводительная надпись.

Другое схожее изображение *генеалогии в хронике / Chronicon Universale* (илл. 6)⁹¹ также была создана в XII веке. В настоящем манускрипте композиция более простая, архитектурных фонов и каких-либо других декоративных элементов здесь нет. Единственное изображение, которое присутствует в этой генеалогии, — фигуры прародителей в полный рост. Остальные же члены семейства обозначены именами, заключёнными в медальоны. Как и в предыдущем примере, все изображения намечены контурно.

Родословная династии Оттонов получила своё отражение в *Королевской хронике Кёльна / Chronica regia coloniensis* (илл. 7)⁹². Родословная семьи заключена в изящную рамку с надписью; на странице отсутствуют фигуры персонажей в полный рост — все без исключения показаны в круглых медальонах. В верхней части родословной — по двум противоположным сторонам — фигуры прародителей. В нисходящей родословной⁹³ линии соединяют прародителей Бруно и Гризеллы фон Верла и их сыну Людольфу, от него к Оттону I Сияющему, а далее — к Генриху I Птицелову и его супруге

⁹⁰ Klapisch-Zuber C. The Genesis of the Family Tree // I Tatti Studies in the Italian Renaissance, 1991. Vol. 4. P. 108.

⁹¹ MS. Bos. q. 19. Fol. 152v. Chronicon Universale, XII в. Университетская библиотека, Йена.

⁹² Cod. Guelf. 74. 3 Aug. 2°. Chronica regia coloniensis, 1150–60 гг. Библиотека герцога Августа, Вольфенбюттель.

⁹³ Klapisch-Zuber C. Op. Cit. P. 108.

Матильде Вестфальской, которые вместе находятся в одном медальоне. Имена персонажей указаны над медальонами в свободной форме, без рамок или декора.

Автор работы «Римская культура и антропология»⁹⁴ М. Беттени указывает на то, что подобная вертикаль времени была распространена в Древнем Риме. Настенные росписи в домах горожан демонстрировали предков от главного родоначальника, который изображался на самом верху схемы, до современников — представителей рода, которые жили многие десятилетия спустя; все представители шли в хронологическом порядке и были соединены гирляндами (*Stemmata*). Подобным же образом во время погребальных процессий выстраивались члены семей, несшие посмертные маски — от старших к младшим⁹⁵.

Подобный подход к пониманию семейной истории в Древнем Риме даёт нам основания полагать, что именно эта традиция была унаследована в этих средневековых манускриптах, где родословная короля нередко строится вертикальным образом и представляет собой тип нисходящей родословной. Сама идея заключается в помещении предка «во главе» рода, наверху, а не в «основании» — у корней древа. Примечательной особенностью некоторых генеалогий, как мы уже могли видеть, является наличие в основании рода не одной фигуры, а двух прародителей, и данный подход очень часто применялся для изображения родословных династий Каролингов и Оттонов.

В истории искусства кочевание образов является естественным процессом, и многие сюжеты в позднем Средневековье и раннем Новом времени заимствовались светскими мастерами из религиозного искусства. Персонажи библейской истории попросту заменялись представителями власти, занимая свои новые места согласно иерархии⁹⁶.

⁹⁴ M. Betteni. *Anthropology and Roman Culture: Kinship, Time, Images of the Soul*. Rome, 1986.

⁹⁵ Ibid. Pp. 177–179.

⁹⁶ Duby G. *Medieval art. Foundations of a new Humanism 1280–1440*. Geneva: Skira, 1995. P. 144.

Для другой группы иллюстраций праформой, без сомнения, стало древо. Порой весьма проблематично определить, был заимствован мотив древа из библейской истории или он мог прийти в светское искусство Средневековья из Античности, когда и натуралисты, и философы сравнивали человека с деревом⁹⁷.

Во всем многообразии праформ, именно родословная Христа является наиболее распространённой формой для заимствования, адаптации его на новой почве и проникновения в него персонажей, не имеющих отношения к библейской истории. Подобное обмирщение образов происходит в момент возникновения интереса к человеку, его внешности и его личной истории и судьбе. Постепенное развитие богато иллюстрированного мира конкретного человека порождало образы королей, известных исторических и мифологических личностей.

Само изображение родословной в виде древа всегда имеет определённый набор образов, способный воспроизвести пророчество Исаяи⁹⁸. Давно продуманная и разработанная иконографическая программа используется как матрица, в которую помещаются новые имена и заменяют привычное содержание. Такого рода преобразование образов было удобно как мастерам, так и средневековому зрителю. Это может быть живописное произведение, созданное на страницах манускриптов или на стенах церквей, либо это может быть образ, высеченный в камне. Некоторые из этих памятников представляют собой развёрнутые живописные повествования, другие же, наоборот, более условны и схематичны. И несмотря на существующие вариации образа, мастера придут к конкретной форме светской родословной с предком среди корней древа, которого будут отождествлять с Иесеем.

⁹⁷ Klapisch-Zuber C. The Genesis of the Family Tree // *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*. 1991. Vol. 4. P. 105.

⁹⁸ «И произойдет отрасль от корня Иесеева, и ветвь произрастет от корня его; и почиет на нем Дух Господень, дух премудрости и разума, дух совета и крепости, дух ведения и благочестия; и страхом Господним исполнится... И будет в тот день: к корню Иесееву, который станет, как знамя для народов...». Ис. 11:1.

Считается, что первые изображения родословной Христа стали появляться в средневековом искусстве приблизительно с XI века. Эмиль Маль высказывал мнение о том, что изображение древа Иессеева было введено аббатом Сугерием, и впервые его можно было увидеть на витражах собора Сен-Дени⁹⁹.

К одним из наиболее ранних образов относится *изображение Древа в лекционарии / The Siegburg Lectionary* (илл. 8)¹⁰⁰, который был создан в бенедиктинском аббатстве святого Михаила в Зигбурге (в 15 милях к юго-востоку от Кёльна) в XII веке¹⁰¹. Иллюстрацию отличают скромная цветовая гамма и некая наивность репрезентации сюжета. Древо, произрастающее из тела Иессея, не имеет развитой «кроны»: на семи ветвях расположились медальоны с заключёнными в них птицами. Для подобных ранних рукописей замещение изображений людей анималистичными образами вполне естественно и уместно с точки зрения христианской иконографии. В данном же случае голубки символизируют семь даров Святого Духа. Сохранность настоящей рукописи не позволяет прочесть надписи на всех медальонах, однако, само их наличие указывает на когда-то существовавший вспомогательный момент.

Изображения птиц вместо портретов встречаются в *коллектаре из баварского города Оттобойрен / The Ottobeuren Collectar* (илл. 9)¹⁰².

⁹⁹ Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008. С. 243.

¹⁰⁰ Harley 2889 / fol. 4. Lectionary ('The Siegburg Lectionary') (ff. 4v–77); with the Common of Saints (ff. 77–87v), directions and lessons for mass (ff. 87v–93v); various readings, 2-я четв. XII в. Происхождение — Германия (Зигбург). Формат — 270 × 165 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

¹⁰¹ Backhouse Janet. The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library. London: British Library, 1997. P. 48.

¹⁰² Yates Thompson 2 / fol. 107. Collectar ('The Ottobeuren Collectar'), посл. четв. XII в. Происхождение — Германия (Оттобойрен). Формат — 290 × 205 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

Стилистически эта рукопись более консервативна по сравнению с другими немецкими манускриптами того времени¹⁰³. Здесь древо произрастает из фигуры уже сидящего Иессея. На каждой из семи ветвей находятся птицы: шесть из которых показаны в профиль, но лишь одна — фронтально, а в клювах они держат свитки с именами.

Древо, нередко используемое для создания фигуративной структуры, ещё не было так распространено в светских кругах¹⁰⁴, однако нельзя не отметить интерес к этой теме и постепенное становление светского образа древа. В *Генеалогии Вельфов / Genealogia Welforum* (илл. 10)¹⁰⁵, созданной в 1126 году мы находим описание истории немецкой ветви рода. Иллюстрация родословной представляет из себя мощный ствол дерева с «S»-образным изгибом. В его толще, как в террасах с аркадами, поярусно изображены представители Вельфов. От ствола дерева в разные стороны расходятся ветви с медальонами. Вся страница практически полностью монохромна, и лишь некоторые участки слегка обозначены цветовым пигментом, остальные же детали намечены контурно.

С каждым десятилетием иконографическая программа «древа Иессеева» становилась всё более художественно продуманной и изысканной. Уже в конце XIII века манускрипты разительно отличались от образцов, появившихся веком ранее. *Библия из Болоньи / Bible, in two volumes, with prologues and interpretations of Hebrew names, BL* (илл. 11)¹⁰⁶, созданная в конце XIII века, — яркий тому

¹⁰³ Backhouse Janet. *The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library*. London: British Library, 1997. P. 48.

¹⁰⁴ Klapisch-Zuber C. *The Genesis of the Family Tree // I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 1991. Vol. 4. P. 109.

¹⁰⁵ MS. D. 11 / fol 13v. *Genealogy of the Welf*, до 1190 г. Университетская и земельная библиотека, Фульда.

¹⁰⁶ Additional 18720 / fol. 410. *Bible, in two volumes, with prologues and interpretations of Hebrew names*, посл. четв. XIII в. Автор — Jacopino da Reggio. Происхождение — Италия (Болонья). Формат — 385 × 250 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

пример. Древо Иессеево здесь не занимает всю страницу, а располагается между столбцов рукописного текста. Яркие иллюстрации, свойственные итальянским манускриптам, золото и проработка растительных мотивов — вот характерные черты этого изображения. Главным отличием является отсутствие каких-либо сопроводительных надписей.

Подобным образом создаётся «древо» в другой болонской *Библии* / *Bible, with prologues, with a Franciscan calendar, BL* (илл. 12)¹⁰⁷ второй половины XIII века. Тем не менее эта иллюстрация более сдержанна по цветовой гамме и обилию декора. Облик всех персонажей чуть более условен, нежели в предыдущем примере.

Фланкированные текстом изображения Древа встречаются не только в работах итальянских мастеров — в двух парижских Библиях того же времени расположились *иллюстрации Древа* / *Bible, with prologues and interpretations of Hebrew names, BL* (илл. 13)¹⁰⁸, имеющие связь с образцами из Италии. При этом во *втором примере* / *Bible with prologues, BL* (илл. 14)¹⁰⁹ формат изображения настолько мал, что уже представляет собой не развёрнутый рассказ, а небольшую зарисовку.

Поскольку первое изображение Древа Иессеева, как мы уже говорили,

¹⁰⁷ Egerton 2908 / fol. 294. Bible, with prologues, with a Franciscan calendar (ff. 364v–365v); and the Interpretations of Hebrew names (ff. 366–390v), 2-я или 3-я четв. XIII в. Происхождение — Италия (Болонья). Формат — 145 × 90 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

¹⁰⁸ Stowe 1 / f. 342v. Bible, with prologues and interpretations of Hebrew names (ff. 426–465v) and some explanatory notes on each book, entitled 'glose divinorum librorum' (ff. 466–478v), 2-я или 3-я четв. XIII в. Происхождение — Центральная Франция (Париж). Формат — 300 × 185 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

¹⁰⁹ Yates Thompson 1 / fol. 419v. Bible with prologues (ff. 1–524v), followed by the Interpretations of Hebrew names (ff. 526–572v) (the Fécamp Bible'), 3-я четв. XIII в. Происхождение — Центральная Франция (Париж). Формат — 140 × 90 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

появляется не на страницах иллюминированных рукописей, а в витражах средневековых церквей¹¹⁰, можно наблюдать связь между этими видами искусства на примере ещё одной *французской Библии / Bible with prologues, BL* (илл. 15)¹¹¹ конца XIII века.

В XIV веке мотив Древа не был столь популярен для изображения светской родословной, но получил наибольшее распространение в европейском искусстве уже XV века. Изображение древа Иессеева далеко не всегда представляет собой изображение потомков, расположившихся на ветвях. Нередко мы можем встретить предельно условные и схематичные изображения, где образ самого древа полностью отсутствует. Он заменяется изображениями звеньев с заключёнными в овал именами, которые восходят к предку. Тем не менее подобная репрезентация родословной не влияет на смысловое её содержание. Это всего лишь вопрос художественного вкуса и представления о том, как можно изобразить подобный сюжет.

¹¹⁰ Родословная Христа расположилась в пределах вертикальной прямоугольной формы рамки подобно витражам соборов Шартра, Труа, Кентербери с изображениями Древа Иессеева. В этом примере чуть больше геометричности и продуманности системы относительно других вариантах: чёткое деление поверхности листа на фрагменты, заключенные в медальоны из ветвей древа. Такого рода подход к изображению говорит об активном восприятии искусства витражей мастерами иллюминированных рукописей. Интерес к генеалогиям и родословной Христа сделал возможным появление большого количества памятников не только витражного искусства. Образы Древа Иессеева появляются и в качестве живописной декорации свода церкви святого Михаила в Хильдесхайме.

¹¹¹ Yates Thompson 9 / fol. 188. Bible (Proverbs—Revelation), посл. четв. XIII в. Автор — Master of the Méliacin. Происхождение — Центральная Франция (Париж). Формат — 380 × 285 мм (кодекс); язык — французский. Британская библиотека, Лондон.

Генеалогия французских королей (илл. 16)¹¹² демонстрирует историю рода от основателя, находящегося внизу, до его потомков на самом верху. Древо здесь достаточно условное: все персонажи родословной показаны в медальонах в полный рост или погрудно. Всё изображение родословной сопровождается большим объёмом текста. Связь с этой рукописью прослеживается в *манускрипте* / *Bernardus Guido, WL* (илл. 17)¹¹³, в котором автор составил генеалогическое древо французских королей, в качестве предков указав троянцев. Центральное место на странице занимает условное изображение древа, на котором в медальонах показаны фигуры королей в полный рост; каждый из них изображён с королевскими регалиями — короной и скипетром, а также одет в мантию с символикой французского королевского дома; в медальонах указаны годы правления монархов. Фигуры королей по обеим сторонам окружены текстом, прерывающимся изображениями родственников монарха, которые даны уже не в полный рост, — лишь лица, но, тем не менее, мастерам удалось при помощи живописных приемов сделать их изображения более разнообразными.

Эти ранние генеалогии нашли своё место в кодексах, однако для генеалогий и хроник больше подходят свитки — традиция, которая была унаследована с более ранних времен и получила своё развитие в этой области, что вполне объяснимо, так как свиток, цельный лист, позволяет читателю видеть перед собой всю историю от начала и до конца¹¹⁴. Несмотря на то, что традиция появилась во

¹¹² Genealogy of the kings of France, c. 1300 г. Нет данных о происхождении рукописи, а также о ее и местонахождении в настоящее время. См. Fig.15. Klapisch-Zuber C. The Genesis of the Family Tree // *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*. 1991. Vol. 4. Pp. 115–129.

¹¹³ R.4.23 / fol. 52v. Bernardus Guido, XIV в. Автор — Bernard Gui. Формат — 275 × 204 мм (кодекс); язык — латинский. Библиотека Тринити Колледжа, Кембридж.

¹¹⁴ Четкую продуманную структуру Древа в свитках разработал Петр Пуатье в XII веке для своих учеников в Парижском университете. Подобные диаграммы позволяли студентам быстрее запоминать библейскую историю. См. Roy B. and Zumthor P. *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*. Paris/Montréal, 1985. Pp. 169–184.

Франции, Англия была первой страной, где свитки на тему национальной истории получили наибольшее распространение. Это произошло благодаря Матвею Парижскому, который осознал силу образов и был изобретателем всевозможных графических приёмов¹¹⁵. На сегодняшний день мы имеем порядка 40 свитков с датировкой от 1272 по 1422 годы¹¹⁶. В отличие от многих других генеалогий, почти все свитки, включая следующие два, отдают генеалогическим диаграммам центральное место¹¹⁷.

Два свитка / Genealogical chronicle of the English Kings, BL (илл. 18)¹¹⁸ 1271–1300 годов и Genealogical chronicle of the English Kings, BL (илл. 19)¹¹⁹ 1300–1307 годов являются прекрасными примерами воспроизведения генеалогических диаграмм. В них история Англии начинается с иллюстрации гептархии¹²⁰ как самого значимого события в истории формирования английской государственности. Оба примера демонстрируют одинаковый подход к последовательному изображению истории государства. Протопортреты правителей заключены в круглые рамки, соединяемые между собой линиями. О

¹¹⁵ De Laborderie O. The First Manuals of English History: Two Late Thirteenth-Century Genealogical Rolls of the Kings of England in the Royal Collection // *Electronic British Library Journal*, 2014. P. 10.

¹¹⁶ McKendrick S. *Royal manuscripts. The genius of illumination*. London: British library, 2011. P. 344.

¹¹⁷ De Laborderie O. *Op. cit.* P. 8.

¹¹⁸ Royal 14 B v. *Genealogical chronicle of the English Kings*, конец XIII в. Происхождение — Англия. Формат — 3935 × 240 мм (свиток); язык — французский. Британская библиотека, Лондон.

¹¹⁹ Royal 14 B vi. *Genealogical roll of the kings of England*, до 1308 г. Происхождение — Англия. Формат — 4750 × 275 мм (свиток); язык — французский. Британская библиотека, Лондон.

¹²⁰ Гептархия — период в древней истории Англии, начавшийся около 500 года с образования нескольких англосаксонских государств на юге Британских островов и закончившийся в 850 году установлением «датского права».

портрете на данном этапе говорить рано, потому что все изображения носят довольно условный характер и не представляют собой ничего примечательного. Однако именно на этой ранней стадии можно увидеть потенциал для дальнейшего развития этого жанра. Каждому рассказу необходимо визуальное сопровождение, и в этом случае хроники являются одной из тех групп памятников, которые позволяют развиваться портретному жанру вне религиозного контекста. В обоих манускриптах видна попытка изобразить всех героев по-разному, тем самым ещё больше усиливаются индивидуальные характеристики отдельной личности, несмотря на всё ещё низкий уровень художественного развития мастеров.

Хроники Англии / Chronicle of England, BL (илл. 20)¹²¹, написанные для короля Эдуарда II Петром из Лэнгтофта, датируются 1307–1327 годами¹²². Повествование Петра сопровождается изображениями предков Эдуарда II, среди которых мы встречаем короля Артура в качестве центральной фигуры в образе доблестного рыцаря со щитом и изображёнными на нём фигурами Девы Марии, Христа и мечом — Эскалибуром. Фигура его, обвиваемая растительным орнаментом, заключена в стрельчатую арку, а под ней расположились 30 корон, предположительно обозначающих земли, в которых Артур считался королём. Далее на страницах следуют потомки короля. Для нас очень важны страницы с изображениями *Вильгельма Завоевателя, Генриха II и Иоанна Безземельного* (илл. 21). Под фигурой короля в нижней части страницы находятся схемы с именами его детей и правнуков, что является основой для слияния жанров хроник и генеалогий. Как мы видим, персоны правителей изображены предельно условно.

Данный манускрипт призван продемонстрировать силу правящего монарха

¹²¹Royal 20 A II. *Chronicle of England*. с. 1307–1327. Автор — Пётр из Лэнгтофта. Происхождение — Англия. Формат — 230 × 150 мм (кодекс); язык — французский, латинский. Британская библиотека, Лондон.

¹²² О хрониках Петра из Лэнгтофта см.: Summerfield T. *The Matter of the Kings' Lives: The Design of Past and Present in the early fourteenth-century verse chronicles by Pierre de Langtoft and Robert Mannyng*. Amsterdam: Rodopi, 1998.

при помощи проведения параллелей между героями легенд и великими королями. Жан Фруассар отмечал: «Перво-наперво любой человек, стремящийся стать героем, должен обзреть и обдумать жизнь и поступки героев древности и тех, кто уже почил: как и при каких обстоятельствах пришли к славе эти люди, чьи гербы он, быть может, теперь носит и чьими землями владеет»¹²³. Тем не менее наличие великих предков в роду не помогло Эдуарду сохранить корону¹²⁴. Страница с его изображением имеет видимые повреждения. Некогда прославляющие короля строки сменились на более печальную надпись: «Меня называют свергнутым королем, и надо мной смеется весь свет»¹²⁵. Исследователи считают, что нельзя с полной уверенностью сказать, кто именно написал эти строки. Тем не менее можно предположить, что появление столь отчаянного комментария о жизни правителя в книге, которая содержит в себе богатую историю о его доблестных предках, имеет ключевое значение для понимания роли хроник и генеалогий, так как стремление монарха упрочить своё положение обернулось полным его крахом и пленением.

Любопытным примером средневековой генеалогии является ныне утраченная *родословная дома Люксембургов*, некогда украшавшая стены королевского замка в Карлштейне. Роспись была заказана в 1355 году сразу после коронации Карла. По сохранившимся копиям (илл. 22) эпохи Ренессанса мы узнаём, что в генеалогии среди предков императора были и языческие боги, и библейские персонажи, а также Карл Великий¹²⁶. Над живописью работали

¹²³ Фруассар Ж. Хроники, 1325-1340. / Пер. М.В. Аникиева. СПб., 2008. С. 225.

¹²⁴ Правления короля Эдуарда II, омрачено неудачами в Шотландии, длилось с 1307 по 1327 годы. Став жертвой заговора своей жены и ее любовника Роджера Мортимера, Эдуард II был заточен в замок Беркли в Глостершире, где и провел остаток своей жизни.

¹²⁵ McKendrick S. Royal manuscripts. The genius of illumination. London: British library, 2011. P. 342.

¹²⁶ Rosario I. Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378. Woodbridge: Boydell press, 2000. P. 22.

несколько мастеров, среди которых был Мастер Генеалогии, который работал в стилистике французской традиции и отвечал за портретное сходство¹²⁷ изображённых представителей Люксембургской династии.

Как можно заметить, примеры, приведённые выше, единичны. Наиболее развитую и богато иллюстрированную форму изображение генеалогий получит уже в XV и XVI веках. Важно отметить, что распространится не только образ древа, но и остальные всевозможные способы репрезентации родословной. Мы обратимся к некоторым примерам для наглядного понимания эволюции образов чуть ниже.

В начале XV столетия итальянскими мастерами была создана *генеалогия семьи Висконти* (илл. 23)¹²⁸, которая отличается от большинства примеров на эту тему. Схема строится вертикальным образом и представляет собой тип нисходящей родословной. В верхнем регистре — супружеская чета, которая является основоположницей рода, заключена в форму, отчётливо напоминающую луковицу. Ниже, в медальонах, один за другим помещены потомки династии. Такой способ изображения представителей семьи отсылает нас к римской традиции, где изображения предков на стенах атриумов были заключены в медальоны и соединялись при помощи гирлянд. В данном случае медальоны между собой никак не соединены, но элементы растительного декора (дубовые листья и жёлуди) являются их составляющей. Голову каждого представителя рода венчает корона. Сами потомки показаны в профиль, что опять же отсылает нас к Древнему Риму, а именно к монетам с профилями императоров. Разнообразием форм и поворотам фигур влево и вправо. Под каждым из медальонов расположились изображения свитков с надписями. Вся композиция

¹²⁷ The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture. In 6 Vols. / ed. in chief Colum P. Hourihane. New York: Oxford univ. press, 2012. Vol. 2. P. 550.

¹²⁸ Ms. Lat. 5888/ fol. 7 r. Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti. Мастер — Michelino da Besozzo. Автор — Pietro da Castelletto.

занимает достаточно небольшую часть листа — в центре, а маргиналии оставлены нетронутыми.

В *Хронике Британии до Генриха VI* / *Chronicle of Britain to Henry VI*, BL (илл. 24)¹²⁹ представлен уже несколько иной тип родословной, однако способ прочтения иллюстрации остаётся прежним — сверху вниз. Изображения восседающих на тронах королей заключены в прямоугольные рамки и дополняются архитектурными фонами. Пространство страницы используется таким образом, что помимо английских монархов, рядом с ними соседствуют французские короли — так английские правители пытались продемонстрировать свою связь с Францией и права на французскую корону. При всей своей смысловой наполненности сами лица правителей выглядят крайне примитивно, мастера не уделили должного внимания даже возрастным особенностям каждого из них. Для идентификации монархов, под рамками, в которые были заключены фигуры, написаны имена каждого из них.

Манускрипт / *Arbor consanguinitatis* (илл. 25)¹³⁰, иллюстрации которого заметно выделяются среди привычных нам представлений о древе Иессеевом и родословной, датируется уже XV веком¹³¹. Это рукопись юридического толка, какие были довольно распространены в Средние века, в них изображалась родословная с точки зрения закона, определялась степень родства и т. д. Однако главной чертой этого изображения является инверсия привычного нам образа: корни древа располагаются в верхней части страницы, а вот ветви его спускаются вниз. В центре ствола — изображение семейной пары, а на ветвях — члены семейства. Помимо древа, поверхность страницы заполнена текстом, удивительно живописными маргиналиями с растительным узором и гербом семейства в

¹²⁹ Lansdowne 204 / fol. 196. *Chronicle of Britain to Henry VI*, 1440–1450 гг. Автор — John Hardyng. Мастер — Egerton Master. Происхождение — Англия. Формат — 440 × 300 мм (кодекс); язык — английский. Британская библиотека, Лондон.

¹³⁰ Min. 15349. *Arbor consanguinitatis*, 1469 г. Гравюрный кабинет, Берлин.

¹³¹ См. *The Chronicle of John Hardyng* / Ellis H. (Ed.). London, 1812.

нижней части страницы.

Интересным памятником является и *генеалогия Эдуарда I / Typological life and genealogy of Edward IV, BL* (илл. 26)¹³² 1460–1470 годов. Генеалогия Эдуарда IV покрывает поверхность свитка длиной в 1.75 м. Эта схема отличается тяготением к растительным мотивам, плавности линий и красочности персонажей, некоторые из которых изображены как противоположающиеся стороны¹³³. Поясные изображения предков короля расположились на ветках родового древа, стволы которого произрастают из фигур основателей рода подобно иконографии Древа Иессеева.

Практически в это же время была создана *история и генеалогия королей / History and genealogy of the kings of Wessex, Essex, East Anglia, Northumbria, Mercia and England, BL* (илл. 27)¹³⁴, которая датируется первой третью XV века. В данном случае манускрипт представляет собой уже не свиток, а кодекс, на каждой странице которого содержится определённая схема. Пример отличает отсутствие живописного сопровождения текста. Имена королей заключены в небольшие медальоны. На листе 8v расположилась живописная композиция, завершающая цепочки генеалогического древа. Традиционная сцена с коленопреклонёнными донаторами, Генрихом VI и его супругой Маргаритой Анжуйской, а также их небесными покровителями святым Георгием и святой Маргаритой перед Господом Богом и Иисусом Христом на кресте. Согласно исследованиям К. Скотт, это первое известное изображение английского короля и королевы в образе

¹³² Harley 7353. *Typological life and genealogy of Edward IV*, c. 1460–1470. Происхождение — Англия. Формат — 1750 × 535 мм (свиток); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

¹³³ Pollard A. J. *Richard III and the Princes*. New York: St. Martin's Press, 1991. P.40.

¹³⁴ Harley 318. *History and genealogy of the kings of Wessex, Essex, East Anglia, Northumbria, Mercia and England*, c.1445–1461. Происхождение — Англия. Формат — 350 × 230 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

донаторов.¹³⁵ Безусловно, говорить о портретном сходстве не приходится, так как все изображения предельно условны, но сам факт присутствия образа королевской четы делает изображение более реалистичным и убедительным.

В качестве последнего примера, мы обратимся к манускрипту с *генеалогией королевского дома Испании и Португалии* (илл. 28)¹³⁶, который создавался португальскими и фламандскими мастерами, включая выдающегося миниатюриста Саймона Бенинга¹³⁷ по заказу сына Мануэла I Фернанду Португальского. Иллюстрации этой рукописи, вне всякого сомнения, являются жемчужиной книжной живописи. Богатый колорит, разнообразие фигур, лиц и детальная проработка образов до мельчайших деталей роднит эти иллюстрации со станковой живописью Нидерландов этого же периода. Всего в манускрипте девять страниц с генеалогическими древами (древо Магога, древо королей Арагона, древо португальских королей, древо герцога Ланкастерского, древо королей Англии и Кастилии)¹³⁸, многие из которых остались незавершёнными после смерти заказчика¹³⁹. Эти пространства дают нам основания полагать, что на их месте должны были быть семейные гербы, являющиеся синонимом имени и демонстрирующие причастность к той или иной фамилии.

На примере рассмотренных в этой главе памятников мы могли увидеть линию развития образа человека в генеалогиях. С полной очевидностью

¹³⁵ См. Scott K.L. Later Gothic Manuscripts 1390–1490, Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. In 2 vols. London: Harvey Miller, 1996.

¹³⁶ Additional 12531. Genealogy of the Royal Houses of Spain and Portugal, c. 1530–1534. Происхождение — Португалия/Нидерланды. Формат — 580 x 430 мм (кодекс); язык — португальский. Британская библиотека, Лондон.

¹³⁷ De Hamel C. The British Library guide to manuscript illumination: history and techniques. Toronto: University of Toronto Press, 2001. P. 58.

¹³⁸ Kren T., McKendrick S. Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe. L.A.: Getty Museum, 2003. P. 460.

¹³⁹ Ibid. P 460.

прослеживается значимость и устойчивость этого жанра, более того — его очевидное разрастание и умножение с течением времени. Можно отметить в нём весьма знаменательное для нас явление: гарантированное место для изображения исторического персонажа рядом с его именем. В изобразительной системе генеалогий зрелого Средневековья закрепляется неотъемлемое и чётко структурированное место для портрета, вместе с именем персонажа оно превращается в то, что мы называем протопортретным изображением. Но стоит заметить, что параллельно с эволюционирующим протопортретным образом продолжал своё существование предельно условный и лишённый человеческого присутствия тип генеалогий, где представители семей и династий (даже в XIV веке) по-прежнему оставались не более, чем именем на пергаменте. Очевидно, что генеалогии — феномен очень средневековый и очень обязательный — не требуют реального человеческого облика, место и имя здесь важнее узнаваемости. И всё же рождается одна из тех локаций в изобразительном искусстве, которая предвосхищает опознание человека уже не только по имени, но по имени и лицу.

2.2. ПРООБРАЗЫ ПОРТРЕТА В ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫХ ДОКУМЕНТАХ И ХРОНИКАХ

Помимо генеалогий немаловажную роль в формировании мест, которые в дальнейшем займёт портрет, играют манускрипты, содержащие своды законов и политические документы. В XV столетии эти книги получают достаточно богатый декор.

Правовой документ представляет собой характеристику договорённостей между властью, которая представлена личностью, и неким социумом, который также представлен личностью, потому что всякое право направлено на человека. В этой ситуации происходит кристаллизация персонализации, и власть репрезентируется единицей — королём. Поэтому сами по себе места с образами королей в правовых документах, как и в каролингское время не возникают как нечто новое, а просто продолжают воспроизводить старую традицию.

В первую очередь развитие получает образ правителя. Изначально на месте изображений европейских монархов располагались библейские цари, и самым распространённым являлся образ царя Давида. Со временем места, отведенные библейским фигурам, стали занимать персонажи светской жизни Средневековья. Дополнительным примером может также послужить *Псалтирь / Psalter, imperfect, beginning in Psalm 16* (илл. 29)¹⁴⁰ (конца XIII — первой трети XIV веков). Данное изображение Давида заметно отличается скованностью линий, отсутствием понимания объёма и скудностью цветовой гаммы.

Изображение монархов в подобных манускриптах практически всегда неизменное, и чаще всего светские персонажи имеют одинаковый облик с библейскими. Лица их редко тяготеют к реалистичным чертам, а сами

¹⁴⁰ Harley 2842 / f. 21. *Psalter, imperfect, beginning in Psalm 16*, посл. четв. XIII в. — перв. четв. XIV в. Происхождение — Нидерланды. Формат — 115 × 80 мм (свиток); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

изображения представляют собой исключительно социальный образ. Размещение фигуры короля в том или ином манускрипте делается с целью придания ему (манускрипту) большей значимости. В юридических документах наличие отсылок к правителю показывает читателю источник закона и высшую власть в государстве. Более того, сама фигура монарха служит для эффекта присутствия: король как символ власти обязан был присутствовать везде. Такие условные миниатюрные иллюстрации имели огромное значение. В то время, когда мастера ещё не могли изображать человека реалистично и с достоверными чертами, подобные фигуры, как и гербы, являлись синонимом имени изображённого.

Реестровая книга / The Ridware Cartulary, BL (илл. 30)¹⁴¹ была создана между 1308 и 1309 годами по заказу самого владельца Томаса Ридвея. Преимущественная часть страниц не имеет никаких иллюстраций, но на восьмой странице перед инициалом мы обнаруживаем изображение короля Эдуарда II¹⁴², который правит Англией уже второй год. Рисунок контурный, без каких-либо цветных пятен, при этом очень тонко проработанный и подробный. Тип репрезентации монарха вполне привычный для того времени — Эдуард изображён фронтально, сидящим на троне, с атрибутами власти в руках и короной на голове. Разместив такой социальный образ монарха на странице манускрипта, заказчик тем самым отдавал ему дань уважения.

В следующем *манускрипте / Law treatise called Britton, BL* (илл. 31)¹⁴³ содержится правовой трактат с большим количеством декоративных элементов. Но нам интересна лишь одна иллюстрация, а точнее, один историзированный

¹⁴¹ Egerton 3041 / f. 8v. The Ridware Cartulary, c. 1308–1309. Происхождение — Англия. Формат — 275 × 200 мм (кодекс); язык — латинский, французский. Британская библиотека, Лондон.

¹⁴² Gresley M. Drawings in the Rydeware Chartulary // Anastatic Drawing Society. 1860. Vol.4, P. 8.

¹⁴³ Lansdowne 652 / f. 231. Law treatise called Britton (ff. 5–8v), XVв., Law treatise called Britton, and other law treatises, statutes, etc., (ff. 9–346v), XIV в. Автор — John le Breton. Происхождение — Англия. Формат — 325 × 220 мм (свиток); язык — французский, латинский. Британская библиотека, Лондон.

инициал, в который вписаны фигуры короля и двух монахов, представляющих ему книгу. В отличие от первого примера, это изображение более красочное. Фигура сидящего короля дана в трёхчетвертном повороте, в одной руке он держит скипетр, а другой принимает книгу из рук монаха. Из атрибутов власти, помимо скипетра, на правителе мы можем увидеть ещё и корону, имя же его нам не известно. Лица монахов, в отличие от лица короля, не дошли до наших дней. Однако это лицо не даёт нам никакой информации — оно напоминает множество изображений, созданных в Европе в XIV веке.

Сходство образов указывает на единые лекала, которые использовались крупными мастерскими и монастырскими скрипториями по всей Европе. Вариативность «портрета» достигалась в таких случаях при помощи одежд, атрибутов и архитектурных декораций на фоне.

Продолжая рассматривать историзированные инициалы, обратимся к *рукописи / Vetera Statuta, including the Magna Carta, BL* (илл. 32)¹⁴⁴, созданной в первой четверти XIV века и содержащей Старые Статуты, Великую Хартию Вольности и другие правовые тексты. Здесь король Эдуард I показан в инициале один, он восседает на троне, лицо его дано в трёхчетвертном повороте. Изображение лица, намеченного тонкой линией, кажется более примитивным, нежели мы могли видеть в предыдущем примере. В нём практически нет объёма, а по своему виду оно может напоминать образцы живописи, созданной веком ранее. Атрибуты власти в данном случае немного отличаются от уже рассмотренных нами памятников: в правой руке короля мы видим меч, что может указывать на активное участие Эдуарда во внутривосточных конфликтах и восстаниях, а также в Восьмом Крестовом походе.

Немного отойдя в сторону от правовых текстов, позволим себе обратиться к

¹⁴⁴ Harley 858 / f. 1. *Vetera Statuta, including the Magna Carta*, перв. четв. XIV в. Происхождение — Англия. Формат — 305 × 195 мм (кодекс); язык — французский, латинский. Британская библиотека, Лондон.

энциклопедии / Omne Bonum, BL (илл. 33)¹⁴⁵ Джеймса Ле Палмера, написанной в 1360–1375 годах. Обширный труд, включающий в себя описание множества понятий, нам интересен благодаря одному историзированному инициалу, с которого начинается описание понятия «Англия». В красочный инициал «А» вписаны две фигуры: короля и гонца. Король в традиционном облачении восседает на троне, голова его обращена к собеседнику, который держит скипетр, а вот из атрибутов власти у короля только корона и меч. Рядом с фигурами этих персонажей имеется изображение щита с гербом, демонстрирующим неразрывную связь Англии с Францией и права на её престол. Данное изображение, несмотря на свой масштаб, очень символично: мастерам удалось предельно точно трансформировать текст после инициала в изображение, которое достоверно отражает цели, права, облик и символику Английского государства. Здесь король выступает не просто как мудрый правитель, но и как воин, защищающий свои земли. Отличительной особенностью этого манускрипта от рассмотренных нами ранее является возраст монарха. Здесь он показан уже седовласым старцем, опытным и мудрым правителем. Изображение возрастных характеристик придает уникальность образу, но никак не может гарантировать достоверность внешнего облика монарха. Как и остальные изображения, это всего лишь прообразы, которые получают более развёрнутый облик спустя некоторое время.

Очередной *свод законов / Various legal texts including Magna Carta, Statutes of England, BL* (илл. 34)¹⁴⁶, включает в себя Великую Хартию вольностей и Статуты Англии. Текст на страницах заключён в живописную рамку, и начинается с

¹⁴⁵ Royal 6 E VI. *Omne Bonum*, с. 1360–1375. Автор — James le Palmer. Происхождение — Англия (Лондон). Формат — 455 × 310 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

¹⁴⁶ Harley 3819 / f. 103. *Various legal texts including Magna Carta, Statutes of England*, 2-я пол. XIV в. Происхождение — Англия (Восточная Англия). Формат — 130 × 85 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

историзированного инициала, в котором также изображён правитель. Простое, лаконичное и менее красочное изображение в целом напоминает иллюстрации из рукописи *Lansdowne Ms. 652*. Образцы для копирования у мастеров, очевидно, были одинаковыми, поэтому здесь лицо короля представляет привычный для изображения человека XIV века облик. Стоит отметить, что подобный тип был распространён не только в живописи, но и в круглой скульптуре. Помимо привычных моментов, в этом образе правителя есть черты, которые отличают его от уже описанных нами памятников: монарх облачён в традиционные одежды, которые написаны при помощи очень плавной линии. Складки намечены предельно тонко, при этом можно заметить, что фигуры начинают обретать объём: часть мантии слегка выступает за пределы инициала, ещё больше усиливая эффект трёхмерности изображения.

В сборнике законов / *Collection of treaties* (илл. 35)¹⁴⁷, написанном в последней четверти XIV века, находится несколько изображений, привлекающих наше внимание. Первое — историзированный инициал с Эдуардом III и Чёрным принцем. Описание данной иллюстрации Британской библиотекой указывает на то, что Эдуард занимает место на троне и передаёт своему сыну права на Аквитанию.¹⁴⁸ Подобное изображение английского короля с сыном существует и в *манускрипте / Cotton MS Nero D VI* (илл. 36)¹⁴⁹. Главным его отличием является зеркальность изображения. В этом изображении мастера уделили больше внимания внешним характеристикам и возрастным особенностям изображённых. Вторая иллюстрация в настоящем иллюминированном манускрипте — образ

¹⁴⁷ Royal 20 D X / fol. 28. *Collection of treaties*, посл. четв. XIV в. Происхождение — Англия. Формат — 365 × 235 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

¹⁴⁸ Detailed record for MS. Royal 20 D X. [Электронный ресурс] // *Catalogue of illuminated manuscripts*, British Library. URL: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=57526> (Дата обращения 24.08.2019).

¹⁴⁹ Cotton MS Nero D VI, 1386–1399 гг. Происхождение — Англия. Формат — 355 × 230 мм (кодекс). Британская библиотека, Лондон.

французского монарха Иоанна II (илл. 37). Его изображение вписано в инициал, открывающий текст мирного договора, подписанного в Бретиньи в 1360 году. Красочный образ, с красным фоном и золотыми геральдическими лилиями на нём, мантия короля ярко кобальтового цвета, как и герб французской короны. Всматриваясь в черты лица Иоанна Доброго, мы осознаём, что это вовсе не анатомически точное изображение, однако длинные тёмные волосы, борода, контур носа позволяют сделать вывод о том, что мастера могли знать о станковом профильном портрете французского короля (из Лувра) либо могли видеть самого французского монарха лично, так как образ явно имеет с ним много общих характерных черт.

В XV веке был широко распространён *свод законов Nova Statuta, BL* (илл. 38)¹⁵⁰, принятый ещё в начале правления короля Эдуарда III¹⁵¹. В качестве первого примера обратимся к экземпляру, который был создан в 1436 году и охватывал периоды правления нескольких английских королей, начиная с Эдуарда III до Генриха VI. Каждый раздел начинается с живописного инициала и заключённого в него изображения монарха. Как мы уже говорили, в книгах подобного рода не стоит ожидать натуралистичный и достоверный портрет, однако тяготение к подобию образа всё-таки можно усмотреть. Все образы королей невелики по своему размеру, но в то же время с ювелирной точностью мастера выписывают различные атрибуты власти и мельчайшие детали их облачения. Одной из главных задач мастеров было правильно донести соответствие возрастов королей. Эдуард III показан длиннобородым стариком, что вполне соответствует действительности. Эдуард — один из немногих королей, чьё правление длилось около пятидесяти лет. Поэтому, такой подход к изображению является проявлением желания соответствовать историческим фактам. Очередной король — Ричард II — получил

¹⁵⁰ MS. Harley 5233. *Nova Statuta*, с. 1436. Формат — 225 × 160 мм (кодекс); язык — французский, латинский. Британская библиотека, Лондон.

¹⁵¹ Zeydel W. H. *The Nova Statuta of 1497* // *Quarterly Journal of Current Acquisitions*. 1956. Vol. 13, No. 4. P. 208.

корону в юном возрасте, правил более 20 лет, но сама жизнь короля не была долгой: в 33 года он умер в заточении¹⁵². В соответствии с данными историческими фактами король в манускрипте показан совсем юным.

Со временем живописная составляющая манускрипта претерпевает изменения, а инициал становится ещё меньше. Поэтому изображение короля Генриха IV можно рассмотреть с трудом, но даже в таком маленьком формате мастера обозначили бороду на его лице. Отметим, что Генрих Болингброк взошёл на престол уже будучи в зрелом возрасте, а умер, когда ему было сорок семь лет. В отличие от Эдуарда III, это не такой преклонный возраст для изображения старца, однако художнику было важно изобразить, что король уже не был молод. И, наконец, последнее изображение — фигура Генриха VI. Поскольку датируется эта рукопись 1436 годом, а молодому королю на этот момент было всего лишь пятнадцать лет, его лицо написано в бледных бело-розовых тонах с нежным румянцем на щеках подобно «портрету» Ричарда II. Учитывая то, что три персонажа на момент написания рукописи были уже героями прошлого, вероятность того, что мастер, исполнявший эти рисунки, видел их, крайне мала, и всё же создание того или иного образа не происходит произвольно, и даже условные протопортреты королей, живших задолго до появления манускрипта, содержат в себе некоторую долю истины.

Сборник законов / Nova Statuta, from Edward III to Henry VI (илл. 39)¹⁵³ 1451–1480 годов, подобно предыдущим памятникам, содержит историзированные инициалы. Начинается манускрипт с Эдуарда III, а заканчивается персоной Генриха VI. Отличительной особенностью рукописи является способ изображения королей в полный рост, с использованием фонов и применением перспективы.

¹⁵² Tuck A. *Crown and Nobility 1272–1461: Political Conflict in Late Medieval England*. London: Fontana, 1985. P. 226.

¹⁵³ Yates Thompson 48. *Nova Statuta, from Edward III to Henry VI*, с. 1451–1480. Формат — 302 × 210 мм (кодекс); язык — французский. Британская библиотека, Лондон.

Проведя параллели с *Harley MS. 5233* (илл. 38), обнаруживается повторение способа изображения Эдуарда (он вновь показан седовласым старцем), а Ричард II, наоборот, здесь выглядит старше. Генрих IV выглядит несколько моложе, чем в первом примере, а изображения Генриха V и Генриха VI практически не отличаются. Рукопись богато украшена, и это касается не только красочных историзированных инициалов, но и обрамления текста в виде полихромного растительного орнамента.

Последним примером из числа сборников законов будет *рукопись / Nova Statuta* (илл. 40)¹⁵⁴ конца XV века. По-прежнему текст открывается периодом правления Эдуарда III в инициале, где король традиционно изображён восседающим на троне со скипетром и державой, в окружении приближённых. Причудливый узор, обрамляющий текст, стал более широким и плотным и практически полностью покрывает всё пространство книжных маргиналий. Яркость красок и тип лиц напоминают работы французских мастеров. Известно, что рукопись была создана в Лондоне¹⁵⁵, но можно предположить, что всё-таки её выполнением занимались французские миниатюристы. Основываясь на образах этих иллюстраций, можно полагать, что мастера не были знакомы с изученными нами ранее работами.

Во французской художественной традиции важное место занимают хроники. В частности особенно выделяются Великие Французские хроники, которые составлялись не одним поколением летописцев. Французский историк – медиевист Робер Фавтье пишет о хрониках так: «С началом XIII в. происходят изменения. Король начинает быть действительно королем Франции, и историография отражает это изменение. Теперь мы имеем путеводную нить,

¹⁵⁴ Hargrave MS. 274. *Nova Statuta*, с. 1488/1489. Формат — 300 × 210 мм (кодекс); язык — французский. Британская библиотека, Лондон.

¹⁵⁵ Scott K.L. *Later Gothic Manuscripts 1390–1490*, *Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*. Vol II. London: Harvey Miller, 1996. P. 347.

чтобы провести нас через события, показать их возможно не так как видели современники, а так, как хотел, чтобы мы их видели, покровитель аббатства Сен-Дени французский король...»¹⁵⁶. Первая редакция хроник охватывает историю Франции от её основания после падения Трои до смерти короля Филиппа Августа в 1223 году. Подобно английским королям французские монархи с помощью хроник старались показать преемственность своей власти, а также её легитимность. Именно поэтому повествование о герое французского эпоса Роланде становится одной из глав официальной истории Франции¹⁵⁷. Среди иллюстраций хроник также нашли отражение не только исторические события и сцены придворной жизни, но и развёрнутые генеалогии, как в *манускрипте / Vita et Passio Sancti Dionysii, BNF* (илл. 41)¹⁵⁸.

В письменной форме хроники стали воспроизводиться с конца XIII века в аббатстве Сен-Дени, которое было центром формирования историографии. Благодаря тому, что хроники создавались на французском языке, они получили более широкое распространение в отличие от текстов на латинском языке, которым владел лишь небольшой процент населения королевства¹⁵⁹. Популярность Больших Французских хроник была крайне высока, о чём могут свидетельствовать около 130 сохранившихся экземпляров рукописи, 75 из которых содержат в себе иллюстрированные циклы¹⁶⁰.

К ранним примерам интересующего нас периода, а конкретно к XIV веку,

¹⁵⁶ Фавтье Р. Капетинги и Франция: Роль династии в создании государства. СПб.: Евразия, 2001. С. 14.

¹⁵⁷ Cruse M. Illuminating the 'Roman D'Alexandre': Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264: The Manuscript as Monument. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 111.

¹⁵⁸ Ms. lat. 13836 / fol. 78. Genealogical tree for Hugh Capet. Vita et Passio Sancti Dionysii. Автор — Ivo of Saint-Denis. Национальная библиотека Франции, Париж.

¹⁵⁹ Hedeman A. D. The royal image: illustrations of the Grandes chroniques de France, 1274–1422. — Berkeley; Oxford: University of California Press, 1991. P. 2.

¹⁶⁰ Ibid. P. xx.

относится несколько богато украшенных рукописей. Первая из них — *хроники / Les Grandes chroniques de France, BL* (илл. 42)¹⁶¹, манускрипт создан в 1332–1350 годах по заказу герцога Нормандского, будущего короля Франции. В книге насчитывается около 418 иллюстраций. Эти хроники создавались в сложный для Франции период, когда английский король Эдуард III оспаривал законность своих притязаний на престол Филиппа VI Валуа. Манускрипт должен был подчеркнуть легитимность преемственности власти Иоанном II, именно поэтому на страницах появляются изображения Карла Великого и Людовика Благочестивого как лучшие образцы французской королевской власти.¹⁶² «Центральными фигурами любого исторического повествования, безусловно, были государи. И хотя средневековые авторы были весьма далеки от создания «комплексных» портретов персонажей, все характеристики и поведение которых были бы логически связаны между собой, тем не менее можно выделить несколько ключевых параметров, отличающих хорошего правителя от дурного»¹⁶³, — отмечает Е.В. Калмыкова.

Образы, представленные в манускрипте, вариативны, они показывают все аспекты французской истории и жизни её королей. Однако сами *лица изображённых представляют собой лишь набор нескольких типов* (илл. 43), разнообразие которых достигалось за счёт тех или иных атрибутов. Мы не увидим индивидуальных черт, тем более натурализма и анатомической достоверности. Подобно бестелесным фигурам на фасадах соборов силуэты персонажей рукописи приобретают «S»-образную форму. На момент создания манускрипта тяготение к натурализму только зарождалось в искусстве и не могло проявиться на страницах

¹⁶¹ Royal 16 G VI. *Les Grandes chroniques de France*, 1332–1350 гг. Мастер — Mahiet and the Master of the Cambrai Missal. Происхождение — Центральная Франция (Париж). Формат — 390 × 280 мм (кодекс); язык — французский. Британская библиотека, Лондон.

¹⁶² Hedeman A. D. *The royal image: illustrations of the Grandes chroniques de France, 1274–1422*. Berkeley; Oxford: University of California Press, 1991. P. 51-73.

¹⁶³ Калмыкова Е.В. *Образы войны в исторических представлениях англичан позднего Средневековья*. Москва: Квадрига. С. 386.

рукописи в полной мере.

Со временем персонажи Больших французских хроник начинают приобретать индивидуальные характеристики, которые делают возможным процесс их идентификации. Эти изменения можно проследить в *экземпляре Больших Французских хроник / Grandes Chroniques de France* (илл. 44)¹⁶⁴, некогда принадлежащих Карлу V. Это один из наиболее красочных манускриптов, который когда-либо создавался для покровителя искусств и библиофила Карла V Мудрого¹⁶⁵, в котором проявляется желание короля утвердить свою независимость и равенство с императором Священной Римской империи¹⁶⁶. Стилистические особенности этой работы во многом хранят память о более ранних иллюстрациях хроник, например, рассмотренных нами ранее *Royal MS 16 G VI* (илл. 42). Фигуры персонажей ещё сохраняют пластичную бестелесность, но лица их постепенно начинают обретать отличительные черты. Обычно в Больших французских хрониках мастера и заказчики не ставили задачу сконцентрировать внимание на каком-то одном событии в истории государства, а, наоборот, внимание рассредоточивалось для формирования наиболее полной картины. В данном же случае, акцент сделан на визит императора Священной Римской Империи Карла IV в Париж в 1378 году.¹⁶⁷ Из этого следует, что манускрипт был создан уже после 1378 года. Большое внимание в манускрипте уделяется чешскому королю и императору Священной Римской империи Карлу IV, а также его посольству

¹⁶⁴ Français 2813. *Grandes Chroniques de France*, 1375–1380 гг. Мастера — Maître du couronnement de Charles VI, Maître du Livre du sacre de Charles V, Maître de la Bible de Jean de Sy. Кодекс, язык — французский. Национальная библиотека Франции, Париж.

¹⁶⁵ См. Hedeman A.D. *Restructuring the Narrative: The Function of Ceremonial in Charles V's "Grandes Chroniques de France"* // *Studies in the History of Art*. 1985. Vol. 16. Pp. 171-181.

¹⁶⁶ Hedeman A. D. *The royal image: illustrations of the Grandes chroniques de France, 1274–1422*. Berkeley; Oxford: University of California Press, 1991. P. 99.

¹⁶⁷ Hedeman A. D. *Valois Legitimacy: Editorial Changes in Charles V's Grandes Chroniques de France* // *The Art Bulletin*. 1984. Vol. 66, No. 1. P. 97.

вместе с сыном в Париж. Среди сцен с изображением Карла IV встречаются: *визит Карла IV к жене Карла V Жанне Бурбонской* (илл. 45), *банкет в честь приезда императора Карла и его сына Вацлава* (илл. 46), *въезд Карла IV и его сына Вацлава в Париж* (илл. 47) и многие другие образы. Все изображения как чешского короля, так и французского монарха неизменны и обладают отличительным набором внешних характеристик и атрибутов. Главной особенностью Карла IV является его корона, благодаря которой его очень легко идентифицировать, а также ярко отражены и возрастные отличия каждого из монархов. Благодаря этому приёму, мастера показывают разницу в возрасте между императором и французским королём. В отличие от образа отца, Вацлав не наделён яркими внешними характеристиками, его лицо идентично лицам персонажей из королевской свиты, однако мы точно знаем, что это наследник чешского престола, так как он всегда изображается рядом со своим отцом. Что же касается образа Карла IV, то в манускрипте можно видеть точное воспроизведение его внешних характеристик. Конечно, его «портрет» не столь натуралистичный, как мы могли бы наблюдать в скульптуре, но тем не менее он с точностью демонстрирует особенности его внешности, а именно — его длинный нос. На листе 470 в *Карл IV, Вацлав и Карл V показаны в образе всадников*, где мы и можем увидеть хорошо знакомый нам по множеству подобных изображений портрет монарха (Карла V). Подобный профильный образ встречается в *историзированном инициале документа* (илл. 48)¹⁶⁸, который датируется 1366 годом и был создан *Мастером Библии Жана де Си*. Это монохромное изображение, на котором Карла изобразили стоящим на коленях перед Богородицею с Младенцем Иисусом. В небольшом инициале мастер с лёгкостью воспроизводит уникальный образ короля. Важно отметить, что монохромные изображения были довольно распространённым явлением во французской традиции иллюминированных рукописей XIV века, подчёркивая драматизм

¹⁶⁸ АЕ / II / 385, 1366 г. Национальные архивы Франции, Париж.

воспроизводимых композиций¹⁶⁹.

Живописная традиция иллюминированных чешских рукописей во многом опирается на основы французской художественной школы. Подобно английским и французским манускриптам в чешских рукописях мастера создавали протопортреты правителей в историзированных инициалах. Начиная со второй половины XIV века для многих европейских государств характерны очень схожие процессы как в политической, так и в культурной жизни. В связи с этим в иллюминированных рукописях и в других живописных формах идёт параллельное развитие портрета и протопортретных жанров.

Рассмотрение этого материала позволяет сделать следующие выводы. Образ монарха, властителя, правителя и полководца проступает в искусстве зрелого и позднего Средневековья со всё большей отчетливостью. В документах, которые должны быть отмечены его неотъемлемым присутствием, заверенных его изображением, складывается ещё одно важнейшее место для его индивидуального изображения, которое, конечно, не портретно, но занимает своё место по праву: здесь без государя невозможна последовательность правоприменения, или же — в случае хроник — непосредственная явность его деяний. Легитимность власти и власть как высший источник легитимности, власть, благословенная свыше, но именно эта, личная власть, не только названная по имени, но и олицетворённая в образе, — вот что здесь нацелено на читателя и зрителя. В хрониках же и повествовательных изобразительных циклах эта легитимность власти понимается несколько иначе — король есть исток и первопричина исторического действия и, если мы не покажем его — действие лишится своего первоначального импульса, основания и смысла. Тем самым необходимость проявления протопортретного образа возрастает. Закон, договор и хроника требуют олицетворения власти и личности в ней, а не только безличного действия правового акта или движения выступивших на войну армий. Это ещё одно место в изобразительном искусстве,

¹⁶⁹ Hommel N., Koldeweij J. *Flemish Apocalypse*. Barcelona: M. Moleiro, 2005. Pp. 33-34.

ожидающее пока в разных формах и вариантах конкретного лица этой личности,
— несомненно, это место, предполагающее рождение настоящего портрета.

2.3. ОБРАЗ ДОНАТОРА

«Долгий путь к реалистическому портрету начинается с изображения патрона»¹⁷⁰, — отмечает Джузеппе Гини. В отличие от хроник и генеалогий, которые создавались дистанцированно от тех людей, которые были изображены на их страницах, протопортреты и портреты донаторов встречаются в книгах, которые в дальнейшем будут иметь куда более тесную связь с владельцем. Образ донатора появляется не только на страницах манускриптов, но и в скульптурной форме на саркофагах, в надгробиях, на порталах соборов, в витражах, а также в монументальной живописи.

В истории искусства существуют такие понятия, как «донаторский портрет» и «вотивный образ», и между ними есть небольшие, но существенные смысловые различия. Донаторский образ часто сопровождается надписями или геральдикой, которая указывает на роль того или иного человека в появлении того или иного памятника искусства. Вотивный образ в свою очередь содержит более религиозный бескорыстный смысл, где патрон выражает духовное смирение и благодарность¹⁷¹.

Чаще всего мы встречаем образы донаторов в книжной миниатюре. Книга нередко являлась дорогим подарком, и подобного рода дары играли важную роль в средневековом обществе, устанавливая и укрепляя связи между отдельными

¹⁷⁰ Ghini G. Власть портрета. (Икона, русская литература и табу на портрет) // Toronto Slavic Quarterly. — 2005. Vol. 11. [Электронный ресурс] // University of Toronto · Academic Electronic Journal in Slavic Studies. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/11/GiuseppeGhini.shtml> (Дата обращения 23.08.2019).

¹⁷¹ Roberts A. M. Donor Portraits in Late Medieval Venice c.1280–1413 / PhD thesis. Canada: Queens University, 2007. P. 1.

личностями, семьями, монастырями, государствами¹⁷². Традиция донаторских портретов имеет богатую историю: их изображения встречаются в таких ранних памятниках книжной миниатюры как, например, Венский Диоскорид и Евангелие Лотаря¹⁷³. Искусство эпохи Каролингов и Оттонов дало нам множество памятников, которые мы можем рассматривать в контексте разговора об образах донаторов в иллюминированных рукописях. Книги этого периода отличаются богато декорированные оклады и красочные иллюстрации. Упомянутое ранее *Евангелие Лотаря* (илл. 49)¹⁷⁴ было создано в 849–851 годах специально для императора в Турском скриптории. Текст манускрипта написан золотом, а каждая последующая глава открывается крупными инициалами. Таблицы канонов и бордюры украшены декоративными элементами. Всего в рукописи шесть больших миниатюр, пять из которых — изображения евангелистов, и одно изображение — образ Лотаря. Подобным образом изображён и Карл Лысый в *Первой Библии Карла Лысого* (илл. 50)¹⁷⁵ (также известна под названием Библия аббата Вивиана), которая также была создана в Турском скриптории в 845–846 годах. В рукописи 37 инициалов, 4 таблицы канонов с архитектурным орнаментом и 8 больших иллюстраций, завершающих разделы книги, так же страницы заключены в декоративные рамки.

¹⁷² Inglis E. *Faces of power & piety*. L.A.: J. Paul Getty Museum; London: British Library, 2008. P. 56.

¹⁷³ Freeman Sandler L. *Studies in Manuscript Illumination, 1200–1400*. London: The Pindar Press, 2008. P. 216.

¹⁷⁴ Ms. lat. 266 / f. 1v. *Evangelia quattuor* [Évangiles de Lothaire] (3v-207r). *Capitulare evangeliorum* (207v–221v)., 849–851 гг. Мастер — Enlumineurs du scriptorium de Saint-Martin de Tours. Происхождение — Центральная Франция (Аббатство Святого Мартина в Туре). Формат — 325 × 250 мм (кодекс); язык — латинский. Национальная библиотека Франции, Париж.

¹⁷⁵ MS lat. 1 / f. 423. *Biblia* [Bible de Vivien, dite Première Bible de Charles le Chauve]. IX в. Мастер — Maître C. Enlumineur. Происхождение — Центральная Франция (Аббатство Святого Мартина в Туре). Формат — 495 × 395 мм (кодекс); язык — латинский. Национальная библиотека Франции, Париж.

Завершает манускрипт картина с изображением преподнесения Библии Карлу. Как и в предыдущем примере, образы императоров не обладают портретным сходством. Лицо монарха неоднократно повторяется в образах епископов, свиты, монахов и т. д. Лотарь и Карл Лысый подобны образам древнеримских императоров. Здесь позволим себе повториться и снова обратить внимание на тот факт, что искусство Каролингов и Оттонов не рождает новые пространства для портрета, а находит применение позднеантичному искусству, отдавая образам привычные места.

В рукописях оттоновского времени происходит деформация человеческой фигуры, тела становятся более изогнутыми, персонажам становятся свойственны большие глаза и длинные пальцы. Однако эти изменения никак не коснулись степени портретности самого образа. В качестве примеров мы обратимся к таким манускриптам, как *Бамбергский Апокалипсис* (илл. 51)¹⁷⁶, *Евангелие Оттона III* (илл. 52)¹⁷⁷, *Кодекс Эгберта* (илл. 53)¹⁷⁸ и в каждом из них есть сцены с донаторами, но ни одно из этих изображений нельзя назвать портретом. Это предельно условные протопортретные образы, где индивидуализация достигается исключительно за счёт расположения фигур, их облачения и вспомогательных атрибутов.

К образцам ранней живописи, которую мы рассматриваем, относится и *Нью-Минстерская хартия / Refoundation charter of the New Minster, Winchester, BL*

¹⁷⁶ Msc.Bibl.140 / f.59v. Bamberger Apokalypse, с. 1010. Мастер — Johannes, Evangelist, Heiliger. Происхождение — Южная Германия (Бенедектинский монастырь Райхенау). Формат — 295 × 205 мм (кодекс); язык — латинский. Государственная библиотека Бамберга.

¹⁷⁷ Clm 4453 / f. 23 v. Evangeliar Ottos III, с. 1000. Происхождение — Южная Германия (Бенедектинский монастырь Райхенау). Формат — 335 × 240 мм (кодекс); язык — латинский. Баварская Государственная библиотека, Мюнхен.

¹⁷⁸ MS. 24. Codex Egberti, с. 980. Мастер — Maître du Registrum Gregorii. Происхождение — Южная Германия (Бенедектинский монастырь Райхенау). Формат — 270 × 210 мм (кодекс); язык — латинский. Муниципальная библиотека, Трир.

(илл. 54)¹⁷⁹, созданная примерно в 966 году, предположительно, по заказу епископа Винчестерского Этельвольда. Он был реформатором и в 964 году изгнал духовенство из монастырей Винчестера и заменил их монахами, которые следовали уставу святого Бенедикта¹⁸⁰. В самом манускрипте нас привлекает лист 2v, где изображён король Эдгар, правивший с 959 по 975 год. Король показан преклонившим колени рядом с Девой Марией и апостолом Петром, а взгляд его обращён вверх: он передаёт хартию, которую держит в левой руке, Христу в мандорле, окружённому четырьмя ангелами. Мы не ведём здесь разговор о портрете, так как изображение короля символично и выполнено в духе времени, однако оно является свидетельством желания короля соблюдать новые правила и защищать простых монахов от духовенства.

Имя епископа Этельвольда связано ещё с одним не менее интересным для нас манускриптом. Так называемый «*Молитвенник Этельвольда*» / *Benedictional of Æthelwold* (илл. 55)¹⁸¹ был создан в период с 963 по 984 год для личного пользования. Рукопись богато украшена прекрасными иллюстрациями. Среди изображений апостолов, сцен Благовещения и второго пришествия на листе 118 v. разместился «портрет» самого епископа Этельвольда в процессе благословения прихожан. Поскольку книга создавалась специально для епископа, его изображение появилось уже при его жизни, но тем не менее оно не содержит в себе никаких проявлений портретности изображения, даже учитывая, что рукопись была написана в стенах монастыря, с которым Этельвольд был тесно связан.

¹⁷⁹ Cotton MS Vespasian A VIII / f. 2v. Refoundation charter of the New Minster, Winchester, 2-я пол. X в. — 1 четв. XIII в. Происхождение — Бенедиктинское аббатство Нью-Минстера, Винчестер. Формат — 235 × 170 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

¹⁸⁰ Yorke B. Bishop Aethelwold: His Career and Influence. Woodbridge: Boydell Press, 1988. P. 6.

¹⁸¹ Additional 49598 / f. 118 v. The Benedictional of St Æthelwold, 963–984 гг. Мастер — Godeman. Происхождение — Бенедиктинское аббатство Нью-Минстера, Винчестер. Формат — 290 × 225 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

Тема прижизненных «портретов» епископов прекрасно раскрыта в исследовании Е.В. Зотовой¹⁸², в котором ключевым памятником является *манускрипт «Служба св. Виллигизу, архиепископу Майнцскому, с описанием его чудес»* (илл. 56)¹⁸³. В рукописи неоднократно встречается «портрет» архиепископа Виллигиза. Как и в случае с Нью-Минстерской хартией и молитвенником Этельвольда, настоящий образ не может быть причислен к кругу памятников портретного искусства. Мы можем наблюдать стремление максимально точно передать соответствие героя его месту в социальной иерархии. Подробно рассматривая изображения немецких епископов XII века, автор приходит к выводу: «На указании имени заканчивается индивидуальное — ни о каких портретных чертах в изображении в искусстве данного периода речи быть не может, даже если это надгробный памятник или же прижизненное изображение человека, чей облик был известен художнику, изображение являет собой некий тип, в данном случае епископа»¹⁸⁴.

Особенность образа донатора в манускрипте заключается в том, что он в большей степени акцентирует внимание на владельце, но не на авторе. Под словосочетанием «портрет владельца» мы подразумеваем образ, который создавался по заказу патрона либо для него.

Несмотря на активное развитие типа донаторского образа, он очень длительное время сохранял протопортретные черты. Усиление портретного начала происходит вначале в итальянских памятниках. В монографии, посвящённой

¹⁸² Зотова Е.В. Изображения епископов в рукописях Германии X–XII вв. (Рукопись Ф.183.1 №368 из собрания РГБ в историческом и иконографическом контексте): дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2018.

¹⁸³ Ф.183.1 №368 / f. 1 v. 1147–1153 гг. Происхождение — Западная Германия, Майнц. Формат — 195 × 120 мм (кодекс); язык — латинский. Российская Государственная библиотека, Москва.

¹⁸⁴ Зотова Е.В. Изображения епископов в рукописях Германии X–XII вв. (Рукопись Ф.183.1 №368 из собрания РГБ в историческом и иконографическом контексте): дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2018. С. 76.

портрету в эпоху Ренессанса, Дж. Поуп-Хеннеси отмечает, что ворвавшийся в итальянское искусство XIII века образ донатора обретает портретные черты лишь в творчестве мастеров поколения Джотто¹⁸⁵. В итальянском искусстве традиция донаторских портретов была более развита, нежели в Северном искусстве. Этот факт объясняется более тесной связью Италии и Венеции, в частности, с искусством Византийской империи, в котором образ донатора был едва ли ни единственной возможностью формирования образа светского человека. Памятники раннехристианского искусства в Риме, Равенне, Порече и Константинополе являются яркими примерами того, как священники, епископы и императоры внедряли свои образы и образы своих близких в программы декораций крупнейших архитектурных проектов.¹⁸⁶

В средневековой Италии образы донаторов пользовались большой популярностью как среди представителей сеньории, так и в кругах состоятельных купцов. В северных городах, таких, как Верона, Падуя и Милан донаторские портреты развивались благодаря правящим семействам.¹⁸⁷

Среди скульптурных изображений донаторов можно отметить памятники надгробной пластики, например, *саркофаг Джованни да Фаньяно* (илл. 57), датированный 1376 годом. Скульптурная композиция располагается на саркофаге подобно скульптурной декорации на фасадах великих соборов. В центре располагается сцена с донатором, который изображён коленопреклонённым перед Богородицей с младенцем, протягивающим к нему руки. По обеим сторонам расположились представители духовенства. Несмотря на некоторую скованность образов, лицо Джованни да Фаньяно проработано достаточно детально: у него

¹⁸⁵ Pope-Hennessy J. W. *The Portrait in the Renaissance*. Guildford: Princeton University Press, 1989. P. 257.

¹⁸⁶ Roberts, A. M. *Donor Portraits in Late Medieval Venice c.1280–1413* / PhD thesis. Canada: Queens University, 2007. P. 9.

¹⁸⁷ Roberts A. M. *Donor Portraits in Late Medieval Venice c.1280–1413* / PhD thesis. Canada: Queens University, 2007. P. 15.

крупное лицо, на котором обозначены крупные складки, а его длинные волосы слегка скрыты капюшоном. Эти незначительные индивидуализированные характеристики позволяют включить этот саркофаг в круг протопортретных памятников.

Из примеров монументальной живописи обратимся к *фреске из оратория семейства Порро в Моккироло* (Ломбардия), которая ныне экспонируется в Пинакотеке Брера в Милане (илл. 58). Авторство фрески, созданной в 1360–1370 годах, остаётся под вопросом. Это во многом связано с тем, что мастер испытывал влияние работ Джотто и Томмазо да Модена. Эти факторы повлияли на появление памятника, который является образцом интернациональной готики. Предположительно, фреска была заказана одним из представителей семейства Порро Стефано.¹⁸⁸ В алтарной части изображение сцены распятия, а на северной и западной сторонах — сцены с донаторами, предстоящими перед Богоматерью с младенцем.

В английском искусстве также можно встретить сцены с донаторами в монументальной живописи. Как и в иллюминированных манускриптах, здесь чаще всего изображались представители королевской семьи, духовенства, а также аристократы. Конечно, фигуры, которые мы увидим, далеки от натуралистичного и достоверного изображения человека, однако каждый герой показан в характерной для него одежде, с отличительными чертами, что демонстрирует желание идентифицировать каждую личность.

Наиболее значимыми, на наш взгляд, были *росписи в капелле Святого Стефана в Вестминстере*, созданные примерно в 1350 году. К сожалению,

¹⁸⁸ Frescoes of Oratory of Mocchirolo [Электронный ресурс] // Пинакотека Брера, Милан. URL : <https://pinacotecabrera.org/en/collezione—online/opere/affreschi—dalloratorio—porro—di—mocchirolo/> (Дата обращения 23.08.2019).

большая их часть была уничтожена в 1834 году¹⁸⁹. Сохранившиеся фрагменты сейчас находятся в Британском музее в Лондоне. Составить представление о росписях мы можем по имеющимся *реконструкциям Джона Томаса Смита*¹⁹⁰(илл. 59). Интересующие нас фрески располагались на восточной стене. С северной стороны был изображён Эдуард III с сыновьями, и коленопреклонённого короля Богоматери с Младенцем представлял святой Георгий. Смит пишет, что с первого взгляда невозможно определить, что этот король — Эдуард III, потому что все изображения короля, созданные в это время, показывают его с бородой, а в капелле изображен более молодой человек. Идентифицировать монарха можно только по надписи «Le Roy»¹⁹¹. Изображения его супруги и дочерей, согласно реконструкции, расположились на южной стороне стены. Подобные коленопреклонённые фигуры донаторов в позднем Средневековье являются отголосками изображения сцены поклонения волхвов¹⁹².

*В церкви Святого Петра в Раундсе (Англия) сохранились росписи (около 1400 года) вокруг механических часов (илл. 60), вписанных в тимпан стрельчатой арки. По двум сторонам от часов расположились ангелы, поддерживающие их, а за ними донаторы — Джон и Сара Кейтлин.*¹⁹³ Рассмотреть их лица у нас не получится, так как они практически полностью утрачены.

Последним примером монументальной живописи станут фрески (примерно 1410 года) церкви святого Георгия в Троттоне. Здесь изображён *Сэр Томас Кэмойс с сыном и дочерью* (илл. 61). Идентифицировать изображённых нам помогают

¹⁸⁹ Alexander J.J.G. *Painting and manuscript illumination for royal patrons* // Scattergood V.J., Sherborne J.W. *English. Court Culture in the Later Middle Ages*. London, 1983. P. 143.

¹⁹⁰ Smith J.T. *Antiquities of Westminster*. London: T. Bensley, 1807. 276 p.

¹⁹¹ *Ibid.* P. 159

¹⁹² Roberts A. M. *Donor Portraits in Late Medieval Venice c.1280—1413* / PhD thesis. Canada: Queens University, 2007. P. 7.

¹⁹³ Rosewell R. *Medieval wall paintings in English and Welsh churches*. Woodbridge: Boydell Press, 2008. P. 105.

гербы и сопроводительные надписи над фигурами. Донаторы показаны коленопреклонёнными, в молитвенной позе; фигура главы семейства обращена к алтарю. К сожалению, здесь невозможен разговор о натуралистичности и достоверности образов из-за плохой сохранности. В данном случае это не столь важно, так как нам было необходимо всего лишь напомнить о существовании изображений подобного рода.

Английское искусство во многом отличается от европейской традиции, и монументальная живопись не исключение. Тогда как на континенте чаще всего красочный слой наносили на сырую штукатурку, англичане же сначала смешивали краску с известью, а только потом наносили её на сухую стену.¹⁹⁴ Лишь малая часть церквей сохранила свой дотюдоровский облик, но даже многие из уцелевших росписей находятся не в лучшей сохранности. Выбор техники написания по сухой штукатурке — *«a secco»* — является причиной того, что сейчас трудно определить, обладали ли эти изображения какими-то индивидуальными чертами или же нет.

Возвращаясь к иллюминированным рукописям, мы продолжим разговор о памятниках французского искусства. Французская традиция иллюминированных рукописей XIV века обогатилась благодаря творчеству таких мастеров, как Жан Пюсель. Имя Пюселя фигурирует в парижских документах начиная с 1319 года и до его смерти в 1334 году¹⁹⁵. Его имя символизирует проникновение нового искусства *arte nuovo* в Североевропейскую живопись.¹⁹⁶

Наиболее известной работой мастера считается *Часослов Жанны д'Эврё* /

¹⁹⁴ Clinch G. Old English churches: Their Architecture, Furniture, Decoration, Monuments, Vestments and Plate. London: Gill L.U.; New York: C. Scribner's sons, 1903. P. 159.

¹⁹⁵ Deuchler F. Jean Pucelle: Facts and Fictions // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series. 1971. Vol. 29, No. 6. P. 253.

¹⁹⁶ Freeman Sandler L. A Follower of Jean Pucelle in England // The Art Bulletin. 1970. Vol. 52, No. 4. P. 363.

The Hours of Jeanne d'Evreux, Queen of France (илл. 62)¹⁹⁷, созданный в 1324–1328 годах. Богато иллюстрированный манускрипт был, скорее всего, заказан для Жанны её супругом королём Карлом IV. Для нашего исследования, фокусирующегося на появлении образа и портрета человека, интерес представляют несколько изображений королевы. Монохромные контурные фигуры визуально напоминают скульптурную декорацию средневековых соборов. Несмотря на высочайший уровень мастерства в воспроизведении объёма и светотеневой проработке, лицо Жанны не обладает ни малейшей долей индивидуализации и, подобно большинству женских надгробий аббатства Сен-Дени, являет собой лишь социальный образ-тип, тяготеющий к образу Богоматери. Связь между монохромными фигурами Пюселя и скульптурой отмечена многими исследователями. Карен Гоулд отмечает, что живопись в Часослове Жанны Д'Эврё близка по своему стилю к скульптурной декорации собора в Страсбурге, которая, в свою очередь, тесно связана с живописью Дуччо.¹⁹⁸ Следовательно, такой памятник как Часослов Жанны Д'Эврё позволяет продемонстрировать синтез живописи и скульптуры, а также искусства Апеннинского полуострова и искусства к северу от Альп.

Ранее Пюселю приписывался и *Часослов Бонны Люксембургской / The Prayer Book of Bonne of Luxembourg, Duchess of Normandy* (илл. 63)¹⁹⁹, дочери Яна Люксембургского, короля Богемии, которая вышла замуж за Жана, герцога Нормандского и наследника французского престола. Важно отметить, что её дети

¹⁹⁷ 54.1.2. *The Hours of Jeanne d'Evreux, Queen of France, 1324–1328* гг. Автор — Jean Pucelle. Происхождение — Франция (Париж). Формат — 92 × 62 мм (кодекс). Метрополитен музей, Нью-Йорк.

¹⁹⁸ Gould K. *Jean Pucelle and Northern Gothic Art: New Evidence from Strasbourg Cathedral // The Art Bulletin*, 1992. Vol. 74, No. 1. Pp. 51–74.

¹⁹⁹ 69.86. *The Prayer Book of Bonne of Luxembourg, Duchess of Normandy, до 1349* г. Автор — Jean Le Noir. Происхождение — Франция (Париж). Формат — 132 × 97 мм (кодекс). Метрополитен музей, Нью-Йорк.

стали известными покровителями искусств — будущий король Карл V и герцоги Анжуйский, Бургундский и Беррийский.²⁰⁰ Однако на данный момент авторство манускрипта приписывается не Пюселю или неизвестному мастеру, а его последователю Жану Ле Нуару, который, как и его знаменитый учитель тяготел к монохромной живописи. Ле Нуар изобразил Жанну и её супруга в образе донаторов, предстоящими перед распятым Христом. Лица донаторов не индивидуализированы и обладают лишь условными характеристиками.

Но есть в Часослове несколько ярких и не свойственных живописи манускрипта «портретов». Впервые это лицо появляется на первой странице календаря и принадлежит двуликому Янусу. У него очень длинный нос с горбинкой, лысая голова и борода — характеристики, которые ярко выделяют его среди менее живописных и выразительных лиц в книге²⁰¹. В следующий раз это же *лицо появится у одного из двух шутов* (илл. 64), один из которых пьёт из кубка, а второй бьёт его веником. Выразительное лицо с гипертрофированными чертами больше напоминает маску или карикатуру, нежели действительный портрет человека. Тем не менее карикатура, благодаря своему острому восприятию и усилению акцентов на наиболее выразительных чертах лица, в состоянии передать действительный облик человека и его характер. В отличие от Пюселя, которого с монументальной живописью Дуччо и Джотто связывало желание показать форму и объём, живопись Ле Нуара ближе к живописи тяготеющих к монохромности североитальянских манускриптов, например, к рукописи, с описанием жизни персонажа *легенды о Короле Артуре Гирона Ле Куртуа / Roman de Guiron le Courtois* (илл. 65)²⁰².

²⁰⁰ Deuchler F. Looking at Bonne of Luxembourg's Prayer Book // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. 1971. Vol. 29, No. 6. P. 267.

²⁰¹ Ibid. P. 278.

²⁰² NAF 5243. Roman de Guiron le Courtois, 1301–1400 гг. Происхождение — Италия (Милан). Формат — 378 × 270 мм (кодекс); язык — французский. Национальная библиотека Франции, Париж.

Часослов Бонны Люксембургской является наглядным примером, подтверждающим существование тесных художественных связей между Францией и Чехией. Несмотря на стремление Карла IV подражать французскому королевскому двору, развитие живописи в чешской книжной традиции было чуть более хаотично. Несмотря на эрудицию Карла и покровительство наукам, в истории не сохранилось никаких свидетельств о собственной книжной коллекции или библиотеке императора. Сохранившиеся манускрипты не содержат изображения личного герба Карла, что могло бы указывать на существование коллекции²⁰³.

Среди других чешских манускриптов, где встречаются образы донаторов, можно выделить *житие святой Ядвиги Силезской / Vita beatae Hedwigis, Getty* (илл. 66)²⁰⁴. Образ святой расположился на листе 12v, на фоне архитектурных декораций. Лик самой Ядвиги лишен индивидуализирующих черт, а по своему типу напоминает распространённый в то время в Богемии образ Богоматери. По обеим сторонам от неё расположились коленопреклоненные патроны — герцог Людвиг I герцог Легницы и Бжега и его супруга Агнес, которые и заказали этот манускрипт. Как верно отмечает исследователь Эрик Инглис, мастера старались различными художественными приёмами показать разницу между ликом святой и более детально проработанными образами донаторов²⁰⁵.

В круг рассматриваемых памятников мы включим и несколько английских рукописей. К XIV веку также относится один из самых известных в мире

²⁰³ Boehm D.B., Fajt J. Prague: the crown of Bohemia. 1347–1437. Yale University press: New Heaven and London, 2005. P. 24.

²⁰⁴ Ms. Ludwig XI 7 (83.MN.126). Vita beatae Hedwigis, 1353 г. Мастер — Nicolaus of Prussia. Происхождение — Польша (Силезия). Формат — 341 × 248 мм (кодекс). Музей Гетти, Лос-Анжелес.

²⁰⁵ Inglis E. Faces of power & piety. L.A.: J. Paul Getty Museum; London: British Library, 2008. P. 13.

манускриптов — *Псалтирь Лампелла / the 'Luttrell Psalter', BL* (илл. 67)²⁰⁶, созданный в 1330–1340 годах. В тексте книги говорится о том, что её заказал сам Лорд Джеффри Латтрелл. Подобное указание продолжается желанием заказчика быть изображённым в доспехах со своей семьёй. Уникальность этого изображения состоит в том, что лица самого Лорда Латтрела, его жены и дочери покрыты тонкими линиями, чуть отличающимися по цвету, — так миниатюрист хотел показать морщины, а следовательно, и возрастную характеристику. Можно заметить, что лицо главы семейства наиболее ярко демонстрирует этот возрастной показатель²⁰⁷.

Несколько иной образ донатора предстаёт перед нами в *лекционарии лорда Ловелла / Lovell Lectionary, BL* (илл. 68)²⁰⁸, который датируется уже 1400-1410 годами, а мастером, создавшим его, считается Джон Сайфервос. Здесь крайне примечательна сцена передачи книги лордом Ловеллом монаху Солсбери на листе 4v. Главным отличием этой иллюстрации от других современных работ является выбор очень скудной цветовой гаммы. Построение всей картины строится на сочетании полупрозрачных участков с плотными цветовыми пятнами. Контурные линии намечены тонкой коричневой линией, фрагменты одежд раскрашены либо красным, либо чёрным цветами. И это касается исключительно данного изображения, так как остальные иллюстрации представляют собой более разнообразные по колориту образцы.

На листе 4v. имеется надпись — требование, в котором говорится о том,

²⁰⁶ Additional 42130. Psalter (the 'Luttrell Psalter'), 2-я четв. XIV в.. Происхождение — Англия (Линкольн). Формат — 350 × 309 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

²⁰⁷ Backhouse J. Medieval rural life in the Luttrell Psalter. London: British Library, 2000. Pp. 9–12.

²⁰⁸ Harley 7026. Lovell Lectionary, c 1400–1410. Мастер — John Siferwas. Происхождение — Англия (Гластонбери). Формат — 475 × 310 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

чтобы монахи молились за душу лорда Ловелла, который передал в дар манускрипт собору в Солсбери в память о нём и его супруге. Отчасти данный призыв не забывать о благодетелях мы увидим в «Наставлениях» Томаса Хокклива, но в этом же случае строки адресованы церкви и её служителям.

Само изображение полностью занимает поверхность листа, что говорит о значимости данного события, а также о важности благодетеля. Фигура лорда Ловелла относительно крупная для среднестатистического манускрипта, но не больше фигуры монаха. Оба персонажа помещены в архитектурные декорации — в частности, донатор показан в диагонально изображённом оконном проёме-арке. С одной стороны, такой мотив является продолжением темы архитектурных декораций, а с другой, — портрет, заключённый в такую форму, демонстрирует связь с алтарными картинами. Лорд Ловелл был представителем знатного семейства и мог позволить себе заказать своё изображение для книги, которая обеспечивала вечное поминание его имени в молитвах. Если такой частный донаторский портрет в Европе уже получил огромное развитие и через несколько лет стал существовать отдельно от церковного искусства, то в Англии до сих пор искусство портрета не могло начать самостоятельный путь развития, и причина кроется даже не в проливе, который отделял Англию от континента. Б.Р. Виппер писал о том, что Ла-Манш был скорее соединительным мостом между островом и Европой, нежели разделительной полосой.²⁰⁹ Но даже в условиях постоянного взаимодействия и желания английских вельмож утвердить своё положение в обществе искусство портрета заметно отличалось от континентального ввиду несколько иного местного художественного микроклимата.

К сожалению, даже имея натуралистичный образ мы можем только строить предположения о том, был ли он достоверно точным или нет. Редкий случай, когда в нескольких манускриптах мы можем встретить идентичные изображения одного человека. Это была привилегия очень знатных особ, таких, как герцог

²⁰⁹ Виппер Б.Р. Английское искусство. Краткий исторический очерк. М., 1945. С. 7.

Беррийский, либо представителей королевских династий. Ни одна книжная иллюстрация XIV или XV веков не может предоставить такого исключительного портрета как портрет лорда Ловелла. По мнению Кейтлин Скотт, кроме портрета Чосера, ни одно из сохранившихся изображений современников нельзя считать настоящим портретом. Мастер лекционария не только создал два портретных образа, но и приблизил их по размеру к небольшим произведениям станковой живописи²¹⁰.

Настоящий пример, наряду с портретами Джеффри Чосера, является исключительным случаем в английской живописной традиции. Тем не менее даже такие исключения играют большую роль в понимании всей истории английского портрета и доказывают тот факт, что натуралистичный и анатомически правильный портрет не был чужд островным мастерам.

Во второй половине XIV века появится целая плеяда донаторских портретов Карла V, герцога Беррийского, императора Карла IV, Ричарда II, которые мы будем рассматривать в последующих главах. Мы не будем обращаться к этим памятникам в контексте настоящей главы, так как они требуют более детального изучения.

Рассмотренный ряд произведений показывает, что донаторский портрет уходит своей памятью в самые ранние образцы средневекового искусства, восходящие, как, к примеру, памятники каролингского возрождения, к позднеантичной традиции. Конечно, он остаётся портретом условным, но периодическое его появление, в отличие от предшествующих образцов, таких как генеалогии и законодательные акты или хроники, представляет собою непрерывную традицию, соединяющую столь разные эпохи, такие, как ранние средневековые «ренессансы» и искусство зрелой и поздней готики. Среди всех возможных мест проявления личности, мест её присутствия это — одно из самых

²¹⁰ Scott K.L. *Later Gothic Manuscripts 1390–1490, Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Vol II.* London: Harvey Miller, 1996. Pp. 60–62.

надёжных. Здесь сказывается вполне замечательный феномен: образ донатора рукописи или заказчика фрескового и скульптурного цикла фиксирует не место человека в иерархии средневекового мира, но его собственное индивидуальное действие. В генеалогии или законодательном акте призывается человек как заполнитель — именем и изображением — предзаданной ячейки, которая и без него была бы заполнена другим наследником, законодателем, воином. Донаторское же действие исходит не от места, а от самой личности; место создаётся индивидуально, только здесь, только в этот раз. Именно без этого заказа не было бы памятника, в котором запечатлён донатор как идеальный автор этого произведения. Степень личностности этого места в структуре культуры, стяжение именно сюда персональной воли и персональной ответственности — вот, что даёт донатору право так смело появляться во времена, когда до настоящего портрета ещё остаются века изобразительного молчания. Именно поэтому следующей темой нашего рассуждения будут памятники, где появляется изображение уже не идеального, но конкретного автора.

2.4. ОБРАЗЫ МАСТЕРОВ И ПОЭТОВ В МАНУСКРИПТАХ

Изображения авторов можно считать одними из самых ранних протопортретов. Образы писцов мы можем встретить уже в искусстве Древнего Египта, где они составляли целые монументальные циклы.

Учитывая тот факт, что в Античности большое развитие получила философская мысль, свою роль изображения писателей и мыслителей не только не утратили, но ещё больше её упрочили. Эти прото-образы были всевозможных размеров и создавались при помощи различных изобразительных средств: вазапись, фрески, скульптура и иллюминированные рукописи²¹¹. Среди примеров античного искусства можно привести изображение древнегреческого драматурга Менандра среди росписей его дома в Помпеях, а также скульптурные изображения античных философов и поэтов. Одним из известных памятников античного времени является *сборник с произведениями Вергилия / Vergilius Romanus* (илл. 69)²¹², созданный в V веке. Образы, обнаруженные на страницах этой рукописи, отличаются от примеров XIV века, однако и они далеки от идеалов натурализма. *Портрет автора на листе 14 r.* абсолютно имперсонален и является собирательным образом поэта с привычными его роду деятельности атрибутами. Остальные же лица персонажей могут напоминать примеры поздних фаюмских портретов и погребальных пелён, когда христианская традиция стала размывать индивидуализированный облик человека.

В христианском искусстве облик писателя и мыслителя обрёл несколько иную смысловую нагрузку. Теперь образы, некогда принадлежавшие мыслителям, превратились в изображения евангелистов. Чаще всего фигуры Марка, Луки,

²¹¹ Kubiski J.M. *Uomini Illustri: the revival of the author portrait in Renaissance Florence* / PhD Thesis. University of Washington, 1993. P. 10.

²¹² Cod. Vat. lat. 3867. *Vergilius Romanus*, 5th cent. Происхождение — Британия. Формат — 332 × 309 мм (кодекс); язык — латинский. Ватиканская апостольская библиотека, Ватикан.

Иоанна и Матфея изображались отдельно и занимали практически всю страницу, как в Евангелии Эбо или в Золотом кодексе из Лорша, либо на странице размещались сразу четыре евангелиста, как в случае с Аахенским Евангелием.

В средневековом изобразительном искусстве образ поэта (мастера) появляется достаточно рано, потому что прототипом для него стали образы евангелистов за работой, а также фигуры донаторов. Упомянутый нами в контексте *донаторских изображений Венский Диоскорид / Codex Aniciae Julianaе* (илл. 70)²¹³ также содержит в себе несколько образов автора. К более поздним памятникам книжной миниатюры можно отнести *жизнь святого Ансельма Кентерберийского / De Vita et Conversatione Anselmi Cantuariensis* (илл. 71)²¹⁴, датированное 1140–1150 годами. В рукописи расположился «портрет» автора — историка и богослова Эдмера Кентерберийского — не отличающийся индивидуализирующими чертами. В изображениях авторов ещё длительное время будут отсутствовать портретные характеристики. Подтверждением тому служит сцена из сборника текстов по латинскому праву 1290–1310 годов, созданного в Северной Испании. Иллюстрация показывает *момент преподнесения текста переводчиком Видалем де Каннеласом королю Арагона Хайме I / Vidal de Canellas Offering His Text to King James, Getty* (илл. 72)²¹⁵. Лицо автора в точности повторяет многочисленные лица представителей духовенства из свиты короля. На данном этапе индивидуализация образов не была жизненно необходима искусству и самому человеку. Изображение того или иного события создавалось с целью

²¹³ Cod. med. gr. 1. Codex Aniciae Julianaе, 6th cent. Происхождение — Константинополь. Формат — 370 × 300 мм (кодекс); язык — латинский. Австрийская национальная библиотека, Вена.

²¹⁴ Ms. Ludwig XI 6 (83.MN.125). De Vita et Conversatione Anselmi Cantuariensis, с 1140–1150. Мастер — Эдмер Кентерберийский. Происхождение — Турне (Бельгия). Формат — 178 × 108 мм (кодекс); язык — латинский. Музей Гетти, Лос-Анджелес.

²¹⁵ Ms. Ludwig XIV 6 (83.MQ.165). fol.1. Initial N: Vidal de Canellas Offering His Text to King James, 1290–1310 гг. Автор — Michael Lupi de Çandiu. Происхождение — Северо-Восточная Испания. Формат — 365 × 240 мм (кодекс). Музей Гетти, Лос-Анджелес.

воспроизведения факта, но не для детальной и реалистичной передачи внешности каждого из участников события.

Ситуация меняется во второй половине XIV столетия, когда протопортретный образ, да и сам портрет приобретают более убедительную форму. Так, в иллюминированной рукописи, повествующей о *благодетелях аббатства Сент-Олбанс / Golden book of Saint Albans, BL* (илл. 73)²¹⁶, помимо прочих многочисленных образов благодетелей возникает автопортрет мастера. Известно, что созданием живописной составляющей манускрипта по заказу аббата монастыря²¹⁷ занимался Аланус Страйлер, который изобразил сам себя на страницах манускрипта (fol. 106)²¹⁸. Страйлер стал благодетелем, предоставив материалы для манускрипта²¹⁹, что и дало ему право создать свой собственный образ на страницах рукописи. Настоящий автопортрет, также, как и остальные изображения, может показаться не столь реалистичными и, скорее, представляется нам портретом – типом²²⁰. Однако при более внимательном рассмотрении всех протопортретных образов, можно обнаружить удивительное старание автора сделать каждый образ максимально индивидуальным — это прослеживается в позах, жестах, выражениях их лиц. Более того, почти все портреты подписаны и не просто существуют в живописном пространстве манускрипта, но принадлежат

²¹⁶ Cotton Nero D VII. Golden book of Saint Albans. Benefactors of Saint Albans Abbey, 1380. Мастер — Alanus Striler. Происхождение — Англия. Формат — 359 × 230 мм (кодекс). Британская библиотека, Лондон.

²¹⁷ Backhouse J. The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1997. P. 131.

²¹⁸ Окрошидзе Л.Г. Истоки развития портретной миниатюры в Англии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА. 2021. Т.3. № 3. С. 144

²¹⁹ Там же. С. 144.

²²⁰ Там же. С. 145.

определенным личностям²²¹. Примечательно, что в некоторых случаях Страйлер постарался изобразить некоторые уникальные характеристики внешности, например, как в случае с аббатом Сент-Олбанса Ричардом Уоллингфордским, лицо которого покрыто кровоточащими оспинами²²². Весь манускрипт является неким отражением всех слоев средневекового английского общества. Все заняли свои места в соответствии с социальной иерархией: короли и королевы, папы, аббаты, настоятели, монахи, епископы и миряне. Право быть изображенными получили все, кто смог сделать пожертвование аббатству²²³.

²²¹ Scott K.L. *Later Gothic Manuscripts 1390–1490, Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*. Vol II. London: Harvey Miller, 1996. P. 237.

²²² The St Albans Benefactors' Book: precious gifts and colourful characters [Электронный ресурс] // Британская библиотека. URL: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2020/05/the-st-albans-benefactors-book.html> (Дата обращения: 17.07.2020)

²²³ *Op. cit.* [Электронный ресурс] // Британская библиотека. URL: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2020/05/the-st-albans-benefactors-book.html> (Дата обращения: 17.07.2020)

2.4.1. ОБРАЗЫ ДЖЕФФРИ ЧОСЕРА²²⁴

До настоящего момента образы Джеффри Чосера не рассматривались в рамках истории развития портретного образа. Для научного мира это были всего лишь маргинальные изображения, которые в некоторой степени было принято считать реалистичными. Полноценный анализ позволяет дать более справедливую оценку истории английского портрета, а также восполнить существующие белые пятна в истории английской живописной традиции. Портреты английского поэта Джеффри Чосера для нас представляют особую ценность, так как являются первыми примерами полноценных сложившихся образов светской персоны в искусстве.

Чосер родился около 1340 года в Лондоне в семье виноторговца, поставлявшего свой товар к королевскому двору²²⁵. В достаточно юном возрасте он был принят на службу к Элизабет де Бург, невестке Эдуарда III. Принимая участие в одном из походов против Франции, Чосер был взят в плен, но вскоре король заплатил за него выкуп. Известно, что в 1367 году он упоминается как слуга короля, а вскоре становится оруженосцем²²⁶. Дальнейшая жизнь Чосера была практически до самого конца связана с королевским двором. Его неоднократно отправляли с поручениями в Европу, и пребывание Чосера в Италии и знакомство с местной литературой оказало на него колоссальное влияние. В старости Чосер получил хорошую пенсию и остался жить в Лондоне до своей

²²⁴ Раздел написан на основе статьи, опубликованной автором исследования: Окрошидзе Л. Г. Влияние исторических событий на появление портрета Англии (на примерах изображений Джеффри Чосера в английских манускриптах первой половины XV века) // Проблемы истории и культуры средневекового общества. Материалы XXXVI всероссийской межвузовской конференции студентов, аспирантов и молодых ученых Курбатовские чтения (12–14 декабря 2016 г.). Часть 1. Т. 36. ООО ИД ПРАВО СПб, 2016. С. 244–251.

²²⁵ Brewer D. Chaucer and His World. Boydell & Brewer Ltd, 1992. Pp. 15 – 18.

²²⁶ Life-records of Chaucer // Ed. by P. J. Furnivall. London: N. Trübner, 1876. P. 8–10.

смерти в 1400 году. Важно отметить, что он стал первым поэтом, которого похоронили в Вестминстерском аббатстве.

Чосер важен для истории английского портрета, не только благодаря его образу, но и потому, что в своих Кентерберийских рассказах (произведение было создано Чосером в конце XIV века) описанию внешности каждого паломника он уделяет значительное внимание. Повествуя об особенностях лица, поведения, автор не просто создаёт текст, а наделяет каждого героя уникальной жизнью и историей, иными словами, начинается процесс выделения частного из общего.

Манускрипты с портретами Чосера следует разделить на несколько категорий. К первой — относятся книги с текстом Томаса Хокклива «The Regiment of Princes», ко второй — Кентерберийские рассказы Джеффри Чосера, а в третью войдет экземпляр с поэмой «Троил и Крессида», автором которой также являлся Чосер.

К более ранним относится *портрет из Элсмерской рукописи / Canterbury Tales, HL* (илл. 74)²²⁷, её датировка колеблется от 1400 до 1410 года. В рукописи содержится текст Кентерберийских рассказов, повествующих о пилигримах, направляющихся из Лондона в Кентербери, чтобы поклониться мощам святого Томаса Беккета. Лишь небольшая часть страниц его украшена орнаментальной декорацией, но на каждый рассказ приходится по одному изображению паломника. Исследователи полагают, что иллюстрации манускрипта создавали три мастера, их обозначают литерами А, В и С. Второй мастер (В) создал всего лишь одну иллюстрацию — портрет Чосера и, предположительно, был приглашен специально для этого²²⁸.

Образ поэта находится на листе 153v. и, скорее, относится к маргинальной

²²⁷ MSS EL 26 C 9. Canterbury Tales. с. 1400–1410. Формат — (кодекс); язык — английский. Библиотека Хантингтона, Калифорния.

²²⁸ Scott K.L. Later Gothic Manuscripts 1390–1490, Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Vol II. London: Harvey Miller, 1996. P. 142.

декорации, нежели к полноценной иллюстрации. Чосер показан в образе всадника, фигура его будто призывает нас обратить внимание на начало новой главы, а именно — на его рассказ о Малибее. Этот пример является уже вполне сложившимся портретом с соблюдением анатомически правильных характеристик лица. Но если присмотреться, можно заметить, что пропорционально и анатомически правильно фигура написана только по пояс, а ноги фигуры несоразмерно коротки. С другой стороны, изображение животного очень динамично и является результатом тонкой наблюдательности миниатюриста. Все эти факты указывают на то, что портрет Чосера является компиляцией нескольких самостоятельных работ.

Система декорации настоящей рукописи такова, что изображение Чосера появляется на этой странице не случайно: каждая фигура паломника занимает заведомо отведённое ей место. Что же касается автора, то его портрет знаменует начало очередного рассказа. Из текста мы узнаём, что после заголовка имеется подпись, где говорится о том, что читателю здесь будет представлен рассказ, в котором автор выступает в качестве пилигрима. Примечательно, что именно этот рассказ написан не в стихотворной форме, а в прозе. Рассказ повествует о жене, которая объясняет супругу различные поступки и советует, как правильно поступить в той или иной ситуации, приводя в качестве примеров высказывания царя Соломона.

Следующим не менее интересным манускриптом, содержащим портрет Чосера, является *The Regiment of princes (De Regimine principum, BL (илл. 75)*²²⁹, который датируется первой четвертью XV века. На этот раз мы уже рассматриваем произведение Томаса Хокклива — придворного и последователя Чосера. Написан

²²⁹ Harley 4866. *The Regiment of Princes*, с. 1411. Автор — Thomas Hoccleve. Происхождение — Англия (Лондон или Вестминстер). Формат — 265 × 185 мм (кодекс); язык — английский, латинский. Британская библиотека, Лондон.

текст был для принца Уэльского, будущего короля Генриха V²³⁰. В нём автор обращается к качествам, какими должен обладать король. Какую же роль играет здесь портрет Чосера? Маргинальный образ поэта, созданный неизвестным мастером²³¹, заключён в раму с зелёным фоном, контрастирующим с чёрной мантией поэта. Фигура изображена с вытянутой рукой, указывающей на определённые строки, тем самым нарушая границы, заданные рамкой. Подобный приём мы уже встречали в примере из рукописи *Ellesmere*. Но в данном случае причины появления портрета раскрываются в этих строках:

*«The firste fyndere of our fair langage
Hath seid, in cas semblable, and othir mo,
So hyly wel that it is my dotage
For to expresse or touche any of tho.
Allas, my fadir fro the world is go,
My worthy maistir Chaucer him
I meene;»²³²*

Хокклив пытается прославить своего учителя, называя его первооткрывателем английского языка. Также в этом пассаже можно отметить указание на правдоподобие портрета:

²³⁰ Pearsall D. Hoccleve's Regement of Princes: The Poetics of Royal Self-Representation. // *Speculum*. 1994. Vol. 69. P. 386.

²³¹ Rickert M. *Painting in Britain: The Middle Ages* / Pelican History of Art. Baltimore, MD: Penguin Books, 1954. P. 185.

²³² Hoccleve T. *De Regimine principum*. c. 1411 — 1412 [Электронный ресурс] // Библиотека университета Рочестера. URL: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/blyth—hoccleve—regiment—of—princes> (Дата обращения 23.08.2019).

«*I have heere his liknesse*»²³³.

Говоря о Чосере, Хокклив сравнивает его с Аристотелем. Само по себе содержание «Наставлений» во многом является видоизменённой формой *Secretum Secreturum* — сочинения, которое состояло из наставлений Аристотеля Александру Македонскому²³⁴. Если Чосера приравнивали к Аристотелю, тогда Генрих V, согласно этим сравнениям, должен быть отождествлён с Александром. Удивительно, но жизни двух правителей очень похожи: обоим власть досталась, когда им не было и 30, обоим ожидала прекрасная военная карьера и, к несчастью, ранняя смерть. Конечно, исход жизни принца Уэльского Томас Хокклив знать не мог, но сама идея сравнения будущего монарха со столь яркой исторической личностью в период Столетней войны носила символический характер, ведь на Генриха V возлагали большие надежды.

Как мы уже обозначили выше, английская портретная традиция не имела достаточного развития в современных манускриптах. Художественная среда формировала лишь области для появления условных изображений. В мире, где символ приравнивался к имени человека, для появления портрета нужен был момент, который настал во время Столетней войны. На наш взгляд, появление портрета во многом обязано начавшемуся процессу объединения английской нации, так как «во времена Чосера английский народ впервые четко определился как национальная и культурная единица»²³⁵. Постепенно в школах начинают преподавать на английском языке, а французский изучают как иностранный.

²³³ Op. cit. [Электронный ресурс] // Библиотека университета Рочестера. URL: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/blyth—hoccleve—regiment—of—princes> (Дата обращения 23.08.2019).

²³⁴McGregor J. H. The Iconography of Chaucer in Hoccleve's "De Regimine Principum" and in the "Troilus" Frontispiece // *The Chaucer Review*. 1977. Vol. 11, No.4. P. 338–350.

²³⁵Тревельян Дж. М. Английская социальная история: обзор шести столетий от Чосера до королевы Виктории. М.: Изд-во иностр. лит. 1959. С. 19.

Окончательный перелом произошёл в 1399 году, когда Генрих IV произнёс свою коронационную речь на английском языке²³⁶. Чосеру в этих исторических событиях досталась одна из главных ролей, именно поэтому его портреты имеют такое огромное значение для английской культуры. Чосер дал английскому языку, долгое время считавшемуся исключительно разговорным, а также языком простых людей, новую жизнь. Хокклив обоснованно называет Чосера открывателем языка. Появление английского текста было крайне важно в период формирования национального самосознания, потому что «во время Столетней войны Англия была уже организована как нация и имела национальное самосознание, тогда как Франция ещё не достигла этой стадии развития»²³⁷, но отметим, что к ней уже пришли другие европейские страны²³⁸, искусство которых очень часто остаётся в тени той же самой Франции.

До наших дней дошло около 80 манускриптов с текстом Кентерберийских рассказов, что является неоспоримым доказательством значимости этого произведения для английской культуры того времени.²³⁹ Здесь будет уместно дать цитату В.Н. Гращенкова о возникновении портрета: «Всякий раз, когда на Западе возрождается эфемерная идея Священной Римской империи — от Карла Великого до Фридриха II, в искусстве активизируется светский культ императора, а вместе с ним возникает тенденция к его изображению вне связи с церковными образами».²⁴⁰ Данное утверждение справедливо не только по отношению к

²³⁶Расторгуева Т.А. История английского языка: учебник. М., 2003. С. 158.

²³⁷Тревельян Дж. М. Ук. Соч. С. 20.

²³⁸ Около 1370 года Карл IV, с целью продемонстрировать власть и цельность нации, приказал исполнить скульптурные бюсты чешских святых в соборе Святого Вита в Праге.

²³⁹ В данном случае мы получаем портреты Чосера в манускриптах, относящихся к XV веку, при том, что текст, написанный в XIV веке, сразу получил большую популярность. Имея множество экземпляров XIV столетия, портретов ранее 1400 года мы не находим. На данный момент трудно сказать, с чем может быть связан этот факт.

²⁴⁰Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. С. 29.

портретам монархов, но и к лицам, сделавшим вклад в развитие страны. Значение Чосера для английской нации было настолько велико, что он удостоился портрета раньше, чем сам король. В понимании и восприятии человеческого образ в Средневековье находился между ликами святых и очень ярко воспроизводимыми образами ада. Из этого следует, что портреты Чосера, — простого человека, несмотря на все его заслуги, являются произведениями, которым удалось достичь золотой середины между ликами святых и гримасами демонов.

Ещё один экземпляр «Наставлений» / *The Regiment of princes*, BL (илл. 76)²⁴¹, датируемый второй четвертью XV века содержит в себе одно изображение Чосера, где он указывает на посвящённые ему строки. Однако здесь наблюдается некоторое изменение в трактовке лица. В *Royal 17 D VI* мы видим отголоски рассмотренных выше манускриптов, но этот образец напоминает о других портретах поэта лишь косвенно. Манускрипт был написан немногим позднее *Harley 4866* и *EL 26 C 9*, и мастер, работавший над книгой, безусловно, был знаком с современными изданиями как Кентерберийских рассказов, так и «Наставлений».

К 1400 году относится манускрипт с поэмой Чосера «Троил и Кресида» (илл. 77)²⁴², в которой также можно обнаружить изображение автора за кафедрой, читающего лекцию Ричарду II. Лица персонажей довольно разнообразны и могут быть причислены к ранним образам портретного искусства. Сам манускрипт богато украшен иллюстрациями и отсылает нас к образцам, подобным Прекрасному часослову герцога Беррийского. Богатство иллюминаций может смутить зрителя, который сочтёт работу слишком искусной для английского

²⁴¹Royal 17 D VI. *The Regiment of Princes*, 2-я четв. XV в. Автор — Thomas Hoccleve. Происхождение — Англия. Формат — 265 × 175 мм (кодекс); язык — английский. Британская библиотека, Лондон.

²⁴²MS 61. *Troilus and Criseyde*. 1385–1413. Автор — Geoffrey Chaucer. Происхождение — Англия. Формат — 318 × 220 мм (кодекс); язык — английский. Корпус Кристи Колледж, Кембридж.

искусства, тем не менее, подобного рода живопись можно встретить и в английских манускриптах этого периода²⁴³. Опять же возникает интересный момент касательно датировки. Событие само относится к 1380-м годам, а манускрипт написан как минимум на двадцать лет позднее. Это изображение отличается от предыдущих тем, что в данном случае Чосер изображён в более молодом возрасте, такого изображения Чосера мы не встречали ранее.

Все примеры сохранившихся портретов Чосера демонстрируют его фигуру в трёхчетвертном повороте, от образа к образу повторяется положение рук фигуры. Обнаруживается удивительное совпадение контуров изображений из *MS. Harley 4866*, *MSS EL 26 C 9* (илл. 78). В числе изучаемых портретов прослеживаются определённые закономерности. Получается, что все они являются различными вариациями одного исходного портрета. Среди них есть и зеркальные отражения, в некоторых дописаны различные атрибуты, либо, наоборот, какие-то элементы отсутствуют. Но есть постоянная величина — это поясное изображение Чосера с особым положением рук, когда одна вытянута и обозначен указательный палец, а другая рука всё время находится на уровне пояса; её мастера рисовали либо с поводьями, либо вкладывали в неё четки.

Все портреты Чосера объединяет определённая преемственность, так как при наложении нескольких портретов обнаруживается удивительное сходство и совпадение контуров. Возникновение такого чётко сложившегося канона не могло произойти уже после смерти художника, так как портреты крайне индивидуализированы и натуралистичны. Факт того, что портрет Чосера могли создать по памяти или с натуры, не вызывает сомнений²⁴⁴. Открытым остаётся лишь вопрос о том, почему все известные нам портреты Джеффри Чосера относятся к XV веку, но ни одно из них к XIV веку.

²⁴³ Rickert M. *Painting in Britain: The Middle Ages* // *Pelican History of Art*. Baltimore, MD: Penguin Books, 1954. P. 186.

²⁴⁴ *Ibid.* P. 185.

Рассматривая образы Чосера, мы выходим за хронологические рамки, обозначенные в нашей работе, однако для понимания процесса формирования портретного жанра в английском искусстве необходимо обратиться к наиболее яркому примеру, каким и являются портреты английского поэта. Появление этих удивительных изображений стало возможным благодаря нескольким факторам. В первую очередь, это значение текста «Кентерберийских рассказов» для английской культуры в разгар Столетней войны. Роль поэта и его творчества резко возросла в этих событиях, что и повлияло на дальнейшее формирование портрета Чосера и становление портретного жанра в английской художественной среде.

Кроме того, история «портретов» Чосера чётко показывает нам, что индивидуализация образа в изобразительном искусстве параллельна аналогичным процессам в современной литературе. Знаменательно и то, что это происходит во времена активного формирования национального языка и национального самосознания. Нация есть коллективная личность, на её фоне личность единичная, различима яснее, чем ранее, и старинное место авторского портрета приобретает теперь новое, всё более конкретное наполнение.

ГЛАВА 3. ПОРТРЕТ И ЕГО ПРООБРАЗЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ XIV ВЕКА

3.1. ЛИЦО В СРЕДНЕВЕКОВОЙ СКУЛЬПТУРЕ ²⁴⁵

В эпоху Средневековья было довольно немного возможностей для появления портрета, одновременно с тем, что средневековое искусство было переполнено лицами²⁴⁶. Говоря о портрете, мы всё же подразумеваем протопортрет или образ, наделённый определёнными индивидуализированными чертами, но ещё не достигший уровня художественного мастерства, чтобы называться портретом в полном понимании этого слова. Скульптура в этой системе формирования портретных образов была наиболее близка к человеческим формам и более восприимчива к фиксации внешних характеристик, например, возраста изображаемого человека при помощи линий на поверхности камня. В своих трудах В.Н. Гращенко отмечал, что знаковую роль в формировании портрета как жанра сыграла надгробная пластика, тяготеющая к реалистичному и достоверному воспроизведению человеческого облика²⁴⁷. Преимущественная часть всего скульптурного портретного наследия Средневековья является именно погребальной пластикой. Погребальный культ в это время достигает своего расцвета, и к началу XIV века наблюдается выход практики поминовения усопших за пределы церковного пространства. Теперь она включала в себя не только

²⁴⁵ Глава написана на основе статьи, опубликованной автором исследования: Окрошидзе Л.Г. Лицо и образ. Бюсты XIV века в соборе Св. Вита // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА. 2019. № 3. С. 220–227.

²⁴⁶ Sauerländer W. The Fate of the Face in Medieval Art // Set in stone: The Face in Medieval Sculpture. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2006. P. 3.

²⁴⁷ Гращенко В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. С. 30.

упоминание имени усопшего в годовщину его смерти, но и молитвы от его имени, а также посещение мест захоронений²⁴⁸.

Скульптурных портретных памятников XIII–XIV веков, не относящихся к погребальному культу, не так много, но немногочисленные дошедшие до нас примеры в равной степени обогащают историю становления портретного жанра, к этой группе относится скульптурная декорация средневековых церквей и соборов.

Скульптура подобно живому человеку страдала в периоды войн и революций²⁴⁹. Например, во время Великой французской революции обезглавливанию подверглись не только тысячи французских граждан, но и статуи, некогда украшавшие церкви и соборы по всей стране. Спустя столетия некоторым памятникам повезло вновь обрести полноту своего образа, но до сих пор внушительная часть скульптурных голов, некогда разделённых со своими телами, продолжает существовать вне своего первоначального контекста. Подобные целенаправленные попытки отделить голову скульптуры указывают на её чрезвычайное значение, доминантную роль в формировании личности и определяющее место в идентификации персоны.

Скульптурный декор фасадов соборов оказался наиболее восприимчив к идее натурализма, однако это не сразу отразилось на скульптурной декорации. Процесс проникновения натурализма был постепенным — от образа к образу на протяжении десятилетий. Следует обратиться к скульптурной декорации Шартрского собора, а если быть точными, к порталам южного трансепта, являющегося самым поздним среди остальных порталов собора. Именно здесь можно отметить существенные различия между образами. Наиболее удачным

²⁴⁸ Stanford C. A. “The Body at the Funeral: Imagery and Commemoration at Notre-Dame, Paris, about 1304–18. // *The Art Bulletin*. 2007. Vol. 89, No. 4. P. 657.

²⁴⁹ Charles T. Little. Introduction. *Facing the Middle Ages*// // *Set in stone: The Face in Medieval Sculpture*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2006. P. xiv.

примером служат статуи мучеников, расположившиеся по откосам западного (левого) портала фасада. Несмотря на то, что все скульптуры датированы XIII веком, между ними наблюдаются существенные различия. Так, в статуях, находящихся ближе к дверям, отчётливее выражается связь с готической скульптурой более раннего времени. Фигуры мучеников предельно статичны, даже скованны, и преодолеть связь с архитектурой и стать самостоятельной статуей им пока что не удаётся. К более поздним работам²⁵⁰ относятся крайние *статуи, изображающие святого Теодора и святого Георгия* (илл. 79), которые, наоборот, отражают тяготение к натурализму. Эти две фигуры более объёмны, они практически полностью преодолели связь со фасадом, примечательны и детально проработаны драпировки их одежд. Но главной отличительной особенностью этих двух фигур является динамизм, который достигается за счёт контрапоста. Натурализм затрагивает не только тело, но и лицо. Если вариативность образов «центральных» персонажей — фигуры св. Теодора, св. Стефана, св. Климента, св. Лаврентия, св. Викентия, св. Дионисия — достигалась за счёт вспомогательных элементов (причёска, борода, головной убор), то два крайних образа отличает форма. Наиболее ярко выделяется образ святого Георгия, которому не свойственны бестелесность и одухотворённость образа, он, скорее, напоминает нам реально существующего исторического персонажа — рыцаря²⁵¹. Лицо его имеет более анатомически правильную форму и соотносится с образцами античной скульптуры.

Стремление разнообразить облик прослеживается не только среди статуй левого портала южной стены. Яркий образ, отличающийся от расположенных рядом статуй, представляет *фигура святого Авита* (илл. 80) с восточного портала этой же стены. В тимпане пространство поделено на фрагменты со сценами из

²⁵⁰ McGee Morganstern A. High Gothic Sculpture at Chartres Cathedral, the Tomb of the Count of Joigny, and the Master of the Warrior Saints. Pennsylvania: Penn State University Press. P. 38.

²⁵¹ Fred S. Kleiner. Gardner's Art Through the Ages: A Global History, Vol. I. Boston: Cengage Learning. P. 386.

жизни святого Мартина и святого Николая, где образам не свойственна высокая степень натурализма, а в откосах расположились фигуры исповедников. Если соседние образы *святого Мартина, святого Иеронима и святого Григория Великого* (илл. 80) бестелесны и подобны столпам, то святой Авит подобен святому Георгию с соседнего портала. Крупные горизонтальные складки на его одеждах делают его фигуру более коренастой; лицо его широкое, с небольшими глазами, ярко выраженными надбровными дугами и морщинами на лбу. Реалистичные локоны на его голове делают эту внешность далёкой от образцов Средневековья. Оба этих персонажа созданы после смерти самих исповедников, примерно лет на двадцать, — но какое разительное отличие между ними! Это, с одной стороны, вопрос к развитию готического натурализма, которому теперь доступны куда более конкретные способы детализации и индивидуализации изображения, нежели в начале XIII века. Но, с другой стороны, — зачем эта индивидуальность? Является ли это недавней, но уже устойчивой привычкой мастера ко всё большей точности, или, скорее, это следствие того, что теперь разрастающаяся колоссальная программа скульптурной декорации требует, чтобы святые были узнаваемо различны, а не выглядели на одно лицо, как это было ещё совсем недавно в статуях апостолов с центрального портала южной стороны трансепта. Второй ответ кажется более вероятным. В XIII веке отмечается сильное разрастание агиографических жанров и наполнение их всё большим количеством подробностей. В качестве наиболее очевидного подтверждения этому можно привести «Золотую легенду» Иакова Ворагинского, которая была написана в середине XIII века и стала самой популярной книгой в то время. Но дело даже не объеме жизнеописаний, а в том, что святому надо придать соответствующие черты, в первую и, главную, очередь резко отличающие его от рядом стоящего. Нередко в более раннем средневековом искусстве фигуры без подписи или герба были часто взаимозаменяемы, в результате чего художники не возражали против использования одного и того же изображения для нескольких лиц²⁵², в то время

²⁵² Remember Me / van Dijk S., Ubl M., Lammertse F. (Eds.). Amsterdam: Rijksmuseum, 2021. P. 57.

как гримасы демонов или лица отрицательных героев обладали более выразительной внешностью. В этом требовании нового времени видится какое-то безоговорочное и не отмеченное в текстах эпохи настояние — различить святого, показать, что он такой один, что это только он и на всём фасаде нет никого подобного.

Готическая архитектура по мере своего развития наполнялась скульптурной декорацией, библейские сцены и житийные циклы становились всё более развёрнутыми и подробными, и персонажей, в связи с этим становилось всё больше и больше. Изначально мастерам было необходимо разнообразить всех изображённых, и это делалось с помощью всевозможных характерных атрибутов. С появлением интереса к натурализму «набор» этих атрибутов становится более вариативным, и к условным характеристикам добавляются всевозможные характеристики облика, лица, его пропорций, его выразительности.

Не выходя за рамки программы скульптурной декорации Шартрского собора, обратимся к одному из самых интересных воплощений зла в средневековом искусстве — человеку негроидной расы. *Образ палача* (илл. 81) в тимпане восточного портала северной стены является одним из персонажей суда царя Соломона. Важно отметить, что в самой библейской истории нет описаний внешности палача. Таким образом, средневековый мастер самостоятельно избирает именно такой образ для изображения отрицательного героя. Подобные персонажи встречаются достаточно редко, поэтому они сильно выделяются среди прочих. В скором времени отношение к образу темнокожего человека начинает меняться благодаря личности святого Маврикия.

Приблизительно в середине XIII века появляется известная *скульптура святого Маврикия с «лицом африканского склада»* (илл. 82)²⁵³ в соборе в Магдебурге. Этот собор был построен на месте аббатства, посвящённого святому Маврикию. В 955 году Оттон I Великий приказал построить на месте аббатства

²⁵³ Ювалова Е.П. Немецкая скульптура, 1200–1270. М.: Искусство, 1983. С. 122.

новую церковь, которая была разрушена в 1207 году во время пожара. После началось строительство нового собора, который существует и по сей день. Оттон I, который строил собор в Магдебурге как будущую усыпальницу для себя, очень хотел получить останки святого, которые хранились в Агануме. В 960 году император получил часть останков²⁵⁴. В XII веке в собор была передана и глава святого. Возможно, что появление скульптуры связано как раз с обретением мощей.

Святой Маврикий был причислен к лику святых в IV веке н. э. В документальных свидетельствах не даётся описания внешности святого, поэтому искать основания для изображения его темнокожим следует в других источниках. «Маврикий происходит от *mari* — горький, *cis*, что значит извергающий или суровый, и *us*, то есть советчик или спешащий. Или же его имя происходит от *tauron*, что согласно Исидору, по-гречески означает чёрное. Ведь он вкусил горечь, ибо жил среди бедствий и был разлучен с родиной, он изверг из себя всякое излишество и был суров и крепок, претерпевая мучения»²⁵⁵, — говорится в Золотой легенде Иакова Ворагинского. Возможно, именно происхождение его имени является главной причиной его изображения африканцем.

Интерес к персоне святого Маврикия силён до сих пор, например, французский историк Мишель Пастуро в своей монографии уделяет этой теме значительное внимание: «По преданию, человек по имени Маврикий, из семьи коптов, жил во второй половине III века; он стал начальником большого легиона, набранного из жителей Верхнего Египта. Легион Маврикия отправили сражаться на границу империи, в самое сердце Альп. Он был отважным воином, не раз отражавшим натиск варваров, и верно служил Риму. Но, будучи христианином, он

²⁵⁴ Fred S. Kleiner. Gardner's Art Through the Ages: A Global History, Vol. I. Boston: Cengage Learning. P. 333.

²⁵⁵ Иаков Ворагинский. Золотая легенда. В 2 том. / Пер. с лат. Аникьев И.И., Кувшинская И.В. — М.: Издательство Францисканцев, 2018. Т. 2. С. 333.

отказался жертвовать языческим богам и при императоре Максимиане был казнён вместе со всеми своими солдатами в Агаунуме (ныне — местность Агон в швейцарском кантоне Вале)»²⁵⁶. Это описание очень важно для нас, потому что даёт представление о перемещениях Маврикия при жизни. Также Мишель Пастуро отмечал следующее: «...по мере того, как росло почитание Маврикия и множились его изображения, облик святого менялся. Вначале он был белокожим, с европеоидными чертами лица, как архангел Михаил и святой Георгий. Постепенно на изображениях и в произведениях искусства его черты стали меняться, кожа потемнела: художники хотели напомнить о его нубийском происхождении»²⁵⁷. Именно такой необычный образ святого начинает активно воспроизводиться в работах мастеров Центральной и Северной Европы. Связано ли это всё же с существованием не дошедших до наших дней описаний внешности христианского мученика или это особенность менталитета мастеров, принадлежащих Северной школе в восприятии образа человека, пришедшего с Африканского континента, — утверждать сложно.

Образ святого Маврикия без сомнения можно считать феноменальным, так как до создания статуи святого мученика в соборе в Магдебурге, в христианском западноевропейском искусстве изображения африканцев, которые начали возникать в конце XI — начале XII веков, появлялись лишь с целью связать этих персонажей с понятием греха, демонизма, а также с Исламом²⁵⁸. И если мы обратимся к ранним примерам, то увидим подтверждение этого тезиса. *Темнокожий палач* (илл. 81) с портала северного трансепта Шартрского собора, *обезглавливающий Иоанна Крестителя* (илл. 83) с северного портала западного фасада собора в Руане, *воин из сцены ведения святого Стефана на суд* (илл. 84) с

²⁵⁶ Пастуро М. Чёрный: история цвета. М.: Новое лит. обозрение, 2017. С. 64.

²⁵⁷ Там же. С. 65.

²⁵⁸ Bindman D, Gates H. L. Jr. *The Image of the Black in Western Art, Vol. II: From the Early Christian Era to the "Age of Discovery"*, Pt. 1. Cambridge, Mass.; London: Bellknap Press of Harvard University Press, 2010. P. 5.

портала южного трансепта собора Нотр-Дам в Париже — лишь некоторые из многочисленных примеров, где африканцы показаны как отрицательные персонажи. Аналогичную ситуацию можно наблюдать и в иллюстрациях манускриптов.

Скульптура святого Маврикия из собора в Магдебурге — первый пример переосмысления личности и образа темнокожего персонажа, в котором «повышенной материальности пластической формы соответствует и невиданная прежде конкретизация материальных черт человеческого лица»²⁵⁹. В дальнейшем образ темнокожего святого Маврикия будет нередко встречаться в искусстве именно Северных земель. Например, ещё одна *статуя святого Маврикия* (илл. 85) в образе темнокожего рыцаря появилась уже в 1360–1370 годах в Магдебурге в том же соборе. В последующие десятилетия будет создано большое количество образов святого мученика, например, *живописный образ в замке Карлштейн* (илл. 86).

Возвращаясь к другим примерам намеренной резкой индивидуализации персонажей в XIII веке, обратимся к упомянутому В.Н. Гращенковым Бамбергскому собору, который являет нам один из самых ранних и важных для нас памятников первой половины XIII века — *Бамбергского всадника* (илл. 87). Один из ранних скульптурных примеров в нашем исследовании отражает главную особенность немецкой скульптуры, которая не слилась с архитектурой, как это произошло во французской традиции, и именно благодаря этому представляет собой более самостоятельную форму²⁶⁰. К сожалению, не сохранилось свидетельств о том, какой мастер создавал эту работу и кого именно он изобразил. Тем не менее сам образ сильно индивидуализирован и правдив: «Особое очарование придает жесту правой руки Всадника небольшая, но несомненно увиденная мастером в жизни деталь: натягивая ремень, Всадник продел его в

²⁵⁹ Ювалова Е.П. Немецкая скульптура, 1200–1270. М.: Искусство, 1983. С. 122.

²⁶⁰ Томан Р. Готика. Архитектура, скульптура, живопись. Кельн, 2000. С. 334.

петлю указательный палец. Такими же индивидуальными и непосредственно наблюдаемыми кажутся упругий и сильный поворот головы Всадника, черты и мимика его лица — тяжелый твердый подбородок, выпяченные губы, пухлые валики сдвинутых бровей, большие, широко раскрытые глаза, глядящие из глубоко затенённых глазниц...»²⁶¹. Бамбергский всадник типологически можно объединить в одну группу с *Магдебургским всадником* (илл. 88), который был создан в 1240-е годы. Как и в случае со всадником из Бамбергского собора, ведётся множество споров о личности изображённого, и наиболее приемлемой является гипотеза о том, что в образе всадника в данном случае показан император Оттон I²⁶².

В целом фигуры кажутся практически одинаковыми на первый взгляд, но при рассмотрении обнаруживается, что Бамбергский всадник представляет собой всё же более динамичный образ. В данном контексте хотелось бы упомянуть и скульптуру *святого Мартина* (илл. 89) в образе всадника из рельефного декора собора святого Мартина в Бассенхайме. Эта фигурная композиция была создана в одно время с Магдебургским всадником, но она явно превосходит его по уровню экспрессии и способности передать движение. Складки одежд святого и поворот его фигуры свидетельствуют о высочайшем уровне мастерства.

Особую роль в изучении процесса становления и развития средневекового скульптурного портрета играют скульптуры основателей Наумбургского собора, датируемые 1250–1260 годами. Десять фигур в полный рост выполнены из песчаника, изначально они были раскрашены. В число этих скульптур входят известные образы *маркграфа Германа* (илл. 90) и *маркграфини Реглинды* (илл. 91), а также *маркграфини Уты Балленишедтской* (илл. 92) и её супруга *маркграфа Экехарда II* (илл. 93), графа Дитмара, графа Зиццо фон Кефернбурга графа Вильгельма фон Камбурга, графа Тимо фон Кистрица, графини Гепы, графа

²⁶¹ Ювалова Е.П. Немецкая скульптура, 1200–1270. М.: Искусство, 1983. С. 111.

²⁶² Williamson P. Gothic Sculpture, 1140–1300. Yale University Press, 1998. P. 174.

Дитриха. Примечательно, что все перечисленные статуи отличает высокая степень индивидуализации образов. Во многом эмоции на их лицах могут показаться нарочито преувеличенными. Подобное усиление акцентов сделано специально, чтобы различия между всеми персонажами казались значительнее. В отличие от образов, портретную достоверность которых мог контролировать сам заказчик, здесь отмечается самопроизвольное стремление к индивидуализации лица и наделение его уникальными чертами.

Приведённые примеры скульптурных портретов, несмотря на всю степень индивидуализации и натурализма, представляют собой условные образы, не отражающие действительности. Они не могут являться достоверными свидетельствами того, как выглядели эти герои. Более того, эти памятники никогда не преследовали такой цели, но создавались с индивидуальных моделей²⁶³. Подобно статуям с портала Шартрского собора, здесь пробуждается индивидуальность, однако это происходит пока что отдельно от личности несмотря на то, что нам известны имена этих персонажей. Но что же делает возможным появление индивидуальности? Это происходит за счёт применения эмоциональной шкалы. Как уже было обозначено нами ранее, чрезмерно эмоциональные образы и гримасы разнообразили скульптурную декорацию и позволили сделать визуально разными персонажей, принадлежащих одному типу или социальной группе. Обычно это были маргинальные образы, появляющиеся в периферийных пространствах соборов, и трактовались они исключительно вольно. Подобные образы нельзя отнести к памятникам высокого искусства, но таковую цель они и не преследовали, а давали мастерам прекрасную возможность для творческих экспериментов²⁶⁴.

Внимательно присмотревшись к Уте и Реглинде, мы обнаруживаем, что это

²⁶³ Reber F. V. History of Mediaeval Art. New York: Harper & brothers, 1887. P. 613.

²⁶⁴ Little C.T. Introduction. Facing the Middle Ages // Set in stone. The Face in Medieval Sculpture. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2006. P. xvi

одно лицо, которое демонстрирует разную мимику: радостную и задумчивую. При помощи такой же эмоциональной окраски, только более убедительной, противопоставляли дев разумных и неразумных в соборе Магдебурга, но в тех образах, однако, отсутствовало анатомически правильное строение лица и фигур. Стремление создать прекрасные женские образы свидетельствуют о «триумфе куртуазной любви над церковной мизогинией»²⁶⁵. Такое опознание лица является последней ступенью в процессе формирования портрета, после него появляется уже полноценный портретный образ. Пока что, только предвосхищая портрет, лицо приобретает оригинальный характер благодаря эмоциональной, психологической и индивидуальной маске, не вводя в эту систему понятие личности, которое уже существует, но обособленно. Условно-психологическая лицевая маска Экехарда и Уты является своего рода отработкой лицевой моторики и рождающейся из неё индивидуальности.

На иной стороне этого процесса представлены рассмотренные нами ранее в тексте фигуры мучеников с порталов Шартрского собора. В отличие от эмоциональных образов Наумбурга, в шартрской скульптуре рождается тип, не обременённый эмоциями, но способный приобретать различные формы. Этих персонажей можно разделить на разные типы внешности: высокие и низкие, худые и толстые, широколицые, длиннотыльные и т. д. В отличие от предыдущих примеров, где происходит типологизация характеров и эмоциональных типов, здесь типологизируются внешние характеристики. Подобного рода классификация может носить разный характер. Наиболее яркий пример того, где мы можем её встретить — Кентерберийские рассказы Джеффри Чосера, который вводит подробное описание внешности каждого из паломников. Все они индивидуальны и уникальны внешне, но это всего лишь образы, которые не принадлежат никакому конкретному человеку, а могут лишь быть приписаны

²⁶⁵ Sauerländer W. The Fate of the Face in Medieval Art // Set in stone: The Face in Medieval Sculpture. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2006. P. 7.

представителям некоторых социальных групп: рыцарю, монаху, повару, юристу, ткачихе и т.д. Это рождение категорий, которое расширяет социальную шкалу типологий, что позволяет включать больше различных персонажей, и которая вносит поиски индивидуальности до того, как эта индивидуальность станет принадлежать конкретной личности. Таким образом, «...до этого «безмолвствовавшее большинство», практически полностью исключаемое из истории, оказывается способным заговорить на языке символов, ритуалов, жестов...»²⁶⁶. В качестве результата мы имеем ситуацию, в которой два вектора развития портрета состоят из художественного и исторического понимания личности и индивидуальности.

Литературная ситуация в данном случае несколько проще. Автор вправе дать максимально подробную характеристику героя: описать его внешность, привычки, показать сильные и слабые стороны его характера. В изобразительном же искусстве показать такие мельчайшие детали персоны гораздо сложнее: при усилении акцентов на характере человека или на одной из особенностей его внешности, на второй план отойдет его анатомически достоверное представление внешности, что сделает образ подобным карикатуре, как в случае с многочисленными изображениями французского короля Карла V в иллюминированных рукописях. Из этого следует, что для создания полноценного портретного образа мастеру необходимо соблюсти баланс.

И всё же нельзя в завершение этих умозаключений не отметить, что рождение и утверждение готического натурализма в искусстве, будь то типологическая индивидуальность внешности или эмоционально, даже подчас экспрессивно выраженная разница психологического типа, — это и есть то громадное поле возможностей, одной из которых и становится портрет. Рассмотренные нами протопортретные жанры — это лишь возможность, лишь

²⁶⁶ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Пер. с фр. Ронина В. К.; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. М.: Прогресс: Прогресс-академия, 1992. С. 7.

место для будущего отыскания человека во всей конкретности его персонального облика. Готический же натурализм XIII, а потом XIV веков — это перерождение фундаментальных принципов изобразительности, без которого невозможно было бы всё увидеть и изобразить. Именно здесь, за пределами собственно портретного заказа и за пределами прежних жанров складывается умение выразить личность: иногда внешнее и наивное, как улыбки ангелов Реймса, иногда трогательно серьёзное и захватывающе достоверное, как в леттнере Наумбургского собора. Для того чтобы в полной мере описать суть происходящей перемены, надо просто прописать под этим углом зрения всю историю скульптуры XIII и XIV веков. Здесь редко когда найдётся, и то разве что в далёкой провинции, хоть какое-то увядание этого ошеломляющего внимания к подлинному облику человека, к чертам его лица и внешним признакам душевного движения. Это может чередоваться с волнами специфической, схематичной условности, как в западном портале Страсбургского собора, но даже там, в этих гротескно изогнутых и манерно жестикующих пророках, есть всё большая и большая несхожесть, всё более яркое и демонстративное понимание неповторимости личности. Это перейдёт к портрету, и, естественно, быстрее всего к тому месту, которое становится последней фиксацией этой неповторимости — к надгробию.

Несмотря на акцент настоящего исследования на XIV веке, нам неоднократно приходится обращаться как к памятникам более раннего времени, так и к тем, которые относятся уже к XV веку. Примеры фиксации лица и личности в разное время дают возможность лучше понять особенности XIV века и определить положение произведения этого столетия относительно других. И если первая половина XIV века показывает различные способы эмоциональной, физической и социальной типологизации, то, когда будет складываться портрет XV века, можно будет отметить, что в портретных образах постепенно исчезнет гипертрофированная мимика. В итоге образ приобретёт абсолютно уникальные черты, которые не потребуются усиливать эмоциональной окраской. Останутся лишь едва уловимые улыбки на лицах, как, например, в надгробии французского

короля Карла V, выполненном мастером Андре Боневё.

Раннее упоминание особенностей заказа надгробной скульптуры обнаруживается в документах английского королевского двора. Оно было связано с заказом надгробия жене Эдуарда I *Элеоноре Кастильской* (илл. 94) в 1289 году. Известно, что в феврале 1289 года Уильяму де Фарендону, золотых дел мастеру, были уплачены средства за «достоверное изображение королевы, когда она почувствовала себя плохо»²⁶⁷. Несмотря на усилия мастеров индивидуализировать образ, он получился больше социальным, нежели портретным. Но, среди дошедших до наших дней сведений о других мастерах, трудившихся над этим надгробием, мы можем встретить, мастера Александра из Абингтона, который получил особое звание — *imaginator*. До этого момента мастеров, занимавшихся подобными работами, называли просто *craftsmen*²⁶⁸.

Очередной пример, свидетельствующий о тяготении человека к достоверности изображения, переносит нас в Шпайер, где 1291 году умер *Рудольф Габсбург* (илл. 95). Надгробие короля из Шпайерского кафедрального собора играет большую роль в процессе становления портретного жанра. Хроники *Оттокара Штирийскийского* сообщают, что мастер длительное время добивался внешнего сходства, работая с поверхностью камня. В результате скульптор обозначил крупные морщины на поверхности лица, что представляет собой важный момент в истории портретного искусства²⁶⁹.

В XIV веке отмечается развитие портретного искусства ещё в одном королевстве Священной Римской империи — Богемии. Образцом расцвета чешского искусства была капелла святого Креста в замке Карлштейн, расписанная

²⁶⁷ Camille M. Gothic Art: Glorious Visions. New York, 1996. P. 163.

²⁶⁸ Prior E.S. Eight Chapters on English Medieval Art. Cambridge University Press, 1922. P. 95.

²⁶⁹ Inglis, E. Faces of power & piety. L.A.: J. Paul Getty Museum; London: British Library, 2008. P. 10.

примерно в 1360 году мастером Теодорихом из Праги²⁷⁰. Культурный подъём был «...обусловлен политической конъюнктурой, сложившейся к середине XIV в. благоприятно для Чехии. В 1346 – 1347 гг. наследник древнего чешского королевского рода Пржемысловичей и второй представитель династии Люксембургов в Чехии Карл IV почти одновременно получил титулы чешского короля и императора Священной Римской империи. Прага, таким образом, стала столицей империи, и это обязало Карла IV позаботиться о том, чтобы снабдить ее максимальным блеском»²⁷¹. Карлштейн был основан королём в 1348 году по образу Сен-Шапель в Париже для хранения там реликвий и королевских символов власти²⁷². Карл, проведший своё детство в Париже при дворе своего дяди — французского короля Карла IV Красивого, впоследствии ориентировался на образцы местного искусства и всячески стремился подражать им.

Именно при Карле IV в Чехии начинается расцвет искусств и наук. И если в первой половине периода его правления преобладали живописные портреты, то для второй половины характерно появление широкого круга скульптурных памятников²⁷³. Это во многом связано с появлением новых пространств, которые требовали особого украшения, и где скульптурные памятники могли найти места для существования.

«Одним из важных актов государственной деятельности Карла IV было учреждение пражского архиепископства в 1344 году, ставшего во главе самостоятельной чешской церковной организации, чего безуспешно добивались

²⁷⁰ Gothic Painting in Bohemia, 1340-1450. Universita Karlova. Ústav pro dějiny umění / Motějček A, Pesina J. (Eds.). Prague: Artia, 1956. P. 23.

²⁷¹ Ювалова Е.П. Чешская готика эпохи расцвета, 1350–1420. М.: Наука, 1998. С. 8.

²⁷² Bindman D., Gates H. L. Jr. The Image of the Black in Western Art, Vol. II: From the Early Christian Era to the "Age of Discovery", Pt. 1. Cambridge, Mass.; London: Bellknap Press of Harvard University Press, 2010. P. 155.

²⁷³ Rosario I. Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378. Woodbridge: Boydell press, 2000. P. 15.

чешские правители с X века»²⁷⁴, и результатом этих изменений стало начало строительства собора святого Вита 21 ноября 1344 года. Его возведение заняло не один десяток лет. По своим масштабам этот колоссальный собор ориентируется на великие готические соборы Франции, что «легче всего объяснить франкофильством Карла IV»²⁷⁵.

Символизируя амбиции императора, собор святого Вита, стал одним из очагов развития портретного жанра: в нём появились не только портреты Карла IV, но и его приближённых, а также автопортрет архитектора и скульптора Петра Парлержа.

Изначально для строительства собора был приглашён французский зодчий Матье из Арраса²⁷⁶, который проработал в Праге до самой своей смерти в 1352 году. Исследователь Е.П. Ювалова отмечала: «...и с середины 50-х годов начался новый, самый плодотворный период созидания Пражского собора, связанный с именем архитектора Петра Парлержа, выходца из Германии. Он происходил из весьма известной немецкой семьи архитекторов Парлеров. Карл IV пригласил его из Швабского Гмюнда, где он вместе со своими братьями и под руководством своего отца Генриха Парлера трудился над сооружением церкви св. Креста»²⁷⁷.

В пространстве собора главный интерес для нас представляет серия скульптурных бюстов, выполненных Парлержем с 1374 по 1378 год.²⁷⁸ Среди персон мы можем встретить изображения четырёх жён Карла, его родителей, двух братьев, сына и приёмную дочь, а также его собственный портрет. Продолжают

²⁷⁴ Поп И.И. Искусство Чехии и Моравии IX — начала XVI века. М.: Издательство Искусство, 1978. С. 142.

²⁷⁵ Ювалова Е.П. Чешская готика эпохи расцвета, 1350–1420. М.: Наука, 1998. С. 62.

²⁷⁶ Boehm D.B., Fajt J. Prague: the crown of Bohemia. 1347–1437. Yale University press: New Heaven and London, 2005. P. 62.

²⁷⁷ Там же. С. 62.

²⁷⁸ Rosario I. Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378. Woodbridge: Boydell press, 2000. P. 15.

династическую программу бюсты трёх архиепископов, знаменуя архиепископский статус собора, пять клерков — администраторов собора²⁷⁹, а также «...бюсты обоих архитекторов собора, Матье из Арраса и Петера Парлержа, что, с одной стороны, было весьма необычным для искусства средневековья, а с другой — выглядело данью уважения к выдающимся художникам и их искусству»²⁸⁰. Скульптурные циклы бюстов расположились «...в трифории соборного хора, над проходами, пробитыми в толще опорных столбов...»²⁸¹ и «...на южной и северной сторонах трифория...»²⁸². Физиогномическая достоверность подкрепляется изображениями гербов рядом с каждым из бюстов. В этих скульптурных бюстах должна была проявиться вся сила правящей династии. Идея скульптора и, безусловно, императора, ясна и понятна, тем не менее вопрос прославления власти посредством этих работ мы можем поставить под сомнение. Расположенные слишком высоко, эти работы просто-напросто не могли быть замечены и изучены простыми прихожанами и многочисленными паломниками. Конечно, на трифорий можно подняться по лестницам, но вряд ли такой привилегией обладал кто-то помимо королевской семьи, свиты Карла и клира.

Бюст Карла (илл. 96) напоминает его многочисленные портреты из монументальной живописи Карлштейна. Широко открытые глаза, заметные надбровные дуги, прямой нос, характерные борода и волосы до плеч — таким показан чешский король в настоящей скульптуре. Его образ одновременно лаконичен и убедителен, а монохромность скульптуры ещё более усиливает эти качества. При этом портрет Карла IV очень близок по своему облику скульптурному бюсту его брата Карла *Яна Йиндржиха* (илл. 97), который был

²⁷⁹ Wright G.S. The reinvention of the portrait likeness in the fourteenth century. // *Gesta*. 2000. Vol. 39, No. 2. P. 126.

²⁸⁰ Поп И.И. Искусство Чехии и Моравии IX — начала XVI века. М.: Издательство Искусство, 1978. С. 148.

²⁸¹ Ювалова Е.П. Чешская готика эпохи расцвета, 1350–1420. М.: Наука, 1998. С. 95.

²⁸² Там же. С. 95.

маркграфом Моравии. Важно отметить, что, скорее всего, к моменту создания этих скульптурных бюстов, графа уже не было в живых, как и нескольких жён императора. Все они являются портретными образами, не созданными с натуры, а представляют собой индивидуализированные реалистичные изображения, которые тяготеют к определённым портретам-типам.

Изображения всех жён Карла, а также его дочерей взаимозаменяемы и по своему типу явно ориентируются на распространённый в то время образ Девы Марии. Лишь портрет матери короля выделяется среди женских образов²⁸³. Особенным изображение делает, в первую очередь, головной убор — апостольник, который визуально придает её худому лицу ещё более одухотворённый вид, «на ее лице блуждает трепетная улыбка, как бы освещающая его изнутри»²⁸⁴. Некогда полихромные скульптурные бюсты были очень похожи на живописные портреты, но со временем заметный красочный слой сохранился лишь у портрета матери императора *Элишки Пржемысловны* (илл. 98). Красочный слой сделал эти работы напоминающими скульптуры донаторов XIII века из собора в Наумбурге, которые, как мы уже обозначили ранее, несмотря на условность образов обладали высокой степенью индивидуализации.

Подобно представительницам королевской семьи, мужским портретам было характерно повторение определённых внешних характеристик. Среди мужских королевских образов особняком стоит портретный бюст юного наследника *Вацлава* (илл. 99). Его молодое лицо обладает более примечательными характеристиками, которые можно заметить и в обработке камня, и в более романтическом образе юноши. Поворот головы и открытый взгляд делают образ Вацлава очень динамичным. Динамизм можно отметить и в образе отца Карла IV

²⁸³ Wright G.S. The reinvention of the portrait likeness in the fourteenth century. // *Gesta*. 2000. Vol. 39, No. 2. P. 126.

²⁸⁴ Поп И.И. Искусство Чехии и Моравии IX — начала XVI века. М.: Издательство Искусство, 1978. С. 152.

Яна Люксембургского (илл. 100): его поворот головы и острый взгляд делают его изображение живым и естественным несмотря на то, что портрет его является скорее типовым, нежели индивидуальным.

Обращаясь к портретам скульпторов, можно отметить некоторые различия между двумя имеющимися работами. Изучая портрет Матье из Арраса, можно предположить, что прообразом для него послужили мужские портреты представителей королевской семьи. Что же касается портрета *скульптора и архитектора собора Петра Парлержа* (илл. 101), то его образ мы, скорее всего, отнесём к группе первых реалистичных и индивидуализированных портретов XIV века, не соотносящихся с памятниками из собора. Как отмечает И.И. Поп: «Скульптор изображён человеком внутренне сосредоточенным, с твердым характером, острым, проникающим взглядом»²⁸⁵. Короткие волосы, усы, худое, слегка морщинистое лицо, впалые щёки и лёгкий наклон головы, — характеристики, которые сделали этот образ непохожим на остальные скульптурные бюсты собора. Физиогномическая точность в данном случае дополняется и правдоподобным психологическим образом, что вкупе даёт удивительный памятник скульптурного портрета, напоминающий образцы древнеримского искусства.

Попытки индивидуализировать образ можно отметить и в портретах архиепископов и ректоров. В их лицах гипертрофированы некоторые внешние характеристики, однако, как справедливо замечает Е.П. Ювалова, все эти портреты являются вариациями одного определённого типа, у них «мясистые щеки, толстые короткие шеи, пухлые плечи».²⁸⁶ Мы вряд ли можем говорить о достоверности имеющихся портретных бюстов. Например, *изображение архиепископа Яна Очко* (илл. 102), которое появляется также в надгробии, которое

²⁸⁵ Поп И.И. Искусство Чехии и Моравии IX — начала XVI века. М.: Издательство Искусство, 1978. С. 152.

²⁸⁶ Ювалова Е.П. Чешская готика эпохи расцвета, 1350–1420. М.: Наука, 1998. С. 108.

было заказано ещё при его жизни в 1367 году. На его лице обозначены такие же складки, как и в живописном образе с вотивного произведения с Богоматерью. При сравнении его скульптурного бюста со статуей прослеживаются некоторые различия, которые Джорджия Райт объясняет тем, что бюст Очко был прототипом для его предшественника *Арношта из Пардубиц* (илл. 103)²⁸⁷. Когда есть различия, появляются сомнения в достоверности образа. Тем не менее эти бюсты тяготеют к натуралистичному изображению, мастера пытаются разнообразить эти образы, делая их максимально подобными человеческой внешности.

Среди этого круга памятников можно выделить две скульптуры, которые являют собой яркие, непохожие друг на друга лица. Первый портрет — *Бенеша Крабице* (илл. 104) — демонстрирует «конкретные физиогномические особенности — широкий, с большими ноздрями нос, длинный желобок между носом и верхней губой...»²⁸⁸. На его мягком, слегка бесформенном лице, заметна лёгкая улыбка. Губы его поджаты, их уголки образуют симметричные впадины.

Несколько иной тип представляет портрет *Вацлава из Радче* (илл. 105). Ранее мы сказали, что портрет *Петра Парлержа* (илл. 101) можно считать вершиной скульптурного портрета XIV века. В данном случае портрет Вацлава во многом даже превосходит портрет мастера. Во-первых, бюст практически полностью преодолевает тяготение к объёму стены и выделяется в самостоятельную единицу. Его форма ясная, анатомически максимально точная в своём строении, линии черт лица чёткие и выразительные подобно римским скульптурным портретам. Портрет его был создан позднее остальных, в 1385 году, и, скорее всего, новым мастером²⁸⁹.

В числе бюстов этой группы есть ещё один памятник — изображение

²⁸⁷ Wright G.S. The reinvention of the portrait likeness in the fourteenth century. // *Gesta*. 2000. Vol. 39, No. 2. P. 126.

²⁸⁸ Ювалова Е.П. Чешская готика эпохи расцвета, 1350–1420. М.: Наука, 1998. С. 108

²⁸⁹ Wright G.S. Op. cit. P. 126.

Микулаша Голубца (илл. 106), которое следует рассматривать как протопортрет. Его необычный образ словно не воспринял идеи гуманизма, он как будто вырван из более ранней средневековой скульптуры, которая декорировала фасады соборов. По своему типу он близок зооморфной маске или гримасе, как, например, с *фасада собора в Реймсе* (илл. 107), нежели к портретному изображению реального человека. Различия и сходства в скульптурных бюстах двух циклов идентичны ситуации во французском аббатстве Сен-Дени, когда несколько артелей мастеров выполняли разные скульптурные надгробия, что в результате и определило возможность разделения их по типовым группам.

Скульптурные бюсты верхних регистров сочетались с портретной скульптурой в надгробиях нижнего яруса. Наиболее ярким примером является надгробие *Пржемысла Отакара* (илл. 108), созданное в 1377 году.

Достоверные натуралистичные портреты, подкреплённые гербами, во многом могут напоминать галереи королей в Реймсе или группы *Neuf Preux*, когда в одном цикле изображались великие мужи античного времени, библейские герои и современники. В соборе святого Вита мы можем наблюдать момент легитимизации власти за счёт объединения поколений: «Надгробия в нижнем ярусе собора воплощают прошлое Чехии, бюсты в трифории — ее современность, наконец, небожители в верхнем ярусе осеняют своим вечным покровительством чешское государство»²⁹⁰. Подобные ситуации с прославлениями предков стали неотъемлемой частью искусства XIV века. Многочисленные примеры подобного прославления представлены в диссертации В.А. Ворошень²⁹¹.

Исследуя хроники и генеалогии, мы уже пришли к выводу о том, что составление родословных, включение мифологических и исторических

²⁹⁰ Ювалова Е.П. Чешская готика эпохи расцвета, 1350–1420. М.: Наука, 1998. С. 97

²⁹¹ Ворошень В.А. "Девять доблестных мужей" и "Девять доблестных жен" в западноевропейском изобразительном искусстве XIV–XVI веков: дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2014.

персонажей в число своих предков было свойственно практически всем средневековым правителям.

Тема чешского скульптурного портрета, к которой крайне редко обращались исследователи, оказалась богата на памятники. «Новый для средневековья мемориальный замысел обусловил появление новой пластической формы — станкового бюста — и поставил перед скульпторами новую образную задачу объективной фиксации индивидуальных черт изображённой персоны»²⁹², — отмечает Е.П. Ювалова. И если в Карлштейне — центре живописного портрета — преобладал образ императора, то в соборе святого Вита Карл решил разделить славу и власть со своими предками и современниками. «Пражская художественная среда подобно художественной среде Парижа обладала сильной ассимилирующей способностью. Так, стилистика Петра Парлержа, генетически связанная со Швабским Гмюндом, где он начинал работать, приобрела в Праге многие новые черты. Новым стало и образное содержание его искусства. Зато близка ему в стремлении к упрощению и обобщению форм и к портретности изображений живопись другого придворного мастера Карла IV, возможно, также пришлого, Теодорика»²⁹³.

Чехия стала одним из наиболее ярких примеров процесса обретения лица личностью. Некоторые из скульптурных бюстов, выполненных мастерской Петра Парлержа, являются настоящими жемчужинами портретного искусства XIV века. В них до абсолютной степени проработаны физиогномические характеристики, анатомически верные пропорции и учтён социальный статус портретируемого. Французский историк Ф. Арьес писал, что «...личность, условно говоря, — «средний член» между культурой и социальностью, то звено, которое их объединяет»²⁹⁴. В работах Парлержа лицо и личность, наконец, совпадают, в

²⁹² Ювалова Е.П. Чешская готика эпохи расцвета, 1350–1420. М.: Наука, 1998. С. 100.

²⁹³ Там же. С. 8.

²⁹⁴ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Пер. с фр. Ронина В. К.; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. М.: Прогресс: Прогресс — академия, 1992. С. 6.

отличие от статуй основателей из Наумбурга, где личность продолжает существовать условно. Объединив эти два мира, искусство Средних веков получает полноценные портретные образы, отвечающие пониманию личности.

Искусство портрета активно развивалось и при дворе Филипа II Смелого, брата герцога Беррийского. Герцог Бургундский сочетал в себе политические амбиции и бесконечную возможность находить финансовые ресурсы с неподдельным интересом к искусству²⁹⁵. Его художественные заказы были непревзойдёнными и не менее грандиозными, нежели памятники, создававшиеся при дворе его брата²⁹⁶. В 1385 году Филипп приглашает в Дижон из Нидерландов скульптора Клауса Слутера для работы над часовней в монастыре Шанмоль, где он проработал до конца своей жизни — до 1406 года²⁹⁷.

«Колодец Моисея» в Шартрез де Шанмоль со своими шестью пророками *Моисеем, Давидом, Иеремией, Захарией, Даниилом и Исайей* (илл. 109) представляет собой один из самых изумительных скульптурных памятников позднего Средневековья. В аспекте нашей темы здесь замечательно то, насколько по-настоящему портретны лица пророков, невзирая на то, что «настоящая» портретность здесь невозможна: это не портреты современников, а художественная реконструкция облика давно живших людей. Однако новые требования — не столько иконографического, сколько зрительного порядка — настойчиво дают о себе знать. Персонажи индивидуализированы по возрасту, по характерам: от величественного и спокойного царственного Давида до тревожного и даже гневного или яростного Даниила, от измождённой старческой слабости Исайи до бесконечно более древнего, но несокрушимо героического Моисея — и индивидуализированы настолько, что кажется, будто для них кто-то позировал.

²⁹⁵ De Winter P. M. Art from the Duchy of Burgundy // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 1987. Vol. 74, No. 10. P. 407.

²⁹⁶ De Winter P. M. Castles and Town Residences of Philip the Bold, Duke of Burgundy (1364–1404) // Artibus et Historiae, 1983. Vol. 4, No.8. P. 95.

²⁹⁷ Scher S.K. Andre Beauneveu and Claus Sluter // Geata. 1968. Vol.7. P. 4.

Здесь находит своё предельное выражение уже отмеченная тенденция прослеживания и даже предельного, окончательного заострения эмоционально-психологического типа, начавшаяся в Наумбурге или, может быть, в Реймсе в XIII веке. Яркость и отчётливость персонажей почти навязчива: мы видим, как на наших глазах личность предполагаемая, подразумеваемая и условная превращается в почти что настоящего человека, как психотип делается человеком, имеющим возраст, характер и незабываемую единственность черт лица. Это, конечно, свидетельствует об определённой зрелости, о готовности видеть, различать и характеризовать человеческий образ через призму его единственной оболочки и единократной сущности. И знаменательно, что в том же комплексе, руками тех же мастеров создаются настоящие портреты.

Несмотря на то, что исследователи творчества Клауса Слутера чаще обращаются к изучению такого памятника, как «Колодец Моисея», для нашей работы также большой интерес представляет *портал часовни монастыря* (илл. 110). В центре, на трюмо изображена Богоматерь с младенцем Иисусом, а по откосам портала помещены статуи Филиппа II с Иоанном Крестителем с одной стороны и с другой — Маргариты Фландрской со святой Екатериной. Лица супругов воссозданы с максимально возможным сходством²⁹⁸. Лицо герцога привлекало внимание исследователей уже в начале XX века; А. Клейнклауз отмечал, что пухлое лицо Филиппа обладает ярко выраженными чертами, которые наглядно говорят о его возрасте²⁹⁹. После Французской революции скульптура герцога сохранилась практически в первоизданном виде, а фигура Маргариты Фландрской была сильно повреждена: были утрачены руки и детали причёски³⁰⁰. В настоящее время скульптура супруги герцога полностью отреставрирована.

Стоявшие когда-то в этой часовне надгробия бургундских герцогов были

²⁹⁸ Томан Р. Готика. Архитектура, скульптура, живопись. Кельн, 2000. С. 320.

²⁹⁹ Kleinclausz A. J. Claus Sluter et la sculpture bourguignonne au XV-e siècle. Paris: Librairie de l'Art Ancien et Moderne, 1905. P. 56.

³⁰⁰ Ibid. Pp. 55–56.

сильно повреждены во время революционных погромов XVIII века, и о них труднее говорить в подробностях. Но само их присутствие с безусловной портретной характеристикой усопшего позволяет нам увидеть в комплексе памятников Шартрез де Шанмоль окончание долгого пути формирования индивидуального портретного образа в искусстве поздней готики. Три разных ипостаси этого распознавания, более того, этого подлинного открытия личности, данные в трёх разных жанрах, — вот венец поисков лица и личности в XIV столетии.

Портретное искусство второй половины XIV века объединяет физиогномическую точность и историческую личность, внешняя характеристика начинает совпадать с линией персонажа, которые имели именную составляющую, но не обладали лицевой. Искусство значительно обогатилось благодаря созданию достаточно широкого круга памятников, в которых заказчик изъявлял желание быть изображённым так, как он выглядел в действительности. В своих трудах Ж. Дюби отмечал, что человек XIV века, скорее всего, больше думал о благочестии, нежели старался прожить более праведную жизнь³⁰¹. Таким образом, за стремлением приблизиться к благочестивому идеалу скрывалось желание оставить после себя собственный образ благочестивого человека. Теперь, когда лицо и личность слились воедино, начинают создаваться портреты, в которых мы видим людей такими, какими они были на самом деле. Они чаще всего обращены не к придворной культуре и её участникам, а к вечности — это портрет надгробный, посмертный, коммеморативный, но они уже портреты и по месту, ими занимаемому, и по формообразованию, и тогда все наши протопортретные возможности более раннего времени процветают новой конкретностью. Портрет становится делом повсеместным, и личность теперь не может больше быть безлична, условна, приблизительна. И в жизни, и в смерти она проступает в подлинном своём облике.

³⁰¹ DUBY G. Medieval art. Foundations of a new Humanism 1280–1440. Geneva: Skira, 1995. P. 120.

3.2. РЕЛИКВАРИИ

Начав разговор о скульптуре, о величественных и масштабных фигурах, его хотелось бы прервать обращением к небольшим предметам, относящимся к объектам поклонения — реликвариям. Речь идёт не просто о ларцах для мощей, а о формах, которые воспроизводят отдельные части человеческого тела. Средневековое искусство любило использовать фигуративные и нарративные образы для усиления эффекта, оказываемого на человека. Это касается и реликвариев, которым придавались формы частей тела³⁰². Для нашей темы наиболее значимы, конечно, реликварии, хранящие фрагменты главы святого, что пронизывает реликварий почти осязаемой силой³⁰³. Ситуация эта заслуживает особенного и внимательного рассмотрения: ведь только здесь изображение и форма находятся так близко от того, что они изображают.

На протяжении веков именно голову было принято считать сосредоточением индивидуальной идентичности и проводником человеческих эмоций. Идея, сформулированная Платоном в «Тимее»³⁰⁴ о доминантности головы и о пребывании души в ней, прослеживается и в Средних веках, в особенности в реликвариях.

Первый пример реликвария в форме фрагмента тела сохранился во Франции — это глава святого Маврикия, которая была заказана Бозоном Вьеннским, королем Прованса (879–887 годы)³⁰⁵. Подобного рода «говорящие» реликварии

³⁰² Hahn C. *Strange Beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries*, 400 — circa 1204. Pennsylvania: Penn State Press, 2012. P. 67.

³⁰³ Charles T. Little. Introduction. *Facing the Middle Ages// Set in stone: The Face in Medieval Sculpture*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2006. Pp. xvi.

³⁰⁴ Plat. Tim. 90a

³⁰⁵ Boehm B.D. *Body-Part Reliquaries: The State of Research // Gesta*. 1977. Vol. 36, No.1. P. 8.

стали быстро распространяться по всей Европе в XII – XIII веках, что связано с формированием традиции религиозных процессий. Своего пика экзальтация культа реликвий достигла к концу Средневековья³⁰⁶. Реликвии и реликварии были важны как в Византии, так и Латинском Западе; историки подчёркивают, что реликвии были, возможно, самым главным сокровищем, которое пришло на Запад из Константинополя в результате Четвёртого Крестового похода. Реликвии, без сомнения, стали одним из основных источников «божественного» в христианстве на Западе. Подобное значение на Востоке имели иконописные образы³⁰⁷.

Очень часто реликварии создавались не только для святых, давно покинувших этот мир, но и недавно канонизированных. Интересно, что в абсолютно религиозном объекте, в котором светское начало практически полностью отсутствует (в отличие от иллюминированных манускриптов), смог возникнуть прообраз портрета.

Обращаясь к «говорящим» реликвариям, мы понимаем, что в первую очередь они указывали на своё содержимое, а именно на часть тела, которая была помещена в ковчег. Воспроизведение формы подразумевает обращение к анатомии и реалистичную передачу того или иного фрагмента. Реликварии в виде голов требовали особого внимания, так как являлись скульптурным футляром для мощей святого. Придание форм человеческого тела такого рода ларцам было подобно древнеегипетским саркофагам, которые как правило повторяли формы человеческого тела. Голова и руки являются самыми экспрессивными и коммуникативными формами нашего тела, поэтому голова была важна для слова в целях визуального контакта, а руки — для обозначения жеста³⁰⁸, так, например, священники использовали реликварии в виде рук, чтобы благословить верующих

³⁰⁶ The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture. In 6 Vols. / ed. in chief Colum P. Hourihane. New York: Oxford univ. press, 2012. Vol. 1. P. 191.

³⁰⁷ Bynum C.W., Gerson P. Body–Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages // *Gesta*. 1977. Vol. 36, No. 1. P. 4.

³⁰⁸ *Ibid.* P. 5.

во время литургии³⁰⁹. В Средневековье же основная смысловая нагрузка «говорящих» реликвариев была нацелена на усиление эффекта присутствия посредством формы, ведь чем реалистичнее и «живее» был реликварий, тем сильнее был оказанный им эффект.

До наших дней дошло достаточно большое количество не только «говорящих» реликвариев, но и именно реликвариев в форме головы.

Мы не имеем цели рассмотреть каждый памятник без исключения, но для нас важно изучить несколько примеров, которые помогут нам сформировать понимание проблемы. Сразу стоит отметить, что многие из описываемых памятников, созданы не в XIV веке, а ранее. Это доказывает тот факт, что реликварии во многом предвосхитили развитие портрета и личности в больших скульптурных формах.

Мы не будем обращаться к памятникам, созданным в IX–XI веках, чтобы не уходить за временные границы нашего исследования слишком далеко. Исходя из этого, первым реликварием, который будет рассмотрен, станет *глава святого Евстафия* (илл. 111)³¹⁰. Реликварий был создан в Базеле в самом конце XII века. Основным материалом, использовавшимся при его создании — серебро. Форма головы реалистична, а масштаб выполнен в натуральную величину. Отметим, что соответствие человеческим пропорциям свойственно как ранним реликвариям, так и созданным в период позднего Средневековья. Само лицо смоделировано достаточно схематично, черты его складываются из определённого набора форм. В качестве постамента для головы служит куб с рельефными фигурами апостолов по трое с каждой стороны. Помимо формы из металла создавалась ещё и модель из дерева, что не может не связывать эту традицию с обычаем создания

³⁰⁹ Hahn C. The Voices of the Saints: Speaking Reliquaries // *Gesta*. 1977. Vol. 36, No. 1. P. 27.

³¹⁰ 1850,1127.1. The St. Eustace Head Reliquary, 1180–1200. Материал — дерево, горный хрусталь, халцедон, аметист, сердолик, жемчуг, стекло, серебро, золото. Происхождение — Базель. Британский музей, Лондон.

деревянных фигур усопших специально для погребальных процессий³¹¹.

Не менее известен бюст *Фридриха Барбароссы* (илл. 112)³¹². Скульптурный памятник был выполнен из позолоченной бронзы ещё при жизни великого императора Священной Римской империи. Конечно же, в XII веке попытки индивидуализировать образ правителя представляли собой лишь усиление акцентов на самых знакомых особенностях внешности, однако лёгкая асимметрия делает образ более реалистичным и правдоподобным. Большое внимание в настоящем бюсте мастера уделили моделировке причёски и бороды Фридриха. Рассматривая хроники и генеалогии, мы уже упоминали о том, что исторические личности получали прозвища, которые чаще всего являлись одной из характеристик их внешности. Прозвище «Барбаросса» Фридрих получил уже во взрослом возрасте из-за своей рыжей бороды, и внимание к этой особенности его внешности проявилось как в этом бюсте, так и во множестве изображений в иллюминированных манускриптах того времени. И несмотря на скудный набор «инструментов», которыми пользовался мастер для достижения ещё протопортретного сходства, мы замечаем, как особенности внешности начинают формировать представления о человеке.

Важно отметить, что внешняя оболочка не имела ничего общего с содержимым: бюст не являлся реликварием для останков императора, но в нём хранились мощи евангелиста Иоанна. В какой-то мере преобладание светского начала и определило эту степень индивидуализации бюста.

Не менее интересным памятником представляется *бюст — реликварий*

³¹¹ Kantorowicz E. *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton University Press, 1957. Pp. 419-437.

³¹² АКГ3515. Golden Bust of Frederick I, с. 1160. Материал — Позолоченная бронза. Происхождение — Вестфалия. Католическая приходская церковь, Каппенберг.

*святого Ирье (илл. 112)*³¹³, который был основателем аббатства во французском городе Лимож. В данном случае внутри реликвария действительно находились мощи святого. Немаловажно, что годы жизни святого Ирье приходятся на VI век, а сам реликварий был создан приблизительно в 1220–1240 годах и никак не мог являться портретом в полном понимании этого слова. В отличие от «портрета» святого Евстафия, образ святого Ирье может показаться более умиротворённым и расслабленным; линии его лица плавные и пропорционально точные. Лицо выполнено из серебряных пластин, а вот причёска, брови, борода покрыты позолотой. Сама композиция состоит из деревянного внутреннего ядра и внешнего серебряного корпуса. Исследователи отмечают, что деревянный бюст представляет образец высочайшего мастерства и поэтому экспонируется наравне с серебряной формой³¹⁴. Ожерелье, которое мы видим на шее святого, имеет более раннюю датировку, чем сам бюст; предположительно, оно могло изначально принадлежать другому реликвиарию³¹⁵.

Количество мужских реликвариев превосходит женские, но нам всё же хотелось бы обратиться к одному из них. *Реликварий святой Людмилы (илл. 114)*³¹⁶ был создан в Праге в середине XIV века. Бюст выполнен из серебра с позолотой и инкрустирован полудрагоценными камнями. Плавные складки вуали ниспадают на идеально гладкую поверхность её лица. Образ кажется предельно умиротворённым и привычным для круга реликвариев того времени. И тем не менее этот реликварий отличает обозначение зрачков в глазах, что делает образ

³¹³ 17.190.352a, b. Reliquary Bust of Saint Yrieix, c. 1220–1240. Материал — Позолоченное серебро, хрусталь, драгоценные камни, стекло. Происхождение — Лимож, Франция. Метрополитен музей, Нью-Йорк.

³¹⁴ Boehm B.D. Body–Part Reliquaries: The State of Research // *Gesta*. 1977. Vol. 36, No. 1. P. 11.

³¹⁵ Rupin E. *L'Oeuvre de Lioges*. Paris: Alphonse Picard et Fils, 1890. P. 453.

³¹⁶ Inv. No. K. 18. Bust reliquary of St. Ludmila, 1300–1320. Материал — Позолоченное серебро, хрусталь, аметист, цветное стекло, дерево. Происхождение — Богемия. Собор святого Вита, Прага.

более живым и реалистичным³¹⁷.

Наиболее реалистичным и индивидуализированным является *реликварий в виде бюста святого Власия Севастийского* (илл. 115)³¹⁸, датируемый второй половиной XIV века и соответствующий временным границам настоящего исследования. В отличие от рассмотренных выше бюстов, здесь мы можем увидеть абсолютно новый уровень мастерства и чувства индивидуализации. Однако, как и в случае с другими примерами, реликварий был создан спустя десять веков и не может считаться портретом. Тем не менее мастера попытались приблизиться к воссозданию образа *святого Власия*, который на протяжении веков появлялся в искусстве. Как и в случае со многими образами святых, мастера старались придерживаться уже сложившейся иконографии образа святого.

Мы рассмотрели всего несколько памятников, но о многообразии реликвариев-бюстов можно судить по *немецкой гравюре* (илл. 116)³¹⁹ 1496 года, на которой изображены все реликварии, некогда принадлежавшие бенедиктинскому аббатству в городе Андекс. Среди различных форм реликвариев можно встретить девять образцов в виде рук, а также двенадцать — в виде бюстов, среди которых встречаются как мужские, так и женские образы.

И всё же главным остаётся вопрос: можно ли считать реликварии памятниками портретного искусства? Портретность неразрывно связана с личностью, и, несмотря на то что большая часть реликвариев имеет развитую

³¹⁷ Charles IV: Emperor by the Grace of God: culture and art in the reign of the last of the Luxembourgs, 1347–1437 / Catalogue of the exhibition, Prague Castle, 16 February — 21 May 2006 ed. by Jiří Fajt. Prague: Arthis, 2006. P. 24.

³¹⁸ W30. Bust reliquary of St. Blasius, XIV в. Материал — Позолоченное серебро, хрусталь, драгоценные камни, дерево. Происхождение — сокровищница Гвельфов, церковь святого Власия, Брауншвейг. Берлинский музей прикладного искусства.

³¹⁹ 1895,0122.188—189. Broadside on the relics at Kloster Andechs, Bavaria, 1496 г. Бумага, Гравюра на дереве. Происхождение — Германия (Бавария). Формат — 265 × 750 мм (кодекс). Британский музей, Лондон.

степень индивидуализации, многие из них утратили свою идентичность, и те примеры из Лувра, Амьена, Эрфурта, Гамбурга, Хильдесхайма и Мелька идентифицируются всего лишь как святые, так как о них нет ни свидетельств, ни каких-либо идентификационных надписей³²⁰. Подобно масштабным скульптурам готических соборов, портретные реликварии появлялись спустя длительное время после жизни того или иного святого. Из этого следует, что все памятники хоть и являются примерами проявления интереса к индивидуализму и анатомической достоверности, но не признаны достоверным свидетельством о том, как мог выглядеть святой при жизни.

Особенность так называемых портретных реликвариев состоит в том, что в отличие от скульптуры, которая была декоративным убранством как интерьеров соборов, так и их фасадов, здесь делается акцент на «портрете». Реликварии являлись не просто изображением и неким повествованием о святом мученике, а оболочкой для мощей, и мастера воссоздавали «слепок» с образа, как бы дорабатывали то, что не могло сохраниться на самих останках. Скульптура не всегда так тяготела к проявлению индивидуальных черт, потому что она являлась лишь вариацией на тему. Реликварии же являлись неким продолжением и выявлением личности, и, возможно, акцентирование внимания на внешности могло быть также для усиления эффекта воздействия на верующих.

Для нашей темы они особенно интересны ещё и потому, что это, конечно, особенно средневековая тема, не имеющая, в отличие от предыдущих, никакой позднеантичной памяти. Святость — это личное качество, и через неё начинает проступать лицо, которому даже (не в прямом смысле этого слова) придаётся «портретная» узнаваемость. Искусство довершает то, что начинается с обезличенного фрагмента черепной коробки или хотя бы даже и полных костных останков. Личность святого проступает на оболочке реликвария, и по мере

³²⁰ Hahn C. *Strange Beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries*, 400 — circa 1204. Pennsylvania: Penn State Press, 2012. P. 122.

изменения требований к этому искусству, намечаются черты лица, начиная с благородной идеализации, которая характерна святости, и продолжая все большей протопортретной конкретностью и узнаваемостью облика. Это ставит перед нами вопрос, который мы обсудим в следующем разделе: как именно и до какой степени возможна индивидуализация лица персонажа там, где реликвий нет — то есть, в скульптурном образе.

3.3. НАДГРОБИЯ АББАТСТВА СЕН-ДЕНИ. ОТ ОБРАЗА ВЕРХОВНОЙ ВЛАСТИ К КОРОЛЕВСКОМУ ПОРТРЕТУ³²¹

Аббатство Сен-Дени, расположившееся на севере Парижа, имеет очень богатую историю. Основанное в V веке н. э. на месте упокоения обезглавленного мученика Дионисия Парижского, своего расцвета Сен-Дени достигло лишь в XII веке при аббате Сугерии, который начал строительство первого готического собора, что ознаменовало начало нового этапа не только в жизни аббатства, но и во всей истории архитектуры.

Сугерий был приближенным монарха: ещё в детстве он обучался вместе с будущим королем Людовиком VI. Позднее, когда Людовик занял престол, Сугерий стал его главным советником в политических и духовных вопросах³²². Важно отметить, что перу Сугерия принадлежит труд под названием «Жизнь Людовика Толстого».

Подобного рода отношения с монархами усиливали не только значимость фигуры Сугерия в политической жизни государства, но и всего аббатства. Уже в начале XIII века по приказу Людовика IX Святого в Сен-Дени были перенесены останки французских королей, начиная с Дагоберта I. С этого момента аббатство Сен-Дени на протяжении четырёх столетий было королевской усыпальницей Франции: здесь покоятся останки правителей, начиная с Хлодвига I и заканчивая Людовиком XVIII.

Являясь королевской усыпальницей, Сен-Дени стало ключевым художественным центром, где лучшие мастера трудились, создавая надгробные

³²¹ Глава написана на основе статьи, опубликованной автором исследования: Окрошидзе Л.Г. От образа к портрету. Надгробия XIII–XIV вв. из аббатства Сен-Дени // Клио. 2018. № 8. С. 101–109.

³²² Benton J.F. Suger's life and personality // *Abbot Suger and Saint Denis: a symposium*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1987. P. 4.

образы правителей и знатных особ. Памятники, созданные для королей и по заказу королей, стали прекрасным отражением художественных вкусов того времени, и мы можем считать образцы надгробной пластики из Сен-Дени одними из лучших.

Необходимость сохранить в истории образ монарха заставляла мастеров–скульпторов постоянно искать новые формы репрезентации не только королевского, но и обыкновенно человеческого облика. Попытка проявления индивидуальности в воспроизведении черт лица и фигуры стала результатом этих долгих поисков.

Церковь допускала наделение портретными чертами надгробной скульптуры, именно поэтому погребальная скульптура в средневековом искусстве является одной из немногих областей, где человеческий образ существует несколько обособленно³²³.

Именно самостоятельное существование надгробной скульптуры в пространстве собора позволило проявиться интересу к индивидуализации и созданию не социального образа – типа, а протопортрета уже в конце XIII века. Историк Жорж Дюби писал: «Действительно от искусства надгробий ожидали прежде всего, чтобы оно сохраняло в неприкосновенности вплоть до Страшного Суда черты данного мужчины, данной женщины. Требовалось портретное сходство. Первые в нашей цивилизации портреты появляются в эту эпоху, благодаря той заботе, которую в высшем обществе стали проявлять об усопших, благодаря тому вниманию, которое богатые покойники стали проявлять по отношению к самим себе, заботясь о том, чтобы не исчезнуть бесследно, требуя от скульпторов и художников все более точной передачи сходства с натурой»³²⁴.

Важно отметить, что заказчики и мастера прекрасно осознавали, что они

³²³ Гращенко В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. С. 29.

³²⁴ Дюби Ж. Европа в Средние века / Пер. с фр. В. Колесникова. Смоленск: Полиграмма, 1994. С. 285.

создают не только новый тип памятника, но и передают последующим поколениям память об усопшем. Феномен «памяти» является неотъемлемой частью надгробной скульптуры, на что указывают латинские понятия «*monumentum*» и «*memoria*»³²⁵. Этот факт подтверждают как сохранившиеся до наших дней скульптурные надгробия, так и документальные свидетельства, описывающие процесс их создания. Надгробные памятники, как представителей королевского рода, так и простых людей — это финал тысячи жизней, который воплощался в камне.

Исследователь В. Зауэрландер, в одной из своих публикаций говорит о богатстве образов в средневековом искусстве, однако он считает, что это преимущественно маски, которые либо выражают какие-то определённые эмоции, либо не проявляют их вовсе. По мнению автора, начиная с периода правления Карла Великого и до времён Данте, не появилось ни одного портрета в нашем понимании этого слова. В статье это аргументируется тем, что, например, в Древнем Риме портреты императоров действительно отображали настоящий облик правителей, а вот в Средневековье монарх идентифицировался через всевозможные атрибуты (гербы, корона, скипетр, девиз)³²⁶. Из этого можно сделать вывод о том, что все многочисленные образы Средневековья являются не более, чем просто масками, не имеющими ничего общего с реальной человеческой внешностью. Но стоит ли соглашаться с этим? Безусловно, они имеют своё основание, однако, на наш взгляд, нельзя категорично обозначить период Средних веков как время обезличенное.

С целью получить ответы на вопросы о формировании индивидуальных черт в надгробной пластике и становлении протопортрета, мы обратимся к

³²⁵ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Пер. с фр. Ронина В. К.; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. М.: Прогресс: Прогресс — академия, 1992. С. 192.

³²⁶ Sauerländer W. The Fate of the Face in Medieval Art // Set in stone: The Face in Medieval Sculpture. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2006. P. 3.

французским надгробиям XIII–XIV веков из аббатства Сен-Дени.

Надгробную пластику из аббатства можно поделить на несколько типологических групп, в каждой из которых выделяется один или пара ключевых памятников. Именно эти несколько надгробий и определили облик остальных надгробных образов не только аббатства, но и многих других надгробий по всему королевству. Как мы уже упоминали, это связано с тем, что королевская усыпальница являлась и одним из главных художественных центров, распространявших стиль и новые тенденции.

Большинство надгробий королей, стоявших у истоков французского государства, являются памятниками более позднего времени. Первую группу образуют два типологически разных надгробия, которые были перенесены в аббатство в XIX веке. Среди них мы можем встретить *надгробие Хлодвига I* (илл. 117), короля франков и представителя династии Меровингов. Хлодвиг прославился не только своими военными победами, но и принятием христианства в 496 году. Его надгробие было перенесено в Сен-Дени после 1815 года из аббатства святой Женевиевы, а создано примерно в 1220-е годы по настоянию монахов этого же аббатства.

Поскольку надгробие создавалось спустя длительное время после кончины Хлодвига, оно отвечало вкусам и стилю уже XIII века: с короной, скипетром, длинным плащом с динамичными складками, сама скульптура из камня выполнена в высоком рельефе. Что касается лица короля, то оно очень имперсонально, однако, тяготеет к детализации возрастных характеристик: длинные волосы и густая борода, при этом наделение Хлодвига таким обликом может быть всего лишь данью его заслугам и попыткой создания образа умудрённого годами правителя.

Надгробие короля Хильдеберта I (илл. 118), являющегося третьим сыном Хлодвига I (ум. в 558 году), было создано незадолго до 1163 года для церкви аббатства Сен-Жермен-де-Пре в Париже и представляет собой более ранний тип,

нежели скульптура Хлодвига. Главной особенностью памятника является трапециевидная форма, тяготеющая к саркофагам или гробам. Фигура Хильдеберта выполнена в более низком рельефе, чем фигура Хлодвига. Его тело, словно опущенное в нишу, являет собой более плоскостный и безжизненный пример. Лицо короля условно и является собирательным образом, способным лишь отчасти отразить реальную внешность правителя. Подобная ниша может являться проявлением тесной связи скульптуры и архитектуры. Параллели с архитектурой прослеживаются и в модели собора, которую Хильдеберт держит в руке, — это церковь аббатства Сен-Жермен-де-Пре, где он и был изначально похоронен. Аббатство было основано королём в 541 году для сохранения реликвии — туники святого Викентия. Важно отметить, что до расцвета Сен-Дени, именно аббатство Сен-Жермен-де-Пре негласно считалось королевской усыпальницей.

Эти два образца ещё не могут считаться памятниками Сен-Дени, так как были созданы для двух других аббатств, но тем не менее они являются отражением тех художественных вкусов, которые были характерны для того или иного художественного центра. Например, трапециевидное надгробие Хильдеберта, в значительной степени выделяющееся из ряда остальных надгробий Сен-Дени, не являлось исключительным в аббатстве Сен-Жермен-де-Пре, где находилось схожее по форме надгробие короля франков Хильперика I.

Надгробие короля Дагоберта (илл. 119), умершего в 638 году, было первым из 25 надгробий французских королей, изначально погребённых в аббатстве Сен-Дени. Изначально его надгробие имело совсем иной, более скромный облик, но в XIII веке усилиями монахов аббатства оно было обновлено и приобрело впечатляющие размеры и форму. Выполненное в XIII веке, оно имеет богатый скульптурный декор и по своей форме напоминает портал собора. В основании ниши расположился скульптурный образ будто бы спящего короля. Выше, над ним, пространство тимпана традиционно поделено на регистры, где среди всего многообразия персонажей здесь есть и фигуры жены короля Нантильды и его

сына *Хлодвига II* (илл. 120), однако и они, и сама фигура короля являются результатом реставрации, проводимой в XIX веке.

В 1263-1264 годах по приказу Людовика Святого в собор были перенесены останки французских королей, и в это же время им были заказаны для них новые надгробия. Открывают этот ряд скульптурные образы Хлодвига II и *Карла Мартела* (илл. 121). В отличие от более ранних примеров, они уже не являются рельефами и обладают более совершенным чувством объёма. Тем не менее мастерам не удалось разнообразить их облик: дублируются жесты, положение рук, скипетра, лица их тоже практически идентичны. Единственным существенным отличием является расположение складок на одежде.

Поскольку все эти надгробные памятники были заказаны одновременно, возможно, над ними работали одни и те же мастера, что и является причиной однообразия протопортретов персонажей. Подобное тяготение к определённым образам-типам прослеживается не только в скульптуре, но и в иллюминированных манускриптах. Например, король, снискавший славу и уважение, а также проживший долгую жизнь, чаще всего изображался подобно библейским царям Соломону или Давиду. Этот образ правителя — мудрый старец, а вот молодых правителей и наследников королевского рода, наоборот, старались показать максимально юными, редко добавляя бороду к образу. В своей монографии Э. Канторович отмечал: «Перенесение псевдорелигиозных почестей со святых образов на изображения королей и князей было вполне возможным в столетие, когда «государственный портрет» только начинал появляться вновь, когда образы, славившие божество, стояли на одном уровне или были «уравнены» с куклами, «относящимися к Гражданскому порядку», когда была заложена основа для последующего возрождения античного обычая помещать изображения правителя в комнатах дворца и в палатах совета, тем самым обозначая вездесущность короля

при дворе»³²⁷.

Раз за разом приходится убеждаться в том, что все надгробия в равной степени являются всевозможными вариациями образа короля, привычного для второй половины XIII века, и если множество одежд как-то позволяет внести разнообразия в индивидуализацию общего образа короля, то лица их, к сожалению, не несут в себе никакой индивидуализирующей информации. Так, например, внешний облик *надгробия Людовика VI Толстого* (илл. 122) абсолютно не является отражением его прозвища. Умалчивается о внешности короля и в биографических описаниях, составленных аббатом Сугерием после смерти Людовика в 1144 году. Сугерий пишет лишь о том, что «...великолепный и прославленный Людовик, король французов и сын величественного короля Филиппа, был утонченным и красивым в расцвете своей юности, когда ему было едва ли двенадцать или тринадцать лет. Он проявлял столько усердия в формировании добродетельных привычек, а его изящное тело росло так высоко, что его будущее царствование не заставило бы себя ждать; и государство его будет с честью расширено, а молитвы о защите церковей и бедных будут услышаны»³²⁸.

Стоит ли расценивать этот ход как намеренную попытку создания определённого образа? Учитывая все особенности жизнеописания в Средневековье, нельзя отрицать факт существования легитимизации и прославления образа путём составления жизнеописаний историками-современниками.

Наряду с надгробными образами, противоречившими настоящему историческому облику короля, существуют и другие, в которых мастера постарались максимально приблизиться к реалистичной и более достоверной трактовке образа, как в надгробии сына Людовика VI *Филиппа II Молодого* (илл.

³²⁷ Канторович Э. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. М., 2015. С. 552.

³²⁸ Suger. The Deeds of Louis the Fat. Catholic University of America Press, 1992. P. 24.

123). Филиппу было 13 лет, когда он был коронован и стал управлять страной вместе со своим отцом. Правление его длилось два года. Он погиб в 1131 году, когда ему было всего лишь 15 лет. Надгробный образ Филиппа отличает внимание скульпторов к возрастным характеристикам. Как и все остальные скульптуры, заказанные Людовиком, надгробие выполнено из камня, однако, в отличие от надгробных скульптур Карла Мартела, Хлодвига и *Генриха I* (илл. 124), здесь особенно тщательно отшлифована поверхность камня, что делает образ ещё более утончённым. Это одно из немногих надгробий, где лицо полностью отрешено от внешнего мира, а мимика его расслаблена. На первый взгляд может показаться, что все надгробия из этого заказа полностью идентичны, и всё же есть моменты, которые вносят существенные различия и позволяют разделить их все на группы.

Помимо надгробия Филиппа Молодого подобными характеристиками обладают скульптуры *Карломана II* (ум. в 884 году) (илл. 125) и *Роберта Благочестивого* (илл. 126).

Если мы посмотрим на фигуру Карломана, то найдём её очень динамичной. Король небрежно, несколькими пальцами держит скипетр, а второй рукой поднимает полы своих одежд. Одна нога его немного отставлена в сторону, будто бы в шаге, что делает образ более подвижным. Лицо его не менее примечательно: его губы не сомкнуты, а расслаблены и кажутся слегка приоткрытыми. В остальном же лицо его не сильно отличается от изображения Филиппа Молодого.

Остальные образы демонстрируют сильное напряжение: плотно сжатые губы, напряжённые уголки глаз — все эти черты делают выражения этих лиц более сконцентрированными, но при этом они более статичны, динамика в них отсутствует из-за скованности движений. Одновременно с этим такая фиксация придаёт образу определённую реалистичность. Если бы мы не видели всего множества одинаковых сфокусированных образов, то можно было бы предположить, что подобная конкретизация черт лица привносит некоторую индивидуальность в надгробную пластику.

В качестве дополнительных способов разнообразить облик можно обозначить различные варианты трактовки причёски и бороды. Так, например, при сравнении голов Людовика III и Людовика VI наблюдается слегка неумелая попытка повторения плавности линии в трактовке волос. Образ Людовика III отличается удивительной пластикой: объём его причёски формируется за счёт изящной формы локонов, которые делают её невесомой. Подобным же способом трактуется и борода короля: из нескольких локонов разной длины и формы. Скульптурная голова Людовика III, наоборот, являет собой более скромный и менее искусный образ. Здесь отсутствует плавность линий, контуры причёски более неровные, нежели у Людовика VI, отсутствует проработка ушных раковин. Борода максимально плоскостна и моделируется с помощью волнообразных штрихов на поверхности камня, губы намечаются лишь неглубокой линией. В число скульптур этой группы можно также включить *надгробие Пипина Короткого* (илл. 127), лицо которого представляет собой ещё одну вариацию среди образов Людовика III и Людовика VI.

Следующая группа надгробий создавалась уже после 1264 года и не являлась заказом французского короля святого Людовика. В пластичном и мягком образе *Людовика Французского* (илл. 128), сына Людовика IX Святого, мы наблюдаем подход близкий к тому, который можно было наблюдать в надгробии Филиппа II. И снова это может быть связано с тем, что Людовик умер в возрасте 17 лет. Его надгробный образ ещё сильнее отличается ото всех остальных более ранних памятников. Если мы посмотрим на надгробие со стороны, то может показаться, что фигура Людовика слегка приподнимается. Руки его, сложенные в молитвенном жесте, резко выступают за пределы привычной горизонтальной композиции, создавая эффект движения вместе со струящимися складками одежд, при этом ладони довольно плоскостны и не имеют детальной проработки суставов и фаланг. Скульптура выполнена не из мрамора, а из камня, как и надгробия из заказа Людовика Святого Французского.

Особенного внимания здесь заслуживает лицо юного принца: мягкая

моделировка черт и кроткий одухотворённый образ. Улыбка на его лице кажется больше внутренней, а не внешней. Сразу же мы обращаем внимание на не встречающуюся ранее причёску — короткие локоны, покрывающие поверхность головы, которая напоминает римские скульптурные портреты. Сам саркофаг имеет богатую скульптурную декорацию, которая рассказывает о процессии погребения юного принца. По длине в ряд выстроились восемь фигур плакальщиков, заключённых в стрельчатые арки, подобные той, в которой находится фигура принца Людовика. Их фигуры миниатюрны, динамичны, складки их одежд тщательно проработаны. Вместе все эти фигуры образуют чёткое ритмичное движение, которое вкупе с динамикой фигуры Людовика создаёт максимально выразительный образ. Следы красочного слоя на лице могут являться свидетельством того, что скульптура имела раскраску.

Раскрашено было и более раннее *надгробие Филиппа Французского* (илл. 129), который был сыном Людовика VIII и Бланки Кастильской. Оно расположилось рядом с надгробием Людовика Французского. Если фигура Филиппа несколько менее динамична, нежели фигура Людовика, то само надгробие представляет более продуманный скульптурный образ с ангелами у изголовья и львом в ногах. Лицо Филиппа слегка полноватое и менее реалистичное, поверхность камня проработана очень хорошо, однако это никак не повлияло на достоверность образа, который кажется слегка искусственным.

Следующая группа памятников датируется уже XIV веком. Например, скульптурное *надгробие Филиппа III* (илл. 130): в короне, мантии, со скипетром в руках, было создано в 1307 году, почти через 22 года после кончины короля. На первый взгляд надгробие может показаться ничем не отличающимся от образцов XIII века, тем не менее оно обладает некоторыми новшествами: фигура короля из белого мрамора покоится на чёрной плите, что визуальнo делает фигуру более объемной. Надгробие Филиппа III можно типологически объединить с *надгробием Филиппа IV* (илл. 131). Второе надгробие было создано в 1327 году, но фигура короля разместилась на одной плите с Филиппом III. Важно отметить, что

надгробие для Филиппа III заказывал его сын Филипп IV. Он поручил этот заказ главному архитектору собора Нотр-Дам в Париже Пьеру де Шеллю и молодому скульптору Жану д'Аррасу³²⁹. Моделировка объёма у обеих фигур одинаковая: большое внимание мастера уделили складкам одежд, края которых искусно высечены и образуют пустоты. У ног монархов расположились фигуры львов, что является довольно распространённым приёмом в средневековой надгробной пластике. Что же касается самих лиц королей, то они, безусловно, выглядят более индивидуализированными нежели лицо Карломана (ум. в 884 году), однако это всё ещё не достоверный натуралистичный образ.

Если лица Пипина Короткого, Людовика III и Людовика VI и были во многом схожи, то главным их отличием, на наш взгляд, было лучшее знание анатомии и тяготение к более благородному образу. Лицо же Филиппа Красивого, наоборот, бесформенное, круглое, с мелкими чертами лица, небольшим носом и слегка припухлыми глазами. Его надгробие по типу можно связать ещё с одним памятником — *надгробием Людовика X* (илл. 132), которое было создано примерно в 1327 году, спустя год после смерти короля. По сравнению с Филиппом Красивым образ Людовика может показаться ещё более примитивным. В нём прослеживается некоторое нарочитое уродство: маленький рот, глазные яблоки ещё сильнее выступают из глазниц. Черты лица его недоразвиты и больше напоминают лицо ребёнка, нежели взрослого человека. Во всей фигуре монарха также можно наблюдать диспропорцию: круглая голова на толстой шее кажется несоразмерно огромной по сравнению с узкими плечами, короткими руками и небольшим ростом фигуры.

Типологически к этим надгробиям можно отнести *скульптуры Филиппа V* (илл. 133) и *Карла IV* (илл. 134). Во втором надгробии проявляется более сильная связь с вышеописанными образами Людовика X и Филиппа IV Красивого.

³²⁹ Perkinson S. *The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*. Chicago: University of Chicago Press, 2009. P. 120.

Сохраняются и диспропорции: большая голова, узкие плечи и небольшой рост. Лицо немного тоньше, чем в предыдущих примерах, однако, в нём все ещё прослеживается сильная имперсональность. Связь между этими скульптурами не только в подобии лиц и диспропорциях, но и в положении рук: левая рука примыкает к груди и ладонью обхватывает шнурок, стягивающий стороны плаща, а правая рука опущена вдоль тела и придерживает скипетр.

В надгробии Филиппа V отмечается отход в сторону от уже сложившейся репрезентации бесформенного «детского» лица; в настоящем примере оно приобретает форму и наполняется мышцами, что придаёт ему отличительные от других скульптур черты. Лицо становится более вытянутым, начинает вырисовываться крупный подбородок. Знание анатомии отражается и на форме кистей рук, которые предельно реалистичны для своего времени: пропорциональность, строение фаланг пальцев, акценты на суставах — все эти моменты усиливают реализм образа.

В эту группу памятников можно внести ещё одно надгробие, которое, на наш взгляд, оказало очень сильное влияние на все остальные памятники этой группы — *скульптура Иоанна I* (илл. 135), жизнь которого длилась всего пять дней. Его надгробный памятник представляет собой фигуру ребёнка, но не младенца. Руки которого сложены в молитве; лицо его, без сомнения, можно поставить в один ряд с надгробными «портретами» Филиппа IV и Людовика X, которые обладают такими же детскими чертами. Цитирование образа в надгробиях абсолютно разных по возрасту представителей монархии может указывать на работу одного мастера или мастерской. Выполняя заказ, скульпторы пытались разнообразить три надгробия, но, к сожалению, им не удалось достичь этой цели.

Обращаясь к датировке, мы обнаруживаем, что надгробие Иоанна I было создано в первой трети XIV века. Детские образы встречаются достаточно редко, и могла возникнуть сложность с изображением младенца, который не прожил на свете и недели. Кропотливая работа, вероятно, стала причиной того, что

скульпторы перенесли все принципы и подходы в изображении младенца на образы зрелых монархов, присвоив им детские лица.

Теперь наш взгляд обратился в сторону группы из шести эффигий XIV века, принадлежащих представителям королевской семьи. По мнению исследователей начала XX века, эти надгробия более скромны в пропорциях и не могут сравниться с роскошью королевских гробниц³³⁰. Тем не менее, сами образы говорят об обратном.

Надгробие Роберта II д'Артуа (илл. 136) было выполнено по заказу его матери Матильды д'Артуа скульптором Жаном Пепином де Ги³³¹. Роберт, проживший 17 лет, изображён в образе доблестного рыцаря, сложившего руки в молитве. Памятник отличается от уже рассмотренных памятников абсолютно новым подходом к облачению фигуры. Скульптор искусно моделирует каждую деталь кольчуги и органически сочетает эту неровную поверхность с идеально полированными фрагментами головы и ладоней. Само лицо не отличается особой индивидуализацией и представляет очень простой и привычный для своего времени образ. Несмотря на это лицо Роберта д'Артуа более натуралистично, нежели лица Людовика X и Филиппа Красивого, оно характеризуется наличием узких разрезов глаз, слегка выраженных надбровных дуг, небольших пухлых губ, крупного прямого носа и мягкого подбородка. Сама по себе скульптура предельно объёмна, она практически отделилась от поверхности плиты. Дополнительный объём образу придают мраморный щит с геральдическими лилиями и меч, расположившийся рядом с ним. Здесь важно отметить момент, связанный с объёмом и самостоятельностью скульптуры: ноги Роберта касаются спины льва, лежащего у его ног таким образом, что под ними образуется пространство.

³³⁰ Vitry P., Brière G. L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux; notice historique et archéologique. Paris, 1908. P. 85.

³³¹ Schneck A., Pachet P. Les gisants de Saint-Denis. Paris: Centre des monuments nationaux, 2011. P. 58.

На это надгробие ориентируется и следующий по хронологии памятник — скульптура Людовика Французского, сына Филиппа III, который скончался в 1319 году. Надгробие его создавалось уже после 1320 года. Между двумя этими образцами можно проводить множественные параллели, однако в них отчётливо проявляются подходы двух разных мастеров. Если фигура Роберта и декор её одежд создавали объём и пытались преодолеть тяготение к мраморной плите, то фигура Людовика не пытается набрать дополнительный объём при помощи деталей. Кольчуга здесь более мелкая, за счёт чего визуально кажется более подвижной; прорабатываются мелкие складки на тунике. Высокохудожественный подход в создании уникального и индивидуализированного образа в данной скульптуре нельзя не отметить. Здесь мы отмечаем ещё большее стремление к созданию формы. Лицо Людовика обладает контуром; прямые черты лица дополняются деликатно намеченными морщинами на лбу и крупными носогубными складками и носогубной впадиной, ярко выраженными ноздрями, объёмными веками и ямочкой на подбородке — всё это моменты, составляющие основу для формирования портретного образа в скульптуре в дальнейшем, а пока что это некий набор «инструментов», способный разнообразить облик надгробной скульптуры.

Надгробия Роберта д'Артуа и Людовика Французского были выполнены спустя небольшой промежуток времени после их погребения, а вот надгробие, принадлежащее Карлу Анжуйскому, было создано спустя почти полвека после его смерти. Учитывая это, надгробный образ должен был получиться довольно имперсональным и лишённым всякой индивидуализации, но Карл, напротив, являет собой уникальный пример. Эта «необычность» выражается в заметной асимметрии черт лица: левый глаз располагается ниже левого, слегка искривлена линия носа, губа приподнята с правой стороны, а грубые вертикальные морщины у уголков губ имеют разную длину. В левой руке Карл держит сердце, что указывает на предназначение данного надгробия. Надгробие Карла могло бы быть достоверным источником информации о его внешности, если бы не полувековой

промежуток между его кончиной и созданием скульптуры. С чем же может быть связано подобное желание наделить скульптуру определёнными портретными характеристиками? В поисках ответов мы обратились к иллюминированным рукописям того времени, в которых сохранились сцены с изображением Людовика, и обнаружили, что между всеми имеющимися иллюстрациями не прослеживается никакой связи. «Портреты» Людовика в манускриптах не имеют никакой индивидуализации, а акцент на его персоне делается при помощи таких сопутствующих атрибутов, как корона и мантия с вышитыми на ней геральдическими лилиями. И лицо короля ничем не отличается от лиц других персонажей в манускрипте. Отсюда следует вывод, что подобная тяга к индивидуализации образа в надгробной пластике является не демонстрацией памяти о том, как выглядел король, а попыткой соответствия течением того времени, когда в искусстве начинается постепенный отход от социального образа человека к его действительному физическому облику.

Примечательно, что *надгробие Карла Анжуйского* (илл. 137) можно идентифицировать по надписи, из которой мы узнаём, что его заказала правнучка Карла Клеменция Венгерская. В исследованиях редко пишут о том, кто заказывал надгробия, и кто следил за исполнением воли заказчика. Источником к пониманию этого вопроса является статья Барбары Харрис³³², которая обнаружила, что в большинстве случаев за исполнением заказа и соответствия его последней воли умершего следили именно женщины (жёны, сёстры, матери). Несмотря на то, что в статье исследуется период более поздний, нежели рассматриваемый в нашей работе, эта ситуация в полной свойственна и для XIV века.

Следующее надгробие, принадлежащее *Карлу — основателю дома Валуа* (илл. 138), выполнено в первой половине XIV века. В данном примере отсутствует

³³² Harris B. The Fabric of Piety: Aristocratic Women and Care of the Dead, 1450–1550 // Journal of British Studies. 2009. Vol. 48, No. 2. Pp. 308–335.

визуальное пространство, которое придаёт динамику всей композиции. На первый взгляд, это может показаться очень важным, но продолжая изучение надгробия Карла, мы понимаем, что скульпторам удалось достичь необычайно высокой резкости фигур за счёт проработки мельчайших деталей. Среди таких элементов можно отметить тонкие резные узоры на одежде, проработку манжеты и, пожалуй, главный момент, заслуживающий описания, — ладони, сложенные в молитвенном жесте. Здесь мастера стремятся не только показать объём, соблюсти параметры, но и сделать ладони максимально «живыми», форма создаётся с учётом анатомического строения кистей рук. Мастера используют игру света и тени с целью продемонстрировать объём фигуры, например, чередование немного выступающих пястных костей и впадин между ними. Благодаря светотени визуально кажется, что между плотно сомкнутыми пальцами всё же есть пространство. На безымянном пальце Карла показан перстень — атрибут, не встречающийся нам ранее. Важно, что теперь даже среди изображаемых сопроводительных атрибутов усиливается концентрация личности, и помимо привычных атрибутов власти, свойственных каждому из правителей — скипетр, держава, мантия, корона — начинают появляться личные вещи и украшения, определяющие своего владельца.

Само лицо Карла лаконично: у него небольшой лоб и высокие ярко выраженные надбровные дуги, крупные глаза и прямой нос. На щеках намечены крупные складки, отвечающие художественным запросам того времени. Небольшой подбородок с ямочкой, выделяющийся над толстой шеей, — способ изображения, восходящий к образам Филиппа Красивого и Людовика X.

Переходя к *надгробиям Карла д'Этампа* (илл. 139) и *Карла II графа Алансона* (илл. 140), хотелось бы сразу отметить, что они являются наиболее высокохудожественными образцами, так как выполнены уже во второй половине XIV века и весьма значительно отличаются от надгробной пластики первой половины столетия. Оба надгробия по типу схожи с надгробием Роберта д'Артуа — со щитом и мечом на поясе и сложенными в молитве руками. Лица Карла

д'Этампа и Карла II графа Алансона демонстрируют большой интерес к репрезентации внешности конкретного человека, сохранив все особенности его черт лица. Если лицо Карла д'Этампа проработано тонко и поверхность мрамора очень гладкая, то в случае с графом Алансоном мы сталкиваемся с совершенно иной ситуацией, когда мастерам необходимо не только воспроизвести облик человека, но и детально точно передать все возрастные особенности. Важно отметить, что теперь мастера вместо изображения длинной бороды использовали иной приём для обозначения возраста человека — морщины, которые можно будет увидеть на *поверхности лба Алансона* (илл. 141).

Это является неопровержимым доказательством того, что в конце XIV века интерес к человеку и его внешности был настолько велик, что скульпторы детально прорабатывали поверхность даже в тех случаях, когда эту работу никто бы и не заметил невооружённым глазом. Подобное тяготение к достоверной репрезентации может также являться проявлением соответствия биографическим сведениям, так как Карл прожил всего 31 год, а вот граф Алансон — 49 лет.

Два этих надгробия являются неким завершающим аккордом, предшествующим плеяде памятников, которые в силу своих стилистических особенностей будут формировать новый тип «портретного» скульптурного надгробия. Если вышеописанные образы, даже вплотную подходя к идее портрета, не могли в полной мере раскрыть эту тему, то последующие примеры будут относиться к объектам не протопортретного, а уже портретного искусства. И всё же не стоит недооценивать художественную значимость надгробных образов, созданных до начала XV века, ведь они, как и живописные прообразы портретов со страниц иллюминированных рукописей стали прочным фундаментом для формирования нового взгляда на человека и его изображение в этом мире.

3.4. ЖЕНСКИЕ НАДГРОБИЯ АББАТСТВА СЕН-ДЕНИ

В отличие от богатого разнообразия мужских надгробий, женские отличаются большей скромностью и наименьшей вариативностью образов, что связано с множеством фактов. В первую очередь, мужских надгробий статистически больше, так как именно мужчины занимали главенствующую роль в обществе, были правителями и защитниками своих земель. Разнообразие их деятельности порождало и разнообразие самих надгробных образов. Женщины же занимали более скромное положение в обществе несмотря на исключения. Чаще всего женские образы представляли собой аллюзии на образ Богородицы, однако, со временем они стали Спящими красавицами, которые когда-то находились в самом сердце аристократического общества³³³.

Наглядно рассмотреть ситуацию можно на женских надгробиях из аббатства Сен-Дени. Как и в случае с мужскими надгробиями, здесь представлено множество примеров, созданных в разные декады XIV века. Мы рассматриваем преимущественно XIV век, так как именно в это время начинает проявляться действительный интерес к человеческой внешности, к воспроизведению конкретных специфических черт того или иного человека.

Среди надгробий из заказа Людовика Святого Французского можно встретить три женских надгробия — *Герментруда* (илл. 142), жена Карла Смелого, *Констанция Арльская* (илл. 143), жена Роберта II Благочестивого и *Констанция Кастильская* (илл. 144), вторая жена Людовика VII. Все три надгробия являются образами давно умерших королей. Подобно мужским надгробиям из заказа Людовика Французского, они выполнены из камня и представляют собой вариации одного типа. Женские надгробия, в отличие от мужских, намного дольше сохраняют тяготение к социальному образу-типу.

³³³ Prior E.S. Eight Chapters on English Medieval Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1922. P. 97.

Подобно ранним изображениям королей, например, в XII веке, женские надгробия содержат в себе определённый набор признаков, характерных именно для женских королевских надгробий. Пожалуй, главной отличительной особенностью является корона, которая помогает сразу же идентифицировать социальный статус изображённой в том или ином памятнике.

Продолжение этой традиции можно отметить и в следующем надгробии, принадлежащем *Изабелле Арагонской* (илл. 145) — жене Филиппа III. Если говорить об отличительных особенностях этой работы, то здесь стоит сказать о том, что надгробие выполнено уже из мрамора и всего спустя пару лет после смерти Изабеллы. Несмотря на это преимущество, здесь нельзя выявить какие-то характерные портретные черты или особенности её внешности. Тонкие черты лица симметричны, что более напоминает манекен, нежели облик действительно существовавшего человека. Кроме внешних атрибутов власти, а также определённых гендерных особенностей, в данных скульптурах нет никакой индивидуализации, это всего лишь посредственный условный социальный образ королевы.

К наиболее ранним памятникам XIV века относится мраморное надгробие *Маргариты Артуа* (илл. 146), супруги короля Людовика Французского, созданное в первой трети XIV века. Изначально её надгробие располагалось в церкви яковинцев в Париже до 1816 года. Фигура Маргариты грациозна и слегка динамична благодаря плавным линиям складок одежд. Она запечатлена в головном уборе по моде того времени: лицо её частично закрыто тканью наподобие апостольника. По способу воспроизведения внешности этот памятник можно объединить с надгробием *Маргариты Фландрской* (илл. 147), лицо которой также частично закрыто. Однако в данном случае Маргарита имеет такой головной убор не потому, что отдаёт дань моде, это обусловлено тем, что на момент создания скульптуры мастером Жаном де Льежем при её жизни в 1390 году она была вдовой.

Можно выделить целую группу вдовствующих королевских особ, чьи

надгробные образы не отличаются индивидуализацией черт лица из-за особенностей фасона одежды. В неё можно включить и надгробие *Бланки д'Эврё* (илл. 148), супруги Карла IV Красивого. Её лоб, скулы и подбородок скрыты под апостольником, а открытые нос, глаза и губы не позволяют оценить степень индивидуализации. Поскольку Бланка сама являлась заказчиком надгробия, которое было выполнено ещё при её жизни, можно утверждать, что она не преследовала цели создания правдоподобного образа в собственном надгробном памятнике. Схожие характеристики присущи и скульптуре *Жанны д'Эврё* (илл. 148), которая умерла в 1371 году. Её надгробный памятник имеет общую плиту с надгробием её матери, которая скончалась на 27 лет позже, в 1398 году. Обе скульптуры были выполнены предположительно известным мастером того времени Жаном де Льежем. Её образ достаточно прост и лишён каких-либо опознавательных элементов. По сравнению со всеми вдовствующими королевами, лицо Бланки скрыто максимально. Тем не менее мастеру удалось обозначить крупные складки, которые являются одной из главных возрастных характеристик. Мы обратились к этому памятнику не случайно: это парное надгробие матери и дочери, которое является хорошим примером того, какими способами мастера добивались различий. Важным моментом для нас является то, что фигура Жанны пропорционально меньше фигуры своей матери Бланки. Не имея возможности или не обладая необходимым уровнем мастерства, единственным способом продемонстрировать возрастные различия становится масштабирование фигур. Изображение ребёнка ниже родителей — приём, который очень часто использовался в настенных росписях в изображении донатора и его семейства, когда все члены семьи выстраивались в композиции по росту в зависимости от старшинства. Обе слегка коренастые фигуры статичны; лицо Жанны не обладает никакими яркими характерными чертами, но по своему типу напоминает лица из надгробий Филиппа Красивого и Людовика X — им свойственны полные лица, тонкий нос, небольшие сжатые губы и двойной подбородок.

Ещё одним примером «вдовствующего» надгробия станет *памятник Бланки*

Французской (илл. 149), супруги Филиппа Орлеанского. Она овдовела в 1376 году, а надгробие было создано примерно в 1390 году, при жизни Бланки, мастерами Жаном де Льежем и Робером Луаселем. Скульптура соответствует классическому типу образа вдовы, со специфическими одеждами, подобными монашескому облачению.

Все описанные нами ранее образы, как мы видели, нельзя причислить к памятникам портретного искусства. Сложно утверждать: это было следствием особенностей одежды, которая скрывала почти большую часть лица, либо индивидуализация женского образа не была столь значимой. Стоит отметить, что преимущественная часть этих памятников создавалась при жизни заказчиков, а также, что очевиднее всего, под их контролем, что даёт нам возможность предположить, что и заказчик не стремился к достоверности и реалистичной передаче собственной внешности.

Среди всех памятников выделяется лишь надгробие второй жены Людовика X *Клеменции Венгерской* (илл. 150), которая овдовела спустя год после свадьбы. Её надгробие изначально располагалось в церкви якобинцев в Париже и только в 1816 году было перенесено в Сен-Дени. Лицо её, будучи слегка закрытым, визуально представляется более симметричным и тонко проработанным, нежели лица в других женских надгробиях из аббатства. Предположительно скульптура была выполнена в той же мастерской, где были созданы надгробия Маргариты Артуа, Бланки Французской и Бланки Бретонской.

Заключительным памятником станет надгробие *Жанны де Бурбон* —супруги короля Карла V Мудрого (илл. 151). Для нас оно представляется одним из самых знаковых надгробий не только аббатства, но и среди женских надгробий этого периода. Сейчас её скульптурный образ располагается рядом с надгробием её мужа, но выполнено оно было примерно в середине XIV века и изначально располагалось в церкви целестинцев в Париже. В отличие от скульптуры Карла V, которую создавал известный мастер Андре Боневё, мастер женского образа неизвестен. Тем не менее оно является одним из самых реалистичных женских

надгробий, созданных в XIV веке.

Худое лицо Жанны анатомически правильно и пропорционально всему телу. Поверхность мрамора очень гладкая, здесь мы не увидим морщин подобных тем, что показаны на лице Карла V. Мельчайшей проработки деталей в данном примере нет, но складки, характеризующие возраст королевы, были обозначены мастером под глазами, на щеках и у уголков губ. Если о портретной достоверности образа можно дискутировать, то нельзя не согласиться с выводом о том, что именно в этой скульптуре мы можем наблюдать застывшую мимику.

При сравнении этого портрета с другими скульптурными образами Жанны Бурбонской ярче проявляются особенности надгробного памятника. Обратимся к *парной скульптурной группе королевской четы из Лувра* (илл. 152). В отличие от надгробного образа, эта фигура более динамична, что же касается портретного образа, то он не производит впечатление застывшей маски, как в надгробии, но складок и морщин, отражающих возраст королевы, здесь мы не увидим.

Итак, рассмотрев женские надгробия из аббатства Сен-Дени, можем утверждать, что в целом они представляют собой менее интересный материал, нежели мужские надгробия из этого же аббатства. Однако общая тенденция ясна: с течением времени конкретизация облика становится всё более привычной задачей, только, естественно, она в разной степени удаётся мастерам первого круга и мастерам средним и слабым. Женское лицо даёт несколько меньше поводов для индивидуализации, и тип здесь дольше господствует над образом, и всё же время здесь одерживает победу.

3.5. АНГЛИЙСКИЕ КОРОЛЕВСКИЕ НАДГРОБИЯ

Памятники английского искусства вынесены в отдельный раздел, так как в общей своей массе представляют несколько иную картину, в отличие от французских королевских надгробий, которые практически все находятся в одном соборе, и на их примере можно сразу получить представление о процессе формирования портрета.

В качестве примеров будут изучены только самые знаковые английские королевские надгробия, и начнём наш обзор с *Эдуарда II* (илл. 153). Его надгробие (из собора в Глостере) было создано в 1330 году, через три года после смерти короля. Погребальный образ монарха отчётливо напоминает образцы восточно-английской школы: мягкие черты лица, определённый тип причёски с выразительными локонами. В миниатюрах такого типа фигуры кажутся ещё более лёгкими, движения плавными, тела их пластичны, с характерным изгибом спины.

Надгробие Эдуарда III (илл. 154) из Вестминстерского аббатства демонстрирует другой сложившийся тип короля — старца. Точные даты создания неизвестны, существуют данные, согласно которым гробница была закончена к 1395 году³³⁴. Сам Эдуард умер в 1377 году, это означает, что надгробие было создано спустя 18 лет. При таком временном промежутке этот образ считается вполне достоверным, учитывая, что создан он был с посмертной маски, снятой с короля³³⁵. Что касается ближайшего соседа Англии, то «с середины XIV века, французские мастера действительно стали прибегать к помощи посмертной маски при выполнении королевских гробниц в Сен-Дени, что могло быть связано с изготовлением раскрашенных восковых масок, необходимых для сложного

³³⁴ Duffy M. Royal tombs of medieval England. Stroud: Tempus, 2003. P. 148.

³³⁵ Edward III and Philippa of Hainault [Электронный ресурс] // Westminster Abbey. URL: <http://westminster—abbey.org/our—history/royals/edward—iii> (дата обращения: 22.08.2019).

ритуала королевского погребения»³³⁶. Образ Эдуарда — старца очень сильно укоренился в английском искусстве. Мы сразу видим связь между надгробием и портретом из *Harley MS. 4205*. На обоих примерах король показан длиннобородым и пожилым человеком. Однако здесь мы затрагиваем проблему не только портретного сходства рисунка со скульптурой, но и связь образа английского короля со сложившейся традицией изображения мудрого правителя, а Эдуарда как раз считали мудрым королём, который смог укрепить страну, собрать вокруг себя круг верных лиц³³⁷, а также упрочить свои позиции по ту сторону Ла-Манша. Новая тактика Эдуарда в военных действиях — использование пушек и передача главной роли лучникам — способствовала успехам короля. Обратимся к иллюстрациям из рукописей *Harley MS. 5233 (илл. 38)* и *Royal MS. 2 B VIII*, в которых библейский царь Давид имеет очень большое сходство с английским правителем. Лицо с надгробия Эдуарда трактуется более подробно, нежели в скульптуре Эдуарда II. На поверхности лица обозначены складки, мимические морщины. В целом, образ выглядит более реалистично. При всём этом видно, что восточно-английский стиль уже во многом утратил свои позиции: в образе пропала некая лёгкость, волосы скульптор делает подобными плоскому парикю, здесь мы уже не встретим прекрасные локоны, присущие скульптуре Эдуарда II.

Соблюдая хронологию, переходим к *надгробию Ричарда II* (илл. 155), которое было создано ещё при жизни правителя в 1396–1399 годах. В отличие от королей-предшественников, разнообразие образов Ричарда в живописи позволяет неоднократно сопоставлять их со скульптурой. Большую известность образу короля, безусловно, принесли Уилтонский диптих и портрет из Вестминстерского аббатства, помимо них сохранилось и множество иллюстраций в манускриптах, созданных французскими художниками. Сравнения позволяют заключить, что

³³⁶ Гращенко В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. С. 31.

³³⁷ 23 апреля 1348 года в Виндзорском замке Эдуард III проводит большой турнир в день святого Георгия и учреждает новый орден Подвязки. В ордене Подвязки 24 члена (как рыцарей Круглого стола), не считая короля.

скульптурный и живописный образы короля практически идентичны. В манускрипте *Harley MS. 4205* мы узнаём короля, даже при том, что в нём все портреты монархов — это лишь варианты одной модели. Любопытно обратиться к вопросу о том, когда мог возникнуть именно такой образ Ричарда. До наших дней дошло несколько манускриптов времён правления Ричарда II, однако в наиболее ранних из них портрет или просто символический образ короля мы не встретим, вместо этого место изображения занимает историзированный инициал. Наряду с ними существуют и французские манускрипты, среди которых можно выделить *Royal MS. 20 B VI*, в котором мы обнаружим хорошо знакомый нам облик короля. Отсутствие в Англии ранних изображений Ричарда объяснимо тем, что до 1371 года он жил во Франции. Среди других манускриптов Британской библиотеки есть несколько французских книг, относящихся к XV веку, которые по-прежнему соответствуют нашему представлению о Ричарде II. Современные им английские рукописи представляют более условный образ с атрибутами, однако «нередко художник добивается поразительного сходства, акцентируя буквально один–два характерных признака внешности оригинала, узнав, как говорят, его главную идею»³³⁸. Таким образом, можно сделать вывод о том, что на формирование образа Ричарда, укоренившегося в истории, наибольшую роль оказали французские миниатюристы. Если брать во внимание тот факт, что портрет Ричарда из Вестминстерского аббатства и Уилтонский диптих были написаны европейскими художниками, из этого следует, что самими англичанами не было создано ни одного изображения Ричарда, которое можно было бы использовать в качестве образца. В манускриптах уже XV века портреты Ричарда II встречаются чаще и имеют более достоверный характер. Таким образом, надгробие является одним из наиболее убедительных памятников, на которые следует ориентироваться мастерам.

Подтвердить наше предположение возможно при наложении изображения

³³⁸ Зингер Л.С. О портрете: Проблемы реализма в искусстве портрета. М.: Сов. художник, 1969. С. 72.

надгробия Ричарда и его портрета из Вестминстерского аббатства. Важно, что это два абсолютно разных памятника, выполненных в разных материалах (один из которых скульптура, другой — станковый портрет), но контуры двух образов *полностью совпадают* (илл. 156).

Следующий король — Генрих IV правил 14 лет с 1399 по 1413 годы. Он умер в возрасте 45 лет в Вестминстерском дворце. Похоронен король был в Кентерберийском соборе, широко известном благодаря мощам Святого Томаса Беккета, а также Кентерберийским рассказам Джеффри Чосера. Предположительно, *гробница короля* (илл. 157) создавалась в период с 1413-1437 годы. Она выполнена из алебаstra и в этом прослеживаются французские влияния. Особенностью этого материала можно назвать колористическое сходство с кожей человека, что делает надгробие более натуралистичным. Здесь уместнее будет говорить о вечном сне, нежели о смерти. Ярко и красочно воспроизведена корона с имитацией драгоценных камней. Манускриптов, содержащих изображения Генриха, созданных при его жизни, слишком мало и сравнить скульптуру с живописными примерами не получится, тем не менее образ представляется весьма натуралистичным, и не исключается возможность того, что мастера могли опираться на прижизненные изображения монарха.

Последним мы будем рассматривать *надгробие Генриха V* (илл. 158), правившего с 1413 по 1422 годы. Работы по созданию скульптуры начались в сентябре 1422 года, и первоначально скульптура была изготовлена из серебра и позолоты, что могло являться отсылкой к реликвариям³³⁹, однако, уже между 1467 и 1479 годами большая часть деталей исчезла, а в 1546 году были украдены оставшиеся серебряные фрагменты. Надгробие, которые сейчас мы можем увидеть в Вестминстере, было создано в 1971 году из полиэфирной смолы. При работе над современной скульптурой, реставраторы опирались на современные (XV века) описания короля, а также на наиболее ранние портреты. В случае с

³³⁹ Duffy M. Royal tombs of medieval England. Stroud: Tempus Publishing Ltd., 2003. P. 187.

Генрихом V, из созданных при его жизни портретов, наиболее известным является изображение из рукописи Arundel MS 38³⁴⁰ с текстом наставлений. Тонкое молодое лицо, мягкая проработка линий и цветовых акцентов придают этому памятнику больше достоверности. Здесь мы видим портретный тип, сформировавшийся еще при жизни Генриха. Надгробие в настоящем случае является подтверждением реалистичности прижизненных изображений. Несмотря на наиболее яркое выражение натурализма, полностью доверять реконструкции средневекового памятника не следует. Однако, можно предположить, что именно надгробие Генриха среди перечисленных нами надгробий королей имеет наибольшее реалистическое начало. Это может быть связано с уже более совершенным уровнем развития мастерства и всеобщему интересу к личности человека, его внешности, а также с его ролью в истории страны (имеются ввиду его военные и политические успехи).

На этих последних примерах мы видим конец долгого пути: Ричард II, Генрих IV и Генрих V опознаны и зафиксированы. Причина не в рукописной традиции или традиции надгробной пластики самих по себе. Не место человека в иерархии, не изданный им закон, не выигранная им битва, не его коронация и даже не узнаваемость его перед судьёй последнего Суда, а он сам является точкой отсчёта; его личность проявлена только в этом облике, узнаваемом в любой художественной форме, и облик этот неделим с его именем, а где и как они проявятся, как выразятся в его неповторимой единичности существования, — дело биографии, именно этой, конкретной биографии, которая теперь оставляет значимые и узнаваемые следы в разных искусствах. В этот момент и рождается скульптурный портрет в собственном смысле этого слова.

³⁴⁰ Arundel MS 38. The Regement of Princes, 1411-1432. Автор — Thomas Hoccleve. Происхождение — Англия. Формат — 290 × 185 мм (кодекс); язык — английский, латинский язык. Британская библиотека, Лондон.

ГЛАВА 4. ПОРТРЕТ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XIV ВЕКА

4.1. ПОРТРЕТЫ ФРАНЦУЗСКОГО КОРОЛЯ ИОАННА II ДОБРОГО И ПОЯВЛЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТА

Первые подлинные портреты в искусстве позднего Средневековья — особая и последняя тема нашего исследования. Мы испытываем некоторую робость, входя в эту эпоху и рассматривая эти первые свидетельства настоящего портретного искусства. Здесь меняются контексты возникновения достоверных изображений, здесь меняется их художественная фактура. Полноценное и самостоятельное исследование ранних портретов — для нас задача слишком обширная. Мы можем здесь лишь расставить главные вехи этого пути, иначе пришлось бы писать и о вытекающем отсюда искусстве XV века, и в том объёме, который превосходит рамки настоящего исследования. Однако нам важно выяснить, являются ли эти произведения закономерным результатом развития протопортретных жанров либо на их появление повлияли несколько иные факторы.

Эрвин Панофский отмечал, что на протяжении высокого Средневековья не существовало самостоятельного портрета, призванного увековечить внешность человека ради него самого. Портреты служили средством аутентификации на монетах или печатях, а также инструментом спасения в качестве донаторского или надгробного образа, портреты могли являться свидетельством определённых политических постановлений или высказываний в качестве памятников церемониальных изображений из слоновой кости и миниатюр. Самостоятельный портрет возник и мог возникнуть только во второй половине XIV века, когда новые религиозные веяния и ещё более новые философия и номинализм начали

отстаивать право частного против универсального³⁴¹. XIV век — это время общеевропейских процессов, которые сформировали искусство интернациональной готики. Мы постараемся дать описание этому процессу как явлению, которое было свойственно не одному художественному центру, а охватило всю территорию Европы. Памятники, созданные при королевских дворах Европы, мы будем рассматривать в едином контексте, но всё же выделим самые значимые для истории развития портрета примеры.

В XIII веке так называемый дипломатический портрет ещё не существовал, однако человеческий интерес опережал художественные возможности того времени. Известно, что в 1291 году король Эдуард I боролся за внимание сестры французского короля Филиппа IV, и его решение отправить послов для составления письменного описания внешности Бланки является ещё одним доказательством пробудившегося интереса к человеку не только с точки зрения его социального статуса.

В Италии — первой стране, обратившейся к гуманистическим идеям — индивидуализация образов началась несколько раньше, чем у северных соседей. В.Н. Гращенков писал: «В эпоху Проторенессанса находит свое яркое выражение самосознание личности, выдвигающее могучие творческие индивидуальности. Зарождение нового гуманистического мировоззрения способствует коренной перестройке средневековой художественной системы. В изобразительном искусстве иконное начало уступает место картинному. Обращение к античному наследию способствует выработке нового стиля и новому, более реалистическому пониманию образа человека. Отсюда возникают глубокие предпосылки к возрождению портретного искусства»³⁴². Одним из ранних примеров этому является *портрет донатора Энрико Скровеньи* (илл. 159) в капелле дель Арена в

³⁴¹ Panofsky E. Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character. Vol.1. London: Harper & Row Publishers, 1971. P. 170.

³⁴²Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. С. 30.

Падуе, созданный в 1310-е годы, которого Джотто изобразил в профиль. Как известно, профильный портрет написать намного легче, нежели создавать портрет анфас, более того, профильный портрет более конкретен. Портрет Скровеньи является традиционным донаторским изображением, которое продолжает традицию донаторских образов в монументальной живописи. В ходе нашей работы мы уже могли встречать подобные изображения донаторов. Часто не только в монументальной живописи, но и в скульптуре, например, в надгробных памятниках, донаторы изображаются с уменьшенными копиями церквей и соборов, появлению которых они активно способствовали.

Поскольку мы уже обратились к Италии, то здесь стоило бы отметить несколько произведений, на которых показан *Роберт Анжуйский* (илл. 160)³⁴³, король Неаполя, являющегося в то время столицей Неаполитанского королевства. В 1317 году сиенским мастером Симоне Мартини написан алтарь из музея Каподимонте. На нём мы видим как изображение святого Людовика Тулузского, так и его брата. Натуралистичный образ Роберта Анжуйского существует в рамках традиции донаторского портрета в станковой живописи и является её продолжением. Профиль Роберта Анжуйского проработан настолько детально, насколько это было возможно в начале XIV века. Мартини большое внимание уделяет контуру лица, делая его выразительным при помощи тёмных оттенков. Мы не замечаем в этом портрете попыток идеализировать образ короля, наоборот, живописец показывает нам реального человека, с уникальным анатомическим строением лица, на которое он наносит морщины и складки, создавая тем самым рельефную поверхность.

Упомянув о портретной традиции в книжной миниатюре, хотелось бы

³⁴³ Роберт Анжуйский (1277 г. — 20 января 1343 г.). Представитель Анжуйской династии Капетингов. Король Неаполя с 1309 г. по 1343 г.

обратиться к *манускрипту* / *Regia Carmina* (илл. 161)³⁴⁴, датируемому 1335-1340 годами. По известным данным он был создан в Тоскане. Надпись внутри гласит о том, что манускрипт предназначается королю Неаполя Роберту Анжуйскому от города Прато³⁴⁵. Иллюстрированием рукописи занимался флорентийский мастер Пачино ди Буонагвида в последние годы своей жизни. Всего в книге содержится 47 иллюстраций, среди которых находится и *профильный портрет Роберта Анжуйского*. В отличие от предыдущего примера, здесь профильный портрет короля Неаполя отходит от классической традиции репрезентации донатора, и образ может показаться нам более самостоятельным, в отличие от тех, где донаторы всегда показаны в окружении группы лиц. Подобно Симоне Мартини мастер дублирует положение фигуры, а также уделяет большое внимание характеристикам внешности. Примечательно, что в отличие от Северной традиции здесь мы можем заметить прекрасную моделировку объёма не только лица, но и одежд. Вероятно, причиной этому служит тот факт, что Буонагвида не только был миниатюристом, но и писал большие станковые произведения. Поэтому, в этом манускрипте мы можем наблюдать плавные светотеневые переходы, формирующие гладкую поверхность. Такая манера является отличительной чертой итальянской живописной традиции. Желание мастеров в то время во многом опережало их возможности, об этом можно судить по изображению рук модели, разительно отличающихся по написанию от лица модели.

Неаполитанское королевство, как мы уже упоминали ранее, было тесно связано с Францией. Неаполь был своего рода связующим звеном между Францией с папским Авиньоном и художественными центрами Италии.

³⁴⁴ Royal 6 E IX. *Regia Carmina*. с.1335–1340. Автор — Pacino di Buonaguida. Происхождение — Италия (Тоскана). Формат — 490 × 350 мм (кодекс); язык — латинский. Британская библиотека, Лондон.

³⁴⁵Detailed record for Royal 6 E IX [Электронный ресурс] // British Library. URL: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7789&CollID=16&NStart=60509> (Дата обращения: 22.08.2019).

Примечательно, что многие художники, начав свой путь в Италии, потом отправлялись в Авиньон, «...где с начала XIV века обосновалась римская курия и где при папском дворе работали итальянские художники, сделался важнейшим международным центром, откуда итальянские культурные и художественные влияния распространялись по всей готической Европе — в Каталонию, Северную Францию и Англию, Чехию и Южную Германию. Влияния итальянской живописи раннего треченто спорадически и в разной форме стали проявляться в живописи и миниатюре Северной Европы уже в первой трети XIV века. Деятельность Симоне Мартини, Матео Джованнетти и других съенских и флорентийских художников в 1340-е годы в Авиньоне, где сложилась местная итало-провансальская школа, придаёт этому постепенному процессу «итальянизации» северной живописи новое и значительно более широкое направление»³⁴⁶. Такой синтез традиций в одном центре и одновременное распространение влияний по всей Европе формировали новую ступень в развитии искусства.

Культурным центром Европы Авиньон был лишь в первые годы так называемого *Авиньонского пленения пап*, передав впоследствии пальму первенства Парижу. За этот небольшой промежуток времени вырабатываются основы нового стиля, которые впоследствии будут восприняты многими европейскими дворами. Этим новым стилем стала интернациональная готика — понятие, которое говорит об общеевропейском характере и свободе от территориальных границ, появилось лишь в конце XIX века. Мастера, работавшие в XIV веке, не подозревали о формировании ими основ стиля, который охватит всю Европу. Для интернациональной готики характерны золото фона или ранние пейзажи, плоскостность и отсутствие пространства, мозаическая смесь пространственных поисков и коврового заполнения поверхности, высокие горизонты, изобилие деталей, заимствованные из гобеленов и изогнутые, словно парящие в воздухе фигуры³⁴⁷. Но среди этой условной декорации в искусстве

³⁴⁶ Гращенко В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. С. 45.

³⁴⁷ Elsig F. *Painting in France in the XV century*. Milan: Harry N. Abrams, 2004. P. 10.

интернациональной готики с новой силой проявляется локальный, но по-новому острый натурализм детали, цепкость взгляда к частностям и подробностям строения архитектуры, одежды и, в конечном счёте, облика и лица персонажа.

Активное воспроизведение облика правителей начинается в 1360-е годы. Обращение к «подобию» можно отметить в художественных школах Вены, Праги и Парижа, где монархи уделяли этому вопросу немало внимания³⁴⁸, — это могло быть связано с формированием новой силы в королевских центрах Европы. В XIV веке художественные центры начинают концентрироваться не за стенами монастырей, а в городах и при дворах³⁴⁹, вокруг известных личностей, которые становились покровителями искусств. В настоящей работе мы стараемся показать, что такими знаменитыми меценатами своего времени становятся: Иоанн II Добрый, Карл IV, Карл V Мудрый, Герцог Беррийский и герцог Бургундский. Памятники искусства, созданные при их дворах, отражают дух эпохи, новое понимание личности и являются одними из самых ярких примеров портретного искусства. Более того, искусство, создаваемое в этих художественных центрах, имеет общие тенденции, а также непосредственные связи друг с другом. Это может быть связано с тем, что практически всех меценатов связывали кровные узы.

Став главным художественным центром во второй половине XIV века, Париж больше славился мастерами из нидерландских городов, но в живописных образцах мы увидим влияние не только северных, но и восточных земель. Здесь мы встречаем ранний пример французской портретной живописи на панели и первый индивидуальный портрет в истории³⁵⁰. Это портрет Иоанна II Доброго, французского короля, написанный в 1350-е годы.

³⁴⁸ Wright G. S. The Reinvention of the Portrait Likeness in the Fourteenth Century // *Gesta*. 2000. Vol. 39, No. 2. P. 123.

³⁴⁹ Inglis, E. *Faces of power & piety*. L.A.: J. Paul Getty Museum; London: British Library, 2008. P. 10.

³⁵⁰ Ring G. *A century of French painting, 1400–1500*. Oxford and New York: Phaidon, 1949. P. 13.

Иоанн II Добрый был вторым представителем династии Валуа. Он взошёл на трон 22 августа 1350 года. Внешняя политика Иоанна II была нацелена на урегулирование возобновившегося конфликта с англичанами, которые претендовали на французскую корону. Внутри же страны ситуация так же не отличалась спокойствием из-за противостояния короны со знатью. Несмотря на то, что конфликт между Англией и Францией обострился во времена правления Филиппа Валуа, большинство нападений на французские территории было совершено во время правления потомков Филиппа, в частности Иоанна Доброго³⁵¹.

Образы французского короля в искусстве немногочисленны, но от этого не менее интересны. *Портрет Иоанна Доброго* (илл. 162)³⁵² является одним из самых знаковых памятников портретного искусства XIV века. Впервые научный интерес к французской средневековой живописи возник в начале XX века и во многом связана с проведением выставки *французских примитивов*, которая проходила в Лувре и в Национальной библиотеке в Париже в 1904 году³⁵³.

Изначально портрет хранился в Национальной библиотеке Франции. В собрание Лувра он окончательно перешёл лишь 1925 году, а своё нынешнее местоположение в зале № 835 портрет занял в 1993 году³⁵⁴.

Предельно выразительный портрет уже выходит за рамки «подобного» образа. Особое внимание в работе уделяется натуралистичности поверхности. Контурная проработка профиля и моделировка поверхности лица с помощью

³⁵¹ Hedeman A. D. The royal image: illustrations of the Grandes chroniques de France, 1274–1422. Berkeley; Oxford: University of California Press, 1991. P. 51.

³⁵² RF 2490. Темпера и золото на дубовой панели, до 1350г. Формат — 59.8 × 44.6. Музей Лувра, Париж.

³⁵³ Meiss M., Eisler C. A New French Primitive // The Burlington Magazine. 1960. Vol. 102, No. 687. P. 233.

³⁵⁴ Perkinson S. The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France. Chicago: University of Chicago Press, 2009. P. 18.

светотени создают очень запоминающийся образ, который впоследствии станет эталоном для всех профильных портретов Иоанна Доброго.

Как уже было обозначено нами ранее, эта работа выделяется из ряда памятников, созданных не только при французском королевском дворе, но и на территории всей Франции. Поскольку подобных станковых портретов мы не встречали и имеем возможность сравнивать это произведение только с иллюминированными рукописями, без сомнения можно утверждать, что колорит портрета Иоанна Доброго не характерен для средневековой французской живописной традиции. Охристые оттенки, обилие золотых фонов были свойственны итальянской живописи проторенессанса, из Италии эта традиция попала во Францию через папский Авиньон и в Чехию через Прагу и Карлштейн, где работало множество итальянских мастеров.

Самым значимым источником для нас является запись в инвентарях коллекции Карла V — сына Иоанна II: «Четыре складные деревянные панели, на которых изображены нынешний король, его дядя — император, король Иоанн — его отец и английский король Эдуард»³⁵⁵. Эта ценная информация даёт нам основания полагать, что портрет Иоанна Доброго не являлся единственным в своём роде самостоятельным портретом, а входил в целую группу изображений, которые можно было бы причислить к ранним образцам дипломатического портрета. Ещё одно свидетельство о квадриптихе с изображениями европейских монархов можно обнаружить в инвентарях герцога Беррийского 1416 года³⁵⁶, в более поздних источниках квадриптих больше никогда не упоминался.

Этот портретный образ французского короля не является продолжением какого-либо протопортретного жанра, какими являются изображения Роберта

³⁵⁵ Labarte J. Inventaire du mobilier de Charles V, Roi de France. Paris: Imprimerie Nationale, 1879. P. 242.

³⁵⁶ Guiffrey J., Inventaires de Jean, duc de Berry: 1401–1416. 2 Vols. Paris: Leroux, 1894. Vol. 1. P. 275.

Анжуйского, герцога Беррийского и т.д. Портрет не является ни продолжением донаторского портрета, ни видоизменённой формой генеалогии. Это абсолютно новая форма, которая была порождена новой культурой и новым пониманием личности середины XIV века. Более того, это портрет абсолютно нового типа — станковый портрет, который, как мы уже заметили, появился благодаря тесным связям между средневековыми государствами и их правителями и положил начало такому понятию, как дипломатический портрет (если брать во внимание тот факт, что портрет был частью квадриптиха и создан во время встречи четырёх представителей европейских королевских дворов). Единственное, что в этом образе унаследовало многовековую традицию развития портрета — профильное изображение монарха.

Одним из немногих портретов того времени, с которым можно провести параллели, является образ *Рудольфа Австрийского* (илл. 163)³⁵⁷. В этих работах действительно много общего, однако Панофский отмечал, что портрет Иоанна Доброго больше графичен, нежели пластичен³⁵⁸. Действительно в работе преобладает линейное начало, которому благоприятствует профильное положение монарха. Портрет же Рудольфа Австрийского представляет собой торжество форм и объёма. Уже в середине XIV века профессионализм мастеров позволял изображать модель в три четверти. Однако наиболее характерной чертой живописи чешских земель является уделение особого внимания светотеневой моделировке формы, а не линии. Как известно, изобретение техники сфумато приписывается Леонардо Да Винчи, но нечто подобное — поволоку — можно заметить в портрете Рудольфа Австрийского. Его лицо формируется множественными слоями различных оттенков, а линия используется лишь для обозначения границ между фоном и лицом портретируемого. Глаза модели

³⁵⁷ L/11. Portrait of Rudolf IV, Duke of Austria, c. 1360. Масло на деревянной панели. Происхождение — Чехия (Прага). Соборный музей, Вена.

³⁵⁸ Panofsky E. Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character. Vol.1. London: Harper & Row Publishers, 1971. P. 170.

находятся в полузакрытом состоянии, создавая впечатление отвлечённого образа. Пространство в картине практически отсутствует, а фигура короля иллюзорно пытается преодолеть плоскую поверхность деревянной пластины. Однако сам живописный слой нанесён не на деревянную основу, а на пергамент, который прикреплён к доске³⁵⁹.

В отличие от портрета Иоанна Доброго, этот образ не является дипломатическим портретом и существует вне какого-либо контекста. Тем не менее в этих двух образах есть интересные моменты, позволяющие нам связать их с другими памятниками средневекового искусства. Портрет Рудольфа Австрийского имеет более тесную связь с иллюминированными манускриптами благодаря тому, что изображение было написано на листе пергамента и только потом наклеено на деревянную пластину, портрет же Иоанна Доброго, наоборот, был написан сразу на деревянной панели. При этом первый образ был написан масляными красками, что являлось абсолютным новшеством в живописи, а образ французского короля создавался более традиционным способом — в технике темперы.

Изображённый в трёхчетвертном повороте герцог типологически напоминает религиозные произведения из *капеллы святого Креста в замке Карлштейн* (илл. 164), автором которых является чешский живописец Мастер Теодорик. Важной отличительной особенностью этих работ является наличие лёгкой дымки — поволоки, которая обволакивает лица всех изображённых персонажей.

Культурные и политические контакты Чехии с Францией и Италией дали импульс к появлению целого круга памятников, отвечающих взглядам нового гуманистического мировоззрения. Находясь в самом сердце Европы на перекрёстке культурных путей, искусство чешских земель было не только крайне восприимчиво к искусству своих ближайших соседей, но и оказывало влияние на

³⁵⁹ Готика / Под ред. Р. Сукале, М. Венигера, М. Вундрама. М.: Арт-Родник. 2007. С. 46.

довольно дальние страны, такие, как Англия. На первый взгляд, эти два государства, которые разделяли как участки суши, так и морские просторы, мало что может связывать, тем не менее, это далеко не так.

До нас дошли лишь два портрета, свидетельствующих о культурных и художественных контактах этих королевств. Первый из них — портрет 1396 года *Ричарда II* (илл. 165)³⁶⁰ из Вестминстерского аббатства. Король предстаёт одиннадцатилетним мальчиком в момент коронации, но сам портрет был написан, когда королю было около тридцати лет. Аналогов этому памятнику в английском искусстве того времени найти просто невозможно. Однако из документальных источников известно, что у Ричарда II был придворный художник Томас Литлингтон, неоднократно выполнявший королевские заказы³⁶¹. Выполнен портрет на шести дубовых панелях и имеет размер 213 x 110 см. Примечательно, что при его создании, как и в случае с портретом Рудольфа Австрийского, были использованы масляные краски. Эта масштабная работа предназначалась для парадного представления образа короля. По всем критериям произведение отличается от всей английской живописной традиции конца XIV века и заставляет продолжать дискуссии на тему его происхождения. Было доказано, что портрет написан в Англии, но, что очевидно, — иностранными мастерами. Некоторые

³⁶⁰ Richard II, c. 1395 г. Масло на дереве; Формат — 213 x 110 см Вестминстерское аббатство, Лондон.

³⁶¹ Shaw A.W. The early English school of portraiture // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1934. Vol. 65, No.379. P. 172.

исследователи приписывают создание портрета Андре Боневё³⁶², ссылаясь на сходства с манускриптом, выполненным им для герцога Беррийского и «книгой» набросков мастера, которая представляла собой целую серию деревянных пластин с различными эскизами³⁶³. Также является возможным участие в работе над портретом Жакмара де Эдена³⁶⁴.

В заключительной части в центре нашего внимания оказываются несколько персоналий и их портреты, которые являются неким итогом того процесса развития протопортрета, который мы рассматривали в первых частях и главах работы. Подойдя вплотную к этим немногочисленным портретам, нам крайне важно найти их прообразы среди всего материала, рассматриваемого нами ранее. И если портрет Ричарда II — это результат, то его прообразами станут протопортретные образы правителей, которые изображались заключёнными в инициалы либо являлись частью сцены преподнесения даров и процесса коронации.

Манера исполнения, тонкость линий, мягкие и светлые оттенки поверхности лица, драпировки элегантной мантии указывают на причастность к созданию

³⁶² Авторство Боневё становится вероятным также благодаря свидетельствам, указывающим на его пребывание в Англии примерно с 1366 по 1370 гг. В течение этого периода мастер Андре Боневё работал над созданием надгробного образа королевы Филиппы Эно в Вестминстерском аббатстве совместно со скульптором Жаном де Льежем. См. «No Equal in Any Land». André Beauneveu: Artist to the Courts of France and Flanders / Nash S; Borchert T-H., Harris J. (Eds.). — London: Paul Holberton Publishing, London in Association with Musea Brugge / Groeningemuseum, 2007. P. 22

³⁶³ «No Equal in Any Land». André Beauneveu: Artist to the Courts of France and Flanders / Nash S; Borchert T-H., Harris J. (Eds.). London: Paul Holberton Publishing, London in Association with Musea Brugge / Groeningemuseum, 2007. P. 183.

³⁶⁴ Exhibition of British Primitive Paintings from the twelfth to the early sixteenth century, with some related illuminated manuscripts, figure embroidery and alabaster carvings. / Ed. Constable. W.G. Oxford: Frederick Hall at the University Press, 1924. P. 27.

представителей французской школы живописи, при этом нельзя отрицать сходство и с чешской школой (мастера которой создали портрет французского короля Иоанна II Доброго). Проблема в том, что особенность произведений интернациональной готики заключается в его общеевропейском характере, и в каждом примере можно найти отголоски влияния практически всех европейских школ живописи, именно поэтому вопрос о происхождении многих памятников до сих пор остаётся открытым.

Образ Ричарда со станкового портрета имеет некоторые общие черты с изображением короля из *манускрипта / Liber Regalis* (илл. 166)³⁶⁵. Предположительно, эта рукопись была написана специально для коронации Анны Богемской, жены короля Ричарда II. Рассматривая данный манускрипт в контексте английской традиции, можно предположить, что иллюстрации были созданы чешскими мастерами, на это указывают несколько фактов: данные изображения имеют редкий для Англии того времени трёхчетвертной поворот, все образы также отличаются «большими лицами с высокими скулами, заостренными носами, тяжелыми, полузакрытыми веками; техникой тонких теней, при которых смешиваются розовые, зеленоватые и белые оттенки. Манера построения живописного пространства с использованием архитектурных деталей ярко выделяется из английской традиции иллюминированных рукописей конца XIV века. Эти стилевые особенности, предположительно, стали результатом влияния богемского искусства, привнесенного на английскую землю окружением жены короля Ричарда II Анны Богемской»³⁶⁶. Сравнивая портрет короля со страницы данного манускрипта с портретом Рудольфа Австрийского, обнаружится сходство в трактовке лиц: у обоих персонажей немного приоткрыт рот. Этот пример является ещё одним доказательством того, что в создании манускрипта

³⁶⁵ MS 38. *Liber Regalis*, 1380–1382 гг. Происхождение — Англия. Вестминстерское аббатство, Лондон.

³⁶⁶McKendrick S. *Royal manuscripts. The genius of illumination*. London: British library, 2011. P. 354.

участвовали не только английские мастера.

Подобное изображение короля анфас со скипетром и державой на троне уже встречалось в *манускрипте / Arundel MS 331* (илл. 167)³⁶⁷, такой образ раскрывает предназначение портрета, который был выполнен, возможно, для парадного выноса или демонстрации, что разительно отличает его от следующего примера — *Уилтонского диптиха* (илл. 168)³⁶⁸.

Диптих в 12 раз меньше парадного портрета Ричарда II. Уилтонский диптих обладает удивительной связью с книжной миниатюрой, а по своей форме больше напоминает книжный разворот, либо переносной алтарь. Также различия между Вестминстерским портретом и диптихом кроются в используемых материалах, как уже говорилось ранее, первый портрет написан маслом, а вот живописная поверхность диптиха создана при помощи темперы, что ещё больше роднит его с книжной миниатюрой. Внимание к деталям и тонкая проработка образов могут служить одним из доказательств участия в создании диптиха мастеров-миниатюристов. Подобно ярким иллюстрациям франко-фламандской школы живописи, здесь можно уже заметить преобладание ярких красок холодных оттенков: кобальтовые облачения ангелов и Девы Марии, их бледные лики, даже золотой фон становится более холодным. Данная композиция во многом находит сходство с изображением из *Брюссельского Часослова герцога Беррийского / Les Très Belles Heures du duc de Berry* (илл. 169)³⁶⁹. Способ представления донатора святыми покровителями Богоматери, поза Иоанна Крестителя, портретные образы

³⁶⁷ Arundel 331. *Nova Statuta for Edward III* (ff. 1–212v) and *Richard II* (ff. 213–329v). с.1392–1340. Происхождение — Англия (Лондон). Формат — 160 × 115 мм (кодекс); язык — латинский, французский. Британская библиотека, Лондон.

³⁶⁸ NG4451. *The Wilton Diptych*, с. 1395–1399. Происхождение — Англия/Франция. Формат — 53 × 37 см Темпера на дубовой панели. Национальная галерея, Лондон.

³⁶⁹ Ms. 11060—61. *Les Très Belles Heures du duc de Berry*, с. 1402. Автор — Jacquemart de Hesdin, André Beauneveu. Происхождение — Франция. Формат — 274 × 188 мм (кодекс). Королевская библиотека Бельгии, Брюссель.

донаторов — все эти элементы связывают два произведения искусства одной нитью. Однако не только сюжет связывает два этих произведения. Если обратиться к книге как к универсальному произведению искусства, то можно обнаружить, что разворот часослова, где изображена сцена с донаторами, является самым настоящим диптихом. Появившиеся практически в одно время два этих произведения являют собой результат развития протопортретных образов на протяжении нескольких столетий.

Но всё же нас больше интересует изображение Ричарда II. Как и на первом портрете, король показан в достаточно юном возрасте, а рядом с ним стоят Эдуард Исповедник, Иоанн Креститель и король Эдмунд. Опираясь на материалы последних исследований, можно полагать, что портрет выполнен ещё при жизни Ричарда, однако мы одновременно видим несколько типов портретов: это религиозный образ Иоанна Крестителя, исторические портреты английских королей Эдуарда и Эдмунда, а также прижизненное изображение Ричарда. Нам же важно выяснить, можем ли мы полагать, что данный портрет короля на самом деле таковым и является, так как все четыре образа выглядят удивительно натуралистично и анатомически правильно сложены. Оттенки, с помощью которых были написаны лики ангелов и Богоматери, намного светлее и не имеют светотеневых переходов, в отличие от лиц с левой створки диптиха. Облачение Ричарда отличается от парадного портрета, где он был показан в алой мантии с горностаем, здесь же король одет в золотисто-охристый плащ, изображённый предельно орнаментально с плоскостным узором, контуры его лица намечены едва заметной линией, розоватые оттенки кожи и волосы цвета жжёной сиены говорят о длительной работе над образом. Стоит отметить проработку рук Иоанна Крестителя — тонкими светотеневыми линиями едва намечены вены, покрывающие его руки.

Даже при стольких доказательствах участия иностранных мастеров М. Рикерт полагает, что, вероятно, художник был англичанином, а не французом или

итальянцем³⁷⁰. Если принимать во внимание факт распространения интернациональной готики не только по всей континентальной Европе, но и в Англии, можно ли с точностью утверждать о возможности создания английским мастером такого искусного произведения, несмотря на то что по немногочисленным произведениям станковой живописи того времени видно, что английская традиция всё равно оставалась более грубой?

Попытки разобраться в происхождении диптиха во многом раскрывают проблему возникновения портрета в английском искусстве конца XIV века. Очевидно то, что портрет Ричарда II такого качества мог быть написан только с натуры. Многие исследователи склоняются к тому, что портрет был написан около 1381 года. Королю было всего пятнадцать лет, и это был серьёзный год для молодого правителя, стоит вспомнить крестьянское восстание *Уота Тайлера*³⁷¹. На четырёх живописных поверхностях диптиха мы также не встретим никаких гербов или символов, указывающих на Анну Богемскую, что может являться фактом, указывающим на то, что работа была выполнена до 1382 года³⁷². Исходя из этого можно полагать, что изображение представляет собой не исторический образ, а прижизненный портрет с натуры. В данном случае уже не так важно, выполнен был портрет английскими мастерами или приглашёнными, созданный на территории Англии, он является частью её истории и одним из самых ярких примеров средневековой живописи.

Два портрета Ричарда II образуют собой прочную базу портретного искусства, на которую будут ориентироваться многие мастера XV века. Несмотря

³⁷⁰ Rickert M. *Painting in Britain: The Middle Ages* // *Pelican History of Art*. Baltimore, MD: Penguin Books, 1954. P. 175.

³⁷¹ Уолтер Тайлер (4 января 1341 г. — 15 июня 1381 г.). Лидер крестьянского восстания 1381 г. в Англии. Был убит во время переговоров с Ричардом II приближенными короля.

³⁷²Scharf G. *Description of the Wilton House Diptych: containing a contemporary portrait of King Richard the Second*. London: Arundel Society, 1882. Pp. 61–67.

на то, что работы были созданы европейскими мастерами, они оказали огромное влияние на формирование традиции островного портрета. Вторая половина XIV века в Англии характеризуется большими переменами в жизни страны, которые найдут отражение в живописи уже XV века.

Консерватизм английской художественной традиции определяет иное восприятие личности человека, в отличие от Франции, и, сказав о ситуации в Англии в XIV веке, важно обозначить, в чём заключались различия между островным и французским искусством.

Обращаясь к английским манускриптам того времени, мы понимаем, что в Англии не создавалось такого количества хроник, как это было на континенте. Более того, хроники, которые созданы в Англии, всё-таки больше являются генеалогиями и не богаты своими иллюстрациями. Мы не увидим в английских хрониках изображений походов, битв, важных для государства событий, что было характерной особенностью всех манускриптов французского происхождения, потому что английские мастера не тяготели к изображению человека или группы людей в действии, а расставляли их в определённом порядке, словно фигуры на шахматной доске. Об особенностях хроник того времени очень точно сказал Дж. Треверьян: «Хроники все ещё составлялись в монастырях, но они лишь продолжали литературную традицию предшествующего века, в то время как мирянин Фруассар вырабатывал новый метод изложения истории. В XIII веке Матвей Парижский из Сент-Олбанского монастыря был действительно крупнейшим историком, тогда как составители монастырских хроник чосеровского времени, даже самых лучших из них, таких, как хроника Уолсингема, не были способны осознать относительное значение событий или оценить значение того, что происходило за пределами монастырской ограды. Мысли монаха были ограничены исключительно интересами его монастыря»³⁷³.

³⁷³ Треверьян Дж. М. Английская социальная история: обзор шести столетий от Чосера до королевы Виктории. М.: Изд-во иностр. лит., 1959. С. 67.

Возвращаясь к французской портретной живописи второй половины XIV века, коснёмся изображений Карла V, которые будут более подробно рассмотрены в отдельной главе. Образ короля получил своё распространение не только в живописи, но и в круглой скульптуре. Во французской традиции коронационная книга является неотъемлемым атрибутом процесса коронации монарха. Более того, на протяжении нескольких столетий существовал коронационный чин (*Ordo*), согласно которому определялся круг действий во время коронации, а также их последовательность. Если изначально в коронационных книгах изображение монарха появлялось лишь единожды, то во второй половине XIV века донаторский образ получает развитие, — обзаводится богато иллюстрированной историей о своей персоне и напоминает хроники. Юридически обязывающий процесс требует не только присутствия монарха, но и демонстрации его истории, которая станет определённым подкреплением его права на престол.

Один из ранних портретов Карла появляется как раз в его *коронационной книге* / *The Coronation Book of Charles V, King of France* (илл. 170)³⁷⁴. Здесь король показан без парадного облачения, но сразу же можно отметить уникальное изображение лица короля. Это очень важно, так как король лишён любых опознавательных атрибутов, а единственное, что помогает нам узнать его, — внешность. Во всех последующих работах, в скульптуре, в книжной миниатюре, Карла V можно узнать по очень длинному носу. Возможно, мастера сделали на нём акцент для большей уникальности образа. В книге проиллюстрирован процесс получения Карлом шпор от герцога Бургундского, «которого в отличие от короля можно узнать не по внешности, а по гербу»³⁷⁵. Коронационная книга была крайне важна, так как являлась знаковым памятником, который отражал взгляды

³⁷⁴ Cotton Tiberius B. VIII. *The Coronation Book of Charles V, King of France*. с.1365–1380. Происхождение — Франция (Париж). Формат — 290 × 210 мм (кодекс); язык — французский, латинский. Британская библиотека, Лондон.

³⁷⁵ Inglis E. *Faces of power & piety*. L.A.: J. Paul Getty Museum; London: British Library, 2008. P. 18.

Карла V как покровителя искусства. Подобно надгробной скульптуре эта коронационная книга фокусируется на внешнем облике современника, но иллюстрация в данном случае — значит несколько больше, чем скульптурный образ благодаря портретам, которые появляются в контексте самого текста и серий сцен, которые повествуют о действительном современном событии³⁷⁶.

Число портретов короля в манускриптах, безусловно больше, нежели в скульптуре, они находят место не только в коронационных книгах, но и в Библиях. Так, в *Библии / La Bible historique de Jean de Vaudetar* (илл. 171)³⁷⁷ Карл изображён сидящим на курульном кресле в момент преподнесения ему книги. Сцены с преподнесением книги королю от автора, переводчика или придворного пользовались большой популярностью в средневековом искусстве, начиная с периода правления династии Каролингов³⁷⁸. Фигура его будто бы облачена в монашеское одеяние, на нём отсутствуют какие-либо атрибуты королевской власти, но мы уже никогда не спутаем его с другим персонажем. Портретное искусство уже встало на новую ступень, когда физиогномический портрет начинает преобладать над социальным портретом–типом. Подобный образ встречается и в его коронационной книге: в одной из иллюстраций (fol. 47) профильное изображение Карла V напоминает яркий и неповторимый образ его отца Иоанна II.

Портрет Карла также встречается в *рукописи из Национального архива Франции* (илл. 172)³⁷⁹. В данном случае профильный портрет короля заключён в границы инициала. Последним примером с портретом Карла V будет созданная в

³⁷⁶ Monarchy and consent. The Coronation Book of Charles V of France. British Library MS Cotton Tiberius B. VIII / ed. Ferguson O'Meara C. P. 57.

³⁷⁷ Ms.10 B 23. La Bible historique de Jean de Vaudetar, c. 1372. Автор — Hennequin de Bruges, Maître de la Bible de Jean de Sy. Происхождение — Франция (Париж). Формат — 292 × 215 мм, (кодекс); язык: французский. Музей Меерманно, Гаага.

³⁷⁸ Sherman C. Portraits of Charles V of France (1338–1380). New York, 1969. P. 17.

³⁷⁹ J / 358 no.12, 1367 г. Национальные архивы Франции, Париж.

период с 1375 по 1380 годы *Нарбоннская пелена* (илл. 173), что представляет собой шёлковое полотно, на которое нанесено изображение при помощи чернил в технике гризайли.

Политическая пропаганда наилучшим образом оказала воздействие на формирование физиогномического портрета. Необходимость создать запоминающийся образ подтолкнула мастеров к попыткам передачи действительного облика, а не социального портрета. Подобные примеры влияния политической составляющей на искусство мы увидим и в Англии, являющейся противником Франции в Столетней войне.

Упомянутый нами Андре Боневё связывает искусство королевского двора с двором герцога Беррийского. Жан Беррийский, брат короля Карла V был известным меценатом своего времени, приглашавшим к своему двору самых талантливых мастеров. Боневё был у него на службе с 1386 года и до самой своей смерти. Исследователями принято считать, что А. Боневё умер около 1400 года³⁸⁰, наряду с этим, единственным свидетельством о смерти мастера является упоминание в инвентарях герцога Беррийского³⁸¹. Судя по документам, сохранившимся с тех времён, мастер пользовался большим уважением, о чем может свидетельствовать упоминание его имени в Хрониках французского историка Жана Фруассара, который считал, что Боневё «нет равных ни в одной земле»³⁸². В королевских же документах Карла V он упомянут как «наш друг»³⁸³, ещё в одном из ранних документов он упоминается как «Мастер Андре живописец», тогда как в других современных документах о нём говорится как о

³⁸⁰ Scher S.K. Andre Beauneveu and Claus Sluter // Gesta. 1968. Vol.7. P. 12.

³⁸¹ Inventaires de Jean, duc de Berry, 1401–1416 in 2 vols. / Ed. Guiffrey J. Paris, 1896. Vol.2. P. 119.

³⁸² Oeuvres de Froissart publiées avec les variantes des divers manuscrits, 4vols. / Ed. Baron Kervyn de Lettenhove. Brussels: Victor Devaux, 1872. Vol. 4. P. 197.

³⁸³ Dehaisnes C.C.A. Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois & le Hainaut avant le XVe siècle (Première partie 627–1373). Lille: Imprimerie L. Danel, 1886. P. 454.

скульпторе, а в документах, касающихся заказа надгробной скульптуры Карлом V, Боневё фигурирует как создатель королевского образа»³⁸⁴.

Часослов герцога Беррийского / Les Très Riches Heures du duc de Berry (илл. 174)³⁸⁵ можно считать одной из самых красивых когда-либо созданных книг. Для нас особый интерес представляют самые ранние изображения, созданные братьями Лимбургам. За разнообразием сельских пейзажей, замков, куртуазных сцен скрывается, пожалуй, самый интересный жанр — портрет. Характерной особенностью Великолепного Часослова является «высокая степень индивидуализации»³⁸⁶. Портрет донатора расположился на странице календаря, символизирующей месяц январь. Герцог занимает далеко не самое центральное положение в композиции празднества. Фигура его немного обособлена от остальных персонажей. Как и в предыдущих примерах портретной живописи, здесь модель также показана в профиль, для усиления степени индивидуализации. Большое количество подсказок позволяет идентифицировать в изображении самого герцога Беррийского. Однако портрет особо интересен в том случае, когда персону могут идентифицировать не по сопутствующим атрибутам, а по лицу, которое помнят, которое уже могли где-то встречать. Подобный случай произошёл в 1855 году, когда герцог Д'Омаль узнал в изображённом человеке герцога Беррийского³⁸⁷.

Процесс «узнавания» того или иного лица возможен при существовании других сохранившихся портретов человека, а или же при условии, что «зритель»

³⁸⁴ Perkinson S. *The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*. Chicago: University of Chicago Press, 2009. P. 215.

³⁸⁵ Ms. 65. *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, 1411–1416, 1440, 1485–1486. Автор — Frères de Limbourg, Barthélemy d'Eyck, Jean Colombe. Происхождение — Бургундия. Формат — 290 × 210 мм (кодекс); язык: латинский. Музей Конде, библиотека Шантильи, Франция.

³⁸⁶ Perkinson S. *Likeness, Loyalty, and the Life of the Court Artist: Portraiture in the Calendar Scenes of the Tres Riches Heures // Quaerendo*. 2008. Vol. 38. P. 51.

³⁸⁷ *Ibid.* P. 142.

видел человека в жизни. Количество портретов и неизменность изображения способствуют укоренению образа, который останется в памяти на долгие годы. Портрет Жана Беррийского можно встретить в так называемом «Брюссельском Часослове» 1402 года, создание которого принадлежит Жакмару де Эсдену.

Многочисленные портреты герцога создавались не только в рамках рукописных книг, но и в скульптуре. Парная скульптура герцога и его супруги с фасада Сен-Шапель в Бурже не дошла до наших дней, а доказательством её существования являются лишь сохранившиеся *рисунки Ганса Гольбейна Младшего* (илл. 175). Смотря на них, мы отчётливо видим связь между этой скульптурной группой и скульптурами с фасада часовни монастыря Шартрез де Шанмоль в Дижоне. Все эти памятники демонстрируют очень тесную связь художественных школ и представлений о портрете. Разнообразие памятников портретного искусства, созданных по заказу герцога, говорит о его настойчивом желании увековечить свой образ. Именно такие меценаты, как герцог Беррийский способствовали появлению портретов одновременно во всех его возможных формах: и в скульптуре, и в декоративно-прикладном искусстве, и в живописи. Их желание создать собственный образ настолько сильно, что теперь в иллюминированных рукописях появляется не одно изображение донатора, а десятки, а церкви и соборы получают образ не только в виде надгробия, но и скульптур на фасадах. Появляется целая система распределения образов донатора в архитектурном пространстве, так как одного портрета становится недостаточно. Позднее мы увидим, что коленопреклонённые донаторы с фасадов соборов и надгробные образы преодолеют расстояние между ними и станут локализоваться в пределах одного памятника, как в случае с надгробием французского короля Генриха II и Екатерины Медичи. Из этого следует, что два возможных варианта репрезентации человеческого образа в камне, такие, как надгробие и фигура донатора с фасада собора, эволюционирующие на протяжении многих столетий, в итоге вместе видоизменяют привычную форму надгробного образа, используя свою историческую базу. Превращение надгробия в сосредоточение образов

усопшего, всевозможных сцен из его жизни либо мифологических и аллегорических образов во многом является отсылкой к античным саркофагам, изобилующих повествованием.

Образы, созданные в конце XIV века, демонстрируют сильные изменения не только в традиции иллюминированных рукописей, но и в скульптуре. Новый дух очевидного натурализма, который подчёркивает художественную активность в Северных Нидерландах в период около 1400 года, говорит о сложном фоне культурных и духовных течений. В зарубежном искусствознании этот период получил название «Пре-Эйковский реализм»³⁸⁸. Поле его действия оказываются и старые типы прото–портретных изображений, и совершенно новые места для портрета в художественной культуре конца XIV – начала XV веков. Впервые на протяжении нашей работы мы наблюдаем сложение целого поля художественных возможностей, целого круга жанров и отдельных памятников, где проступает неповторимый облик одного человека. Можно, в сущности, говорить о портрете как о самостоятельной потребности культуры, которая теперь выходит далеко за пределы прежних условных ситуаций «присутствия» личности, названной по должности, титулу, имени, функции или действию. Портрет не ждёт предлога для своего проявления, напротив, ранние портреты оказываются предлогами для себя самих, и наше изучение материала переходит от жанрово-типологической схемы к множеству портретов одного человека, который требует своего запечатления и получает то, чего желал.

³⁸⁸ Porske van Heerdt D. Realism at the cradle of illumination in the northern Netherlands // Manuscripts illumination around 1400 in Flanders and abroad. Leuven, 1995. P. 111.

4.2. ЖИВОПИСНЫЕ ПОРТРЕТЫ ИМПЕРАТОРА КАРЛА IV³⁸⁹

Чехии в истории развития портретного жанра, к сожалению, уделяется незначительная роль, тем не менее, на наш взгляд именно в этом регионе, находящемся на перекрестке всех культурных путей Европы, сформировался особый стиль, влияние которого можно проследить и в искусстве Франции, и Англии.

Правление Карла IV, с 1346 по 1378 год, в Чехии принято считать Золотым веком³⁹⁰: в 1348 году был издан указ об основании университета в Праге, начато строительство Нового города в Праге, а также строительство уже упоминаемого нами в исследовании замка Карлштейн неподалеку от столицы. До XIII века образование можно было получить исключительно в монастырях и церковных школах³⁹¹. Основание первого в Центральной Европе университета позволило Праге стать одним из важнейших европейских научных центров, а развитие зодчества способствовало появлению новых образцов живописи и скульптуры, которые создавались с целью украшения интерьеров. Все эти процессы сформировали определённый художественный микроклимат, который впоследствии оказал большое влияние на искусство Европы.

Нередко чешское искусство недооценивают из-за большого количества иностранных мастеров, и тем не менее «чешскую готику эпохи ее расцвета нельзя характеризовать как искусство, создававшееся конгломератом заезжих художников, а что она представляла собой мощный, целостный и логичный процесс национального художественного развития, которому политическая

³⁸⁹ Глава написана на основе статьи, опубликованной автором исследования: Окрошидзе Л.Г. Живописные портреты императора Карла IV как элементы религиозной пропаганды и прославления власти. // Клио. 2019. № 9. С. 90–95.

³⁹⁰ S. Harrison Thomson. Learning at the Court of Charles IV // *Speculum*. 1950. Vol. 25, No. 1. P. 1.

³⁹¹ Dupont J., Gnudi C. Gothic Painting. Attaché au Musée du Louvre. Geneva: Skira, 1954. P. 15.

ситуация лишь сообщила начальный импульс и создала благоприятные условия. Это развитие продолжалось до 10-х годов XV в., пока не оказалось насильственно прерванным революционными событиями и последовавшими за ними гуситскими войнами»³⁹².

Карл прекрасно осознавал роль искусства в утверждении собственных политических амбиций, в прославлении семьи или своих приближённых и уделял немало внимания воспроизведению его образа в изобразительном искусстве. Ему систематически удавалось использовать искусство в качестве политического инструмента. Карл IV был единственным правителем Священной Римской империи, кто написал автобиографию, которая была полна моральных уроков, полезных его потомкам и наследникам. Карл также был самым портретируемым императором на священном троне³⁹³.

К моменту своей смерти император успешно расширил границы Священной Римской империи, куда вошли Богемия, Бургундия и Померания, а сам Карл короновался и как король Ломбардии. В этом процессе экспансии, произведения искусства, заказанные Карлом IV, играли легитимизирующую роль³⁹⁴. Каждый из портретов в замке имеет определённое значение в зависимости от своего местоположения³⁹⁵.

В XIV веке война была эндемичной, и её исход зависел не столько от сражений, сколько от захвата крепости, которые на самом деле были более важны с точки зрения стратегии, чем когда-либо прежде. Тем не менее не только по

³⁹² Ювалова Е.П. Чешская готика эпохи расцвета, 1350–1420. М.: Наука, 1998. С. 9

³⁹³ Charles IV: Emperor by the Grace of God: culture and art in the reign of the last of the Luxembourgs, 1347–1437 / Catalogue of the exhibition, Prague Castle, 16 February — 21 May 2006 ed. by Jiří Fajt. Prague: Arthis, 2006. P. 30.

³⁹⁴ Crowley S. Charles IV: Religious Propaganda and Imperial Expansion, 2011 / MA Thesis. The Florida State University College of Visual Arts, Theatre & Dance. P. 1.

³⁹⁵ Rosario I. Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378. Woodbridge: Boydell press, 2000. P. 19.

соображениям безопасности правители держали двор в пределах стен своих замков и выполняли в них как свои древние литургические посты, так и свою роль институциональных покровителей. Часовня и библиотека правителей были естественным образом помещены в стены, чья огромная сила свидетельствовала о его авторитете правителя. Таким образом, Карл V поместил свою библиотеку в башню Лувра, а в Карлштейне имперская часовня была окружена зубцами³⁹⁶. Двор Карла IV является прекрасным примером взаимодействия искусства и власти в XIV веке. Мы можем наглядно видеть, как художественные центры перемещаются из соборов и монастырей в роскошные королевские резиденции. Более того, начинает формироваться понятие личных коллекций, а также интеллектуальной собственности.

Карлштейн во многом является проявлением набожности императора. Его особое отношение к реликвиям, которые он привозил в Прагу на протяжении всей жизни нашло отражение в монументальной живописи замка. Особого внимания здесь заслуживает капелла Богоматери, которая расположилась в Малой башне. Стены капеллы практически полностью покрыты росписями. Большая их часть носит религиозный характер, например, сцены с изображением Страшного Суда. Однако одна из поверхностей стены представляет собой удивительный образец чешской монументальной живописи, преимущественно светского толка. Стена иллюзорно членится на три части, в каждой из которых показана сцена обретения реликвий императором Карлом IV. В инвентарях собора святого Вита от 1355 года есть описание получения в дар креста предположительно из парижского аббатства Сен-Дени, именно этот момент получения реликвии в 1356 году в городе Мец от французского дофина Карла V (илл. 176) и представлен в качестве одной из сцен в капелле³⁹⁷. С поразительным натурализмом и точностью даны изображения монархов. Карл IV показан в полный рост в свойственном чешской портретной

³⁹⁶ Duby G. Medieval art. Foundations of a new Humanism 1280–1440. Geneva: Skira, 1995. P. 179.

³⁹⁷ Boehm D.B., Fajt J. Prague: the crown of Bohemia, 1347–1437. Yale University press: New Heaven and London, 2005. P. 26.

живописи трёхчетвертном повороте, с крупными чертами лица. Опираясь на многочисленные средневековые образы Карла IV в искусстве, мы можем с уверенностью говорить о поразительном сходстве и натуралистичности образа. Особой детализацией отличается облачение Карла: белая мантия с вышитыми парами причудливых птиц с зелёным оперением и растительным орнаментом между ними. Не менее интересен для нас и портрет французского дофина, будущего короля Карла V, который показан в профиль. О феномене, связанном с внешностью Карла, мы будем говорить в следующей главе, но уже сейчас бы хотелось отметить, как точно мастер «схватил» главные характерные особенности каждого из персонажей. Автором этой монументальной живописи принято считать Николаса Вюрмсера из Страсбурга, который работал в Карлштейне с 1357 по 1360 годы³⁹⁸.

«Кроме того, в 1356 году Карл IV получил в дар от французского короля Иоанна Доброго два терна из тернового венца Христа, хранившегося в парижской Сен-Шапель. Все три реликвии — губку, крест и терны Карл заключил в огромный крест из чистого золота. Украшенный драгоценными камнями. Об этом в ноябре 1357 года он сообщил Папе»³⁹⁹, — что и показывает нам *заключительная третья сцена в этом цикле фресковой живописи* (илл. 177). Этот фрагмент уступает двум предыдущим исключительно по масштабу, что же касается самого образа короля и проработки деталей, то здесь мы видим неизменно высокий уровень мастерства. Исследователь И.И. Поп в своей монографии, посвящённой чешскому средневековому искусству, говорит следующее: «В этих же росписях были созданы предпосылки возникновения индивидуального портрета в пражской придворной мастерской. Попытки конкретной передачи облика Карла IV, его жен и представителей высшей знати открывали новую эпоху в чешском искусстве, намечая определенный поворот в его тематике. Человек как индивидуальность, как непосредственный объект наблюдения, интересный сам по себе, все более

³⁹⁸ Ibid. P. 10.

³⁹⁹ Ювалова Е.П. Чешская готика эпохи расцвета, 1350–1420. М.: Наука, 1998. С. 28.

притягивает художника. И все же пока ещё было рано говорить о каком-то последовательном портретном реализме в чешском искусстве эпохи Люксембургов, ибо оно было ещё многими нитями связано со средневековым спиритуализмом»⁴⁰⁰. Это суждение отчасти верно, однако, позволим себе не согласиться с тем, что изображения в капелле Богоматери не являются образцами портретного реализма. Безусловно, если сравнивать с портретами XVI или XVII веков, то образы Карла уступают по многим характеристикам, однако для уровня развития портретного искусства в XIV веке эти фрески могут считаться эталоном воспроизведения внешности человека, который жил в момент создания этой росписи. Именно такие памятники, как изображения Иоанна II Доброго, портреты Карла IV мы обозначаем в нашем исследовании уже не как протопортреты, а образцы именно портретной живописи. Классический донаторский образ в чешском искусстве видоизменяется и спорадически распространяется в фресковые циклы и истории, и весь Карлштейн становится многократным отражением лица и личности императора Карла IV, ведь даже сам замок назван в честь его основателя. Донаторский портрет превращается в штамп, который обязан появиться в каждом живописном или скульптурном произведении, тем самым ещё раз делая отсылку к личности монарха.

Наряду с капеллой Богоматери, портрет в монументальной живописи встречается ещё в капелле с реликвиями Страстей Христовых, она же была молельной комнатой Карла IV. Вскоре после 1357 года Карл приказал расписать молельную комнату, в которой впоследствии должен был разместиться крест с реликвиями. Вся поверхность капеллы была облицована пластинами из богемской яшмы. Мастерская Вюрмсера декорировала алтарь с распятием, а сам мастер расписал тимпан над порталом. *На этой фреске* (илл. 178) изображён Карл IV со

⁴⁰⁰ Поп И.И. Искусство Чехии и Моравии IX — начала XVI века. М.: Издательство Искусство, 1978. С. 184.

своей третьей женой Анной Свидницкой⁴⁰¹. Профильный портрет императора отличается от его образов из капеллы Богоматери упрощённостью образа и большей его плоскостностью. Трёхчетвертной портрет супруги короля кажется более лаконичным и объёмным, а явное внешнее отличие от женских протопортретов того времени позволяет говорить о возможной достоверности представленного изображения. Напоминает эту роспись и фреска 1360–1361 годов, расположенная рядом с входом в часовню святого Креста. На ней изображён Карл со свитой и супругой, размещающий реликвии в кресте. Даже после реставрации, проведённой в конце XIX века, фреска отличается по качеству сохранности от, например, росписи в капелле святой Екатерины. Тем не менее, здесь нам важны не сохранность и мастерство, с которым выполнена работа, а наличие дополнительного образа императора.

«По количеству же памятников станковой живописи, дошедших до наших дней, Чехия этого времени превосходит остальные страны Европы и уступает только Италии. А ведь сохранилась лишь часть накопленных ценностей. Много памятников погибло ещё в 1420-е годы, в период гуситских войн, когда иконоборчески настроенные гуситы сознательно уничтожали произведения церковного искусства»⁴⁰², и станковая живопись замка Карлштейн позволяет сформировать представление о местной школе живописи, художественном уровне развития, а также об отношении к портрету как к самостоятельному жанру.

Среди всех пространств замка именно *капелла святого Креста* (илл. 179) играет ключевую роль в истории развития станкового портрета в Европе. Украшение капеллы было доверено мастеру Теодориху, который начинает впервые фигурировать в документальных свидетельствах в 1359 году как владелец дома

⁴⁰¹ Boehm D.B., Fajt J. Prague: the crown of Bohemia, 1347–1437. Yale University press: New Heaven and London, 2005. P. 12.

⁴⁰² Ювалова Е.П. Чешская готика эпохи расцвета, 1350–1420. М.: Наука, 1998. С. 7.

неподалёку от самого королевского замка⁴⁰³.

Мастер создаёт удивительное пространство, отчётливо напоминающее богато украшенный реликварий. Своды капеллы подобны звёздному небу, «тектонику стены мастер Теодорик разрушает, расчленив стену горизонтальными рядами картин в обрамлении из шлифованных самоцветов, чередуя их с участками стены, украшенной позолоченной штукатуркой с пластическим орнаментом»⁴⁰⁴, а свод капеллы украшен рельефными звёздами с зеркальными вставками, в которых отражались солнечные лучи. В средневековой культуре большое внимание уделялось свету как проявлению божественного начала, именно «поэтому, «организуя Божественное свечение», мастер умозрительно, чисто интеллектуально мог осознавать свет как эманацию Бога»⁴⁰⁵.

В этом относительно небольшом пространстве (по сравнению с образцами французской архитектуры) нашлось место для *130 вотивных изображений святых* (илл. 180)⁴⁰⁶. Самостоятельные портреты, не имеющие какого-либо контекста, покрывают стены капеллы. Практически все персонажи показаны в трёхчетвертном повороте. Образы их вариативны, лица трёхмерны и реалистичны. Мастер использовал насыщенные, практически чистые цвета при создании одежд, а лица создал в тёмных охристых оттенках с активным использованием светотеневой моделировки.

Помимо изображений, выполненных Мастером Теодориком, в алтарной части капеллы расположился *триптих* (илл. 181), созданный итальянским

⁴⁰³ Boehm D.B., Fajt J. Prague: the crown of Bohemia, 1347–1437. Yale University press: New Heaven and London, 2005. P. 13.

⁴⁰⁴ Поп И.И. Искусство Чехии и Моравии IX — начала XVI века. М.: Издательство Искусство, 1978. С. 137.

⁴⁰⁵ Свешников А. В. Свет в изобразительном искусстве Средневековья и Возрождения // Вестник славянских культур, 2009. Vol. XI, №. 1. С. 98.

⁴⁰⁶ Crowley S. Charles IV: Religious Propaganda and Imperial Expansion, 2011 / MA Thesis. The Florida State University College Of Visual Arts, Theatre & Dance. P. 15.

мастером Томмазо да Модена. Это небольшое произведение является ярким примером политики императора. Заказав этот триптих, Карл IV укрепил параллели между собой, святым *Вацлавом* и Карлом Великим. Святой Вацлав изображён на левой створке триптиха, он показан в доспехах, что привычно для его изображений в Богемии, в руках его щит, украшенный имперским орлом. В центре триптиха изображена Мадонна с младенцем Иисусом, а на правой створке показан святой мученик *Палматий*, чьи мощи Карл получил в 1354 году⁴⁰⁷. Святой Палматий также показан в доспехах. Поскольку этот триптих расположен прямо над нишей с реликвиями, можно говорить о том, что святые войны являются защитниками империи Карла⁴⁰⁸. На первый взгляд это произведение может показаться стилистически схожим с большими «портретами» святых, однако при внимательном изучении мы обнаружим, что в триптихе фигуры более изящные, линии плавные, а лица более объёмны. В этих деталях чувствуется итальянская школа живописи, в которой уже давно формировался образ человека.

Являющийся автором произведения Томмазо Барисини, более известен как Томмазо да Модена. Он родился между 1325 и 1326 годами в семье художника Барисино де Барисини⁴⁰⁹. Что касается его периода работы в Карлштейне, то здесь остаётся много вопросов. Есть предположение о том, что его работы, ныне находящиеся в Карлштейне, были заказаны либо Карлом IV во время его одной из

⁴⁰⁷ Magister Theodoricus: court painter to Emperor Charles IV: the pictorial decoration of the shrines at Karlstejn Castle / Ed. by Jiří Fajt. Prague: National Gallery, 1998. P. 128.

⁴⁰⁸ Crowley S. Charles IV: Religious Propaganda and Imperial Expansion, 2011 / MA Thesis. The Florida State University College of Visual Arts, Theatre & Dance. P. 19.

⁴⁰⁹ Castelnuovo E. Barisini, Tomaso, detto Tomaso da Modena / Dizionario Biografico degli Italiani, 1964. — Vol. 6 [Электронный ресурс] // Treccani.it. — URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/barisini—tomaso—detto—tomaso—da—modena_\(Dizionario—Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/barisini—tomaso—detto—tomaso—da—modena_(Dizionario—Biografico)/) (Дата обращения: 22.08.2019).

итальянских поездок, либо одним из его послов⁴¹⁰. Доподлинно известно, что из Парижа Карл отправился в Тоскану, где произошло его знакомство с гуманистической культурой, которую Карл старался привить в своей родной Богемии после возвращения туда в 1333 году⁴¹¹.

Ключевую роль в творчестве Томмазо да Модены занимают всё же не его станковые произведения из Карлштейна, а монументальные росписи, выполненные в 1352 году в зале капитула церкви святого Николая в итальянском городе Тревизо, которые являются самой знаковой программой в монументальной живописи Италии XIV века⁴¹². Всего в зале мастер создал *сорок портретов* (илл. 182), которые расположились по периметру в верхнем регистре стены. Место каждого из персонажей обособлено живописной рамкой, и визуально это воспринимается как последовательность самостоятельных портретов. Изображение персонажей в процессе письма или за чтением восходит к типологии репрезентации античных авторов, а также евангелистов в средневековых иллюминированных рукописях. Каждый из персонажей наделён уникальной внешностью так, что их невозможно перепутать. Разнообразие индивидуальных черт лица усиливается разнообразием поз, а также сопроводительными атрибутами, которые формируют полноценный продуманный образ каждого персонажа. Важно отметить, что эти изображения не являются портретами в полном смысле этого слова, так как созданы они были спустя длительное время после жизни каждого из этих личностей и не могли быть написаны с натуры. Тем не менее нежелание повторять какой-то определённый тип стало импульсом к

⁴¹⁰ Voccazzi F. Z. Tommaso da Modena: la più grande collana d'arte del mondo. Milano: Fabbri, 1966.

⁴¹¹ Charles IV: Emperor by the Grace of God: culture and art in the reign of the last of the Luxembourgs, 1347–1437 / Catalogue of the exhibition, Prague Castle, 16 February — 21 May 2006 ed. by Jiří Fajt. Prague: Arthis, 2006. P. 16.

⁴¹² Gardner J. Guido da Siena, 1221, and Tommaso da Modena // The Burlington Magazine. 2009. Vol. 121, No. 911. P. 107.

появлению очень важного памятника в истории развития портретного жанра. Самым известным изображением в этом цикле является портрет немецкого философа и мыслителя *Альберта Великого* (илл. 183).

Помимо вышеперечисленных портретов Карла IV, в замке Карлштейн можно встретить ещё несколько изображений императора. Они, в отличие от описываемых работ, не являются самостоятельными портретами, но тем не менее тяготеют к ним. В небольшой капелле святой Екатерины, которая располагается на одном уровне с церковью Богоматери, основным декоративным элементом служат плитки из натурального камня разных форм, и лишь небольшие участки стен украшены монументальными росписями. В алтарной части капеллы находится *фреска* (илл. 184) с изображением Богоматери на троне с младенцем Иисусом на руках, по правую сторону от неё изображена коленопреклоненная супруга короля Анна Свидницкая, а с левой стороны показан сам Карл в такой же предстоящей позе и в полном императорском облачении. Карл протягивает руки к младенцу, который, в свою очередь, так же тянется к нему, а вот Анне руку протягивает сама Богоматерь. В отличие от уже рассмотренных ранее росписей, сохранность настоящего памятника значительно хуже. И всё же, несмотря на это, сам факт существования ещё одного, пусть и не самого живописного, но образа императора в его же замке, обладал большой символической нагрузкой и усиливал роль Карлштейна «как сокровищницы королевства, места хранения императорских и королевских регалий, мощей святых»⁴¹³. Соприкосновение рук Христа и Карла, по мнению исследовательницы Ивы Росарио, является ни чем иным как отсылкой к средневековой феодальной церемонии, во время которой вассал стоял на коленях перед своим лордом и держал свои сомкнутые ладони между его в знак верности и повиновения⁴¹⁴. Более того, свидетелями практически священного обряда

⁴¹³ Поп И.И. Искусство Чехии и Моравии IX — начала XVI века. М.: Издательство Искусство, 1978. С. 181.

⁴¹⁴ Rosario I. Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378. Woodbridge: Boydell press, 2000. P. 30.

являются апостолы Пётр и Павел, изображённые в откосах алтарной арки⁴¹⁵. Это изображение императора и его супруги с небесными покровителями является традиционным в средневековом искусстве, и мы уже неоднократно сталкивались с такой иконографией образа в ходе нашего исследования.

Однако это ещё не последний пример портрета Карла IV в пространствах Карлштейна. Помимо самостоятельных портретов, как в церкви Богоматери, либо качестве донаторов, как в капелле святой Екатерины, Ива Росарио выделяет ещё одну группу памятников, называя их крипто–портретами⁴¹⁶. Определение того, что мы можем называть крипто-портретами достаточно размыто. Это образы, которые могут быть наделены характерными атрибутами, а также им придаются черты, свойственные той или иной известной личности. Такие крипто-портреты есть и у Карла IV.

Особый интерес представляет *сцена Поклонения волхвов* (илл. 185), созданная мастером Теодориком и датируемая периодом до 1367 года. В этой росписи в одном из царей мы узнаём уже хорошо нам знакомую внешность чешского короля Карла. Подобное отождествление императора с библейскими персонажами или легендарными историческими личностями являлось важным инструментом глорификации власти. В образе волхва Карл показан и в произведениях станковой живописи, например, в диптихе со сценами Поклонения волхвов и Успением Богоматери, более известном как *диптих Моргана* (илл. 186), созданный в 1355–1360 годах в Праге. Исследователи сходятся во мнении, что диптих демонстрирует баланс между силой Священной Римской империи и Церковью: без поддержки Папы Карл вряд ли бы получил имперскую корону, а Папа Иннокентий VI не мог преследовать цель возвращения папского престола в

⁴¹⁵ Schleif C. Hands That Appoint, Anoint and Ally: Late Medieval Donor Strategies for Appropriating Approbation Through Painting // Art History. 1993. Vol. 16. P. 8.

⁴¹⁶ Rosario I. Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378. Woodbridge: Boydell press, 2000. P. 13.

Рим без поддержки Карла IV. Считается, что диптих мог быть заказан самим императором в качестве дипломатического подарка Папе Римскому⁴¹⁷. Подобное отождествление себя с героем прошлого было крайне важно для монарха.

Фресковыми портретами Карла славится не только Карлштейн, его образ также можно встретить и в соборе святого Вита, построенном в Новом городе в Праге. Алтарная композиция была создана мастером *Озвальдом* и его мастерской приблизительно в 1370 году. На фреске показаны *донаторы капеллы и император Карл со своей четвёртой женой Елизаветой Померанской, предстоящие перед Богоматерью, Иоанном Крестителем и распятым Иисусом Христом* (илл. 187). Фигура короля традиционно показана в три четверти, а руки его сложены в молитвенном жесте. Это изображение Карла является, скорее всего, образом — типом, нежели портретом⁴¹⁸. Такое изображение уступает полноценному портрету в натуралистичности образа, а также в плавности линий в воспроизведении внешности.

Вацлав IV, сын Карла IV — главный претендент на престол, желал показать преемственность власти от своего великого отца. *Мадонна Яна Очко из Влашима* (илл. 188) была написана ближе к концу периода правления Карла⁴¹⁹, подготавливая почву для дальнейшего правления Вацлава. Классический вотивный образ отличает различие в написании лиц и самих фигур. Подобно иконным образам здесь можно различить личное и доличное письмо.

Становление портрета в Чехии и Франции происходило практически идентичным образом, что объясняется тем, что император Карл IV и король Карл V были воспитаны при французском королевском дворе, с детства впитали в себя

⁴¹⁷ Boehm D.B., Fajt J. Prague: the crown of Bohemia, 1347–1437. Yale University press: New Heaven and London, 2005. P. 153.

⁴¹⁸ Rosario I. Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378. Woodbridge: Boydell press, 2000. P. 58.

⁴¹⁹ Crowley S. Charles IV: Religious Propaganda and Imperial Expansion, 2011 / MA Thesis. The Florida State University College of Visual Arts, Theatre & Dance. P. 24.

основы французской культурной традиции и одинаково понимали значение портрета в политической жизни своих государств⁴²⁰. Роль патронажа и роль личности в развитии натуралистичного портрета была крайне велика и, например, после смерти Карла IV при чешском королевском дворе резко падает интерес к передаче индивидуализированных образов в искусстве. После 1400 года натуралистический портрет практически полностью исчезает в искусстве пражского двора, и только в редких манускриптах можно будет встретить изображения, отдалённо напоминающие достоверный портрет. Процесс эволюции портретного жанра будет продолжен в Северной Франции, Нидерландах и Италии⁴²¹. Интерес к портрету останется в прошлом, во временах Карла IV. Ситуация эта показывает, насколько нестабилен ещё тот круг факторов, в том числе и очень личного свойства, который позволяет искусству раннего портрета сделаться хотя бы на время частью выразительной панегирической риторики чешской придворной культуры. Многое ещё зависит от индивидуальных предпочтений заказчика, от неявных для нас, но очевидных в памятниках искусства преференций и склонностей, которые могут ещё не стать общим местом данной культуры. Тем более они интересны для нас при исследовании зарождения и становления портретного жанра.

⁴²⁰ Rosario I. Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378. Woodbridge: Boydell press, 2000. P. 16.

⁴²¹ Pešina J. Podoba a podobizny Karla IV. Příspěvek k poznání českého portrétního realismu ve 14. Století // Philosophica I, 1950. č. 1, S. 34.

4.3. ПОРТРЕТЫ ФРАНЦУЗСКОГО КОРОЛЯ КАРЛА V МУДРОГО

Существует несколько критериев, согласно которым мы можем говорить об образе как о достоверном портрете. Во-первых, это существование документальных свидетельств о том, что тот или иной человек при жизни позировал художнику или же сохранившиеся «портреты» должны быть в определённой мере идентичны⁴²². Во-вторых, немаловажную роль в определении степени достоверности образа играет наличие не одного единичного памятника, а двух или более изображений.

В этой главе пойдёт речь как раз о тех произведениях, которые соответствуют приведённым критериям: портретах европейских монархов, воссозданных в камне и при помощи живописных средств.

Обращаясь к личности Карла V, мы обнаруживаем не единичное изображение монарха, а сложение продуманного, яркого и неповторимого образа в искусстве XIV века. Портреты Карла и представителей его семьи, созданные во Франции с 1360 по 1380 год, являются частью одного большого явления позднего Средневековья и знаменуют собой появление индивидуализированного портрета⁴²³. Образ Карла можно было встретить в крепостях, дворцах, церквях, среди портретов донаторов в манускриптах, в рукописях, посвящённых его коронации, в Больших хрониках, в Нарбоннской пелене, а также в четырёх надгробиях⁴²⁴.

Создание такого обширного круга портретов Карла стало результатом внимания короля к своей персоне, а также его осознания необходимости

⁴²² Wright G.S. The reinvention of the portrait likeness in the fourteenth century. // *Gesta*. 2000. Vol. 39, No. 2. P. 118.

⁴²³ Sherman C. *Portraits of Charles V of France (1338–1380)*. New York, 1969. P. 3.

⁴²⁴ Cruse M. The Louvre of Charles V: Legitimacy, Renewal, and Royal Presence in Fourteenth — Century Paris // *L'Esprit Créateur*. 2014. Vol. 54, No. 2. P. 28.

гlorификации своего правления посредством формирования собственного портретного образа в искусстве.

Появление его первых изображений в искусстве соотносится с периодом политического смятения, которое последовало за пленением короля Иоанна II англичанами в 1356 году⁴²⁵.

Для более детального понимания памятников, а также причин и предпосылок их появления, нам необходимо обратиться к биографии короля.

Карл V был старшим сыном Иоанна II Доброго и взошёл на престол в апреле 1364 года. Правление его длилось около шестнадцати лет. Карл получил Францию, которая потеряла большую часть своих территорий во время первого этапа Столетней войны. Молодому правителю предстояло не только вернуть утраченные земли, но и восстановить престиж французской монархии, и Карлу V удалось справиться с этой задачей.⁴²⁶

Таким образом, авторитетность персоны Карла стала отправной точкой для создания такого обширного для того времени круга памятников. При этом не только политическая ситуация способствовала формированию королевского образа в искусстве. Карл обладал необычной внешностью, которая выделяла его среди современников и монархов — предшественников. Эдуард Перруа в своём исследовании, посвящённом истории Столетней войны, описывает Карла так: «Внешне мы вполне можем его представить по восхитительной статуе из церкви целестинцев, ныне украшающей Лувр: хрупкое сложение, хилое и тщедушное тело, так отличающее его от атлетичных великанов, какими были первые Валуа, и от красавцев — последних Капетингов. Тонкий и длинный нос, изможденное лицо, тяжелая и слегка наклоненная голова на костлявых плечах»⁴²⁷. С этим

⁴²⁵ The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture. In 6 Vols. / ed. in chief Colum P. Hourihane. New York: Oxford univ. press, 2012. Vol. 1. P. 218.

⁴²⁶ Minois G. La guerre de Cent ans: Renaissance de deux nations, Paris, Perrin, 2008. P. 245

⁴²⁷ Перруа Э. Столетняя война. СПб., 2002. С. 169.

описанием внешности нельзя не согласиться, однако подобный «измождённый» образ присущ не всем портретам Карла.

Среди большого множества изображений короля лишь небольшая их часть представляет собой попытку репрезентации его действительного облика, остальные же памятники являются примерами исключительно социального портрета — типа. Среди тех памятников, которые относятся к натуралистичным образам, существуют два облика Карла V. К первому относятся портреты, на которых король предстаёт перед нами действительно измождённый болезнью, с худым телом и осунувшимся лицом. В этих портретах такие особенные черты Карла ещё больше акцентируются, делая изображения несколько напоминающими карикатуры. Несмотря на общую непривлекательность образа, «Карл осознавал значение воспроизведения достоверного сходства, а не идеализированного образа»⁴²⁸. Второй же тип изображения Карла V демонстрирует нам человека здорового, с крепким телосложением. В нём острые черты лица становятся более убедительной формы и нос с заострённым немного кверху кончиком наделяется горбинкой и приобретает более грубую форму.

Один из ранних портретов Карла можно встретить в его *Коронационной книге* / *The Coronation Book of Charles V, King of France* (илл. 189)⁴²⁹. Манускрипт был создан по заказу самого короля в 1365 году и стал частью королевской библиотеки в Лувре⁴³⁰, но, несмотря на своё название, на момент коронации 19 мая 1364 года, этой книги ещё не существовало. Она была создана вскоре после состоявшейся в Реймсе коронации Карла⁴³¹. Коронационная книга была

⁴²⁸ Cruse M. The Louvre of Charles V: Legitimacy, Renewal, and Royal Presence in Fourteenth — Century Paris // *L'Esprit Créateur*, 2014. Vol. 54, No. 2. P. 29.

⁴²⁹ Cotton Tiberius B VIII. *The Coronation Book of Charles V, King of France*. с.1365–1380. Происхождение — Франция (Париж). Формат — 290 × 210 мм (кодекс); язык — французский, латинский. Британская библиотека, Лондон.

⁴³⁰ Dewick E.S. *The Coronation Book of Charles V of France*. London: Harrison and sons, 1899. P. ix

⁴³¹ *Ibid.* P. 9.

неотъемлемой частью средневековой культуры и института монархии. Манускрипт являлся отражением не просто исторических событий, но представлял собой протокол — последовательность действий, которые сменяли друг друга во время процесса коронации французских монархов.⁴³² Важно, что французский протокол стал прототипом для английских коронационных ритуалов⁴³³.

В рукописи находится около сорока иллюстраций и в большей их части король показан без парадного облачения. На страницах манускрипта, где обряд коронации показан поэтапно, фигура Карла постепенно начинает облачаться в королевскую мантию, и появляются королевские регалии: скипетр, корона, шпоры и рука правосудия.⁴³⁴ В итоге, в конце книги мы получаем привычный образ «короля во славе»⁴³⁵. На первых же иллюстрациях Карл лишён любых опознавательных атрибутов. Исследователь Э. Инглис отмечал, что в сцене получения Карлом шпор от герцога Бургундского, которого легко опознать по изображению герба на мантии, короля же можно идентифицировать лишь благодаря наличию особых внешних примет⁴³⁶.

Не менее интересными представляются портреты Карла V из

⁴³² Ibid. P.ix

⁴³³ Richardson H. The English Coronation Oath // Transactions of the Royal Historical Society. 1941. Vol. 23. Pp. 145-148.

⁴³⁴ Demouy P. Le Sacre du Roi. Strasbourg: Éditions La Nuée Bleue, 2016. P. 131.

⁴³⁵ Lacey H. A Comparison of the Illuminations of Liber Regalis with those of the Coronation Book of Charles V of France. Vol.1 — York Medieval Yearbook, 2002. [Электронный ресурс] // — URL: <https://www.york.ac.uk/teaching/history/pjpg/Coronation.pdf> (Дата обращения: 01.12.2021).

⁴³⁶ Inglis E. Faces of power & piety. L.A.: J. Paul Getty Museum; London: British Library, 2008. P. 18.

*историзированной Библии / La Bible historique de Jean de Vaudetar*⁴³⁷, которая была создана в 1372 году. Жан де Водетар преподнёс прекрасный экземпляр историзированной Библии Карлу V 28 марта 1372 года. Более чем на 500 страницах расположились около 250 миниатюр, 12 историзированных инициалов и 4 маргинальные иллюстрации⁴³⁸.

Среди всех изображений, особую ценность для нас представляет фигура восседающего на курульном кресле Карла V и коленопреклонённого донатора — *камергера короля Жана де Водетара с книгой в руках на листе 2* (илл. 190). Автором изображённой сцены является франко-фламандский придворный мастер короля Жан Бондоль.⁴³⁹ Данное изображение выделяется тонкостью проработки деталей и изяществом линий от других многочисленных иллюстраций рукописи и по праву может считаться одним из лучших портретных изображений короля Карла V.⁴⁴⁰ Две фигуры в монохромных одеждах представлены на кобальтовом фоне с золотыми геральдическими лилиями, король здесь показан в «домашнем» облачении с чепцом на голове⁴⁴¹. Яркий и запоминающийся образ правителя в дальнейшем неоднократно будет цитироваться в более поздних манускриптах. Более того, в данном случае мы можем говорить о формировании иконографии профильного портрета сидящего Карла V.

Следующим памятником, сохранившим образ французского монарха кисти Мастера Библии Жана де Си, станет манускрипт с *философско-политическим*

⁴³⁷ Ms.10 B 23. *La Bible historique de Jean de Vaudetar*, c. 1372. Автор — Hennequin de Bruges, Maître de la Bible de Jean de Sy. Происхождение — Франция (Париж). Формат — 292 × 215 мм, (кодекс); язык: французский. Музей Меерманно, Гаага.

⁴³⁸ Hourihane C. Patronage, power and agency in Medieval Art. Pennsylvania: Penn State University Press, 2013. P. 257.

⁴³⁹ Rudy K. M. Piety in Pieces: How Medieval Readers Customized Their Manuscripts. Open Book Publishers, 2016. P. 186.

⁴⁴⁰ См. Sterling C. *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*. Paris, 1987.

⁴⁴¹ Sherman C. *Portraits of Charles V of France (1338-1380)*. New York, 1969. Pp. 26-27

трактатом «Сон в саду» / *Le Songe du Vergier* (илл. 191)⁴⁴². Текст, созданный по заказу короля, представляет собой диалог между священнослужителем и рыцарем, в котором описываются все добродетели короля⁴⁴³. На создание трактата повлиял конфликт между церковью и короной. И основное содержание всего произведения связано с проблемой взаимоотношений папской и царской власти⁴⁴⁴.

Король здесь зафиксирован как и в предыдущем примере⁴⁴⁵, но в иллюстрации, помимо донатора и монарха, присутствуют и второстепенные персонажи. В целом, изображение представляет собой менее роскошный образец, нежели предыдущий памятник. В связи с частичной утратой красочного слоя мы можем лишь догадываться о том, какими внешними характеристиками обладал Карл. Если ориентироваться на лица донатора и остальных персонажей, можно отметить их явные различия. Чаще всего мастера не проявляют интереса к внешним характеристикам персонажей второго плана, в данном же случае внимание уделено каждому из них, следовательно, изображение короля должно было представлять более индивидуализированный образ.

Наконец, последней рукописью, к которой мы обратимся, станет экземпляр *Больших французских хроник* / *Grandes Chroniques de France* (илл. 192)⁴⁴⁶,

⁴⁴² Royal 19 C IV. *Le Songe du Vergier*, 1378 г. Автор — Évrart de Trémaugon, Мастер — Master of the Bible of Jean de Sy. Происхождение — Центральная Франция (Париж). Формат — 315 × 235 мм (кодекс); язык: французский. Британская библиотека, Лондон.

⁴⁴³ Marcel L., De Louviers, C.J. *Analyse Du Songe Du Vergier: Suivie D'Une Dissertation Sur L'Auteur De Cet Ouvrage Célèbre Avec Conclusion En Faveur De Charles De Louviers*. Paris, 1863. P. 1.

⁴⁴⁴ *Le Songe du Vergier* / Schnerb-Lièvre M. (Ed.), In 2 Vols. Paris, 1982. Vol 1. P.1.

⁴⁴⁵ Sherman C. *Portraits of Charles V of France (1338—1380)*. New York, 1969. P. 30.

⁴⁴⁶ Français 2813. *Grandes Chroniques de France, 1375–1380*. Автор — Maître du couronnement de Charles VI, Maître du Livre du sacre de Charles V, Maître de la Bible de Jean de Sy, Pierre Remiet. Происхождение — Франция (Париж). Формат — 330 × 220 мм (кодекс); язык — французский. Национальная библиотека Франции.

созданных в период с 1375 по 1379 год. Это один из самых красивых манускриптов, когда-либо созданных для библиофила Карла V Мудрого⁴⁴⁷. Памятник представляет собой традиционную историческую хронику и являются образцом народной истории. Они создавались в аббатстве Сен-Дени с конца XIII века, и их можно рассматривать как попытку сделать моменты французской истории более доступными.⁴⁴⁸ По желанию короля Карла V рукопись была дополнена описанием событий до апреля 1379 года. Для Карла как короля-библиофила хроники стали политическим инструментом, который помог прославить власть династии Валуа и укрепить его положение на троне во время Столетней войны⁴⁴⁹.

Наряду с рассмотренными ранее изображениями существует множество иллюминированных манускриптов с портретами Карла V. В каких-то книгах его внешность с точностью повторяет изображение из коронационной книги, в других же образ короля немного отличается. В таком случае интересно исследовать, каким Карл V предстаёт именно в скульптурных памятниках. Важно, что в данном случае до наших дней дошли лишь некоторые образцы надгробий и круглой скульптуры, так как большая их часть была утрачена⁴⁵⁰.

Для начала следует обратиться к образам круглой скульптуры, ныне представленным в Лувре. Динамичные *фигуры Карла V и его супруги Жанны Бурбонской* (илл. 193) были созданы из известняка примерно в 1365–1370 годах, и,

⁴⁴⁷ См.: Hedeman A.D. Restructuring the Narrative: The Function of Ceremonial in Charles V's "Grandes Chroniques de France" // Studies in the History of Art, 1985. Vol. 16. Pp. 171-181; Autrand F. Charles V: le Sage. Paris: Fayard, 1994. P. 751.

⁴⁴⁸ Hedeman A. D. The Royal Image: Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422. Berkeley: University of California Press, 1991. P. 1.

⁴⁴⁹ Avril F. Manuscript Painting at the Court of France: The Fourteenth Century. New York, 1978. Pp. 24-30.

⁴⁵⁰ Berger R.W. Public Access to Art in Paris: A Documentary History from the Middle Ages to 1800. — University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999. P. 130.

предположительно, могли располагаться на восточном портале Луврского замка. С этой скульптурной группой связано много споров, так как начиная с середины XIX века исследователи полагали, что скульптуры располагались на портале церкви целестинцев, основанной Карлом между 1365 и 1370 годами⁴⁵¹. На сегодняшний день принято считать, что сохранившиеся скульптуры не являлись частью портала, а всё же располагались в интерьерах Лувра — на главной лестнице замка.⁴⁵² Выбор места для расположения этих статуй мог быть одним из моментов проявления глорификации власти, так как король показан с атрибутами власти — короной и скипетром. Образы короля и королевы также могли быть частью генеалогической скульптурной группы⁴⁵³. Архитектурная модель в руках короля могла являться символом его патронажа и участия в реконструкции замка. Портретный образ короля подобен тем многочисленным живописным памятникам, что мы уже встречали на страницах средневековых иллюминированных рукописей: болезненно худой, с узкими плечами и длинным выразительным носом.

Сохранились также *фигуры Карла и его родственников на фасаде собора в Амьене* (илл. 194). Основной задачей этого цикла было показать не только Карла и членов его семьи, но и королевских советников и главного донатора этого цикла — кардинала Жана де ла Гранжа⁴⁵⁴. Король изображён в традиционном облачении мантии, на его голове корона, а в руке жезл с геральдической лилией, символом французской монархии. Традиционная иконография призвана показать силу монарха, а свита короля должна продемонстрировать, что король обладает сильной поддержкой в кругах приближённых. Статуи цикла расположены таким

⁴⁵¹ Sherman C. Portraits of Charles V of France (1338–1380). New York, 1969. P. 52.

⁴⁵² Aubert M. La sculpture française au moyen-âge. Paris: Flammarion, 1947. P. 339.

⁴⁵³ Perkinson S. The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France. Chicago, Illinois.; London: University of Chicago, 2009. P. 139.

⁴⁵⁴ Perkinson S. The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France. Chicago, Illinois.; London: University of Chicago, 2009. P. 139.

образом, что Карл и его сыновья, расположенные в среднем регистре на трех контрфорсах, являются посредниками между Богоматерью с Младенцем, Иоанном Крестителем и святым Фермином из верхнего регистра и обычными людьми — сподвижниками Карла — донатором скульптурного цикла и камергером в нижнем ярусе⁴⁵⁵.

В более ранних примерах мы видели, как образы существовали исключительно в рамках структуры, которая лежала в пределах своего микрожанра как иллюстрация генеалогии со страниц манускриптов, а теперь эта система получает более богатую программу и ищет новые места и формы для развития и демонстрации этой системы. В итоге мы становимся свидетелями того, как программа генеалогического древа занимает места на фасаде собора. Когда-то скульптурной декорацией служила генеалогия Христа, теперь же более обширные поверхности фасада и пространства соборов и церквей наполняются образами светского толка. Это процесс эволюции, который прошла генеалогия: от небольшой схемы на странице рукописи или скульптурной резьбы на стенах, до самостоятельных скульптурных портретов, образующих разветвлённую сеть семейного древа на фасаде.

Поскольку образцов круглой скульптуры, представляющих образ французского монарха, больше не сохранилось, мы переходим к надгробным образам Карла V, которые представляют не менее интересный материал для изучения. Если в случае с живописными портретами мы не можем сказать о том, кто создал то или иное произведение, то имена мастеров, выполнявших надгробия, сохранились. Важно отметить, что Карл V, будучи верным воякам того времени, заказал себе несколько надгробий. Интересно, что в средневековом обществе была распространённая практика, когда создавалось четыре отдельных надгробия для сердца, плоти, внутренних органов и костей, которые могли

⁴⁵⁵ Sherman C. Portraits of Charles V of France (1338-1380). New York, 1969. P. 62.

располагаться в разных городах⁴⁵⁶. Такого рода размножение останков имеет одинаковую смысловую нагрузку с реликвариями, количество которых делало возможным прикоснуться к святыням множеству верующих. Более того, увеличение числа надгробий говорит о непреодолимом желании неоднократно дублировать свой образ, тем самым оставляя больше собственных изображений и усиливая собственную значимость. До периода художественного расцвета обращение к личности обычно встречалось в тексте. Неоднократное повторение имени будто усиливало роль персоны, теперь же художественный уровень мастерства позволял проделывать то же самое с изображением.

Как только Карл V взошёл на престол в 1364 году, он заказал надгробие для своего тела у мастера Андре Боневё, однако в заказ входили и надгробия для членов его семьи: отца Иоанна II Доброго, деда Филиппа VI, а также его бабушки Жанны Бургундской⁴⁵⁷. Помимо надгробия из аббатства Сен-Дени, были созданы ещё два памятника, принадлежащих Карлу V. Одно из них, некогда находившееся в аббатстве Мобюиссон⁴⁵⁸, предназначавшееся для внутренних органов, сейчас можно увидеть в Лувре, другое же — для сердца короля — в 1368 году было создано мастером по имени Жан де Льеж, располагалось в Руанском соборе и было разрушено гугенотами в 1737 году⁴⁵⁹. Возвращаясь к первому примеру работы Боневё (илл. 195), сразу необходимо отметить, что он представляет собой очень выразительный скульптурный образ. Наиболее точное описание надгробия из аббатства Сен-Дени даёт исследователь

⁴⁵⁶ Recht R. *Believing and Seeing: The Art of Gothic Cathedrals*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. P. 267.

⁴⁵⁷ «No Equal in Any Land». André Beauneveu: *Artist to the Courts of France and Flanders* / Nash S; Borchert T-H., Harris J. (Eds.). London: Paul Holberton Publishing, London in Association with Musea Brugge / Groeningemuseum, 2007. P. 32.

⁴⁵⁸ Женское цистерцианское аббатство. Было основано в 1241 году Бланкой Кастильской неподалеку от Парижа. Аббатство пришло в упадок в XVIII в.

⁴⁵⁹ Sherman C. *Portraits of Charles V of France (1338–1380)*. New York, 1969. P. 66.

К. Шерман: «У молодого короля толстое лицо, форму которому придает крупный острый нос, у него высокие скулы и небольшой рот. Волосы, разделенные на пряди, отходят от его головы таким образом, что частично обнажают уши»⁴⁶⁰.

Описание внешности будет вполне справедливо и для *надгробия из Лувра* (илл. 196), которое было заказано в 1374 году. В этом надгробном памятнике прослеживается тенденция к типу, созданному мастером Боневё, но это имитация — только копия, которая не могла превзойти оригинал. Это надгробие менее формально, чем первое. Среди регалий Карла только корона и скипетр, а другой рукой король держит сумку с внутренностями. МонуMENT отличается отсутствием пластичности: эта работа более монолитна, чем скульптура из аббатства Сен-Дени. Возможно, такое впечатление монумент производит оттого, что находится не в привычной среде. Скульптура надгробия всегда производит неутешительное впечатление в музеях, где она отделена от церковной архитектуры и окружающей среды, присущей первоначальному месту захоронения. Также одним из объяснений такого различия может служить то, что главным надгробием должна была и стать работа Андре Боневё. Именно она должна была встать в один ряд с великими предками Карла V в королевской усыпальнице в аббатстве Сен-Дени.

После появления этого королевского образа в коронационной книге, образ надгробный представляет собой своеобразное циклическое завершение, подводющее итог жизни французского короля. Вот почему погребальный культ играет такую роль — он подводит черту и обязан стать финальным аккордом на земном пути монарха.

Филипп Арьес писал, что смерть является одним из коренных параметров коллективного сознания⁴⁶¹. И суждение это верно как для средневекового общества, так и для любого другого. Похоронные ритуалы и обычаи как королевского двора, так и простых людей дают представление о том, как

⁴⁶⁰ Ibid. P. 67.

⁴⁶¹ См. Ariès P. *The Hour of Our Death*. New York: Knopf. Distributed by Random House, 1981.

воспринималась человеческая жизнь в то или иное время, насколько важен был человек и нужна ли обществу память о нём.

В XIV веке погребальные процессии напоминали религиозную драму, которая разворачивалась вокруг тела усопшего. В церкви устанавливался гроб, который представлял из себя ложе, на котором покоилось тело⁴⁶².

Подобное внимание к человеческому телу в погребальных практиках неизбежно влекло за собой изменения и в художественной сфере. Внимание к погребальному обряду стало неким импульсом для скульпторов, которые направили своё мастерство на достоверную передачу внешности усопшего. Этому способствовали и сами известные патроны, которые желали быть узнаваемыми в своих надгробных скульптурах. Если же у скульптора не было возможности создать надгробие на протяжении жизни заказчика, он чаще всего прибегал к использованию посмертной маски, используемой во время погребальной процессии⁴⁶³.

Погребальным процессиям стало свойственно большое количество атрибутов, связанных с воспроизведением человеческой внешности. Например, в Англии ещё со времен Эдуарда Исповедника существовала традиция создания эффигии, которую наделяли чертами умершего короля или королевы. Их появление может иметь связь с традицией античных погребальных процессий, во время которых родственники несли восковые посмертные маски. Расстановка акцентов именно таким образом происходила, по мнению Э. Канторовича, из-за того, что «жизнь проявляется только на фоне смерти, а смерть — на фоне жизни, гремящая костями витальность позднего Средневековья оказывается не лишенной некоей глубокой мудрости. Поистине была создана философия, в соответствии с которой фиктивное бессмертие проявлялось через реального смертного человека как его временное воплощение, в то время как смертный человек проявлялся

⁴⁶² DUBY G. *Medieval art. Foundations of a new Humanism 1280–1440*. Geneva: Skira, 1995. P. 123.

⁴⁶³ *Ibid.* P. 124.

посредством того нового фиктивного бессмертия, которое, будучи сотворено человеком (как и всякая идея бессмертия), относилось не к вечной жизни в мире ином, не к божественности, но только к весьма земному политическому установлению»⁴⁶⁴.

Из всего вышесказанного следует вывод о том, что посмертный образ требовал гораздо больше внимания, нежели тот, который создавался при жизни для покоев королевского дворца или в качестве скульптурного декора. Надгробие позволяло последний раз запечатлеть монарха, а также «...продлить жизнь того, что уже отдано смерти»⁴⁶⁵.

Возвращаясь к описанию двух сохранившихся надгробий французского короля, отметим, что в отличие от круглой скульптуры и многочисленных живописных образов они не демонстрируют немощного тела и никаким образом не свидетельствуют о слабом здоровье короля. В качестве одной из версий осмелимся предположить, что для создания надгробных памятников мастера применяли восковые маски, снятые с лица Карла V при жизни.

Если веком ранее мы имели ограниченный круг возможных мест для появления там портрета, то к концу XIV века мы становимся свидетелями того, как когда-то существующие границы жанров практически полностью размываются. Больше нет чётких структур и жанров, в которых бы портрет формировался в рамках определённой композиции. Теперь прародители и прообразы портретов наконец-то сформировались в полноценный портрет, который теперь существует самостоятельно и может появиться практически где угодно, преодолев границы других жанров. Конечно же, мы до сих пор можем отмечать существование памятников, которые последовательно развивались из хроник, генеалогий, изображений авторов, образов донаторов, но появились и

⁴⁶⁴ Канторович Э. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. М.:Издательство Института Гайдара, 2015. С. 563.

⁴⁶⁵ Бойцов М.А. Величие и смирение = Majesty and Humility: Majesty and Humility: очерки политического символизма в средневековой Европе. Москва: РОССПЭН, 2009. С. 324.

другие примеры, которые заимствуют эту жанровую память лишь частично и являют собой уже абсолютно новые формы.

В настоящей главе были рассмотрены основные и самые знаковые портреты короля Карла V Мудрого. Они, без сомнения, представляют материал, без которого невозможно понимание истории формирования жанра. Все сложившиеся иконографические типы изображений Карла V произошли из более ранних и неразвитых королевских образов⁴⁶⁶. Такая преемственность портрета от протопортретных жанров вполне естественна. И в то же время эта последняя серия ранних портретов со всей убедительностью показывает нам отличие наступивших времён от классического Средневековья. Мы имеем дело с почти непрерывной последовательностью самоутверждения личности через её портрет, более того, через её узнаваемый портретный облик, который служит опознанию героя в самых разных возможностях его проявления. Мы имеем дело прежде всего с самим Карлом V, а не с эпизодами из его жизни, в которые он по неизбежности происхождения и рода деятельности был включён. Будучи образованным человеком и знатоком искусства⁴⁶⁷, Карл всецело мог использовать его для утверждения своих политических амбиций, прославления своей семьи и её членов, а также своего окружения. Покровительство искусствам и многократное воспроизведение собственного портрета в разных формах были показателями укрепления королевской власти⁴⁶⁸. Помимо традиционной иконографии короля появляются более человеческие, интимные образы, где монарх лишён каких-либо атрибутов власти и предстает перед нами в простой одежде. Активное развитие портретной живописи дало возможность появиться новым иконографическим типам. Теперь правителя можно было узнать не только по определённому комплекту регалий (корона, скипетр, геральдические лилии), но по его

⁴⁶⁶ Sherman C. Portraits of Charles V of France (1338-1380). New York, 1969. P. 79.

⁴⁶⁷ Deuchler F. Looking at Bonne of Luxembourg's Prayer Book // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1971. Vol. 29. No.6. Pp. 267.

⁴⁶⁸ Autrand F. Charles V: le Sage. Paris: Fayard, 1994. P. 754.

физиогномическим особенностям, а идентичность существующих образов говорит о их достоверности⁴⁶⁹.

Для наступления «портретного» века важнее всего было именно это превалирование личности как таковой над любым действием, следующим из её исторического существования. Теперь это время настало. И цепочка образов нашего героя — это проекция самого героя на историю, а не проекция прежних условных жанров на его персону. Век портрета настал.

⁴⁶⁹ Wright G.S. The reinvention of the portrait likeness in the fourteenth century // *Gesta*. 2000. Vol. 39. No.2. P. 118.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что проведённое исследование дало нам возможность по-новому взглянуть на процесс формирования портрета в западноевропейском искусстве XIV века. Теперь для нас средневековый портрет — это не только самые знаковые памятники в истории жанра, а обширный круг незначительных произведений, которые позволяют дать наиболее целостное представление о теме.

Эпиграфом к данной работе является более чем известное словосочетание, которое Клайв Стейплз Льюис поместил в заглавие своего романа — «Till we have faces», или на русском языке «Пока мы лиц не обрели». В нашем исследовании нас интересовало всё возможное, что может стоять за этим многозначительным «пока». То, что мы исследуем, — это поиски различимости индивидуального лица в контексте постепенного проявления личности и личностного начала в искусстве Средних веков. Именно в тот момент, когда эти два феномена — различимость и личностное начало совпадут, наступит иная эпоха.

Знаменитый портрет Иоанна Доброго из Лувра находится на очень значимом месте в экспозиции — он открывает собою искусство северного Arts and Crafts, с него начинается последовательность залов, в которой своё место занимают и Ян Ван Эйк, и Франсуа Клуэ и другие выдающиеся мастера. Музей видит в нём не только портрет, не только знаменательное произведение искусства — он есть начальная точка тех великих перемен, которые создают художественный мир Возрождения и даже Нового времени.

В нашей работе всё построено иначе. Если для музейного собрания портрет Иоанна Доброго представляет собой славное начало пути развития жанра, то в настоящем исследовании этот пример является увенчанием длительных процессов, не столь явных, которым он — достойное и блистательное завершение. Это не означает, что мы видим его иначе, но в перспективе и в ретроспективе это

произведение имеет совсем разное значение. В исследовании мы показываем всё многообразие памятников, которые предшествовали появлению этого королевского образа. Это и миниатюрные изображения королей из английских манускриптов, которые стремились воспроизвести целый набор характеристик внешности монарха, и надгробные фигуры французских королей, и даже гримасы скульптур с фасадов готических соборов. Подобный калейдоскоп примеров охватывает диапазон от памятников, которые никак нельзя отнести к портретному искусству, до протопортретных образов и крипто-портретов.

В нашей работе была поставлена задача скрупулёзного, детального, последовательного собирания всего того, что предвосхитило жанр портрета в западноевропейском искусстве XIV – XV веков. Это разные виды искусства, разные типы произведений, разные жанры, и, просматривая их, мы видим определённые закономерности этого процесса обретения индивидуального облика историческим персонажем. В более раннее время, задолго до сложения самостоятельного жанра портрета, мы видим, что фиксация личности в средневековом искусстве не имеет самостоятельного значения и, соответственно, самостоятельного художественного воплощения. Она происходит в тех контекстах, где личность требует определённого запечатления ввиду, например, глорификации власти, как, допустим, в монарших генеалогиях: около неизбежно названного конкретного имени возникает изображение, которое мы классифицируем как протопортрет, то есть лицо, не наделённое конкретным обликом, но тяготеющее к воспроизведению некоторых характеристик внешности. Это предварительное место для портрета неизбежно, как неизбежно и неизменно место данного короля на генеалогическом древе, но это пока что не интерес к лицу и даже не интерес к личности — это фиксация присутствия того или иного исторического персонажа в контексте более общей истории. Собственно, изображается история, а не он сам.

Постепенно контексты, в которых начинают появляться первые изображения, множатся и несколько меняются. Это ситуации победы или

поражения, ситуации заказа произведения искусства для собора или монастыря, ситуация декларации от имени какого-то человека (законодательный акт или наставления); это ситуация авторства по отношению к поэтическому тексту, предполагавшая портрет по образцу самого известного на тот момент текста — по образцу Евангелия. Это, наконец, прославление исторического персонажа в лике святости. Некоторые из этих ситуаций ещё не могут привлечь к себе художественную фиксацию: время знаменитых побед и знаменитых поражений будет запечатлено в искусстве намного позже, во времена «Больших французских хроник», но даже там это место всё же для исторического рассказа о событии, — это батальная сцена, где есть, конечно, и главный герой, но это не место для портрета крупным планом. Однако по мере эволюции средневекового сознания, по мере развития самоощущения и самоидентификации человека, этих мест различимости персонажа, действующего в истории, становится всё больше, и мы постарались описать, по возможности, все из них как «протопортретные» жанры. И здесь можно отметить успешное применение вынесенной на защиту классификации памятников и терминов «протопортрет», «портрет» и «криптопортрет» с их подробным описанием.

Их число и их содержание нарастает с конца XIII — первой половины XIV веков. Нарастает и то, что с ними соседствует, — биографические и агиографические сочинения, длиннее и богаче становятся хроники, обрастая, как сочинения Фруассара, многократно показанным личным опытом. Чаше появляются имена в околопоэтических текстах: личность проступает всё более явно и все более конкретно если не в своём облике, то в своих деяниях.

Нельзя сказать, что эти выросшие и обогатившиеся многими частными подробностями истории человека и истории о человеке в это время наделены именно портретами в полном смысле слова: это места проявления личности, а не её лица. Такие памятники, как *Манесский Кодекс* / *Große Heidelberger*

Liederhandschrift (илл. 197)⁴⁷⁰ начала XIV века, ясно свидетельствуют об этом: сто имён и гербов изображённых миннезингеров в нём вполне достаточно для их опознания, равно как и их стихи. Лицо здесь — самое нейтральное обстоятельство.

Для того, чтобы портрет всё же пришел, не в этот кодекс, так в следующий, нужен другой опыт, опыт зрительной фиксации, опыт различения телесных и лицевых черт и мимических движений, и это другая часть предварительной истории портретности в искусстве. Готический натурализм, раскрывший художнику, а потом и зрителю, глаза на бесконечное и бесконечно конкретное разнообразие форм бород, глазниц, лбов, губ, подбородков и уголков глаз или морщин, разнообразие телесно-лицевых форм, которое разворачивается с начала XIII века как всепоглощающая художественная мода. Это новая настоятельная форма восприятия персонажа церковной истории, чьи черты неизвестны, и поэтому быть портретным он не может — но поскольку он был одним единственным, именно этим, а не иным человеком, то немислимо больше изображать его таким же, как и соседствующего персонажа. Другая важнейшая составляющая будущего портретного жанра: зрительная достоверность, которая, как ни удивительно, рождается вдалеке от всякой реальной достоверности. Она рождается как следствие иконографической множественности, требующей индивидуализации облика изображённого персонажа.

В этой истории обретения лица в XIII веке — не портретного лица короля или трубадура, а просто лица как такового, анатомического — есть ещё одна существенная особенность, которая как раз для ранних портретов XIV века кажется сторонней или не очень важной, но это не так. Речь идёт о мимической и эмоциональной достоверности североевропейского искусства XIII века.

⁴⁷⁰ Cod. Pal. Germ. 848. Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse), с. 1304. Мастер — Minnesänger. Происхождение — Цюрих. Формат — 355 × 250 мм (кодекс); язык — Средневерхненемецкий язык. Гейдельбергский университет имени Рупрехта и Карла.

Превращение дьявольского смеха в улыбку на лице молодой женщины или в ликах ангелов, блаженных и придворных дам происходит в период правления французского короля Людовика IX (Святого Людовика Французского), как раз в XIII веке⁴⁷¹. Если вспомнить здесь донаторские статуи собора Петра и Павла в Наумбурге, то нельзя отделить становление индивидуальной лицевой маски от нарастающего желания добиться её миметической достоверности. Все эти улыбки, появившиеся ещё в Реймсе, дополненные теперь персонажами явственно хмурыми или гневными, меланхоличными или робкими — это всё те же стремления к непохожести одного персонажа на другого, непохожести через эмоциональную индивидуальность и уникальность. Ута и Реглинда из Наумбурга — это одно и то же лицо, но оно приобретает характерное отличие двух разных личностей, поскольку совсем несходно душевное движение, этим лицом выраженное. Аскетическая культура раннего Средневековья уделяла мало внимания телесной физиогномике, но была исключительно внимательна к малейшему душевному движению. Как только достоверность делается целью искусства, оно воспримет и умножит этот опыт. И естественно, что искусство XIII века радуется возможности передать самые сложные оттенки эмоционально-психологического состояния, и в сложении индивидуального изображения они едва ли не важнее анатомии.

Все вышеперечисленные примеры, исследуемые в настоящей работе полностью отражают следующие положения, которые были вынесены на защиту: развитие портретного жанра логично делится на три этапа постепенного обретения портретности — от образов с вспомогательными атрибутами до середины XIII в. и уже протопортретных образов второй половины XIII – середины XIV в. до портрета второй половины XIV в., а также подтверждают прямую зависимость появления портрета от понимания личности и эволюции

⁴⁷¹ Sauerländer W. The Fate of the Face in Medieval Art // Set in stone: The Face in Medieval Sculpture. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2006. P. 8.

художественного образа.

Итак, подведём итоги: перемены в области искусства портрета наступят тогда, когда две вышеописанные области познания человека хотя бы отчасти соприкоснутся, когда места средневековой культуры, где герои названы по имени и по опознаваемому, единственно ими сделанному делу и действию, перекроются всё более тотальной и всепоглощающей тягой к натуроподобию, к достоверности, к телесной опознаваемости личности. И эти две формы узнавания индивидуальности — номинальная и телесная — начнут не просто перекрываться, но всё более совпадать. Это будет происходить на протяжении последних десятилетий XIII века и на протяжении всего XIV века, чему мы уделили немало места в исследовании. Первым таким местом является надгробие.

Казалось бы, смерть — это распад и исчезновение, и фиксация тела на её пороге — вещь в достойная и уместная, но едва ли первостепенная в истории человеческой жизни, но Средневековье полагает совсем иначе: смерть подводит итоги жизни. Смерть — это окончательное проявление личности, полностью оформленной, полностью осуществившей свой земной путь — ко благу или ко злу, ко спасению или к отвержению — но только она даёт возможность сказать, что человек окончательно состоялся. Это заключительная точка формирования лица, после неё никаких новых форм и образов оно никогда уже больше не приобретёт. Здесь вспоминается замечательная характеристика дантовских персонажей у Э. Ауэрбаха: «Если жизнь земная уже прекратилась, так что в ней не осталось ничего ни изменять, ни развивать... то возникает небывалое накопление, аккумуляция человеческой сущности; тогда становится зримым необычайно приумноженный, раз и навсегда утверждённый для вечности — в колоссальных масштабах — облик индивидуальной сущности, столь чисто и столь четко запечатленный, как никогда того не бывало и не могло быть в земном

существовании»⁴⁷². Поэтому ранний натурализм надгробия, проступающий всё более подлинный и конкретно-телесный облик умершего — одна из самых первых точек сложения настоящей портретности.

Далее процесс пошёл быстрее и немного по-иному. Начиная с этого времени, нам больше не было смысла исследовать разрозненные признаки того, что личность замечена и даже, некоторым образом, различима в истории и в памятниках искусства. Дальше нам достаточно следить за самой этой личностью. Истории запечатления облика Иоанна Доброго, Карла IV и Карла V Мудрого дали нам такую возможность во всём её многообразии. Каждый из примеров является уникальным, а их портреты говорят о прямой зависимости образа от личности и региональных условий, в которых он появляется. Например, Карл IV, сильный правитель, определивший вектор развития своего государства, сумел создать некий микроклимат, где появились жемчужины портретного искусства. Сосредоточив власть в своих руках, заботясь о глорификации своего правления, его образы цитировались бесчисленное множество раз, однако, при его сыне Вацлаве уже отчетливо виден упадок и полная деградация портрета. Таким образом, рассматривая каждый конкретный памятник неразрывно с теми контекстами, в которых он существует, мы обосновываем вынесенный на защиту тезис о зависимости портрета от региональных особенностей, власти и социокультурного контекста.

Личность обретает узнаваемое лицо, она проявляется в нём, по нему узнаётся и личность пребывает в своём телесном облике и узнаваема в нём. Вокруг исторического персонажа складывается многократное запечатление, которое возникает в старинных жанрах, таких, как коронационные книги, и в новых, таких, как отдельно стоящая портретная статуя. Эти примеры изображений одной персоналии также дали возможность путем наслоения нескольких

⁴⁷² Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. С. 200.

изображений доказать существование устойчивого облика для каждой из конкретных личностей. Полученные результаты позволяют говорить об эффективности метода, вынесенного на защиту.

Готический натурализм сделал возможным увидеть, различить и запечатлеть это многообразие вариативных проявлений личности. Никогда ещё индивидуальность не проступала через черты лица и позу, через движение и телосложение, через мимику покоя, сосредоточенности, гнева или напряжённого внимания так, как это было сделано Клаусом Слютером в «Колодце Моисея» в Шартрез де Шанмоль. Так что именно готика создаёт портрет, а как именно это произошло и было, — являлось главным предметом исследования в нашей работе.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Протопортрет — скульптурное или живописное изображение конкретной личности в XIV веке, чаще всего тяготеющее к натурализму и реалистичному воспроизведению человеческого облика за счёт акцентов на определённых внешних характеристиках, что делает протопортрет близким карикатурным изображениям. Обычно памятники протопортретного искусства не рассматриваются как достоверные свидетельства о том, как выглядел тот или иной человек, однако могут содержать в себе некоторое зерно истины.

Крипто-портрет — изображение библейского или мифологического персонажа, внешности которого придаются черты известной исторической личности.

Портрет — (изображение, задачей которого является запечатление реалистичного и достоверного облика действительно существующей личности) художественное произведение, созданное с натуры, либо на основании достоверных художественных свидетельств (рисунков, станковых и монументальных портретов, скульптуры). Это достоверный скульптурный или живописный образ реальной исторической личности, обладающий определёнными чертами, характерными для внешности конкретного человека и сочетающее в себе анатомическую достоверность. Изображение (портрет) не должно быть частью системы натуралистичных, но типологических изображений, когда по воле мастера личности присваивается определённый набор характеристик, более применимый к социальной градации образов. Дополнительным критерием достоверности может являться наличие надписи, в которой указано имя изображённого, либо наличие ещё одного или нескольких подобных образов, способствующих узнаванию личности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство, 1980. 423 с.
2. Античность. Средние века. Новое время: Проблемы искусства / Под ред. М.Я. Либмана. Москва: Наука, 1977. 256 с.
3. Арган Дж. К. История итальянского искусства: Пер. с ит. В 2 т. Т.1 / Под научн. ред. В.Д. Дажиной. М.: Радуга, 1990. 318 с.
4. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Пер. с фр. Ронина В. К.; Общ. ред. Оболенской С. В.; Предисл. Гуревича А. Я. М.: Прогресс: Прогресс-академия, 1992. 526 с.
5. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. 554 с.
6. Басовская Н. Леопард против лилии. М.: АСТ, 2002. 428 с.
7. Бельтинг Х. Образ и культ: История образа до эпохи искусства / Пер. с нем. К. А. Пиганович. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. 748 с.
8. Бойцов М.А. Величие и смирение = Majesty and Humility: Majesty and Humility: очерки политического символизма в средневековой Европе. Москва: РОССПЭН, 2009. 549 с.
9. Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А. Римский скульптурный портрет: очерки. М.: Искусство, 1975. 104 с.
10. Вейс Г. Пламенеющая готика. Европейское Средневековье. М., 2005. 144 с.
11. Виппер Б.Р. Английское искусство. Краткий исторический очерк. М., 1945. 65 с.
12. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 283 с.
13. Ворошень В.А. "Девять доблестных мужей" и "Девять доблестных жен"

в западноевропейском изобразительном искусстве XIV–XVI веков: дис. ... канд. иск. М., 2014. 334 с.

14. Гершензон-Чегодаева Н. М. Нидерландский портрет XV века. М.:1972. 197 с.

15. Горбунов А. Н. Чосер средневековый. М.: Лабиринт, 2010. 333 с.

16. Готика / Под ред. Р. Сукале, М. Венигера, М. Вундрама. М.:Арт-Родник, 2007. 96 с.

17. Гращенко В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. 421 с.

18. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1972. 225 с.

19. Гуревич А.Я. Индивид и социум на средневековом Западе. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. 424 с.

20. Гуревич А.Я. Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии // Одиссей. Человек в истории. М., 1989. С. 114-135.

21. Дворжак М. История искусства как история духа. СПб, 2001. 331 с.

22. Дюби Ж. Европа в Средние века / Пер. с фр. В. Колесникова. Смоленск: Полиграмма, 1994. 316 с.

23. Зингер Л.С. О портрете: Проблемы реализма в искусстве портрета. М.: Сов. художник, 1969. 463 с.

24. Золотова Е.Ю. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XVII веков. Каталог иллюстрированных рукописей в библиотеках. Музеях и частных собраниях Москвы. М.: Северный паломник, Кучково поле, 2012. 464 с.

25. Золотова Е.Ю. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. М., 2019. 488 с.

26. Золотова Е. Ю. Жан Фуке. Москва: Изобразительное искусство, 1984. 158 с.

27. Золотова Е.Ю. Французская живопись XV в. после Столетней войны: на пути от Средневековья к Новому времени: диссертация ... доктора искусствоведения. Москва, 2000. 280 с.
28. Искусство портрета (сборник статей) / Под ред. А.Г. Габричевского. М.: Государственная Академия Художественных наук, 1928. 192 с.
29. История Франции. В 3 Т. / Под ред. Манфреда А.З. М.: Наука, 1973.
30. Казель Р., Ратхофер И. Роскошный Часослов герцога Беррийского. М.: Белый город, 2002. 248 с.
31. Калмыкова Е.В. Образы войны в исторических представлениях англичан позднего Средневековья. Москва: Квадрига. 661 с.
32. Канторович Э. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. М.: Издательство Института Гайдара, 2015. 752 с.
33. Караваева Е.Э. Внешняя политика и репрезентация королевской власти в эпоху Генриха VIII, 1509-1547 гг.: Дис... канд. истор. наук. Москва, 2014. 323 с.
34. Кирюхин Д.В. Стратегия репрезентации королевской власти в культурной и интеллектуальной жизни английского двора в 1485–1533 гг.: Дис... канд. истор. наук. Нижний Новгород, 2014. 174 с.
35. Кон И.С. Открытие «Я». Москва: «Политиздат», 1978. 367 с.
36. Ле Гофф Ж. Рождение Европы / Пер. с фр. А.И. Поповой. Предисл. А.О. Чубарьяна. СПб.: «Александрия», 2008. 391 с.
37. Либман М. Я. Немецкая скульптура 1350–1550 гг. М., 1980. 406 с.
38. Либман М.Я. Проблема Возрождения в немецком изобразительном искусстве (специфика и хронология) // Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978. С. 248–258
39. Лихачева В. Д. Был ли портрет в византийском искусстве? (I. Spatharakis. The portrait in byzantine illuminated manuscripts. Leiden, 1976) // Византийский Временник. 1979. Т. 40 (65). С. 221–223.

40. Лясковская О. Я. Французская готика XII -XIV вв. М., 1973. 143 с.
41. Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М.:Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008. 548 с.
42. Михельсон А.Д. Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней, 1865 [Электронный ресурс] // Сборный словарь иностранных слов русского языка. URL: <http://www.classes.ru/all—russian/dictionary—russian—foreign2—term—29860.htm>
43. Морган К.О. История Великобритании. М.: Весь мир, 2000. 660 с.
44. Муратова М.К. Мастера французской готики XII-XIII веков: Пробл. теории и практики худож. творчества. М.: Искусство, 1988. 349 с.
45. Нессельштраус Ц. Новая история искусств. Искусство раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000. 382 с.
46. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М.: Искусство, 1998. 362 с.
47. Пастуро М. Чёрный: история цвета. М.: Новое лит. обозрение, 2017. 168 с.
48. Перруа Э. Столетняя война. СПб., 2002. 480 с.
49. Поп И.И. Искусство Чехии и Моравии IX – начала XVI века. М.: Издательство Искусство, 1978. 255 с.
50. Преображенский А.С. Ктиторские портреты средневековой Руси. XI – начало XVI века. М.: Северный паломник, 2010. 542 с.
51. Расторгуева Т.А. История английского языка: учебник. М., 2003. 348 с.
52. Рехт Р. Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков / пер. с фр. и науч. ред. О. С. Воскобойникова; пер. с фр. прил. «Предмет истории искусства» О.С. Воскобойникова, Л. Ю. Мартышевой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». 2-е изд. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. 352 с.
53. Ротенберг Е.И. Искусство готической эпохи. Система художественных

видов. М.: Искусство, 2001. 135 с.

54. Свешников А.В. Свет в изобразительном искусстве Средневековья и Возрождения // Вестник славянских культур. 2009. Vol. XI, № 1. С. 96–103.

55. Соколов Г. И. Искусство Древнего Рима: Архитектура. Скульптура. Живопись. Прикладное искусство: Кн. для учащихся. М.: Просвещение, 1996. 222 с.

56. Стасевич В.Н. Искусство портрета. М.: Искусство, 1972. 80 с.

57. Субботина О.В. Искусство западного Средневековья и проблема исследовательского метода. Основные тенденции развития французской медиевистики второй половины XX века: дисс. канд. лисск. М., 2008. 146 с.

58. Томан Р. Готика. Архитектура, скульптура, живопись. Кельн, 2000. 521 с.

59. Тревельян Дж. М. Английская социальная история: обзор шести столетий от Чосера до королевы Виктории / Пер. с англ. А. А. Крушинской и К. Н. Татариновой; Под ред. и с предисл. В. Ф. Семенова. М.: Изд-во иностр. лит. 1959. 607 с.

60. Фавтье Р. Капетинги и Франция: Роль династии в создании государства. СПб.: Евразия, 2001. 294 с.

61. Эрши. А. Живопись интернациональной готики / Пер. с венг. Людмилы Шаргиной. Будапешт: Корвина, 1984. 44 с.

62. Ювалова Е.П. Чешская готика эпохи расцвета, 1350–1420. М.: Наука, 1998. 218 с.

63. Янсон Х.В., Янсон Э.Ф. Основы истории искусств. СПб: Икар, 1996. 512 с.

64. Ястребицкая А. Л. Западная Европа IX–XIII века. Эпоха. Быт. Костюм. М., 1978. 176 с.

65. A text-book of the history of sculpture / Marquand A. (Ed.). New York: Longmans, 1896. 293 p.

66. Alexander J.J.G. Medieval art and modern nationalism // Medieval Art:

recent perspectives. A memorial tribute to C. R. Dodwell / Owen-Crocker G. R., Graham T. (Eds.). Manchester, New York: Manchester University Press, 1998. Pp. 206–223.

67. Alexander J.J.G. *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. New Haven and London: Yale University Press, 1992. 214 p.

68. Alexander J.J.G. *Painting and manuscript illumination for royal patrons // Court Culture in the Later Middle Ages* / Scattergood V.J., Sherborne J.W. (Eds.). London, 1983. Pp. 141–162.

69. Alexander J.J.G. *Studies in Italian Manuscript Illumination*. London: Pindar, 2002. 424 p.

70. *Artist at court. Image making and identity, 1300–1500* / Campbell S. (Ed.). Chicago University Press, 2004. 268 p.

71. Aston M. *Lollards and Reformers: Images and Literacy in Late Medieval Religion*. London, 1984. 400 p.

72. Aubert M. *La sculpture française au moyen-âge*. Paris: Flammarion, 1947. 430 p.

73. Aurell J. *From Genealogies to Chronicles: The Power of the Form in Medieval Catalan Historiography* // *Viator*. 2004. Vol. 36. Pp. 235–264.

74. Autrand F. *Charles V: le Sage*. Paris: Fayard, 1994. 903 p.

75. Autrand F. *Charles VI*. Paris, 1986. 647 p.

76. Avril F. *Manuscript Painting at the Court of France: The Fourteenth Century*. New York, 1978. 118 p.

77. Backhouse J, *The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library*. London, 1997. 240 p.

78. Backhouse J. *Medieval rural life in the Luttrell Psalter*. London: British Library, 2000. 64 p.

79. Badham S. *Kneeling in prayer: English commemorative art 1330–1670* // *The British Art Journal*. 2015. Vol. 16, No. 1. Pp. 58–72.

80. Baker C. H. Collins. *British painting*. Boston: Hale, Cushman & Flint, 1933. 319 p.
81. Baker J.H., Ringrose J.S.A. *Catalogue of English Legal Manuscripts in Cambridge University Library*. Woodbridge and Rochester, 1996. 918 p.
82. Bedos-Rezak B.M. *Medieval identity: a sing and a concept // American historical review*. 2000. Vol. 105. Pp. 1489–1533.
83. Benton J.F. *Suger's life and personality // Abbot Suger and Saint Denis: a symposium*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1987. Pp. 3–15.
84. Berger R. W. *Public Access to Art in Paris: A Documentary History from the Middle Ages to 1800*. Pennsylvania: Penn State Press, 1999. 295 p.
85. Betteni M. *Anthropology and Roman Culture: Kinship, Time, Images of the Soul*. Rome, 1986. Pp. 177–179.
86. Bierbrier M.L. *Portraits and masks: burial customs in Roman Egypt*. London: British Museum Press, 1995. 130 p.
87. Bindman D., Gates H. L. Jr. *The Image of the Black in Western Art, Vol. II: From the Early Christian Era to the "Age of Discovery", Pt. 1*. Cambridge, Mass.; London: Bellknap Press of Harvard University Press, 2010. 336 p.
88. Binski P. *Gothic Wonder: Art, Artifice, and the Decorated Style, 1290 –1350*. New Haven: Yale University Press, 2014. 452 p.
89. Binski P. *Western illuminated manuscripts: a catalogue of the collection in Cambridge University Library*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 532 p.
90. Boccazzi F. Z. *Tommaso da Modena: la più grande collana d'arte del mondo*. Milano: Fabbri, 1966. 8 p.
91. Bodkin T. *The Wilton Diptych, in the National Gallery, London*. London: Percy Lund Humphries & Co, 1947. 24 p.
92. Boehm B.D. *Body-Part Reliquaries: The State of Research // Gesta*. 1977. Vol. 36, no. 1. Pp. 8–19.

93. Boehm D.B., Fajt J. Prague: the crown of Bohemia, 1347–1437. Yale University press: New Heaven and London, 2005. 366 p.
94. Bonafoux P. Portraits of the artists. The self-portrait in painting. New York: Rizzoli International Publications, 1985. 158 p.
95. Bordonove G. Jean le Bon et son temps 1319–1364. Paris: Ramsay, 1980. 348 p.
96. Bottineau-Fuchs Y. Peindre en France au XVe siècle. Arles (Bouches-du-Rhône): Actes Sud, 2006. 330 p.
97. Bouchot H. L'exposition des primitifs français. La peinture en France sous les Valois. Paris, 1904. 186 p.
98. Brewer D. Chaucer and His World. Boydell & Brewer Ltd, 1992. 208 p.
99. Brilliant R. Portraiture. London: Reacton, 1991. 192 p.
100. Brosnahan L. The Pendant in the Chaucer Portraits // *The Chaucer Review*. 1992. Vol. 26, No. 4. Pp. 424–431.
101. Burke P. Fabrication of Louis XIV. Yale university press, 1992. 256 p.
102. Bynum C.W., Gerson P. Body-Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages // *Gesta*. 1977. Vol. 36. No. 1 Pp. 3–7.
103. Calkins R. G. Monuments of Medieval art. Oxford: Phaidon, 1979. 299 p.
104. Call R. The Plimpton Chaucer and other problems of Chaucerian portraiture // *Speculum: A Journal of Mediaeval Studies*. 1947. No. 22. Pp. 135–144.
105. Camille M. Gothic Art: Glorious Visions. New York, 1996. 192 p.
106. Camille M. Image on the Edge: The Margins of Medieval Art. London and Cambridge, Mass: Reaktion Books, 1992. 176 p.
107. Camille M. The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 407 p.
108. Campbell L. Renaissance portraits. European portrait painting in the 14th, 15th and 16th centuries. Yale University Press: New Heaven and London, 1990. 290 p.

109. Cannon J., Harfreaves A. The kings and queens of Britain. Oxford University Press, 2001. 405 p.
110. Carl K.H. Charles V. Gothic art. New York: Parkstone Press, 2008. 199p.
111. Carlson D. R. Thomas Hoccleve and the Chaucer portrait // Huntington Library Quarterly. 1991. Vol. 54. No. 4. Pp. 283–300.
112. Castelnuovo E. Barisini, Tomaso, detto Tomaso da Modena / Dizionario Biografico degli Italiani, 1964. Vol. 6 [Электронный ресурс] // Treccani.it. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/barisini-tomaso-detto-tomaso-da-modena_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/barisini-tomaso-detto-tomaso-da-modena_(Dizionario-Biografico)/).
113. Chapuis J. Patronage at the Early Valois Courts (1328–1461) [Электронный ресурс] // Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. URL.: http://www.metmuseum.org/toah/hd/valo_1/hd_valo_1.htm
114. Charles IV: Emperor by the Grace of God: culture and art in the reign of the last of the Luxembourgs, 1347–1437: catalogue of the exhibition, Prague Castle, 16 February — 21 May 2006 / Fajt J. (Ed.). Prague: Arthis, 2006. 126 S.
115. Chaucer: Visual Approaches / Ed. by Fein S., Raybin D. University Park: Penn State UP, 2016. 328 p.
116. Chittok D. Portrait painting. Batsford Limited London, 1979. 120 p.
117. Cockerell S.C. André Beauneveu and the Portrait of Richard II at Westminster Abbey // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1906. Vol. 10, No. 44. Pp. 126–131.
118. Coulton G.G. Chaucer and his England. London: Methuen & Co., 1963. 287 p.
119. Crossley F. English church monuments, A.D. 1150–1550. An introduction to the study of tombs & effigies of the Medieval period. London, 1921. 274 p.
120. Crossley P. Peter Parler and Englan. A Problem revisited // Wallraf-Richartz-Jahrbuch. 2003. Vol. 64. Pp. 53–82.
121. Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. A History of painting in North Italy. In 2 Vol.

London, 1871.

122.Crowley S. Charles IV: Religious Propaganda and Imperial Expansion / MA Thesis. The Florida State University College of Visual Arts, Theatre & Dance, 2011.

123.Cruse M. Illuminating the 'Roman D'Alexandre': Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264: The Manuscript as Monument. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 244 p.

124.Cruse M. The Louvre of Charles V: Legitimacy, Renewal, and Royal Presence in Fourteenth – Century Paris // *L'Esprit Créateur*. 2014. Vol. 54, No. 2. Pp. 19–32.

125.Cumming L. A face to the world: On Self-portraits. Harper Press, 2009. 320 p.

126.Danbury E. English and French Artistic Propaganda // Allmand C. Power, Culture, and Religion in France. Woodbridge: Boydell, 1989. Pp. 75–97.

127.De Hamel C. A History of Illuminated Manuscripts. London: Phaidon Press, 1997. 272 p

128.De Hamel C. The British Library Guide to Manuscript Illumination: History and Techniques. Toronto University Press, 2001. 88 p.

129.De Laborderie O. The First Manuals of English History: Two Late Thirteenth-Century Genealogical Rolls of the Kings of England in the Royal Collection // *Electronic British Library Journal*. 2014.

130.De Winter P. M. Art from the Duchy of Burgundy // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 1987. Vol. 74, No. 10. Pp. 406–449.

131.De Winter P. M. Castles and Town Residences of Philip the Bold, Duke of Burgundy (1364—1404) // *Artibus et Historiae*, 1983. Vol. 4, No.8. Pp. 95–118.

132.De Winter P. M. The Grandes Heures of Philip the Bold, Duke of Burgundy: The Copyist Jean L'Avenant and His Patrons at the French Court // *Speculum*. 1982. Vol. 57, No. 4. Pp. 786–842.

133. Delachenal R. *Histoire de Charles V*. 5 vols. Paris, 1909–1931.
134. Delisle L. *Recherches sur la librairie de Charles V*. 2 vols. Paris, 1907.
135. Deuchler F. Jean Pucelle: Facts and Fictions // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 1971. Vol. 29, No. 6. Pp. 253–256.
136. Deuchler F. Looking at Bonne of Luxembourg's Prayer Book // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 1971. Vol. 29, No. 6. Pp. 267–278.
137. Dewick E.S. *The Coronation Book of Charles V of France*. London: Harrison and sons, 1899. 102 p.
138. Dodwell C.R. *The Pictorial Arts of the West, 800–1200*. Yale University Press, 1993. 461 p.
139. Duby G. *Medieval art. Foundations of a new Humanism 1280–1440*. Geneva: Skira, 1995. 221 p.
140. Duffy M. *Royal tombs of medieval England*. Stroud: Tempus Publishing Ltd., 2003. 330 p.
141. Dupont J., Gnudi C. *Gothic Painting*. Geneva: Skira, 1954. 215 p.
142. Eco U. *Art and beauty in the Middle Ages*. Yale University Press, 1986. 131 p.
143. Edwards A.S.G. *The Chaucer Portraits in the Harley and Rosenbach Manuscripts // English Manuscript Studies*. 1993. No.4. Pp. 268–271.
144. Elsig F. *Painting in France in the XV century*. Milan, 2004. 155 p.
145. Emmerson R.K., Clayton-Emmerson S. *Key Figures in Medieval Europe: An Encyclopedia*. London: Routledge, 2006. 778 p.
146. Evans J. *English Art: 1307–1461 // Oxford History of English Art*. Oxford: Clarendon Press, 1949. 272 p.
147. *Exhibition of British Primitive Paintings from the twelfth to the early sixteenth century, with some related illuminated manuscripts, figure embroidery and alabaster carvings.* / Constable W. G. (Ed.). Oxford: Frederick Hall at the University Press, 1924. 82 p.

- 148.Ferber S. H. Jean Pucelle and Giovanni Pisano // *The Art Bulletin*. 1984. Vol. 66. No. 1. Pp. 65–72.
- 149.Flemish manuscript painting in context: recent research / Morrison E., Kren. T. (Eds.). L. A.: Getty Museum, 2006. 198 p.
- 150.Fletcher C.R.L. Historical portraits. Richard II to Henry Wriothesley, 1400–1600. Oxford: Clarendon Press, 1909. 199 p.
- 151.Foulet A. A Medieval Genealogy of the Kings of France // *The Princeton University Library Chronicle*. 1948. Vol. 9, No. 4. Pp. 215–218.
- 152.Frinta M. An Investigation of the Punched Decoration of Mediaeval Italian and Non-Italian Panel Paintings // *The Art Bulletin*. 1965. Vol. 47, No. 2. Pp. 261–265.
- 153.Gardner J. Guido da Siena, 1221, and Tommaso da Modena // *The Burlington Magazine*. 2009. Vol. 121, No. 911. Pp. 107–108+110.
- 154.Garnier F. Le langage de l'image au Moyen-Âge. Paris, 1982. 172 p.
- 155.Ghini G. Власть портрета. (Икона, русская литература и табу на портрет) // *Toronto Slavic Quaterly*. 2005. Vol. 11. [Электронный ресурс] // *University of Toronto Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/11/GiuseppeGhini.shtml>.
- 156.Goosmann F.C.W. Memorable crises: Carolingian historiography and the making of Pippin's reign, 750-900. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2013. 261 p.
- 157.Gothic: Art for England 1400–1547 // Cherry J., Marks R., Williamson P. (Eds.). London: V&A Publications, 2003. 496 p.
- 158.Gould K. Jean Pucelle and Northern Gothic Art: New Evidence from Strasbourg Cathedral // *The Art Bulletin*. 1992. Vol. 74, No. 1. Pp. 51–74.
- 159.Gresley M. Drawings in the Rydeware Chartulary // *Anastatic Drawing Society*. 1860. Vol. 4. P. 8.
- 160.Guiffrey J. Inventaires de Jean Duc de Berry, 1401–1416. 2 vols. Paris:

Ernest Leroux, 1894.

161.Hahn C. The Voices of the Saints: Speaking Reliquaries // *Gesta*. 1977. Vol. 36, No. 1. Pp. 20–31.

162.Hahn C. What Do Reliquaries Do for Relics? // *Numen*. 2010. Vol. 57, No. 3/4. Pp. 284–316.

163.Hahn C. *Strange Beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400 — circa 1204*. Pennsylvania: Penn State Press, 2012. 302 p.

164.Hamburger J. The Waddesdon Psalter and the Shop of Jean Pucelle // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1981. Vol.44, No. 3. Pp. 243–257.

165.Hand J.M. *Women, Manuscripts and Identity in Northern Europe, 1350–1550*. Farnham (Surrey)/ Burlington (Vermont): Ashgate Publishing, 2013. 266 p.

166.Harris B. The Fabric of Piety: Aristocratic Women and Care of the Dead, 1450–1550 // *Journal of British Studies*. 2009. Vol. 48, No. 2. Pp. 308–335.

167.Harrison Thomson S. Learning at the Court of Charles IV // *Speculum*. 1950. Vol. 25, No. 1. Pp. 1–20.

168.Harvey J. *Gothic England, a survey of national culture, 1300–1550*. London: Batsford B.T., 1947. 241 p.

169.Hedeman A. D. *The royal image: illustrations of the Grandes chroniques de France, 1274–1422*. Berkeley; Oxford: University of California Press, 1991. 338 p.

170.Hedeman A. D. Valois Legitimacy: Editorial Changes in Charles V's *Grandes Chroniques de France* // *The Art Bulletin*. 1984. Vol. 66, No. 1. Pp. 97–117.

171.Hedeman A.D. Restructuring the Narrative: The Function of Ceremonial in Charles V's "Grandes Chroniques de France" // *Studies in the History of Art*. 1985. Vol. 16. Pp. 171–181.

172.Hindman S. *Medieval and Renaissance miniature painting*. Ohio: Bruce Ferrini & Sam Fogg, 1988. 147 p.

173.Hommel N., Koldeweij J. *Flemish Apocalypse*. Barcelona: M. Moleiro, 2005. 222 p.

174. Human Image / King J.C.H. (Ed.). London: British museum press, 2000. 96 p.
175. Hurl E.M. Portraits and Portrait painting. Boston: C.H. Simonds & Co, 1907. 333 p.
176. Husband T. B. Les Belles Heures du Duc de Berry / Grollemund H., Torres P. (Eds.). Italy: Musée du Louvre Éditions, 2012. 447 p.
177. Inglis E. Remembering and Forgetting Suger at Saint-Denis, 1151–1534: An Abbot's Reputation between Memory and History // *Gesta*. 2015. Vol. 54, No. 2. Pp. 219–243.
178. Inglis E. Faces of power & piety. L.A.: J. Paul Getty Museum; London: British Library, 2008. 88 p.
179. Jameson M.R.S. Memoirs of the early Italian painters. Boston and New York: Houghton Mifflin, 1890. 352 p.
180. Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale. / Roy B., Zumthor P. (Eds.). Paris/Montréal, 1985. 229 p.
181. Kalopissi-Verti S. "Painter's Portraits in Byzantine Art // *Deltion tes Christianikes Archaialogikes Etaireias*. 1993–94. Vol. 17. Pp. 129–142.
182. Kennedy D. St. Albertus Magnus // *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 1. New York: Robert Appleton Company, 1907. 826 p.
183. Kessler H.K. Seeing Medieval Art. Peterborough, Ontario: Broadview Press, 2004. 256 p.
184. Klapisch-Zuber C. L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté. Paris: Fayard, 2000. 458 p.
185. Klapisch-Zuber C. The Genesis of the Family Tree // *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*. 1991. Vol. 4. Pp. 105–129.
186. Kleinclausz, A. J. Claus Sluter et la sculpture bourguignonne au XVe siècle. Paris: Librairie de l'Art Ancien et Moderne, 1905. 180 p.
187. Kleiner. F.S. Gardner's Art Through the Ages: A Global History. Vol. I.

Boston: Cengage Learning, 2012. 608 p.

188.Kren T., McKendrick S. *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. L.A.: Getty Museum, 2003. 592 p.

189.Krochalis J. E. Hoccleve's Chaucer Portrait // *The Chaucer Review*. 1986. Vol. 21, No. 2. Pp. 234–245.

190.Kubiski J.M. *Uomini Illustri: the revival of the author portrait in Renaissance Florence* / PhD Thesis. University of Washington, 1993. 425 p.

191.Lander G.B. *Images and ideas in the Middle Ages. Selected studies in History and art*. Vol 1. Roma, 1983. 1119 p.

192.*Le Livre d'heures du duc Louis de Savoie* / Gardet C. (Ed.). Annecy: Gardet, 1959. 138 p.

193.Lethaby W. R. The Westminster Portrait of Richard II // *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1934. Vol. 65, No. 380. Pp. 220–222.

194.*Life-records of Chaucer* // Ed. by P. J. Furnivall. London: N. Trübner, 1876. 342 p.

195.Lindquist S.C.M. Accounting for the Status of Artists at the Chartreuse de Champmol Source // *Gesta*. 2002. Vol. 41, No. 1. Pp. 15–28.

196.Maes H. What is a portrait? 2015 [Электронный ресурс] // Academia. Edu — URL: https://www.academia.edu/8868008/What_is_a_portrait

197.Magister Theodoricus: court painter to Emperor Charles IV: the pictorial decoration of the shrines at Karlstejn Castle / Fajt J. (Ed.). Prague: National Gallery, 1998. 549 p.

198.Marks R. *Image and the devotion in Late Medieval England*. London, 2004. 344 p.

199.Marks R., Morgan N. *The Golden Age of English Manuscript Painting, 1200–1500*. New York: George Braziller Inc., 1981. 119 p.

200.Martindale A. *Gothic art*. London: Thames & Hudson, 1977. 280 p.

201.Martindale A. *Gothic art: from the Twelfth to Fifteenth centuries*. New York

— Washington, D.C., 1967. 287 p.

202.Martindale A. *Heroes, Ancestors, Relatives: the birth of the portrait*. Maarsen: Lark & C., 1990. 47 p.

203.Martindale A. *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*. New York: McGraw Hill, 1972. 144 p.

204.Matějček A., Pešina J. *Czech gothic painting, 1350–1450*. Praha: Melantrich, 1950. 93 p.

205.McGee Morganstern A. *High Gothic Sculpture at Chartres Cathedral, the Tomb of the Count of Joigny, and the Master of the Warrior Saints*. Pennsylvania: Penn State University Press, 2012. 216 p.

206.McGregor J. *The Iconography of Chaucer in Hoccleve's De Regimine Principum and in the Troilus Frontispiece // Chaucer Review*. 1977. No. 11. Pp. 338–350.

207.McGregor J.H. *The Iconography of Chaucer in Hoccleve's "De Regimine Principum" and in the "Troilus" Frontispiece // The Chaucer Review*, 1977. Vol.11, No. 4. Pp. 338–350.

208.McKendrick S. *Royal manuscripts. The genius of illumination*. London: British Library, 2011. 448 p.

209.McKitterick R. *The Carolingians and the Written Word*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. xvi + 290 p.

210.*Medieval Art: recent perspectives. A memorial tribute to C. R. Dodwell / Owen-Crocker G. R., Graham T. (Eds.)*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1998. 253 p.

211.Meiss M., Eisler C. *A New French Primitive // The Burlington Magazine*. 1960. Vol. 102, No. 687. Pp. 232–240.

212.Meiss M., Off S. *The Bookkeeping of Robinet d'Estampes and the Chronology of Jean de Berry's Manuscripts. // The Art Bulletin*. 1971. Vol. 53, No. 2. Pp. 225–235.

213.Mengel D.C. Emperor Charles IV (1346–1378) as the Architect of Local Religion in Prague // *Austrian History Yearbook*, 2010. No.41. Pp. 15–29.

214.Millar E. *English Illuminated Manuscripts of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Paris, 1928. 106 p.

215.Monarchy and consent. *The Coronation Book of Charles V of France*. British Library MS Cotton Tiberius B. VIII // Ferguson O'Meara C. (Ed.). London: Harvey Miller, 2001. 371 p.

216.Morand K. Jean Pucelle: A Re-Examination of the Evidence // *The Burlington Magazine*. 1961. Vol. 103, No. 699. Pp. 206–211.

217.Motějček A., Pesina J. *Gothic Painting in Bohemia, 1340-1450*. Prague: Artia, 1956. 97 p.

218.Muller T. *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, Spain: 1400–1500*. —Yale University Press, 1992. 262 p.

219.National Portrait Gallery [Электронный ресурс] // *Encyclopedia Britannica*, — URL: <https://www.britannica.com/topic/National-Portrait-Gallery-museum-London>. (Дата обращения: 6 ноября 2022 г.)

220.Nemec L. The Czech Reform Movement: "Devotio Moderna" in the Fourteenth and Fifteenth Centuries // *Proceedings of the American Philosophical Society*/1980. Vol. 124, No. 5. Pp. 386–397.

221.No Equal in Any Land. André Beauneveu: Artist to the Courts of France and Flanders / Nash S; Borchert T-H., Harris J. (Eds.). London: Paul Holberton Publishing, London in Association with Musea Brugge / Groeningemuseum, 2007. 216 p.

222.Noel J. F., Jahan P. *Les Gisants-Tome premier: Vingt-cinq Rois et Reines de France*. Paris: Edité par Paul Morihien, 1949. 81 p.

223.Oakeshott W. *The sequence of English medieval art*. London: Faber and limited, 1950. 55 p.

224.Oeuvres de Froissart publiées avec les variantes des divers manuscrits, 4

vols. / Baron Kervyn de Lettenhove (Ed.). Brussels: Victor Devaux, 1872.

225.Okroshidze L. Review of: 'Remember me. Renaissance portraits' [Электронный ресурс] // Oud Holland. URL: <https://oudholland.rkd.nl/index.php/reviews/107-review-of-remember-me-renaissance-portraits-2022> (Дата публикации: 30.08.2023)

226.Osieczkowska C. Connections Between Medieval Art of Poland, Bohemia, Belgium, And France // Bulletin of The Polish Institute Of Arts And Sciences In America, 1943. Vol. 2, No. 1. Pp. 162–167.

227.Panofsky E. Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character. Vol.1. London: Harper & Row Publishers, 1971. 573 p.

228.Panofsky E. Tomb Sculpture. Its changing aspects from ancient Egypt to Bernini. London; printed in West Germany: Thames & Hudson, 1964. 319 p.

229.Patronage, power and agency in Medieval Art / Hourihane C. (Ed.). Pennsylvania: Penn State University Press, 2013. xxiv + 336 p.

230.Pearsall D. Hoccleve's Regement of Princes: The Poetics of Royal Self-Representation // Speculum. 1994. Vol. 69. Pp. 386-410.

231.Perkinson S. From "Curious" to Canonical: "Jehan Roy de France" and the Origins of the French School // The Art Bulletin. 2005. Vol. 87, No. 3. Pp. 507–532.

232.Perkinson S. Likeness, Loyalty, and the Life of the Court Artist: Portraiture in the Calendar Scenes of the Tres Riches Heures // Quaerendo. 2008. Vol. 38. Pp. 142–174.

233.Perkinson S. Rethinking the Origins of Portraiture // Gesta, 2007. Vol. 46, No. 2. Pp. 135–157.

234.Perkinson S. The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France. Chicago: University of Chicago Press, 2009. 338 p.

235.Pešina J. Podoba a podobizny Karla IV. Příspěvek k poznání českého portrétního realismu ve 14. Století // Philosophica I. 1950. č. 1. S.1–60.

236.Pevsner N. The Englishness of English Art. New York: Frederick A. Praeger,

1956. 208 p.

237.Piper D. The English face. London: Thames and Hudson, 1957. 352 p.

238.Pollard A.J. Richard III and the Princes. UK: Alan Sutton, 1991. 260 p.

239.Pope-Hennessy J.W. The Portrait in the Renaissance. Guildford: Princeton University Press, 1989. 348 p.

240.Porske-van Heerdt D. Realism at the cradle of illumination in the northern Netherlands / Manuscripts illumination around 1400 in Flanders and abroad. Leuven, 1995. Pp. 111-126.

241.Power E. Medieval People. London: Methuen, 1924. 216 p.

242.Prior E.S. Eight Chapters on English Medieval Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1922. 147 p.

243.Prior E.S., Gardner A. An Account of Medieval Figure — Sculpture in England. Cambridge: Cambridge University Press, 1912. 734 p.

244.Prusac M. From Face to Face. Recarving of Roman Portraits and the Late-Antique Portrait Arts. Leiden, The Netherlands: Brill, 2010. 384 p.

245.Reber F.V. History of Mediaeval Art. New York: Harper & brothers, 1887. 743 p.

246.Recht R. Believing and Seeing: The Art of Gothic Cathedrals. Chicago: University of Chicago Press, 2008. 392 p.

247.Recht R. Revoir le Moyen Âge. La pensée gothique et son heritage. Paris, Picard, 2016. 352 p.

248.Reilly C. A. Bonne de Luxembourg's Three Living and Three Dead: Abnormal Decomposition [Электронный ресурс] // Inquiries Journal/Student Pulse. 2011. Vol. 3, No. 07. URL: <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=555>

249.Remember Me / van Dijk S., Ubl M., Lammertse F. (Eds.). Amsterdam: Rijksmuseum, 2021. 268 p.

250.Rickert M. Painting in Britain: The Middle Ages // Pelican History of Art. Baltimore, MD: Penguin Books, 1954. 253 p.

251. Ring G. *A century of French painting, 1400–1500*. Oxford and New York: Phaidon, 1949. 251 p.
252. Roberts A. M. *Donor Portraits in Late Medieval Venice c.1280–1413* / PhD thesis. — Canada: Queen's University, 2007. 425 p.
253. Roberts P. *Mummy Portraits from Roman Egypt*. London: British Museum Press, 2008. 96 p.
254. Robinson J. *The Lewis Chessmen*. London: The British Museum Press, 2004. 64 p.
255. Robinson J.C. *Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art*. London, 1862. 192 p.
256. Rosario I. *Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378*. Woodbridge: Boydell press, 2000. 155 p.
257. Rosewell R. *Medieval wall paintings in English and Welsh churches*. Woodbridge: Boydell Press, 2008. 380 p.
258. Royt J. *Medieval Painting in Bohemia*. Prague: The Karolinum Press, 2003. 157 p.
259. Rupin E. *L'Oeuvre de Limoges*. Paris: Alphonse Picard et Fils, 1890. 614 p.
260. Sand A. *Vision and the Portrait of Jean le Bon* // *Yale French Studies*. 2006. No. 110. Pp. 58–74.
261. Sandler L. F. *A Follower of Jean Pucelle in England* // *The Art Bulletin*. 1970. Vol. 52, No. 4. Pp. 363–372.
262. Sandler L.F. *Gothic Manuscripts 1285–1385, a Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*. In 2 vols. Oxford, 1986. 448 p.
263. Sandler L.F. *Jean Pucelle and the Lost Miniatures of the Belleville Breviary* // *The Art Bulletin*. 1984. Vol. 66, No. 1. Pp. 73–96.
264. Sandler L.F. *Studies in Manuscript Illumination, 1200–1400*. London: Pindar Press, 2008. 795 p.
265. Sauerländer W. *The Fate of the Face in Medieval Art* // *Set in stone: The Face*

in *Medieval Sculpture*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2006. Pp. 2–18.

266.Saunders E. *A History of English Art in the Middle Ages*. Oxford University Press, 1932. 272 p.

267.Schama S. *The face of Britain: the nation through its portraits*. London: Viking, 2015. 632 p.

268.Scharf G. *Description of the Wilton House Diptych: containing a contemporary portrait of King Richard the Second*. London: Arundel Society, 1882. 99p.

269.Scher S.K. *Andre Beauneveu and Claus Sluter // Gesta*.1968. Vol.7. Pp. 3–14.

270.Schleif C. *Hands That Appoint, Anoint and Ally: Late Medieval Donor Strategies for Appropriating Approbation Through Painting // Art History*. 1993. Vol. 16. Pp. 1–32.

271.Schneck A., Pachet P. *Les gisants de Saint-Denis*. Paris: Centre des monuments nationaux, 2011. 64 p.

272.Schneider N. *The art of portrait. Masterpieces of European portrait painting 1420–1670*. Koln, 2002. 180 p.

273.Scott K.L. *Later Gothic Manuscripts 1390–1490, Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*. 2 vols. London: Harvey Miller, 1996.

274.Scott K.L. *An index of images in English manuscripts from the time of Chaucer to Henry VIII, c. 1380 - c. 1509*. London: Harvey Miller Publishers, 2014. 141 p.

275.Scott K.L. *Tradition and Innovation in Later Medieval English Manuscripts*. London: British Library Publishing Division, 2007. 194 p.

276.*Set in Stone: The Face in Medieval Art // Little. T. C. (Ed.)*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006. 222 p.

277.Seymour M.C. *Manuscript Portraits of Chaucer and Hocceleve // Burlington*

Magazine. 1982. Vol. 124. Pp. 618–623.

278. Shaw A.W. The early English school of portraiture // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1934. Vol. 65, No. 379. Pp. 171–184.

279. Sherman C. Portraits of Charles V of France (1338–1380). New York, 1969. 166 p.

280. Sherman C. Representations of Charles V of France (1338–1380) as a Wise Ruler // *Medievalia et humanistica*. Cleveland and London: The Press of Case Western Reserve University, 1971. Pp. 83–92.

281. Simpson A. The Connections between English and Bohemian Painting During the Second half of the Fourteenth Century // Outstanding Thesis from the Courtauld Institute of Art. New York and London, 1984. 368 p.

282. Smith J.C. Northern Renaissance. New York, London: Phaidon Press, 2004. 447 p.

283. Smith J.T. Antiquities of Westminster. London: T. Bensley, 1807. 276 p.

284. Smith R.R.R. Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300–600 // *Journal of Roman Studies*. 1999. Vol. 89 Pp. 155–189.

285. Stanford C.A. The Body at the Funeral: Imagery and Commemoration at Notre-Dame, Paris, about 1304–1318 // *The Art Bulletin*. 2007. Vol. 89, No. 4. Pp. 657–573.

286. Stein W. A. Patronage of Jean de Berry (1340–1416). [Электронный ресурс] // Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. – URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/berr/hd_berr.htm (Дата обращения: 25.08.2019).

287. Stejskal K. Umění na dvoře Karla IV. Praha: Artia, 1978. 229 p.

288. Stephen L. Dictionary of national biography. Vol. XII. New York: Macmillan & Co; London: Elder S. & Co, 1887. 457 p.

289. Summerfield T. The Matter of Kings' Lives: The Design of Past and Present

in the early fourteenth-century verse chronicles by Pierre de Langtoft and Robert Mannyng. Atlanta: Rodopi, 1998. 319 p.

290. *The Age of Chivalry: Art in Plantagenet England, 1200–1400* / Alexander J.J.G., Binski, P. (Eds.). London, 1987. 575 p.

291. *The Cult of saints in late antiquity and the early Middle Ages: essays on the contribution of Peter Brown* / Howard-Johnston J., Hayward P.A. (Eds.). — Oxford: Oxford university press, 2004. 289 p.

292. *The Oxford history of western art* / Kemp M. (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 2000. 564 p.

293. *The Wilton diptych* / Gordon D. (Ed.). New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2015. 144 p.

294. *The Year 1200: A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* / Hoffman K. (Ed). New York: The Metropolitan Museum of Art, 1970. 354 p

295. *The art of illumination: the Limbourg brothers and the "Belles Heures" of Jean de France, Duc de Berry* / Husband T. (Ed.). New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2008. 376 p.

296. Tilley A. *Medieval France. A companion to French studies*. Cambridge University Press, 1922. 456 p.

297. Townsend E. *Death and art Europe 1200–1530*. London: V & A Pub. New York: Distributed in North America by Harry N. Abrams, 2009. 96 p.

298. Tuck A. *Crown and Nobility 1272–1461: Political Conflict in Late Medieval England*. London: Fontana, 1985. 367 p.

299. Vitry P., Brière G. *L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux; notice historique et archéologique*. Paris, 1908. 179 p.

300. Walker S. *Ancient faces. Mummy Portraits from Roman Egypt*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2000. 168 p.

301. Waterhouse E. *Painting in Britain, 1530–1790*. London: Penguin, 1978. 387 p.

302. Weber F.P. Aspects of death in art and epigram. London, 1914. 461 p.
303. West S. Portraiture. Oxford: Oxford University press, 2004. 256 p.
304. Whittingham S. The Chronology of the Portraits of Richard II // Burlington Magazine. 1971. Vol. 113, No. 48. Pp. 12–21.
305. Williamson G.C., Litt D. How to identify portrait miniatures. London: George Bell and Sons, 1904. 126 p.
306. Williamson P. Gothic Sculpture, 1140–1300. Yale University Press, 1998. 301 p.
307. Wilson A., and Lancaster Wilson J. A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis. Berkeley: University of California Press, 1984. 229 p.
308. Wilson C. The Gothic Cathedral: The Architecture of the Great Church, 1130–1530. New York: Thames and Hudson, 1992. 304 p.
309. Winter I. J. What / When Is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East // Proceedings of the American Philosophical Society. 2009. Vol. 153, No. 3. Pp. 254–270.
310. Wormald F. Paintings in Westminster Abbey and Contemporary Paintings // Proceedings of the British Academy XXXV, 1949. Pp. 161–176.
311. Wright G.S. The reinvention of the portrait likeness in the fourteenth century // Gesta. 2000. Vol. 39, No. 2. Pp. 117–134.
312. Wright S. The Author Portraits in the Bedford Psalter-Hours: Gower, Chaucer and Hoccleve // British Library Journal. 1992. Vol. 18. Pp. 190–202.
313. Yorke B. Bishop Aethelwold: His Career and Influence. Boydell Press, 1988. 205 p.
314. Zeydel W.H. The Nova Statuta of 1497 // Quarterly Journal of Current Acquisitions. 1956. Vol. 13, No. 4. Pp. 207–10.

Источники:

1. Иаков Воррагинский. Золотая легенда. В 2 том. / Пер. с лат. Аникьев И.И.,

Кувшинская И.В. М.: Издательство Францисканцев, 2018.

2. Исландские саги. Т. 2 / Пер. прозаич. текста с древнеисл., общ. ред. и коммент. А. В. Циммерлинга; Стихи в пер. А. В. Циммерлинга и С. Ю. Агишева / под ред. С. Ю. Агишева, А. В. Бусыгина, В. В. Рыбакова. М.: Языки славянской культуры, 2004.

3. Лиутпранд Кремонский. Антаподосис; Книга об Оттоне; Отчет о посольстве Константинополь / Перевод с лат. и комментарии И. В. Дьяконова. М.: «SPSL» – «Русская панорама», 2006.

4. Фруассар Ж. Хроники, 1325–1340 / Перевод М.В. Аникиева. СПб.: : Изд-в С.-Петербургского ун-та, 2008.

5. Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois & le Hainaut avant le XVe siècle (Première partie 627–1373) / Dehaisnes C.C.A. (Ed.). Lille: Imprimerie L. Danel, 1886.

6. Froissart J. Chronique de Froissart / Ed. by Simon Luce. 2 vols. Paris: 1869.

7. Inventaires de Jean, duc de Berry, 1401–1416. 2vols. / Ed. by Guiffrey J. Paris, 1896.

8. Les grandes chroniques de France. T. 1. Chronique des règnes de Jean II et de Charles V / Ed. by Delachenal R. Paris: Renouard, 1916.

9. Suger. The Deeds of Louis the Fat. Catholic University of America Press, 1992.

10. The Chronicle of John Hardyng / Ellis H. (Ed.). London, 1812. 607 p.

11. Pliny the Elder. The Natural History. / John Bostock, M.D., F.R.S. H.T. Riley,. London: Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street. 1855.

12. Plato. Plato in Twelve Volumes, Vol. 9 /translated by W.R.M. Lamb. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1925.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Илл. 1
Никифор II Фока
Fanelli, Francesco. *Atene Attica Descritta da suoi
Principii sino all'acquisto fatto
dall'Armi Venete nel 1687...*, Venice,
Antonio Bortoli, 1707.



Илл. 2
Шахматы с острова Льюис. XII в., моржовый клык
Британский музей, Национальный музей Шотландии



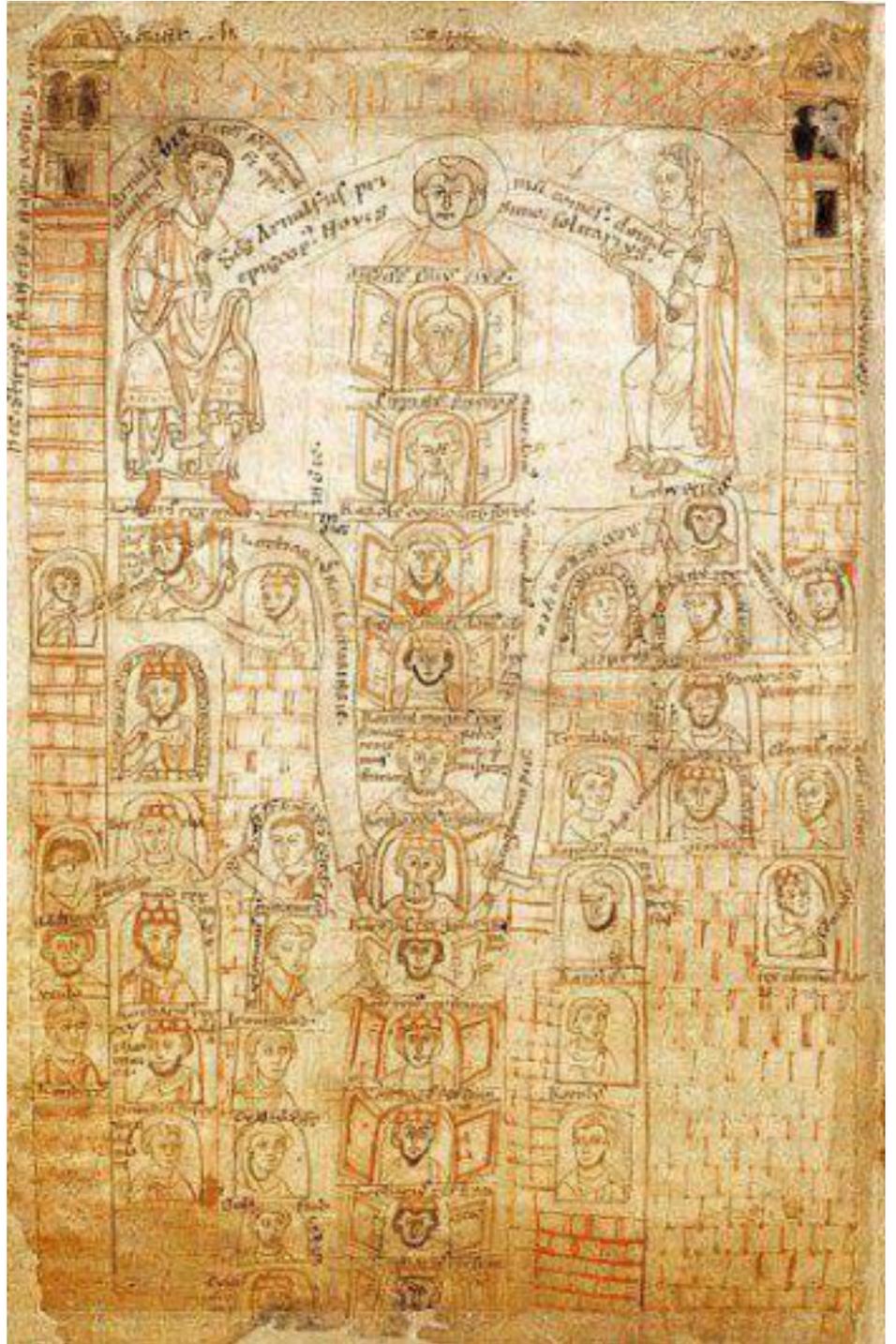
Илл. 3
Витражи Шартрского
собора
1210 – 1225 гг.



Илл. 4
Фонтан Маджоре, Перуджа
Николо Пизано, Джованни Пизано, Арнольфо ди
Камбио,
1275 – 1278 гг.
Мрамор, Бронза.



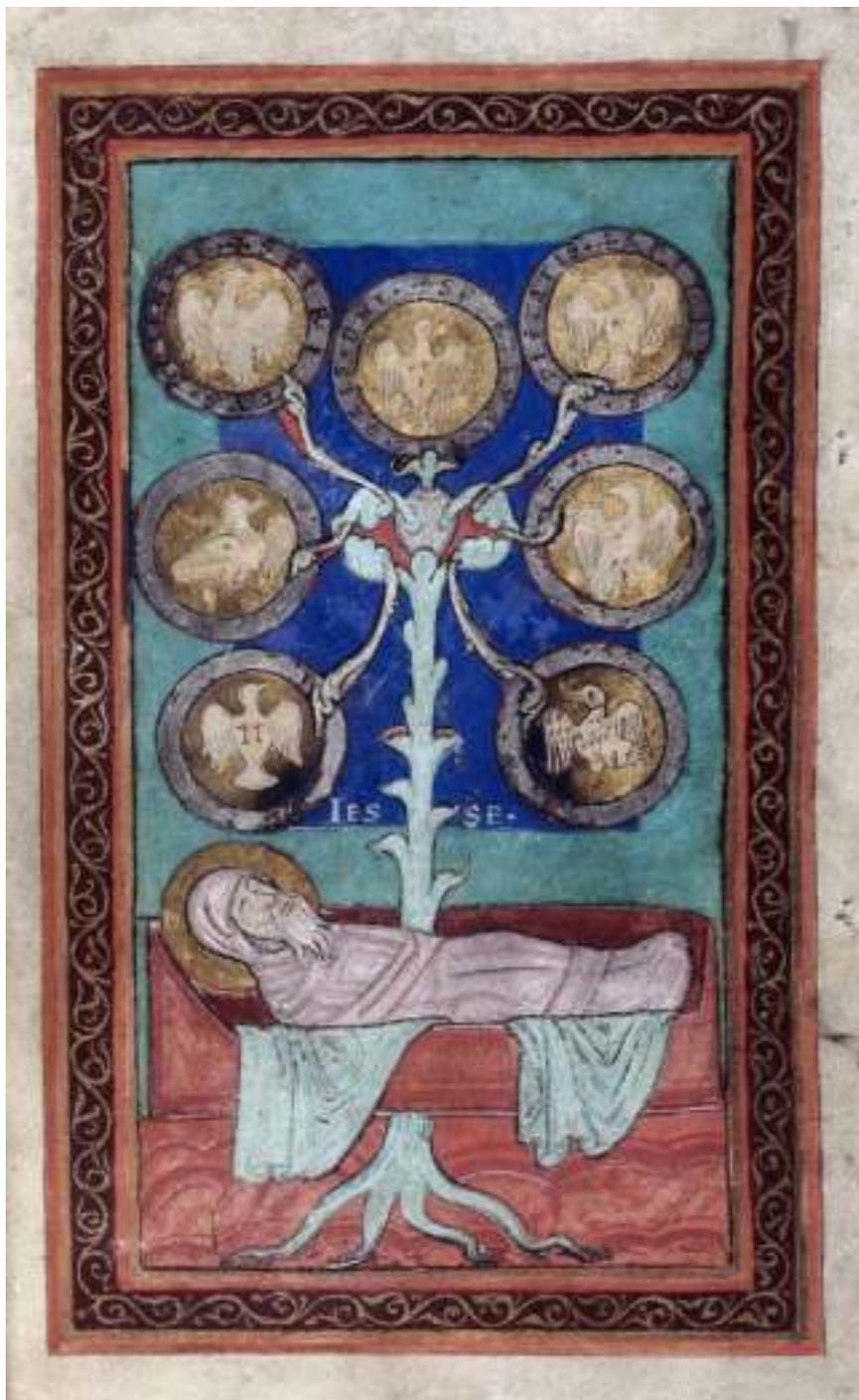
Илл. 5
Ms. lat. fol. 295 80v.
Chronicon Universale,
XII в. Автор Ekkehard
von Aura.
Формат 250 × 145 мм.
(кодекс).
Государственная
библиотека, Берлин.



Илл. 7
 Cod. Guelf. 74. 3 Aug. 2°.
 Chronica regia coloniensis,
 1150 – 60 гг. Библиотека
 герцога Августа,
 Вольфенбюттель.



Илл. 8.
Harley 2889 / fol. 4.
Lectionary ('The Siegburg
Lectionary') (ff. 4v-77); with
the Common of Saints (ff.
77-87v), directions and
lessons for mass (ff.
87v-93v); various readings, 2-
я четв. Происхождение
Германия (Зигбург). Формат
270 × 165 мм. (кодекс); язык
латинский.
Британская библиотека,
Лондон.



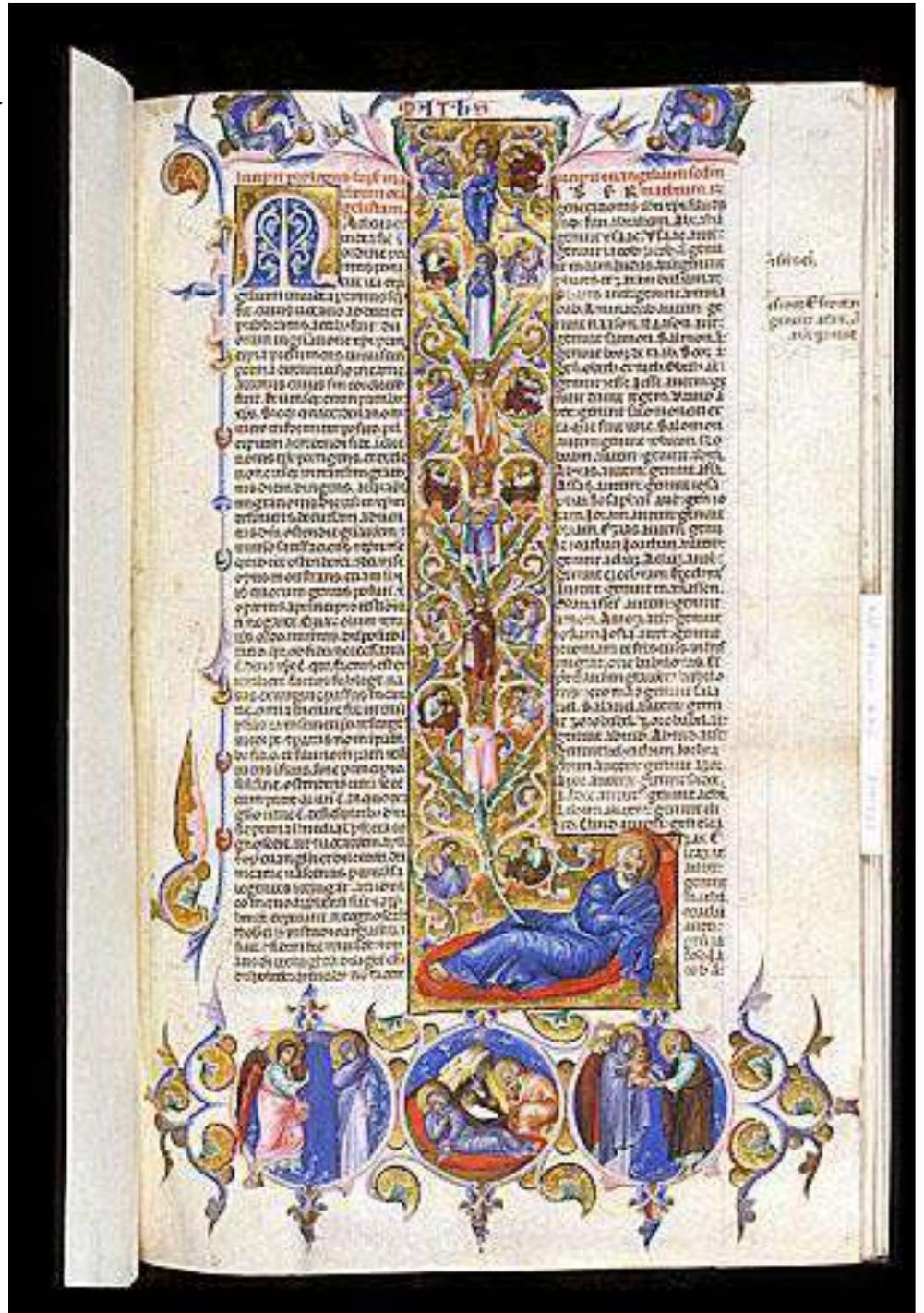
Илл. 9.
 Yates Thompson 2 /
 fol. 107. Collectar
 ('The Otto-beuren
 Collectar'), посл. четв.
 XII в.
 Происхождение
 Германия
 (Оттобойрен).
 Формат 290 ×
 205 мм. (кодекс);
 язык латинский.
 Британская
 библиотека, Лондон.



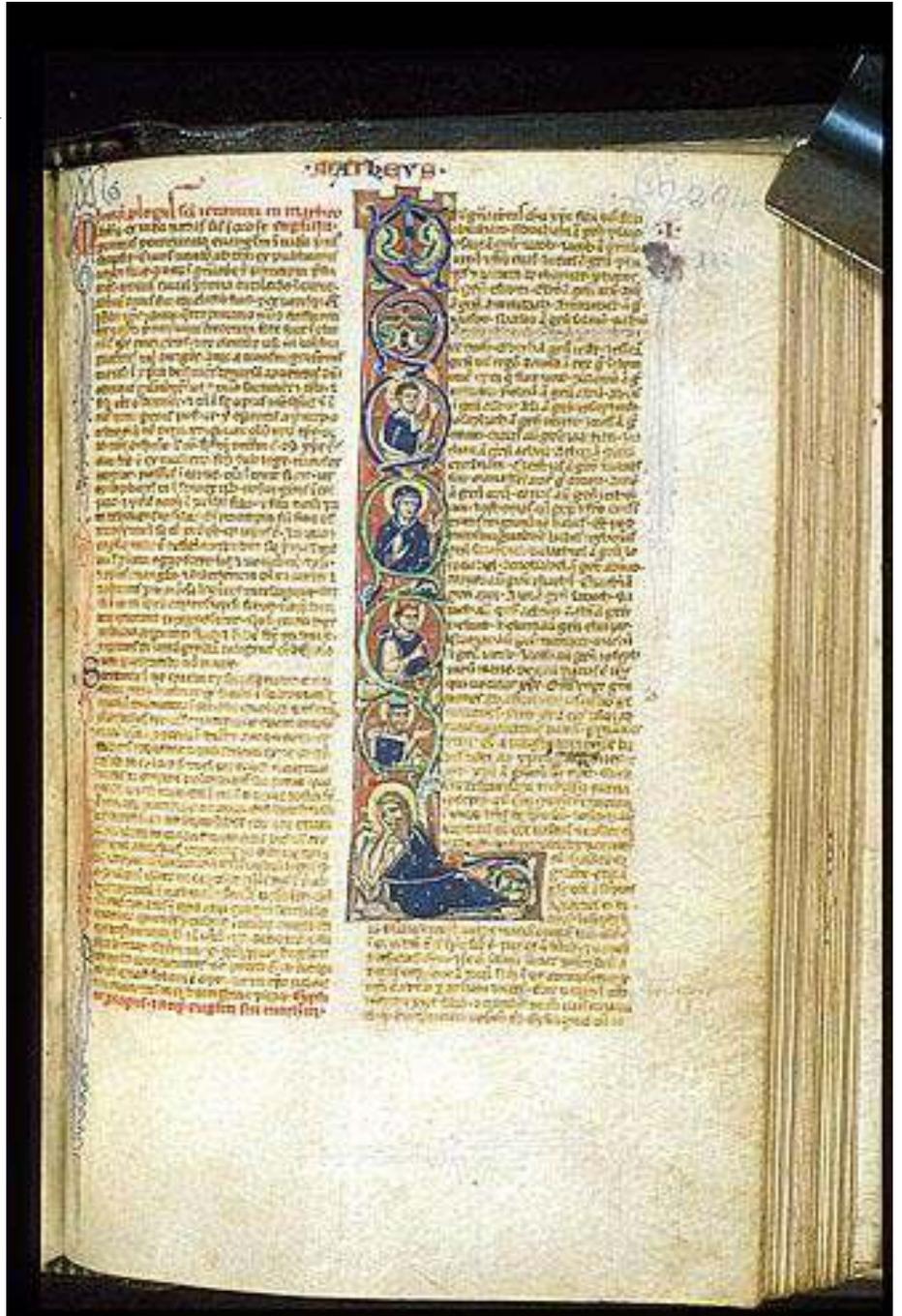
Илл. 10.
MS. D. 11 / fol 13v.
Genealogy of the Welf, до
1190 г.
Университетская и
земельная библиотека,
Фульда.



Илл. 11.
 Additional 18720 / fol.
 410. Bible, in two
 volumes, with
 prologues and
 interpretations of
 Hebrew names, посл.
 четв.в. Автор
 Ясорينو da Reggio.
 Происхождение
 Италия (Болонья).
 Формат
 385 × 250 мм.
 (кодекс); язык
 латинский.
 Британская
 библиотека, Лондон.



Илл. 12.
 Egerton 2908 / fol. 294.
 Bible, with prologues, with
 a Franciscan calendar (ff.
 364v-365v); and the
 Interpretations of Hebrew
 names (ff. 366-390v), 2-я
 или 3-я четв. XIII в.
 Происхождение Италия
 (Болонья). Формат 145 ×
 90 мм. (кодекс); язык
 латинский. Британская
 библиотека, Лондон.



Илл. 13.
 Stowe 1 / f. 342v.
 Bible, with
 prologues and
 interpretations of
 Hebrew names (ff.
 426-465v) and
 some explanatory
 notes on each
 book, entitled
 'glose divinorum
 librorum' (ff.
 466-478v), 2-я
 или 3-я четв. XIII
 в.
 Происхождение
 Центральная
 Франция
 (Париж). Формат
 300 × 185 мм.
 (кодекс); язык
 латинский.
 Британская
 библиотека,
 Лондон.



Илл. 14.

Yates Thompson 1 / fol. 419v. Bible with prologues (ff. 1— 524v), followed by the Interpretations of Hebrew names (ff. 526-572v) (the Fécamp Bible'), 3-я четв. XIII в.

Происхождение Центральная Франция (Париж). Формат 140 × 90 мм. (кодекс); язык латинский. Британская библиотека, Лондон.



Илл. 15.
 Yates Thompson 9 / fol.
 188. Bible (Proverbs-
 Revelation), посл. четв.
 XIII в. Автор Master of the
 Méliacin.
 Происхождение
 Центральная Франция
 (Париж). Формат 380 ×
 285
 мм. (кодекс); язык
 французский. Британская
 библиотека, Лондон.

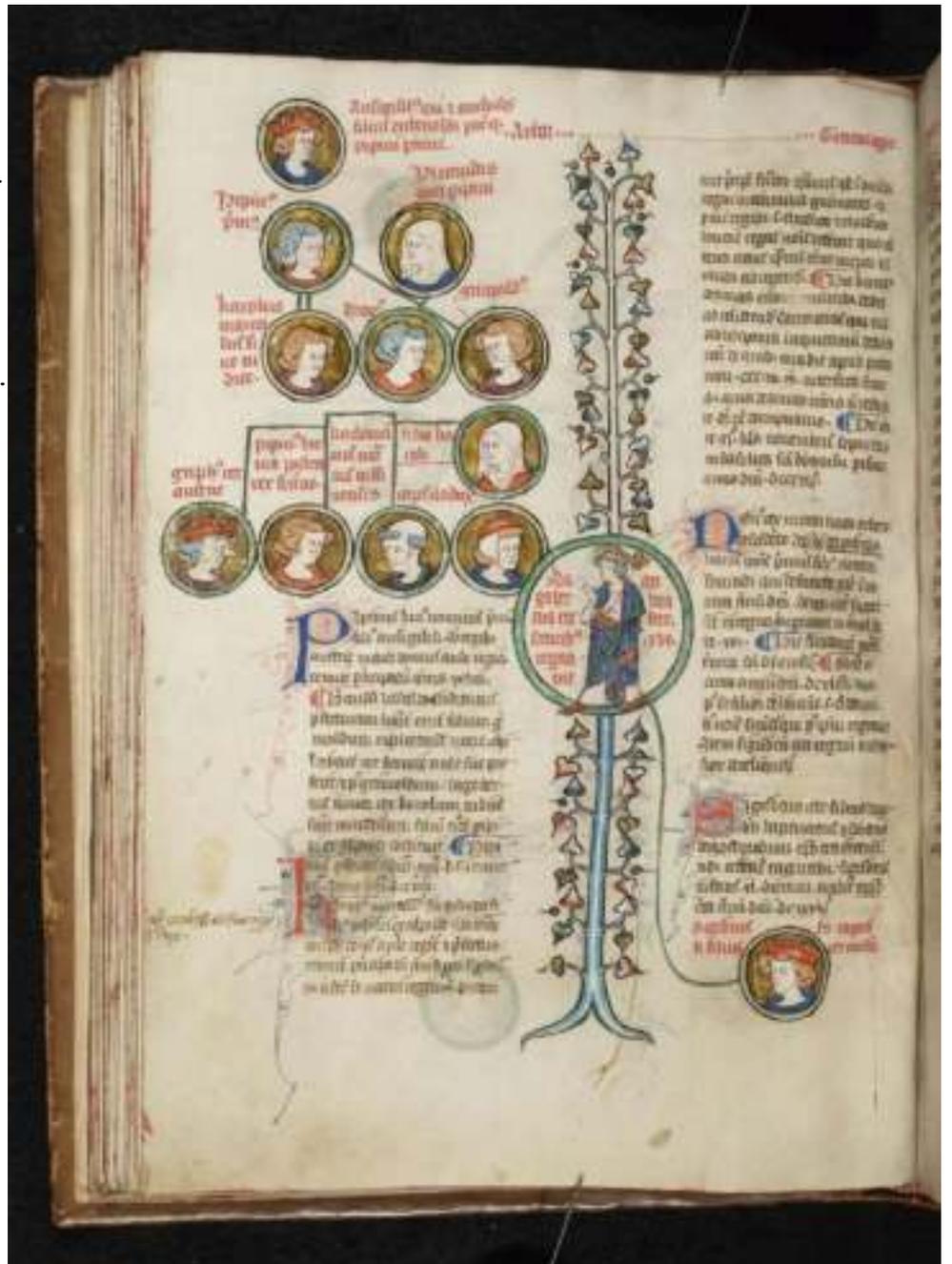


Илл. 16.
Genealogy of the kings
of France, с. 1300 г. Нет
информации о
происхождении
рукописи, а также о ее и
местонахождении в
настоящее время.

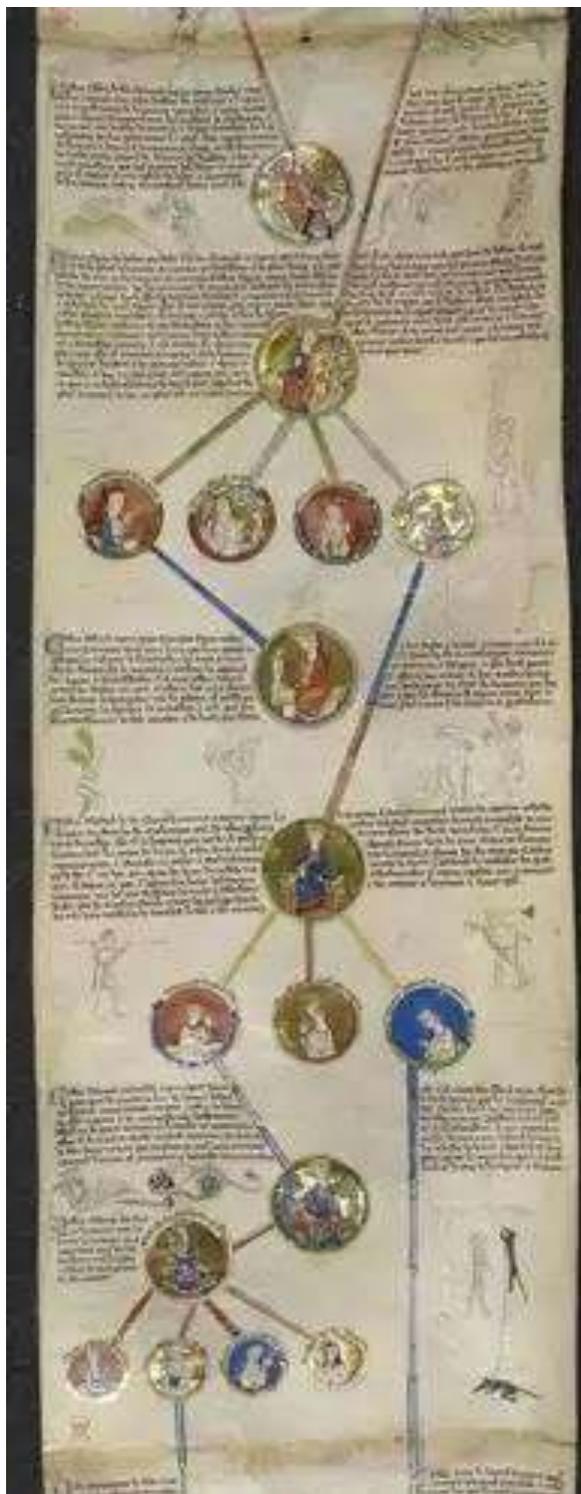
Klapisch-Zuber C. The
Genesis of the Family
Tree // I Tatti Studies in
the Italian Renaissance.
1991. Vol. 4. Pp. 105–
129.



Илл. 17.
R.4.23 / fol. 52v.
Bernardus Guido, XIV
в. Автор Bernard Gui.
Формат 275 ×
204 мм. (кодекс);
язык латинский.
Библиотека Тринити
Колледжа, Кембридж.



Илл. 18.
 Royal 14 B v. Genealogical chronicle of the
 English Kings, конец XIII в.
 Происхождение Англия. Формат
 3935 × 240 мм. (свиток); язык французский.
 Британская библиотека,
 Лондон.



Илл. 19.

Royal 14 B vi. Genealogical roll of the kings of England, до 1308 г.

Происхождение Англия.

Формат 4750 × 275 мм. (свиток); язык французский.

Британская библиотека, Лондон.



Илл. 20.
 Royal 20 A II. Chronicle of
 England. с. 1307-1327. Автор Пётр
 из Лэнгтофта Происхождение
 Англия. Формат 230 × 150 мм.
 (кодекс); язык французский,
 латинский. Британская
 библиотека,
 Лондон.



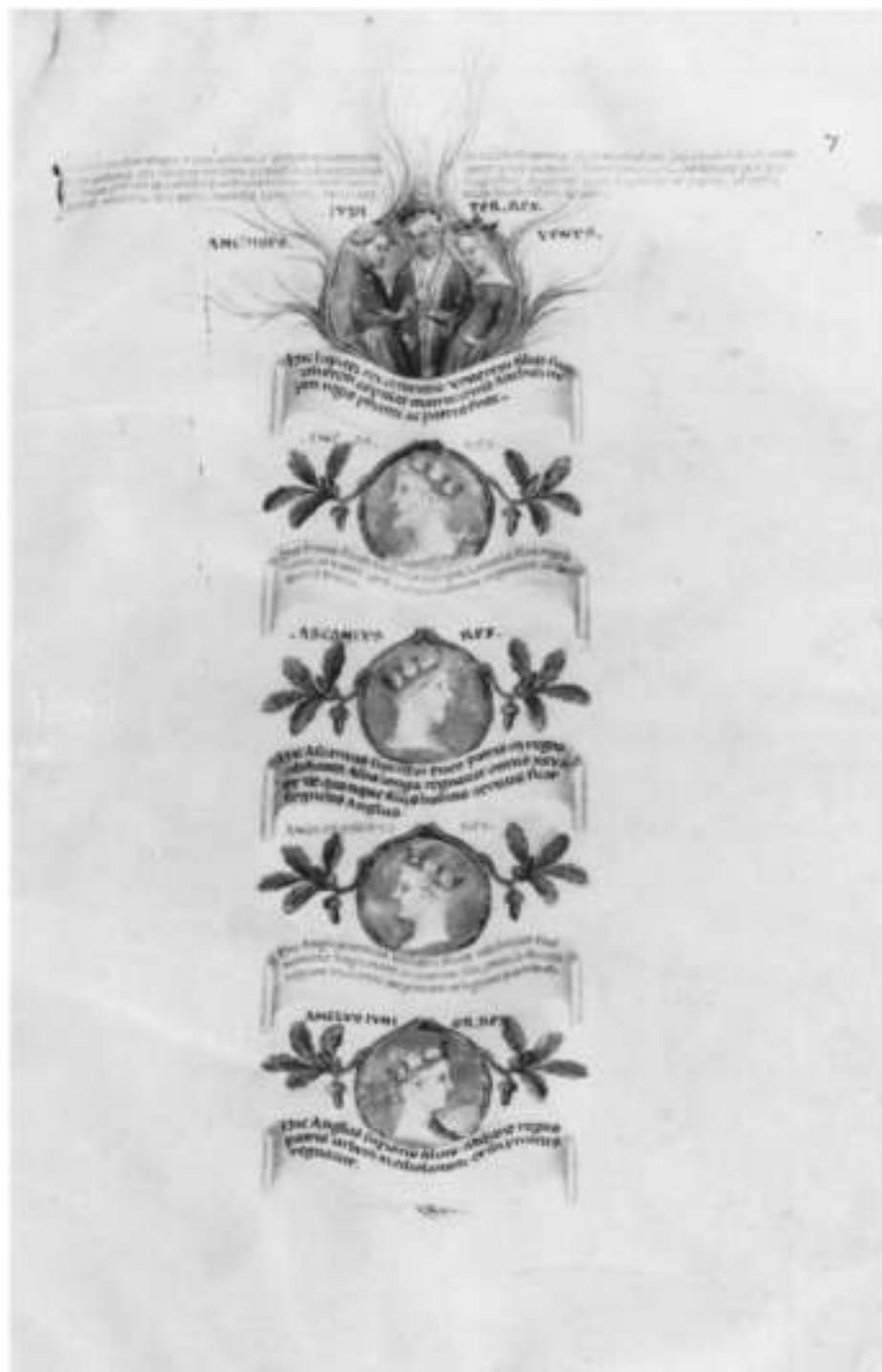
Илл. 22.
Codex Heidelbergensis, no. 53.
John of Luxembourg. After the
Luxemburg Genealogy painted in the
walls of Kartstejn Castle.
Темпера на бумаге, 1571 г.
Национальная галерея, Прага.



Илл. 23.
Ms. Lat. 5888/ fol. 7 r.
Elogio funebre di Gian
Galeazzo Visconti.

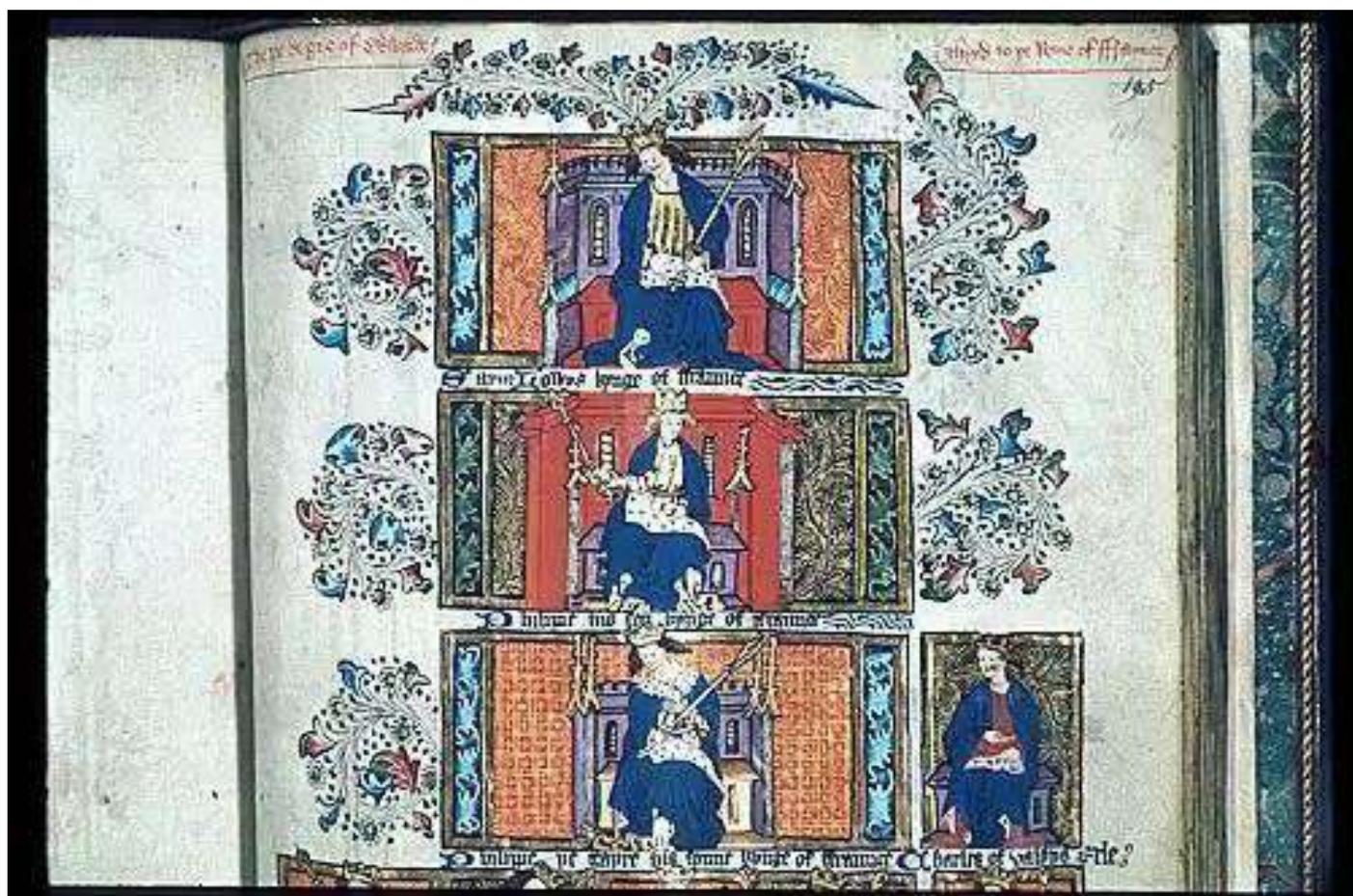
Мастер
Michelino da Besozzo.
Автор Pietro
da Castelletto .

Klapisch-Zuber C. The
Genesis of the
Family Tree // I Tatti
Studies in the Italian
Renaissance. 1991. Vol. 4.
Pp. 105–129.



Илл. 24.

Lansdowne 204 / fol. 196. Chronicle of Britain to Henry VI, 1440-1450 гг. Автор John Hardyng. Мастер Egerton Master. Происхождение Англия. Формат 440 × 300 мм. (кодекс); язык английский. Британская библиотека, Лондон.



Илл. 25.
 Min. 15349. Arbor
 consanguinitatis, 1469
 г. Гравюрный кабинет,
 Берлин.



Илл. 26.

Harley 7353. Typological life and genealogy of Edward IV, c. 1460-1470.

Происхождение Англия.

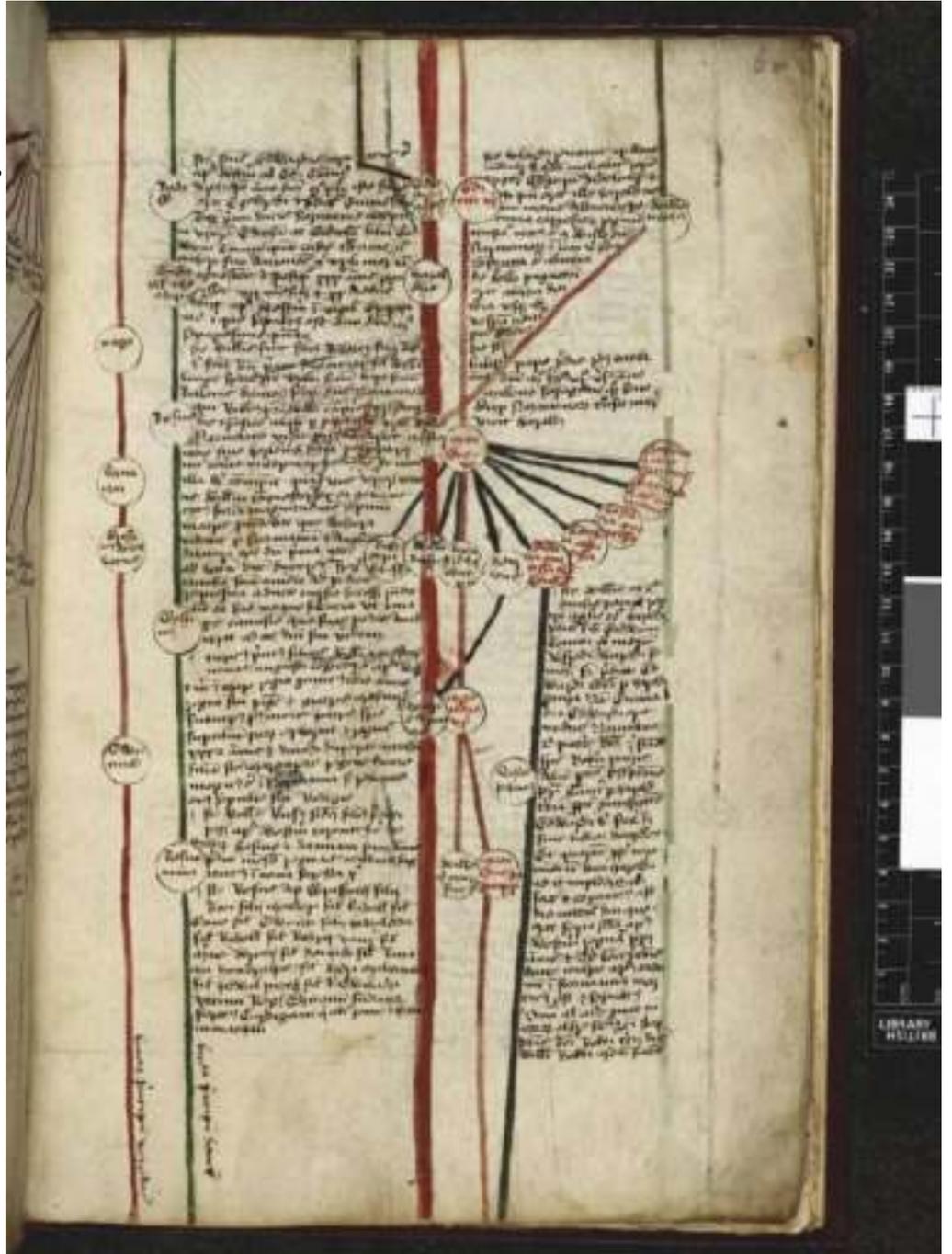
Формат 1750 × 535 мм. (свиток); язык латинский.

Британская библиотека, Лондон



Илл. 27.
Harley 318. History
and genealogy of
the kings of Wessex,
Essex, East Anglia,
Northumbria,
Mercia and
England, c.1445
1461.

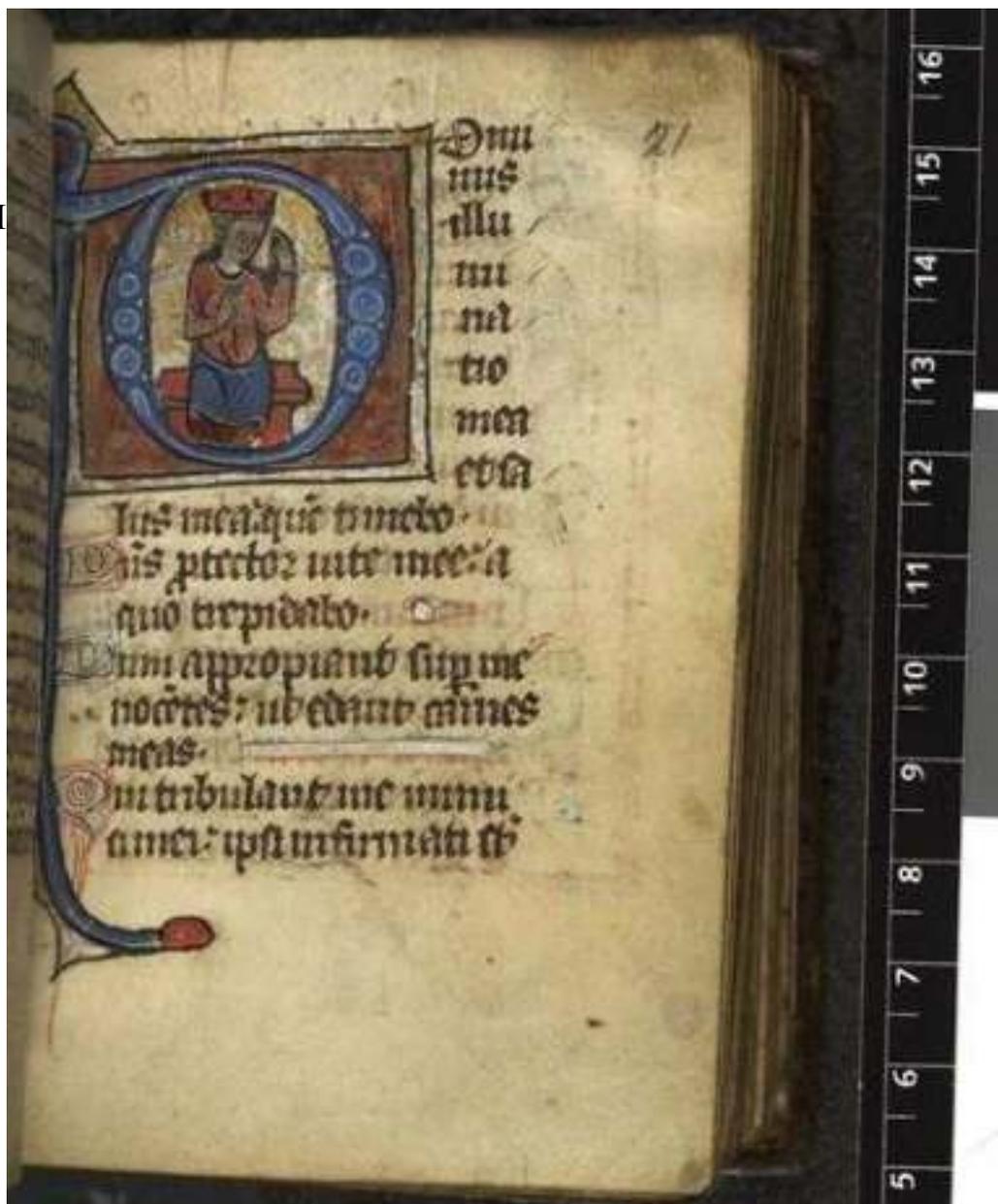
Происхождение
Англия. Формат
350 × 230 мм.
(кодекс); язык
латинский.
Британская
библиотека,
Лондон.



Илл. 28.
Harley 318. Genealogy of
the Royal
Houses of Spain and
Portugal, с. 1530-1534.
Происхождение
Португалия/Нидерланды.
Формат 580 х 430 мм.
(кодекс); язык
португальский.
Британская
библиотека, Лондон.



Илл. 29.
 Harley 2842 / f. 21.
 Psalter, imperfect,
 beginning in Psalm
 16, посл. четв. XIII
 в. - перв. четв.
 XIV в.
 Происхождение
 Нидерланды.
 Формат 115 × 80
 мм. (свиток); язык
 латинский.
 Британская
 библиотека,
 Лондон.



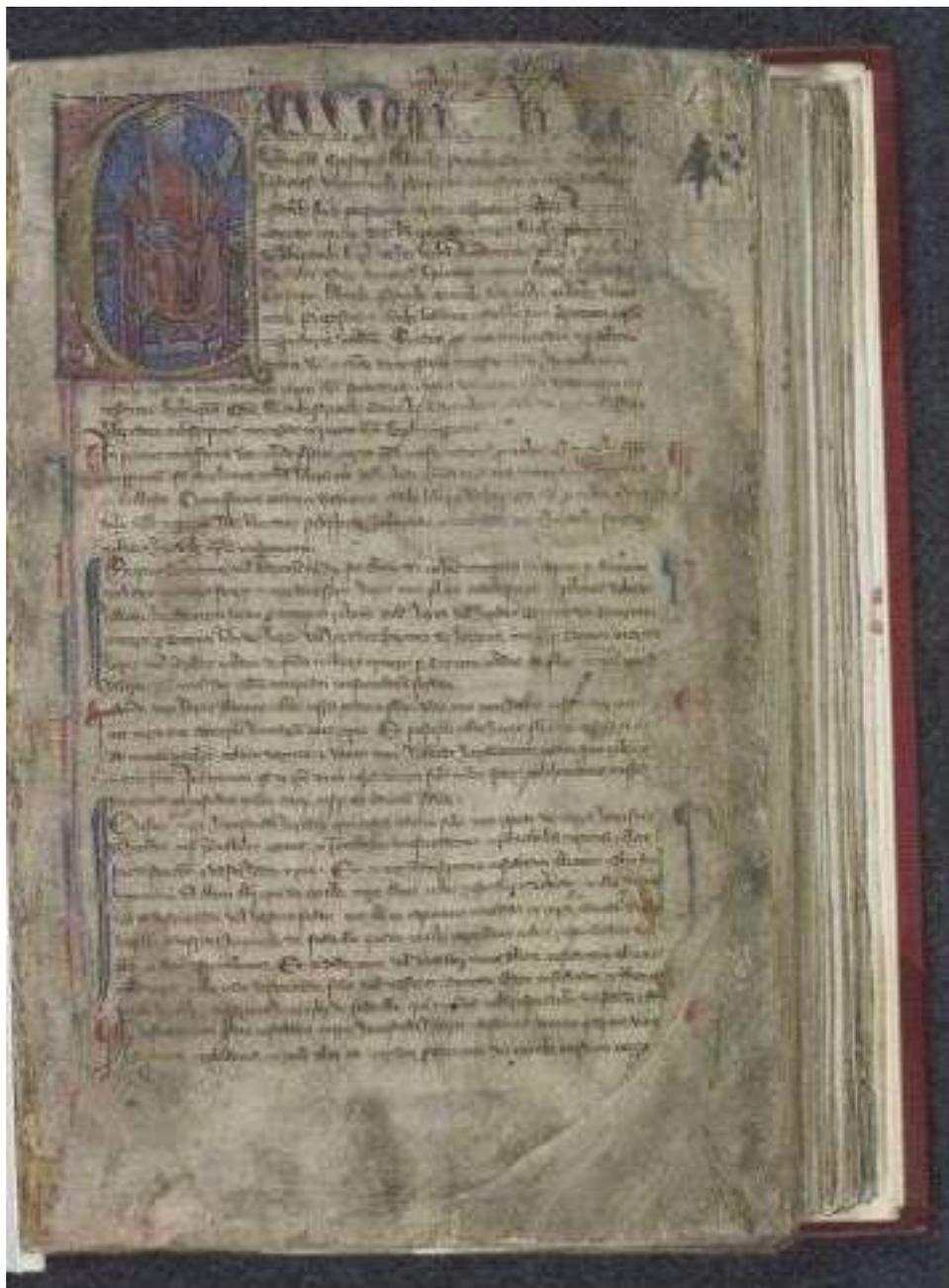
Илл. 30.
 Egerton 3041 / f. 8v. The
 Ridware Cartulary, c.
 1308 -1309.
 Происхождение Англия.
 Формат 275 × 200 мм.
 (кодекс); язык
 латинский,
 французский.
 Британская библиотека,
 Лондон.



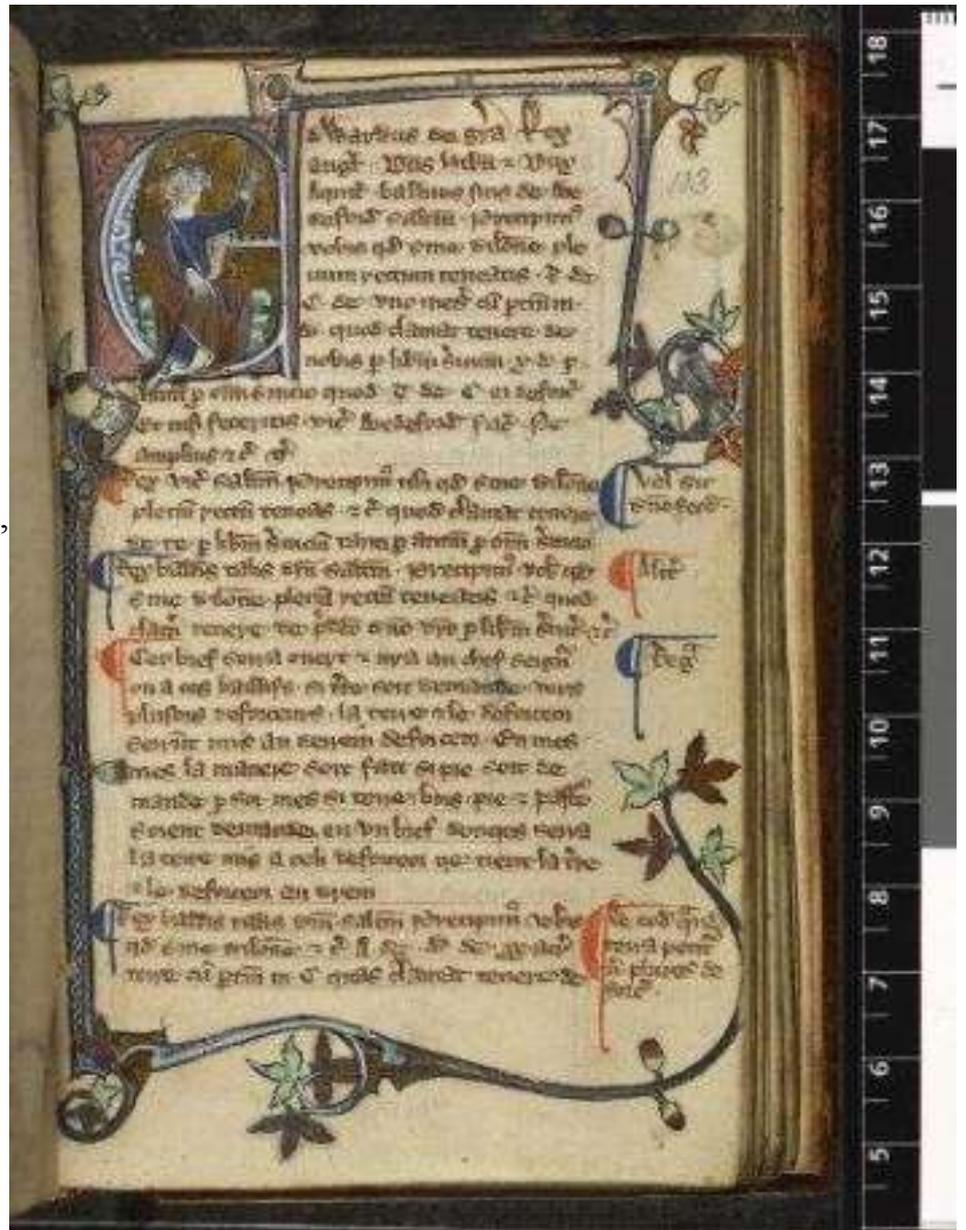
Илл. 31.
 Lansdowne 652 / f. 231.
 Law treatise called Britton
 (ff. 5-8v), XVв., Law
 treatise
 called Britton, and other
 law treatises,
 statutes, etc., (ff. 9-346v),
 XIV в. Автор John le
 Breton. Происхождение
 Англия. Формат 325 × 220
 мм. (свиток); язык
 французский, латинский.
 Британская библиотека,
 Лондон.



Илл. 32.
Harley 858 / f. 1. Vetera
Statuta, including the
Magna Carta, перв.
четв. XIV в.
Происхождение
Англия. Формат 305
× 195 мм. (кодекс);
язык французский,
латинский. Британская
библиотека,
Лондон.



Илл. 34.
 Harley 3819 / f. 103.
 Various legal texts
 including Magna Carta,
 Statutes of England, 2-я
 пол. XIV в.
 Происхождение
 Англия (Восточная
 Англия). Формат
 130 × 85 мм. (кодекс);
 язык латинский.
 Британская библиотека,
 Лондон.



Илл. 35.

Royal 20 D X / fol. 28. Collection of treaties, посл. четв. XIV в.

Происхождение Англия. Формат

365 × 235 мм. (кодекс); язык латинский.

Британская библиотека,

Лондон.



Илл. 36.
Cotton MS Nero D
VI, 1386 - 1399 гг.
Происхождение
Англия. Формат 355
x 230 мм. (кодекс).
Британская
библиотека, Лондон.



Илл. 37.
 Cotton MS Nero D VI, 1386 - 1399 гг.
 Происхождение Англия. Формат
 355 x 230 мм. (кодекс).
 Британская библиотека, Лондон.



Илл. 38.
MS. Harley 5233. Nova Statuta, с. 1436. Формат
225 × 160 мм. (кодекс); язык французский, латинский.
Британская
библиотека, Лондон.



Илл. 39.

Yates Thompson 48. Nova Statuta, from Edward III to Henry VI, c. 1451-1480.

Формат 302 × 210 мм.

(кодекс); язык французский. Британская библиотека, Лондон.

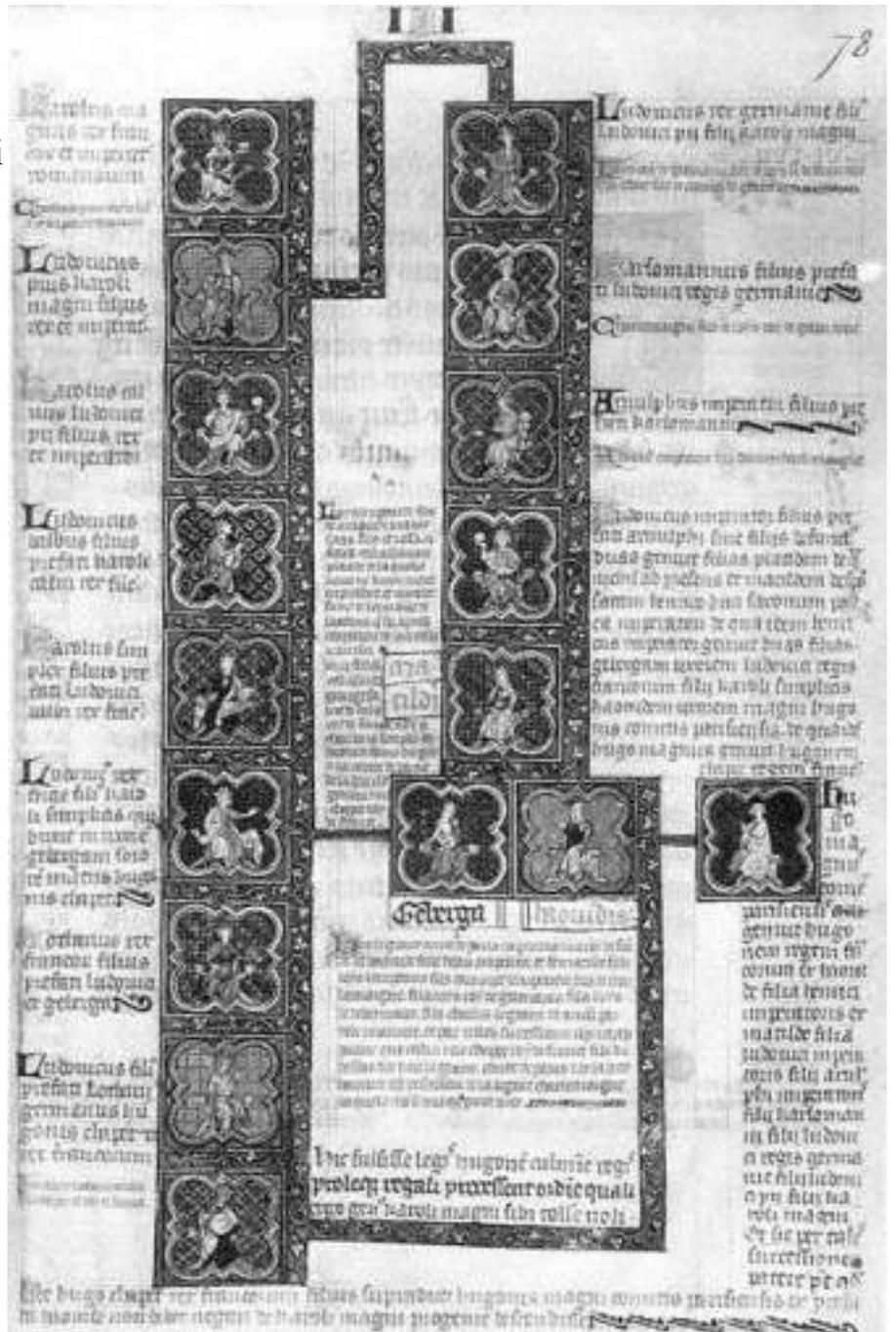


Илл. 40.

Hargrave 274. Nova Statuta, ок.1488/1489. Формат 300 × 210 мм (кодекс); язык французский. Британская библиотека, Лондон.



Илл. 41.
 Ms. lat. 13836 / fol. 78.
 (Genealogical tree for Hugh
 Capet). Vita et Passio Sancti
 Dionysii.
 Автор Ivo of Saint-Denis.
 Национальная библиотека
 Франции, Париж.



Илл. 42.
 Royal 16 G VI. Les
 Grandes chroniques de
 France, 1332- 1350 гг.
 Мастер Mahiet and the
 Master of the Cambrai
 Missal. Происхождение
 Центральная
 Франция (Париж).
 Формат 390 × 280 мм.
 (кодекс);
 язык французский.
 Британская библиотека,
 Лондон.



Илл. 43.

Royal 16 G VI. Les Grandes chroniques de France, 1332-1350 гг.

Мастер Mahiet and the Master of the Cambrai Missal.

Происхождение Центральная Франция (Париж). Формат 390×280 мм. (кодекс); язык французский. Британская библиотека, Лондон.



Илл. 44.

Français 2813. Grandes Chroniques de France, 1375-1380 гг.

Мастера Maître du couronnement de Charles VI, Maître du Livre du sacre de Charles V, Maître de la Bible de Jean de Sy (кодекс), язык французский.

Национальная библиотека Франции, Париж.



Илл. 45.
Français 2813.
Grandes Chroniques
de France,
1375-1380 гг.
Мастера Maître du
couronnement de
Charles VI, Maître
du Livre du sacre de
Charles V, Maître de
la Bible de Jean de
Sy. Кодекс, язык
французский.
Национальная
библиотека
Франции, Париж.



Илл. 46.
 Français 2813. Grandes
 Chroniques de France,
 1375-1380 гг. Мастера Maître
 du couronnement de Charles
 VI, Maître du Livre du sacre de
 Charles V, Maître de la Bible de
 Jean de Sy. Кодекс, язык
 французский.
 Национальная библиотека
 Франции, Париж.



Илл. 47.
Français 2813.
Grandes Chroniques
de France,
1375-1380 гг.
Мастера Maître du
couronnement de
Charles VI, Maître
du Livre du sacre de
Charles V, Maître de
la Bible de Jean de
Sy. Кодекс, язык
французский.
Национальная
библиотека
Франции, Париж.



Илл. 48.
АЕ / П / 385, 1366 г.
Национальные архивы Франции, Париж.



Илл. 49.
Ms. lat. 266 / f. 1v. Evangelia
quattuor [Évangiles de Lothaire]
(3v-207r). Capitulare evangeliorum
(207v- 221v)., 849 – 851 гг. Мастер
Enlumineurs du scriptorium de Saint-
Martin de Tours. Происхождение
Центральная Франция (Аббатство
Святого
Мартина в Туре). Формат 325 × 250
мм. (кодекс); язык латинский.
Национальная библиотека
Франции, Париж.



Илл. 50.
MS lat. 1 / f. 423. Biblia
[Bible de Vivien, dite
Première Bible de Charles
le Chauve]. IX в. Мастер
Maître C. Enlumineur.
Происхождение
Центральная Франция
(Аббатство Святого
Мартина в Туре). Формат
495 × 395 мм. (кодекс);
язык латинский.
Национальная библиотека
Франции, Париж.



Илл. 51.
Msc.Bibl.140 / f.59v.
Bamberger Apokalypse, с.
1010.
Мастер Johannes,
Evangelist, Heiliger.
Происхождение Южная
Германия
(Бенедектинский
монастырь Райхенау).
Формат 295 × 205 мм.
(кодекс); язык латинский.
Государственная
библиотека Бамберга.



Илл. 52.

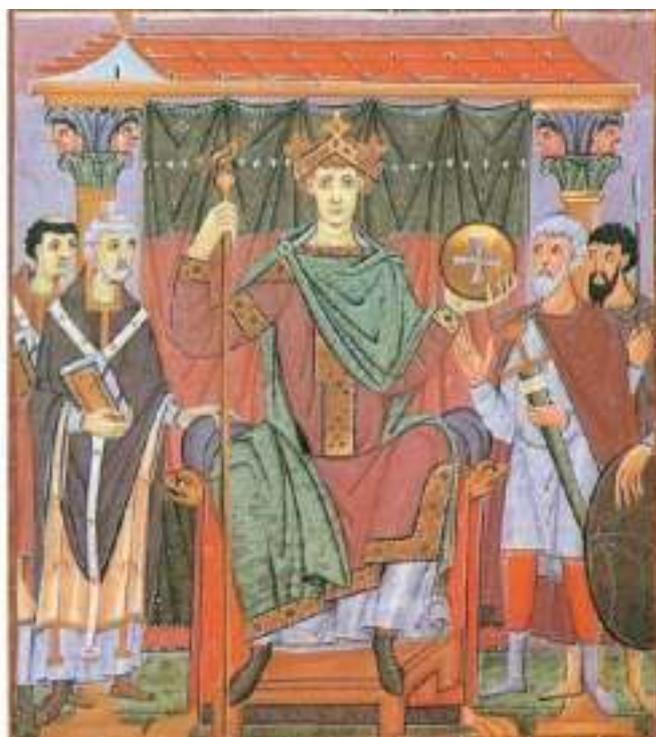
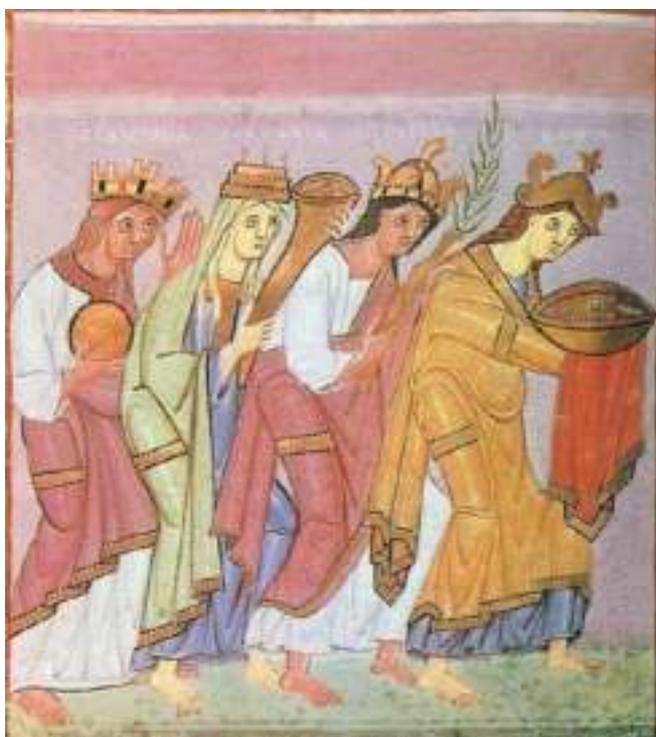
Clm 4453 / f. 23 v. Evangeliar Ottos III,

с. 1000. Происхождение Южная Германия (Бенедектинский монастырь Райхенау).

Формат 335 × 240 мм.

(кодекс); язык латинский.

Баварская Государственная библиотека, Мюнхен.



Илл. 53.
 MS. 24. Codex Egberti,
 fol. 17 r. с. 980. Мастер
 Maître du Registrum
 Gregorii.
 Происхождение Южная
 Германия
 (Бенедектинский
 монастырь Райхенау).
 Формат 270 × 210 мм.
 (кодекс); язык
 латинский.
 Муниципальная
 библиотека, Трир.



Илл. 54.

Cotton MS Vespasian A VIII / f. 2v.

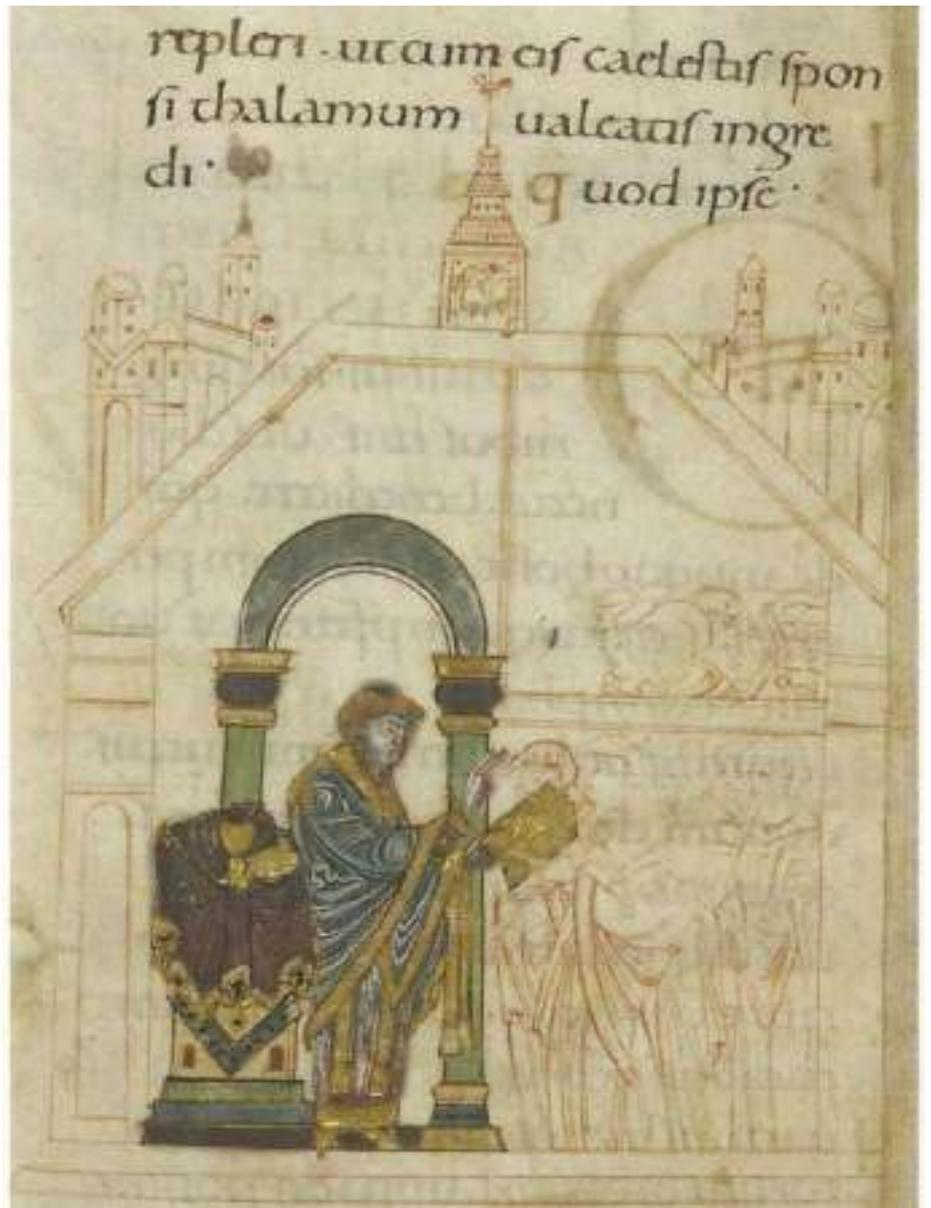
Refoundation charter of the New Minster, Winchester, 2-я пол. X в. – 1 четв. XIII в.

Происхождение Бенедиктинское аббатство Нью-Минстера, Винчестер.

Формат 235 × 170 мм. (кодекс); язык латинский. Британская библиотека, Лондон.



Илл. 55.
 Additional 49598 / f. 118
 v. The Benedictional of St
 Æthelwold, 963 – 984 гг.
 Мастер Godeman.
 Происхождение
 Бенедиктинское
 аббатство Нью-
 Минстера, Винчестер.
 Формат 290 × 225 мм.
 (кодекс); язык
 латинский. Британская
 библиотека, Лондон.



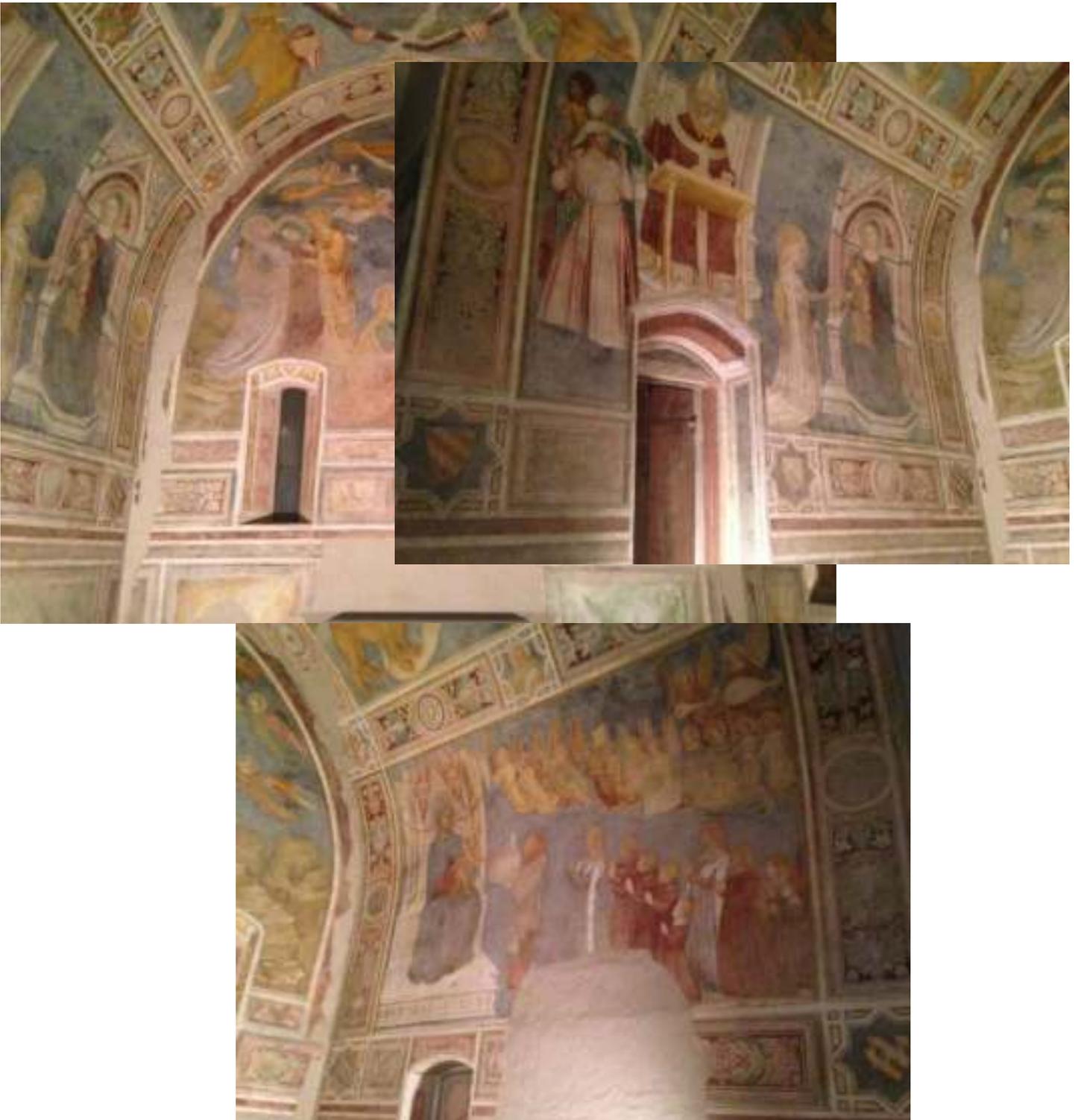
Илл. 56.
 Ф.183.1 №368 / f. 1 v.
 1147-1153 гг.
 Происхождение Западная
 Германия, Майнц. Формат
 195 × 120 мм. (кодекс);
 язык латинский.
 Российская
 Государственная
 библиотека, Москва.



Илл. 57.
Саркофаг Джованни да Фаньяно, 1376 г.
Мастер Бонино да Кампione. Музеи замка Сфорца, Милан



Илл. 58.
Фреска из оратория семейства Порро в Моккироло (Ломбардия).
Пинакотека Брера, Милан. 1360 – 1370 гг.



Илл. 59.

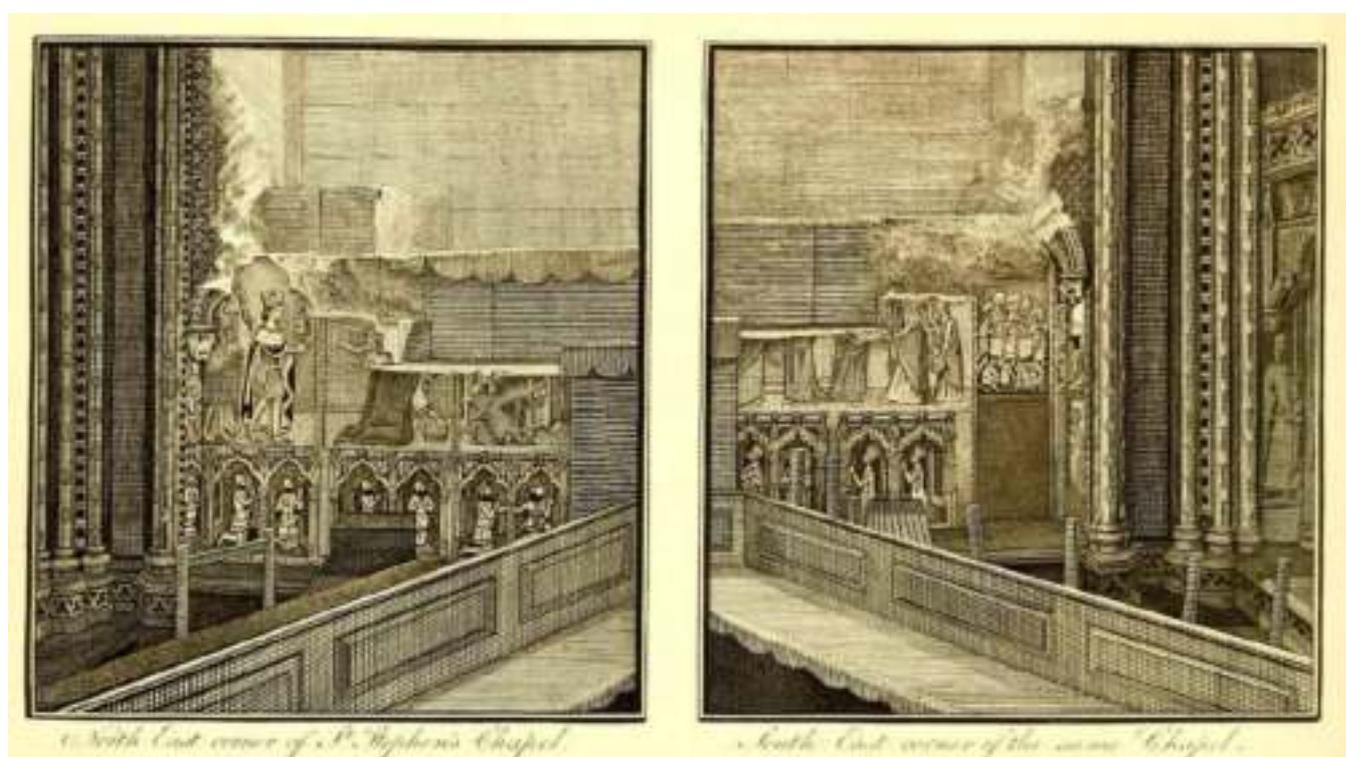
Реконструкция росписей капеллы святого Стефана в Вестминстерском аббатстве.

Джон Томас Смит

«Древности Вестминстера»,

1807г.

Smith J.T. Antiquities of Westminster. London: T. Bensley, 1807. 276 p.



Илл. 60.
Росписи в церкви святого Петра в
Раундсе, Великобритания.
ок. 1400г.



Илл. 61.
Фрагмент фрески из церкви святого Георгия в Троттоне, Великобритания.
ок. 1410 гг.



Илл. 62.

54.1.2. The Hours of Jeanne d'Evreux, Queen of France, 1324 -1328 гг. Автор Jean Pucelle. Происхождение Франция (Париж). Формат 92 × 62 мм. (кодекс).
Метрополитен музей, Нью-Йорк.



Илл. 63.

69.86. The Prayer Book of Bonne of Luxembourg, Duchess of Normandy, до 1349 г.

Автор Jean Le Noir. Происхождение Франция (Париж).

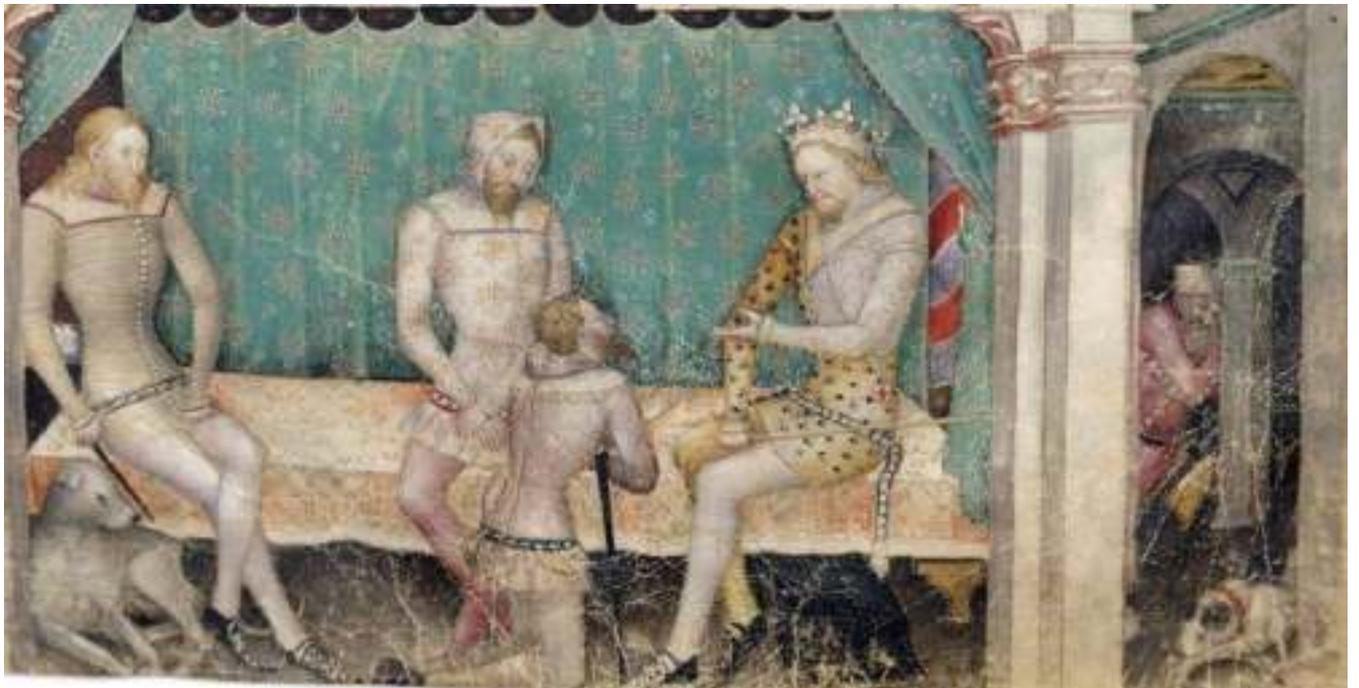
Формат 132 × 97 мм. (кодекс). Метрополитен музей, Нью-Йорк.



Илл. 64.
69.86. The Prayer
Book of Bonne of
Luxembourg,
Duchess of
Normandy, до 1349
г. Автор Jean Le
Noir.
Происхождение
Франция (Париж).
Формат 132
× 97 мм. (кодекс).
Метрополитен
музей, Нью-Йорк.



Илл. 65.
NAF 5243. Roman de Giron le Courtois, 1301—1400 гг.
Происхождение Италия (Милан).
Формат 378 × 270 мм. (кодекс); язык французский.
Национальная библиотека Франции, Париж.



Илл. 66.
Ms. Ludwig XI 7
(83.MN.126).
Vita beatae
Hedwigis, 1353 г.
Мастер Nicolaus
of Prussia.
Происхождение
Польша
(Силезия).
Формат 341 × 248
мм. (кодекс).
Музей Гетти,
Лос-Анжелес.



Илл. 67.

Additional 42130. Psalter (the 'Luttrell Psalter'), 2-я четв. XIV в..

Происхождение Англия

(Линкольн). Формат 350 × 309 мм. (кодекс); язык латинский.

Британская библиотека, Лондон.



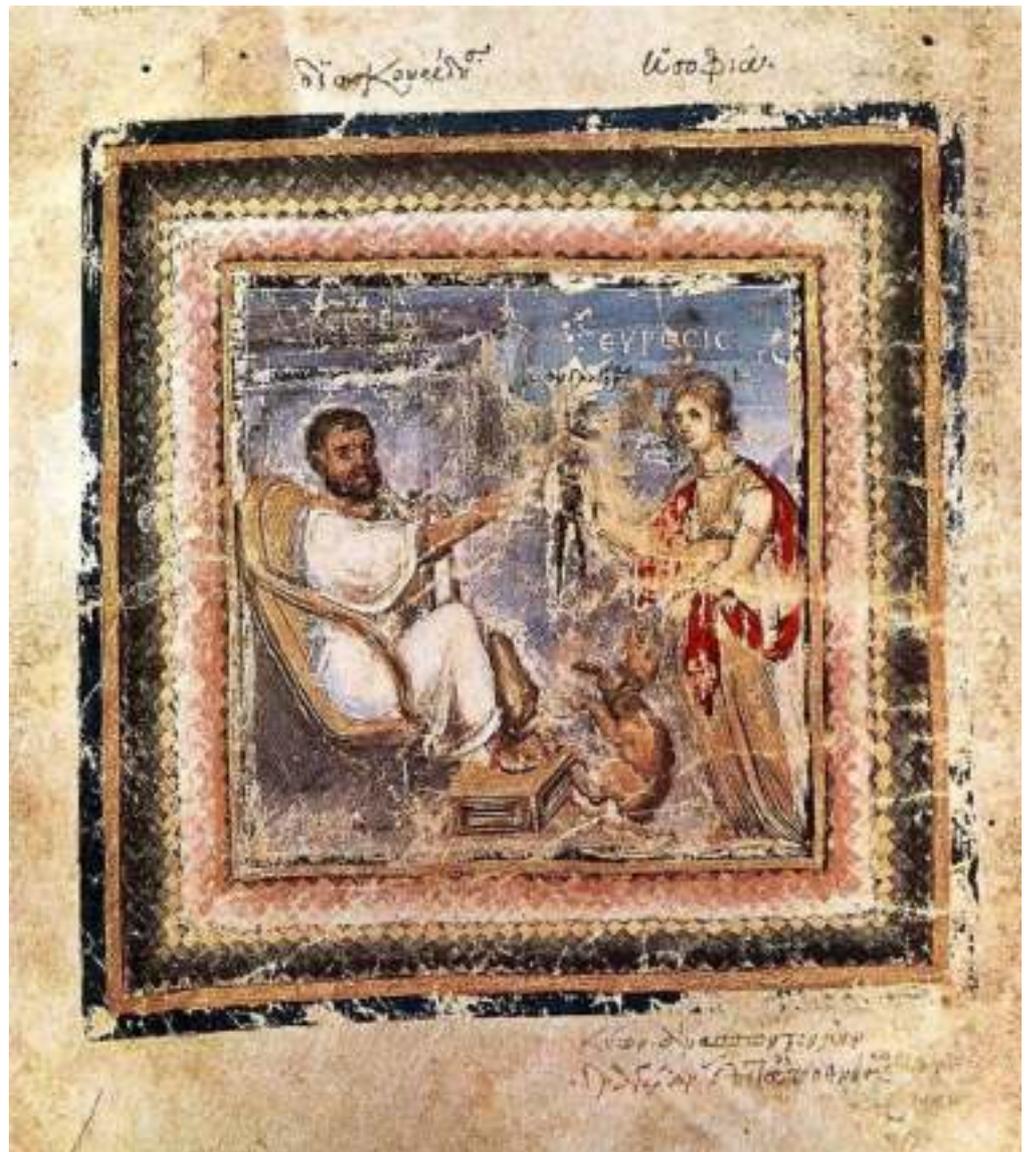
Илл. 68.
Harley 7026. Lovell
Lectionary, с 1400-
1410. Мастер John
Siferwas.
Происхождение
Англия (Гластонбери).
Формат 475 × 310 мм
(кодекс); язык
латинский. Британская
библиотека, Лондон.



Илл. 69.
 Cod. Vat. lat.
 3867. Vergilius
 Romanus, 5th
 cent.
 Происхождение
 Британия.
 Формат 332 ×
 309 мм (кодекс);
 язык латинский.
 Ватиканская
 апостольская
 библиотека,
 Ватикан.



Илл. 70.
 Cod. med. gr. 1.
 Codex Aniciae
 Julianaе, 6th cent.
 Происхождение
 Константинополь.
 Формат 370
 × 300 мм (кодекс);
 язык латинский.
 Австрийская
 национальная
 библиотека, Вена.



Илл. 71.
Ms. Ludwig XI 6 (83.MN.125). De
Vita et
Conversatione Anselmi
Santuariensis, с 1140
1150. Мастер Эдмер
Кентерберийский. Происхождение
Турне (Бельгия). Формат 178 × 108
мм (кодекс); язык латинский.
Музей Гетти, Лос-Анджелес.



Илл. 72.

Ms. Ludwig XIV 6 (83.MQ.165). fol.1.

Initial N: Vidal de Canellas Offering His Text to King James, 1290 - 1310 гг.

Автор Michael Lupi de Çandiu.

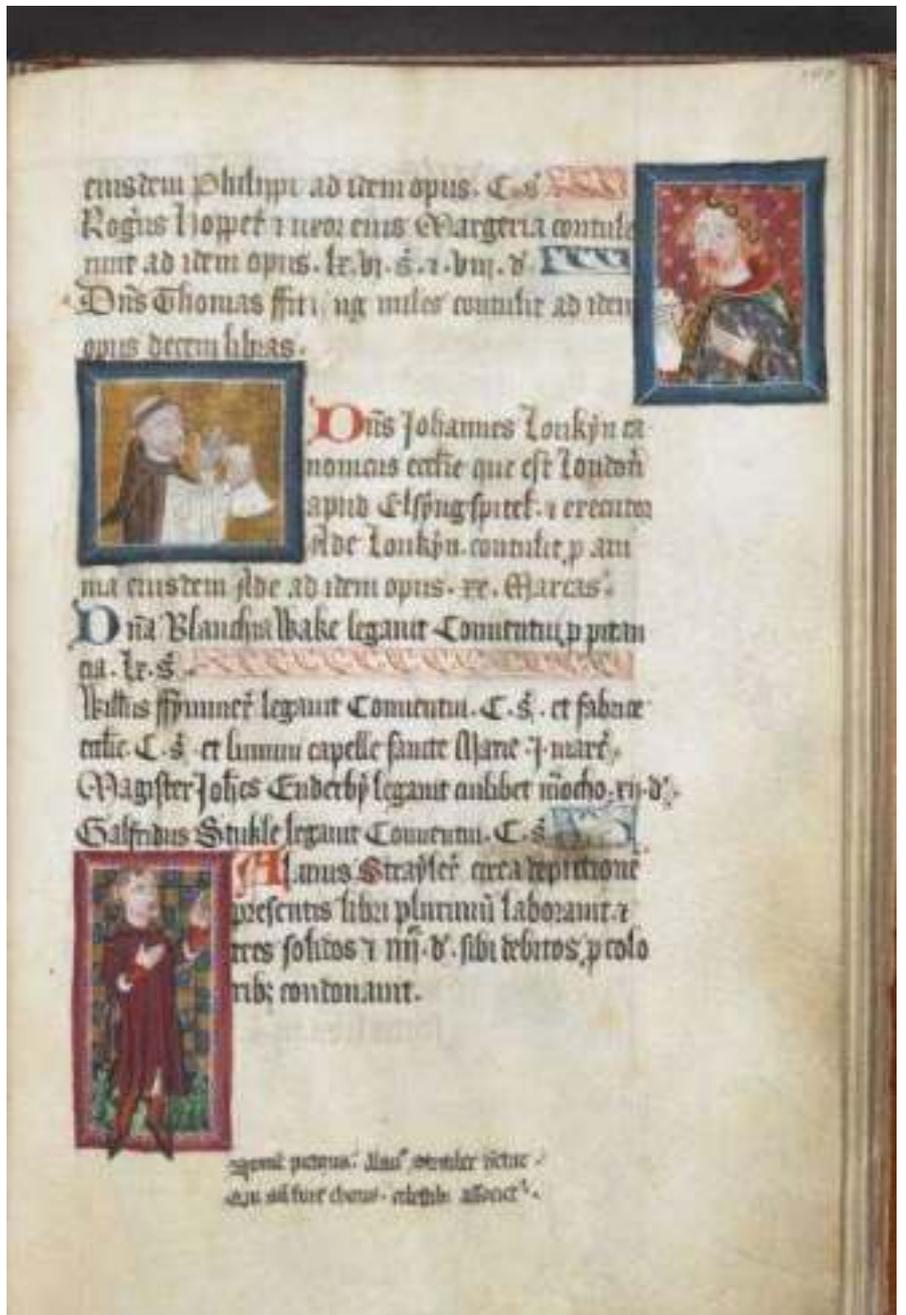
Происхождение Северо-Восточная Испания.

Формат 365 × 240 мм (кодекс).

Музей Гетти, Лос- Анжелес.



Илл. 73.
 Cotton Nero D VII. Golden
 book of Saint Albans.
 Benefactors of Saint Albans
 Abbey, 1380. Мастер
 Alanus Striler.
 Происхождение Англия.
 Формат 359 × 230 мм.
 (кодекс). Британская
 библиотека,
 Лондон.



Илл. 74.
MSS EL 26 C 9. Canterbury Tales. с. 1400-1410.
Формат (кодекс); язык английский.
Библиотека Хантингтона, Калифорния.



Илл. 75.
Harley 4866. The Regiment of Princes,
с. 1411. Автор Thomas Hoccleve.
Происхождение Англия (Лондон или
Вестминстер). Формат 265 × 185 мм
(кодекс); язык английский,
латинский.
Британская библиотека, Лондон.



Илл. 76.

Royal 17 D VI. The Regement of Princes, 2-я четв. XV в.

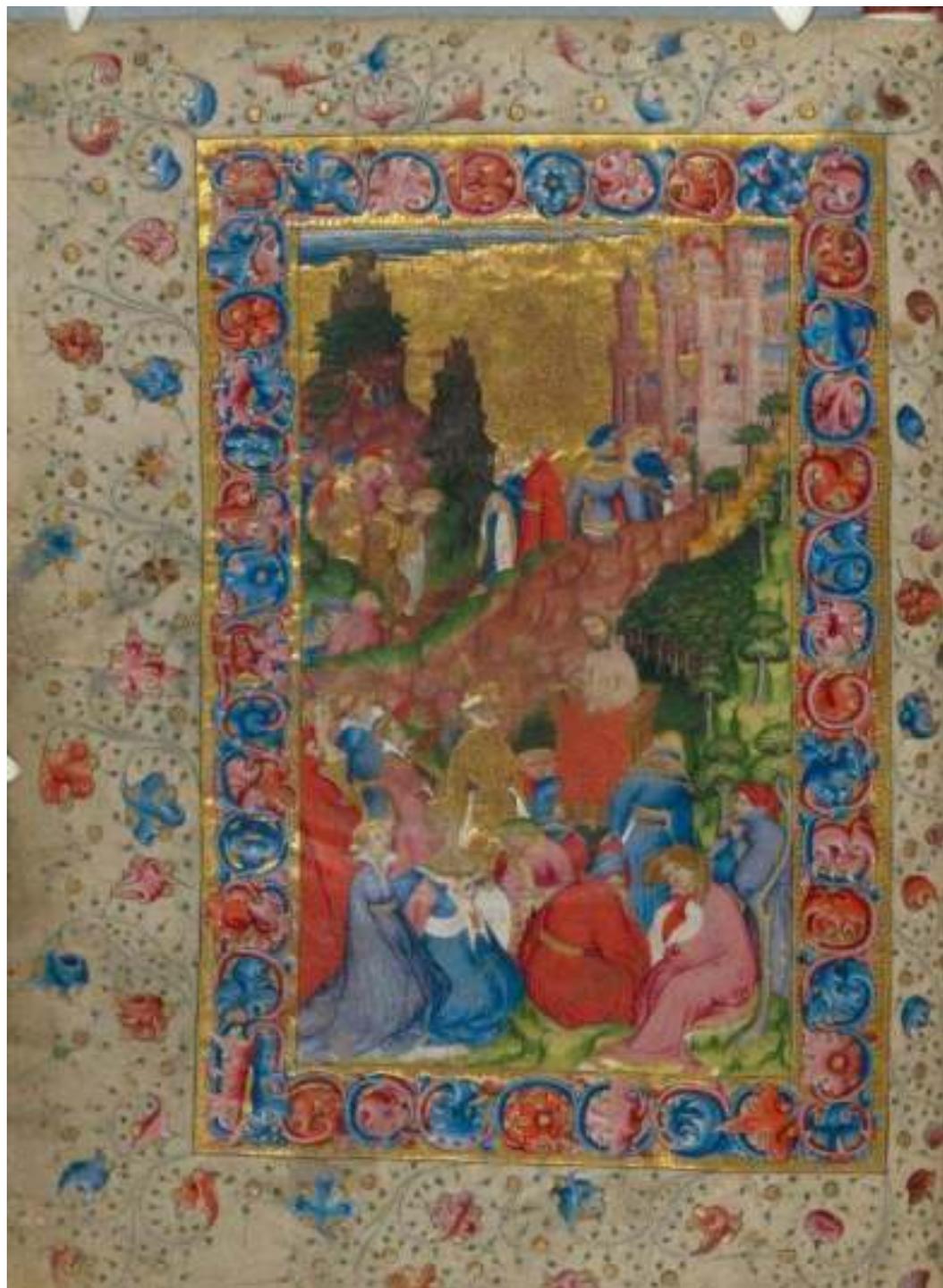
Автор Thomas Hoccleve. Происхождение
Англия.

Формат 265 × 175 мм (кодекс); язык английский.

Британская библиотека, Лондон.



Илл. 77.
MS 61. Troilus and Criseyde.
1385 – 1413.
Автор Geoffrey
Chaucer.
Происхождение
Англия. Формат
318 × 220 мм
(кодекс); язык
английский.
Корпус Кристи
Колледж,
Кембридж.



Илл. 78.



Илл. 79.
Скульптуры левого портала южного
фасада Шартрского собора, XII в.
Слева: Св. Теодор, Св. Этьен, Св.
Климент, Св. Лоран.
Справа: Св. Винсент, Св. Дионисий,
Св. Пиат, Св. Георгий.



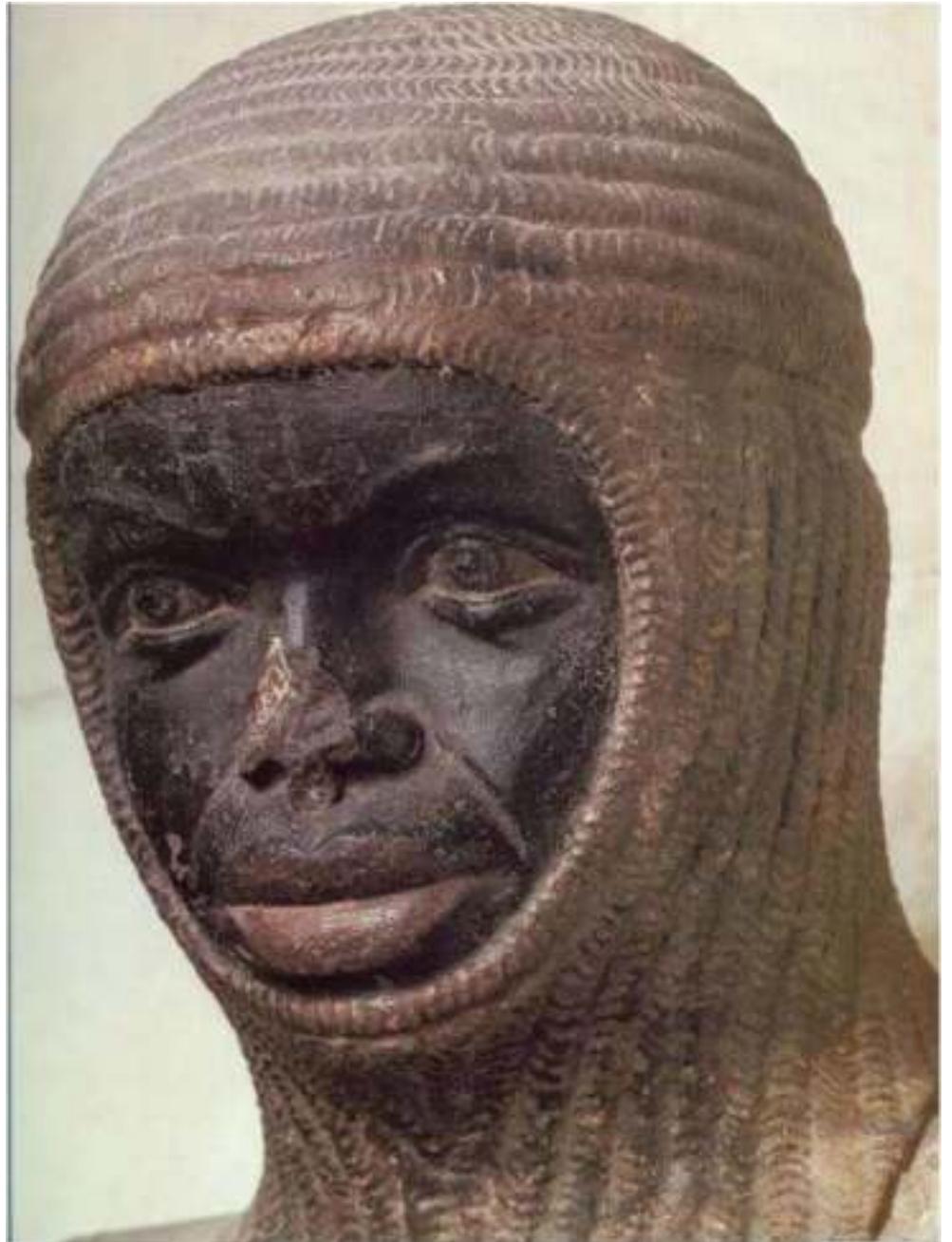
Илл. 80.
Скульптуры правого портала южного
фасада Шартрского собора, XII в.
Слева направо: св. Мартин, св. Иероним,
св. Григорий Великий, св. Авит.



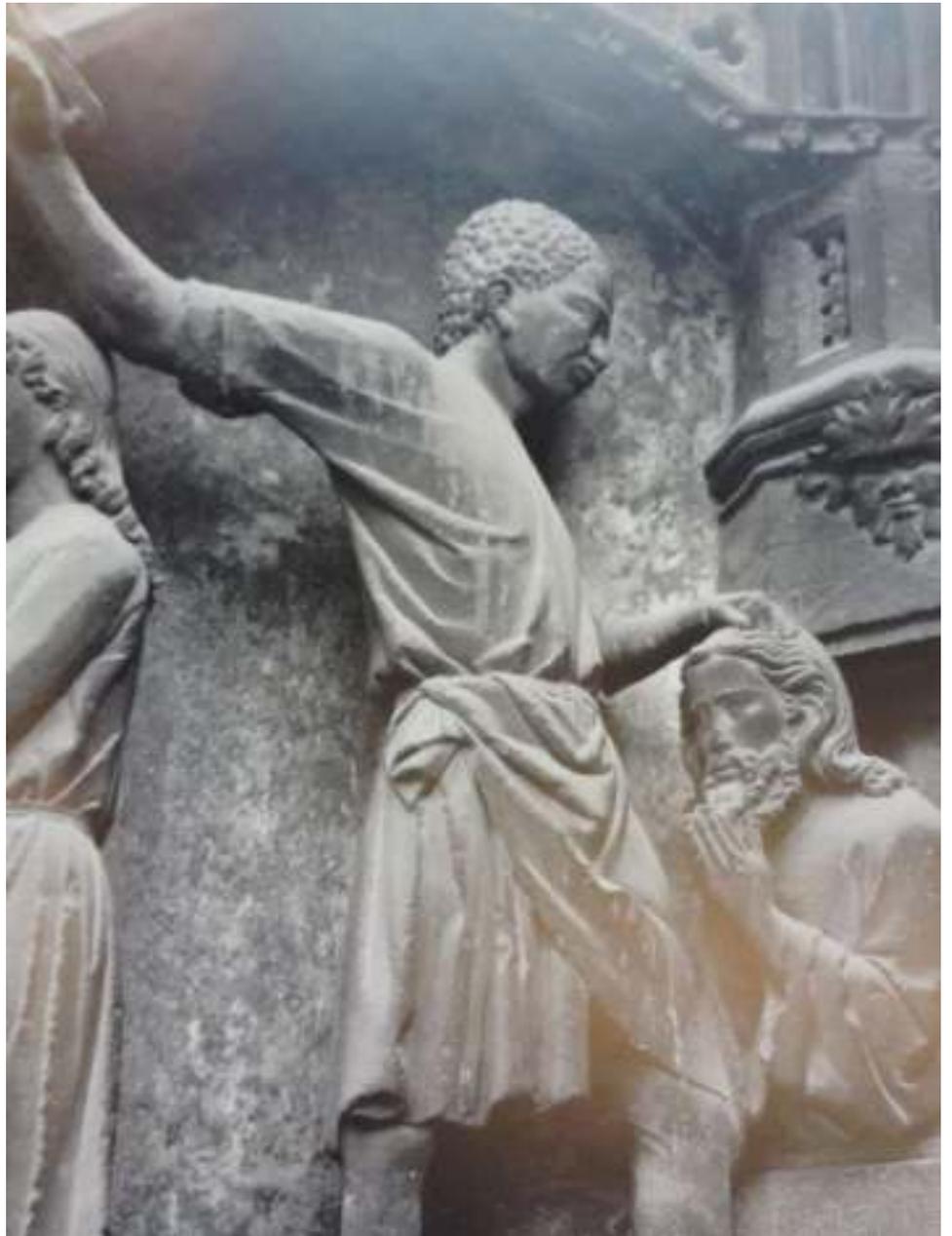
Илл. 81.
Образ палача. Тимпан
восточного портала северной
стены Шартрского собора.



Илл. 82.
Святой Маврикий,
XIII век. Собор свв.
Маврикия и
Екатерины
Александрийской в
Магдебурге.



Илл. 83.
Обезглавливающий
Иоанна
Крестителя. Северный
портал
западного фасада
собора в Руане.



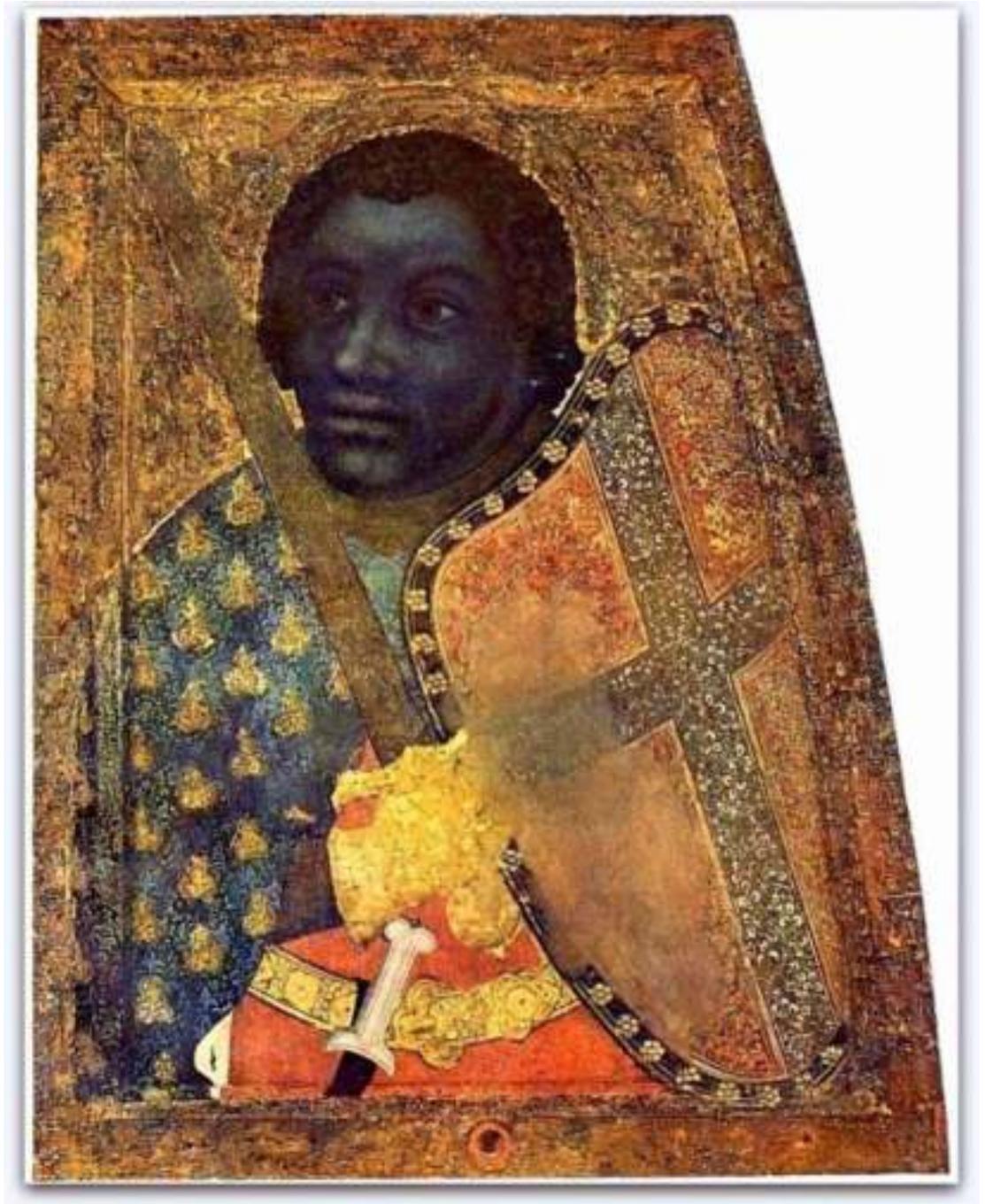
Илл. 84.
Воин из сцены ведения святого Стефана на суд.
Портала южного трансепта собора Нотр-Дам в
Париже



Илл. 85.
Св. Маврикий,
1360–1370 гг.
Соборе
свв. Маврикия и
Екатерины в
Магдебурге.



Илл. 86.
Св. Маврикий. 1360 – 1365гг.
Национальная галерея, Прага.



Илл. 87.
Бамбергский всадник, перв. пол. XIII в. Бамбергский кафедральный собор.



Илл. 88.
Магдебургский всадник,
1240-е г. Музей истории
культуры, Магдебург.



Илл. 89.
Св. Мартин в образе всадника из
рельефного декора собора святого Мартина в Басенхейме, XIII век.



Илл. 90.
Маркграф Герман
Наумбургский
собор, 1250–1260
гг.



Илл. 91.
Маркграфиня Реглинда. Наумбургский собор, 1250–1260 гг.



Илл. 92.
Маркграф
Экехард II.
Наумбургский
собор, 1250–
1260 гг.



Илл. 93.
Надгробный образ
Элеоноры
Кастильской, 1290 г.
Вестминстерское
аббатство, Лондон.



Илл. 94.
Надгробный образ
Рудольфа Габсбурга,
Шпайерский
кафедральный собор, ок.
1290–1310 гг.



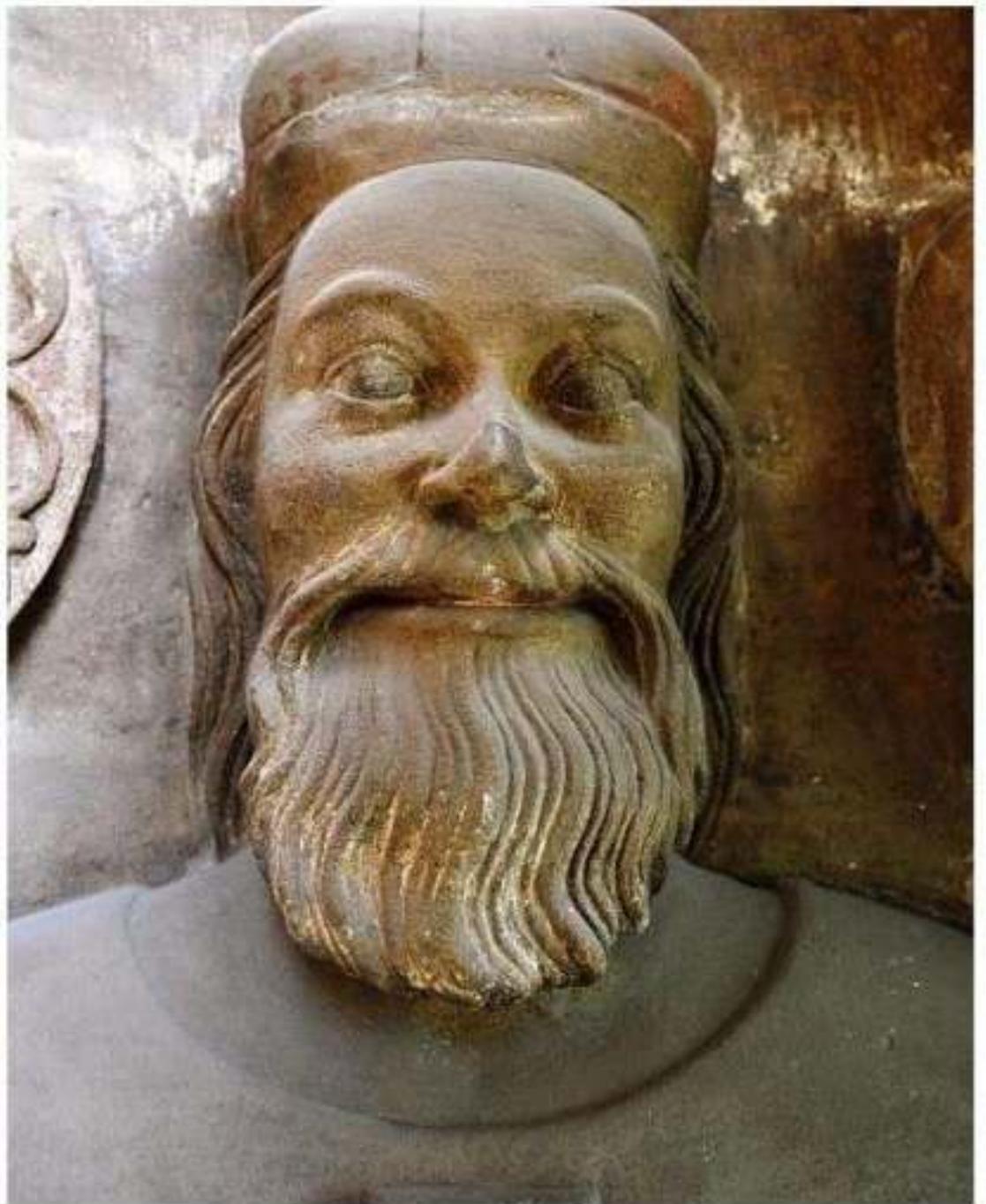
Илл. 95.
Маркграфиня Ута Балленштедтская.
Наумбургский собор, 1250–
1260 гг.



Илл. 96.
Скульптурный бюст Карла IV, 1374–
1378 г.
Собор святого Вита, Прага.



Илл. 97.
Скульптурный бюст Яна Йиндржиха, 1374–1378 г.
Собор святого Вита, Прага.



Илл. 98.
Скульптурный бюст Элишки Пржемысловны, 1374–1378 г. Собор святого Вита, Прага.



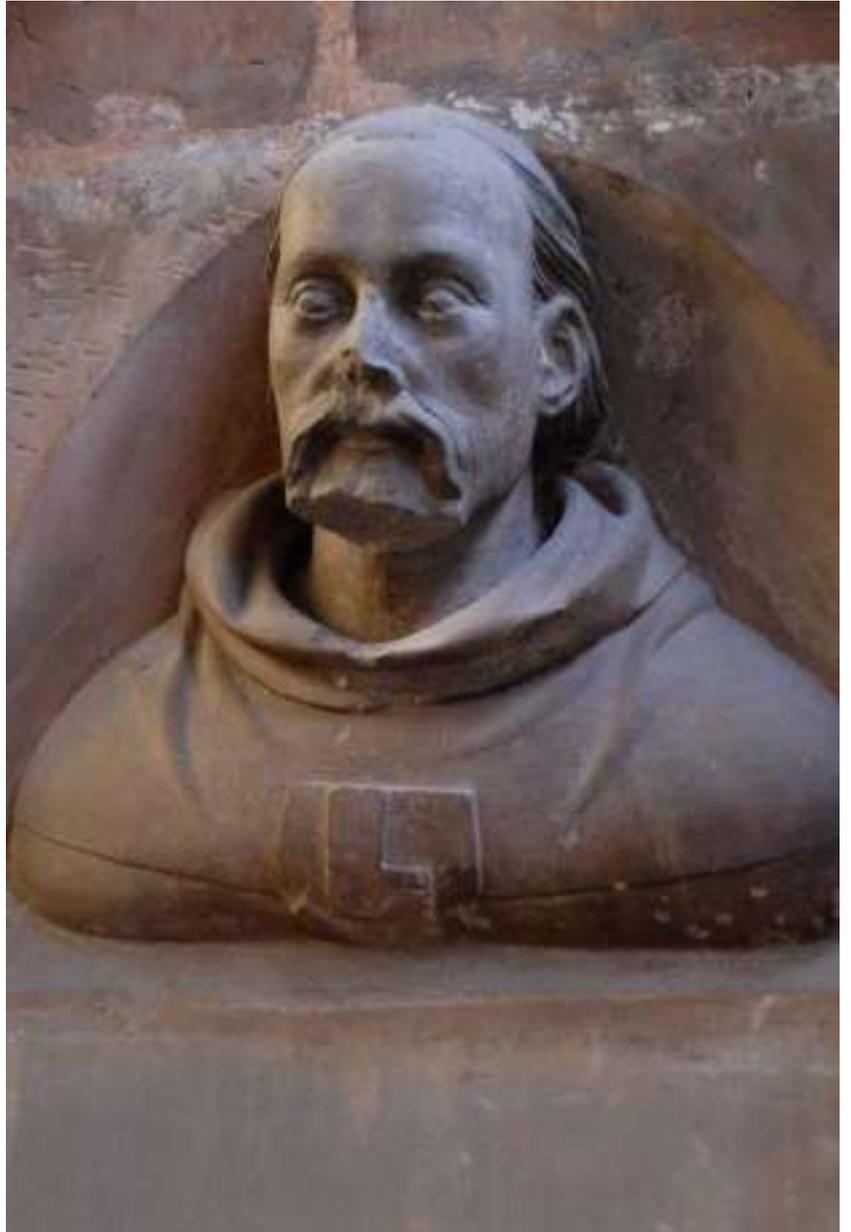
Илл. 99.
Скульптурный
бюст Вацлава,
1374–1378 г.
Собор святого
Вита, Прага.



Илл. 100.
Скульптурный бюст Яна Люксембургского, 1374–1378 г. Собор святого Вита,
Прага.



Илл. 101.
Скульптурный бюст Петра
Парлержа , 1374–1378 г.
Собор святого Вита, Прага.



Илл. 102.

Скульптурный бюст архиепископа Яна О́чко , 1374–1378 г.
Собор святого Вита, Прага.



Илл. 103.

Скульптурный бюст Арношта
из Пардубиц , 1374–1378 г. Собор святого Вита, Прага.



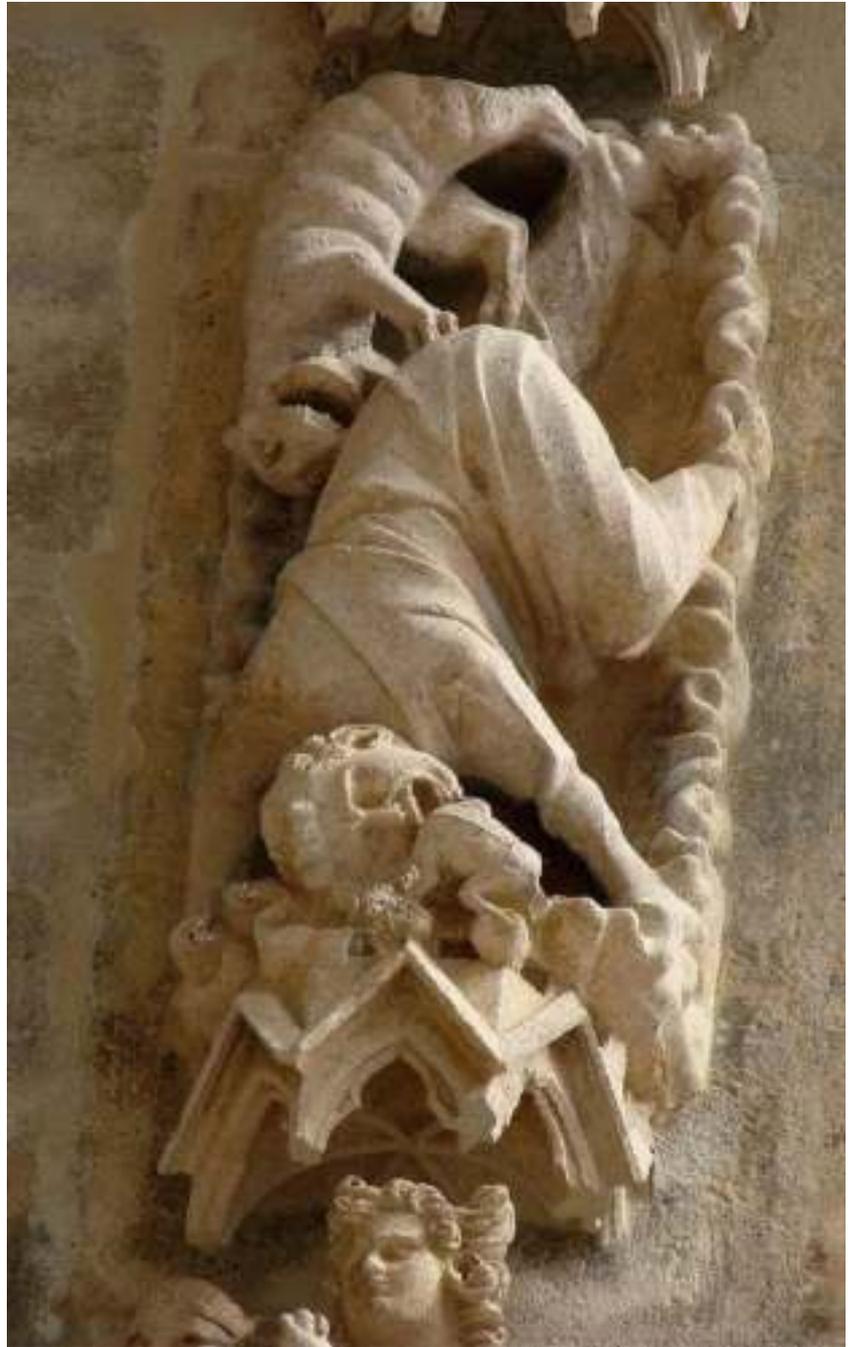
Илл. 104.
Скульптурный бюст Бенеша
Крабице, 1374–1378 г. Собор святого Вита, Прага.



Илл. 105.
Скульптурный бюст
Вацлава из Радче,
1374–1378 г.
Собор святого Вита,
Прага.



Илл. 106.
Фасад собора в Реймсе,
фрагмент.



Илл. 107.
Скульптурный бюст
Микулаша Голубца,
1374– 1378 г.
Собор святого Вита,
Прага.



Илл. 108.
Надгробие
Пржемысла
Отакара,
1377 г.
Собор
святого
Вита, Прага.

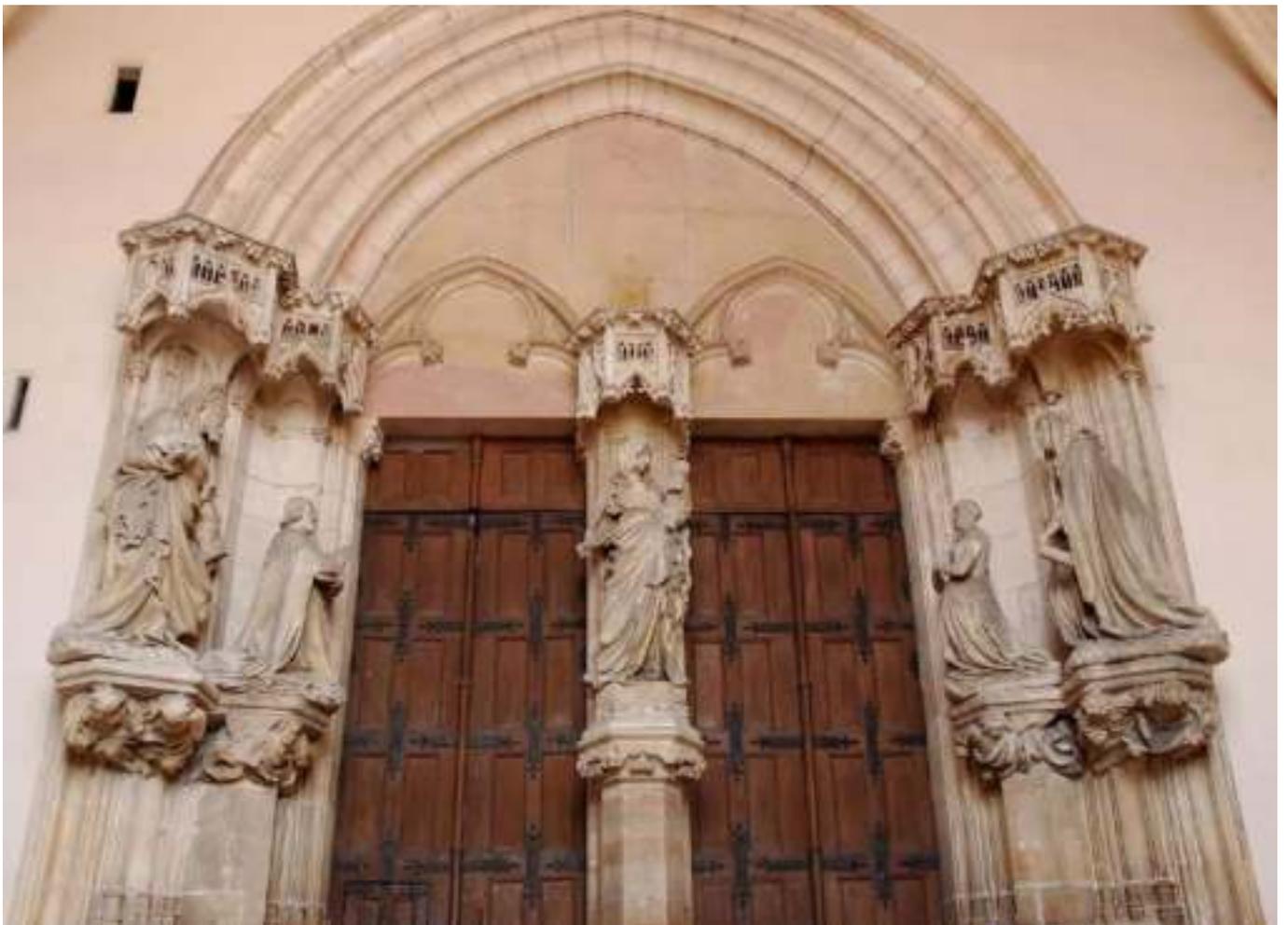


Илл. 109.
Клаус Слютер.
«Колодец предков» /
«Колодец Моисея»,
ок. 1395–1406 г.
Шартрез де
Шанмоль, Дижон.



Илл. 110.

Клаус Слютер. Портал монастырской церкви, ок 1395 – 1406.
Шартрез де Шанмоль, Дижон.



Илл. 111.
1850,1127.1. The St Eustace
Head Reliquary, 1180-1200.
Материал дерево, горный
хрусталь, халцедон, аметист,
сердолик,
жемчуг, стекло, серебро,
золото. Происхождение
Базель. Британский музей,
Лондон.



Илл. 112.
AKG3515. Golden Bust of
Frederick I, c. 1160. Материал
Позолоченная бронза.
Происхождение
Вестфалия. Католическая
приходская церковь,
Каппенберг.



Илл. 113.
17.190.352a, b.
Reliquary Bust of
Saint Yrieix, c. 1220-
1240. Материал
Позолоченное
серебро, хрусталь,
драгоценные камни,
стекло.
Происхождение
Лимож, Франция.
Метрополитен музей,
Нью-Йорк



Илл. 114.
Inv. No. K. 18. Bust
reliquary of St.
Ludmila,
1300-1320.
Материал
позолоченное
серебро, хрусталь,
аметист, цветное
стекло, дерево.
Происхождение
Богемия. Собор
святого Вита,
Прага.



Илл. 115.
W30. Bust reliquary
of St. Blasius, XIV в.
Материал
Позолоченное
серебро, хрусталь,
драгоценные камни,
дерево.
Происхождение
Сокровищница
Гвельфов, Церковь
святого Власия,
Брауншвейг.
Берлинский музей
прикладного
искусства.



Илл. 116.

1895,0122.188-189. Broadside on the relics at Kloster Andechs, Bavaria, 1496 г.
Бумага, Гравюра на дереве. Происхождение Германия (Бавария). Формат 265 x 750
мм. (кодекс). Британский музей, Лондон.



Илл. 117.
Надгробие Хлодвига I, 1220-е гг. Аббатство Сен-Дени, Париж



Илл. 118.
Надгробие короля Хильдеберта I, ок. 1163 г.
Аббатство Сен-Дени, Париж



Илл. 119.
Надгробие короля Дагоберта, XIII в.
Аббатство Сен-Дени, Париж



Илл. 120.
Надгробие Хлодвига II, 1263 – 1264
гг. Аббатство Сен-Дени, Париж



Илл. 121.
Надгробие Карла Мартела, 1263 – 1264 гг.
Аббатство Сен-Дени, Париж



Илл. 122.

Надгробие Людовика VI Толстого, 1263 – 1264 гг. Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 123.

Надгробие Филиппа II Молодого, 1263 – 1264 гг. Аббатство Сен-Дени, Париж



Илл. 124.
Надгробие Генриха I, 1263 – 1264 гг.
Аббатство Сен-Дени, Париж



Илл. 125.
Надгробие Карломана II, 1263 – 1264 гг.
Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 126.

Надгробие Роберта Благочестивого, 1263 – 1264 гг. Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 127.
Надгробие Пипина Короткого, 1263
– 1264 гг.
Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 128.
Надгробие Французского, ок. 1260 гг.
Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 129.
Надгробие Филиппа Французского, сер.
XIII в.
Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 130.
Надгробие Филиппа III,
1307 г. Аббатство Сен-
Дени, Париж.



Илл. 131.
Надгробие Филипа IV
Красивого, 1327 г.
Аббатство Сен-Дени,
Париж.



Илл. 132.
Надгробие Людовика X, 1327 г.
Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 133.
Надгробие Филиппа V,
1327 г. Аббатство Сен-
Дени, Париж.



Илл. 134.
Надгробие Карла IV, до 1329 г.
Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 135.

Надгробие Иоанна I, до 1329 г. Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 136.
Надгробие Роберта II
д'Артуа, нач.
XIV в. Аббатство Сен-
Дени, Париж.



Илл. 137.
Надгробие Карла
Анжуйского, перв.
треть XIV в.
Аббатство Сен-
Дени, Париж.

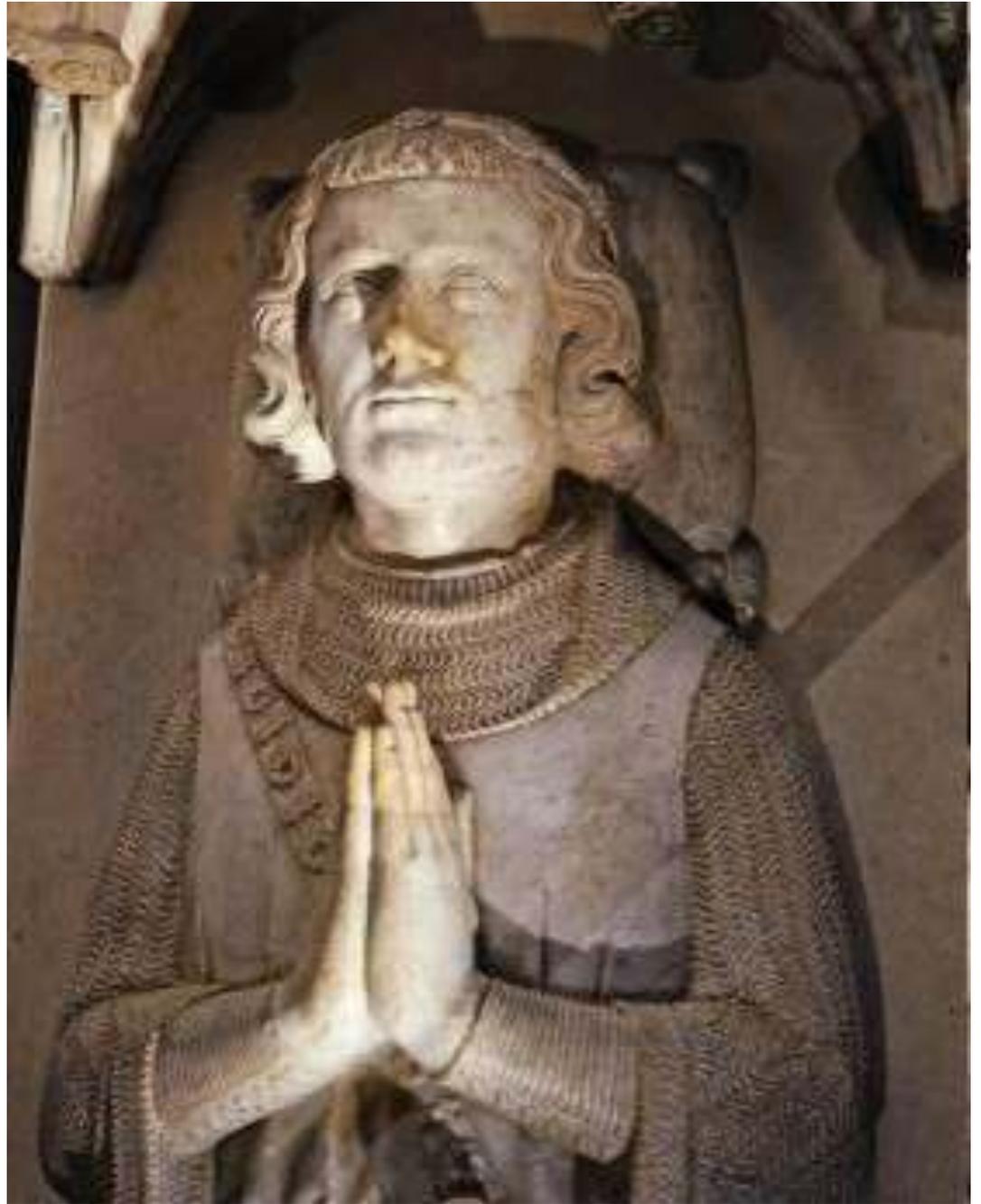


Илл. 138.

Карл, граф Валуа, перв. пол. XIV в. Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 139.
Надгробие
Карла
д'Этампа, втор.
пол.
XIV в.
Аббатство Сен-
Дени, Париж.



Илл. 140.
Карла II графа Алансона, втор. пол.
XIV в. Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 141



Илл. 142.
Надгробие Герментруды,
1263 – 1364 гг. Аббатство
Сен-Дени, Париж.



Илл. 143.
Надгробие Констанции Арльской, 1263 – 1264 гг. Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 144.
Надгробие Констанции
Кастильской, 1263 –
1264 гг. Аббатство Сен-
Дени, Париж.



Илл. 145.
Надгробие
Изабеллы
Арагонской,
1275 г.
Аббатство Сен-Дени,
Париж.



Илл. 146.
Надгробие
Маргариты Артуа,
нач. XIV в.
Аббатство Сен-
Дени, Париж.



Илл. 147.
Надгробие Маргариты Фландрской, кон. XIV в. Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 148.
Надгробие Жанны
Французской и Бланки
д'Эврё, 2-я пол. XIV в.
Мастер Jean de Liège.
Аббатство Сен-Дени,
Париж.



Илл. 149.
Надгробие
Бланки
Французской 2-
я пол. XIV в.
Мастер — Jean
de Liège.
Аббатство Сен-
Дени, Париж.



Илл. 150.

Надгробие Клеменции Венгерской, 1-я пол. XIV в. Аббатство Сен-Дени, Париж.





Илл. 151.
Надгробие Жанны де Бурбон 2-я пол.
XIV в. Аббатство Сен-Дени, Париж.



Илл. 152.

RF 1377, RF 1378

Статуи Карла V и Жанны де Бурбон. Лувр, Париж



Илл. 153.

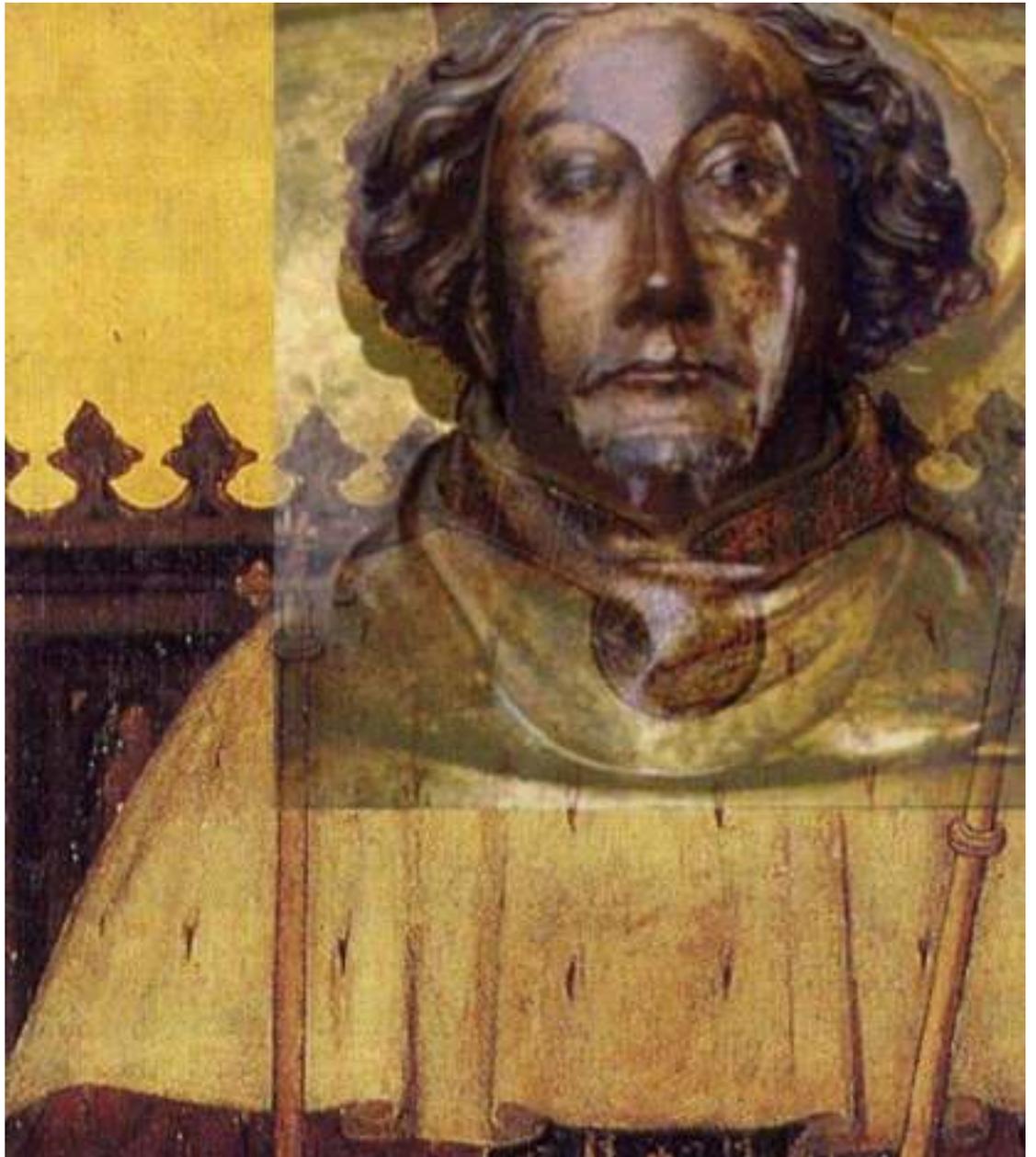
Надгробие Эдуарда II, 1330 г. Кафедральный собор святого Петра и Святой Неделимой Троицы, Глостер.



Илл. 154.
Надгробие Эдуарда III, 1395 г.
Вестминстерское аббатство, Лондон.



Илл. 156.



Илл. 157
Надгробие Генриха IV, 1413-1437 гг.
Кентерберийский собор



Илл. 158.
Надгробие Генриха V, ок. 1422г.
Вестминстерское аббатство



Илл. 159.
Джотто. Портрет
донатора Энрико
Скровеньи,
1310-е гг. Капелла
дель Арена, Падуя.



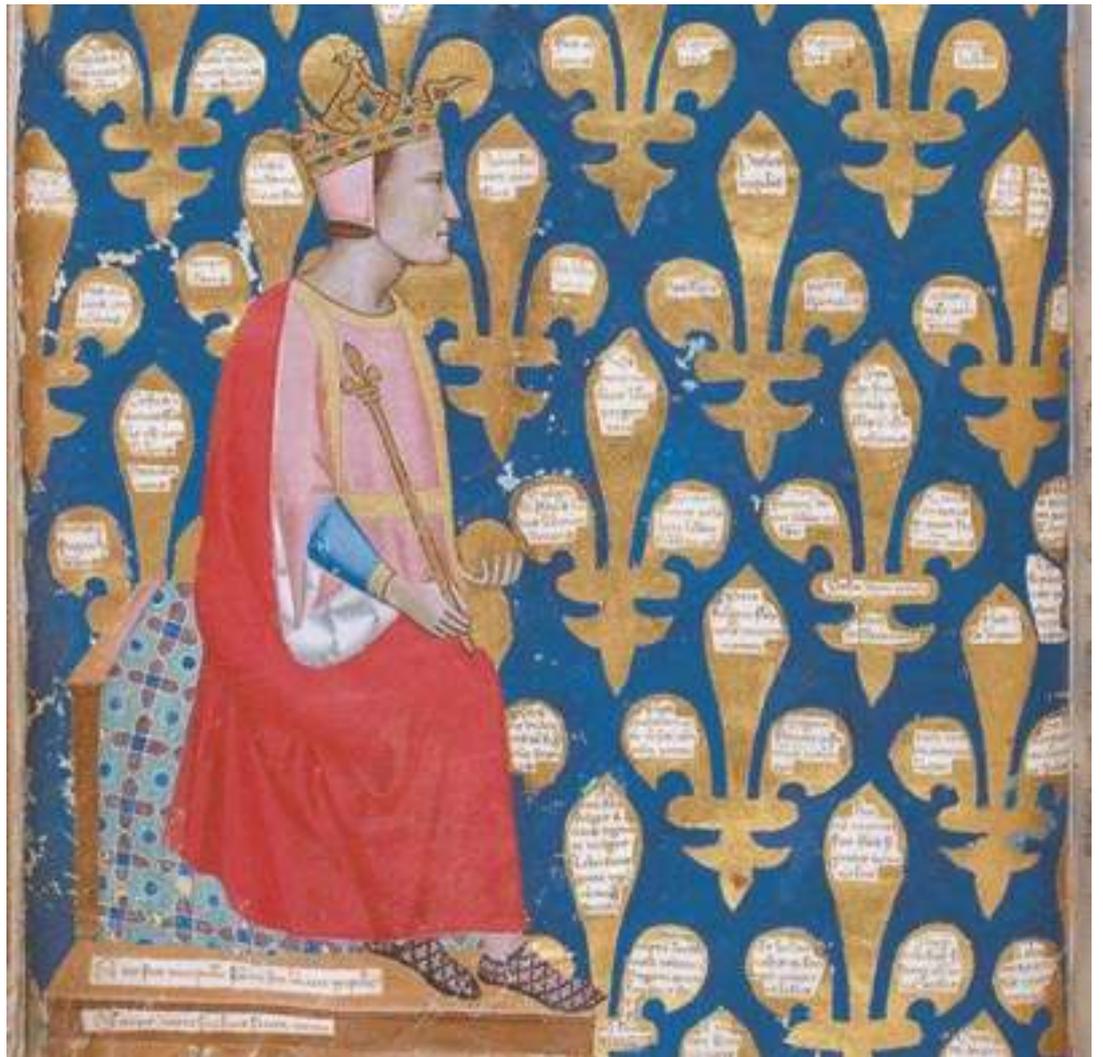
Илл. 160.
Симоне Мартини.
Алтарь святого
Людовика
Тулuzского, 1317 г.
Музей Каподимонте,
Неаполь.



Илл. 161.

Ms. Royal 6 E IX.

Regia Carmina, ок.1335-1340 гг. Британская библиотека, Лондон.



Илл. 162.

RF 2490. Портрет Иоанна Доброго, ок.
1350 г.

Темпера и золото на дубовой панели.
Формат 59.8 × 44.6 см. Музей Лувра,
Париж.



Илл. 163.
L/11. Portrait of Rudolf IV,
Duke of Austria, c. 1360.
Масло на деревянной
панели.
Происхождение Чехия
(Прага). Соборный музей,
Вена.



Илл. 164.
Св. Матфей.
1360 – 1365гг.
Национальная
галерея, Прага.



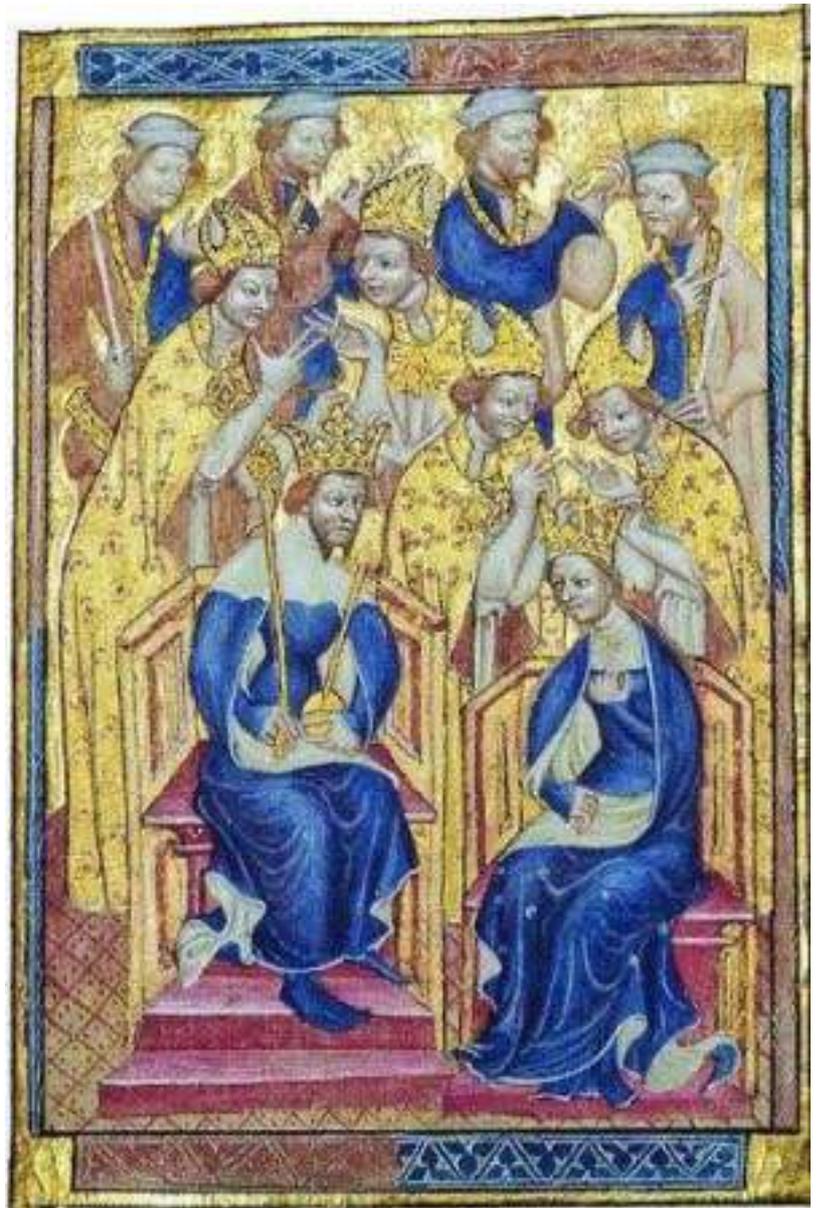
Илл. 165.

Ричард II, фрагмент. ок. 1395 г.

Масло на дереве; Формат 213 × 110 см. Вестминстерское аббатство, Лондон.



Илл. 166.
MS 38. Liber Regalis, 1380-1382
гг. Происхождение Англия.
Вестминстерское аббатство,
Лондон.



Илл. 167.
Arundel 331.
Nova Statuta for
Edward III (ff. 1
212v) and Richard
II (ff. 213-329v).
ок.1392-1340 гг.
Происхождение
Англия (Лондон).
Формат 160 × 115
мм (кодекс); язык
латинский,
французский.
Британская
библиотека,
Лондон.



Илл. 168.

NG4451. Уилтонский диптих, ок. 1395-9 гг. Происхождение Англия/Франция.
Формат 53 × 37 см. Темпера на дубовой панели. Национальная галерея, Лондон.



Илл. 169.
Ms. 11060-61. Прекрасный
часослов герцога
Беррийского, ок. 1402 г.
Автор Jacquemart de Hesdin,
André Beauneveu.
Происхождение Франция.
Формат 274 × 188 мм.
(кодекс). Королевская
библиотека Бельгии,
Брюссель.



Илл. 170.
 Cotton Tiberius V. VIII.
 Коронационная книга
 Карла V, короля Франции.
 ок.1365-1380 гг.
 Происхождение Франция
 (Париж). Формат 290 x 210
 мм (кодекс); язык
 французский,
 латинский. Британская
 библиотека, Лондон.



Илл. 171.
Ms.10 В 23.
Историческая
библия Жана де
Водетара, ок. 1372
г.
Автор Ханекин из
Брюгге,
Мастер Библии
Жана де Си.
Происхождение
Франция (Париж).
Формат 292 × 215
мм., (кодекс);
язык:
французский.
Музей Меерманно,
Гаага.



Илл. 172.

J / 358 no.12, 1367 г.

Национальные архивы Франции, Париж.



Илл. 173.

МІ 1121. Нарбонская пелена, ок. 1375 – 1380 гг.

Формат 78 × 208 см.

Лувр, Париж.



Илл. 174.

Ms. 65. Великолепный часослов герцога Беррийского, 1411 – 1416 гг. Авторы: братья Лимбурги, Бартеlemi Д'Эйк, Jean Colombe. Формат 290 × 210 мм, (кодекс); Музей Конде, Шантийи.



Илл. 175.
Ганс Гольбейн Младший.
Герцог Беррийский, 1523 –
1524. Формат 39,6 × 27,5 см.
Музей истории искусств,
Базель.



Илл. 176.

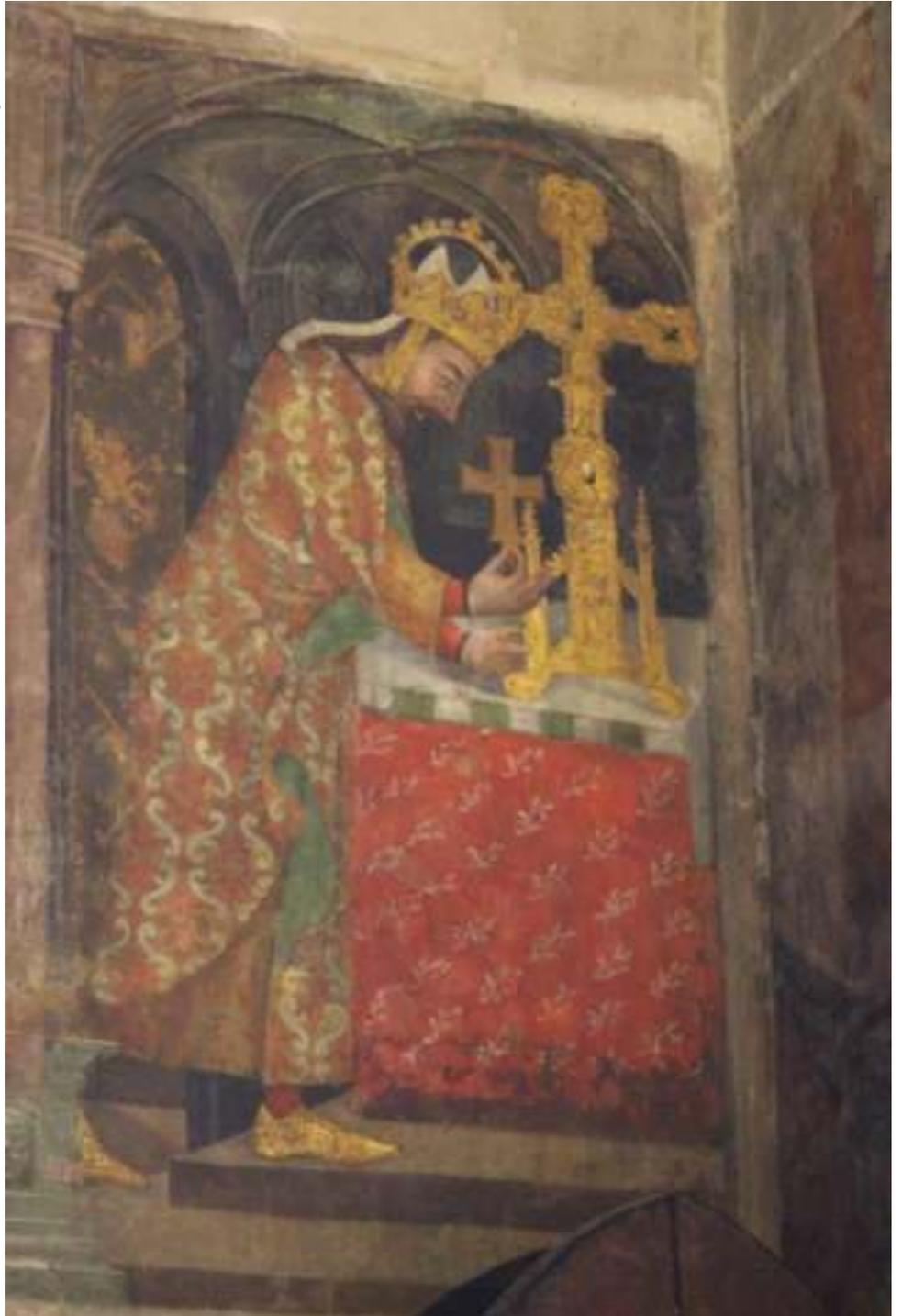
Получение реликвий в 1356 году в городе Мец от французского дофина Карла V, 1357 – 1360 гг.

Мастер Николас Вюрмстер из Страсбурга.

Замок Карлштейн.



Илл. 177.
Карл IV с реликвиями,
1357 – 1360 гг. Мастер
Николас Вюрмстер из
Страсбурга.
Замок Карлштейн.

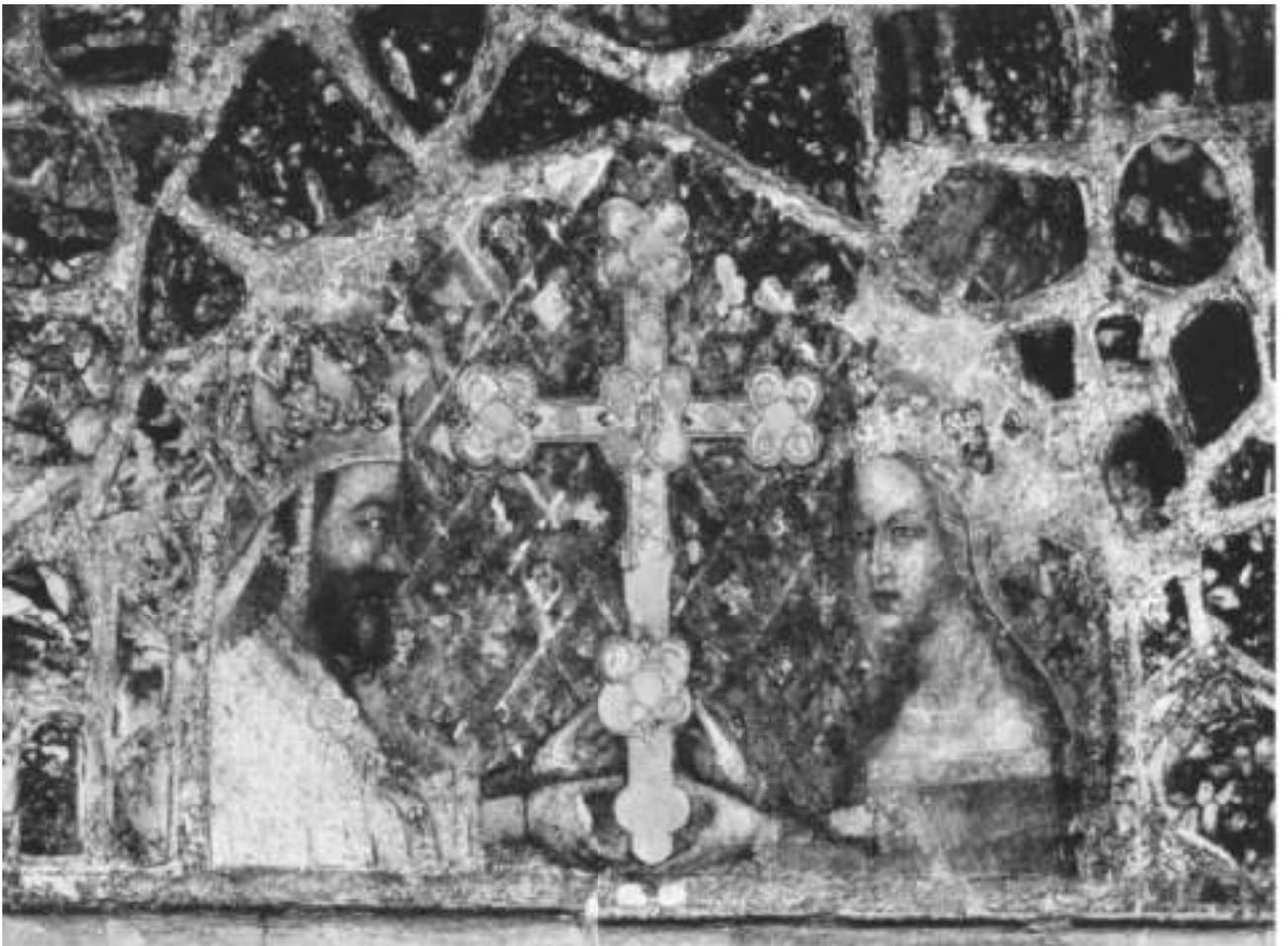


Илл. 178.

Карл IV с третьей женой Анной Свидницкой, 1357 – 1360 гг.

Мастер Николас Вюрмстер из Страсбурга.

Замок Карлштейн.



Илл. 179.
Капелла святого Креста. Замок Карлштейн.



Илл. 180.
Св. Иероним.
1360 – 1365 гг.
Национальная
галерея, Прага.



Илл. 181.

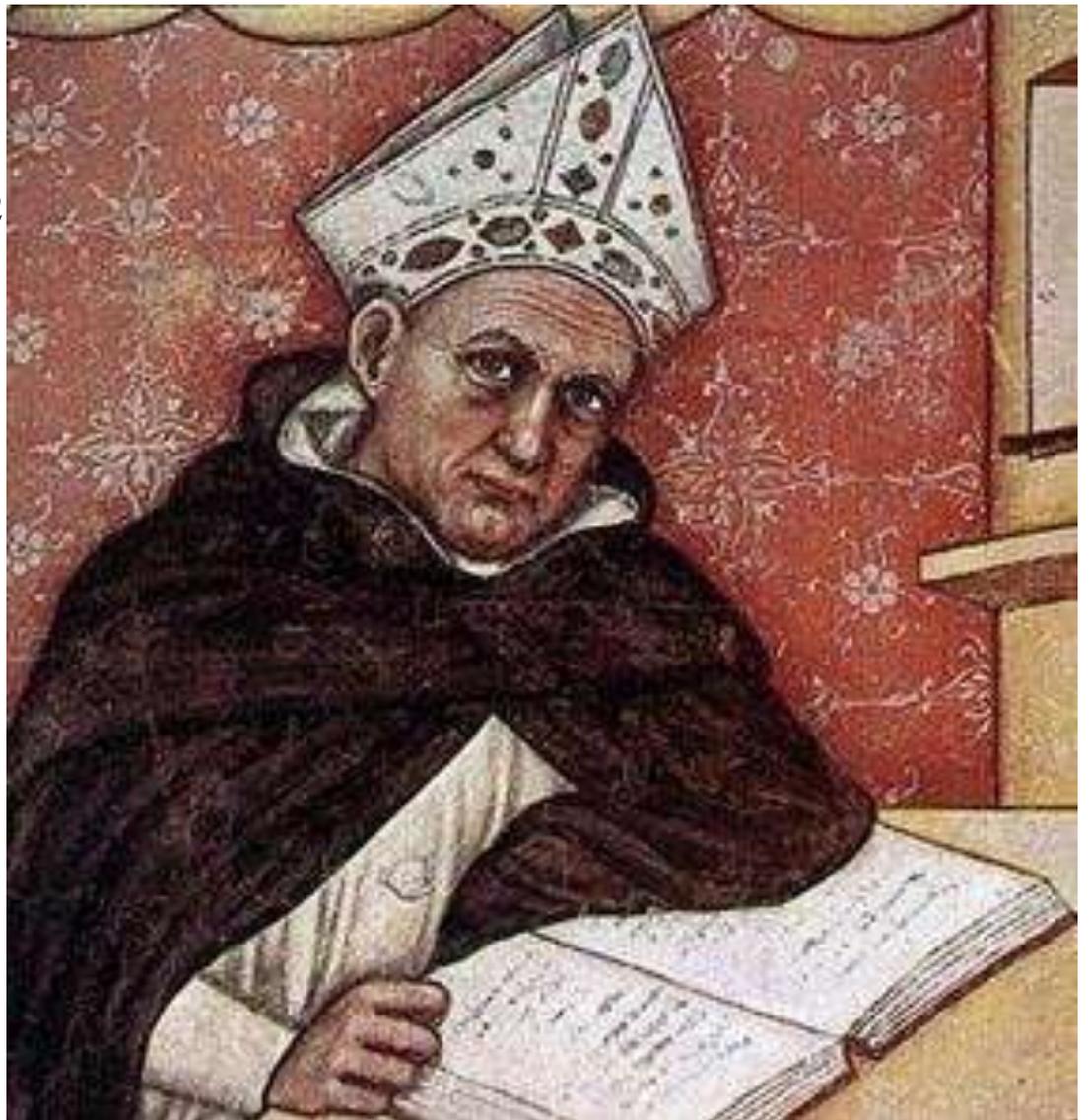
Мастер Теодорик. Триптих. 2-я пол. XIV в. Замок Карлшейн.



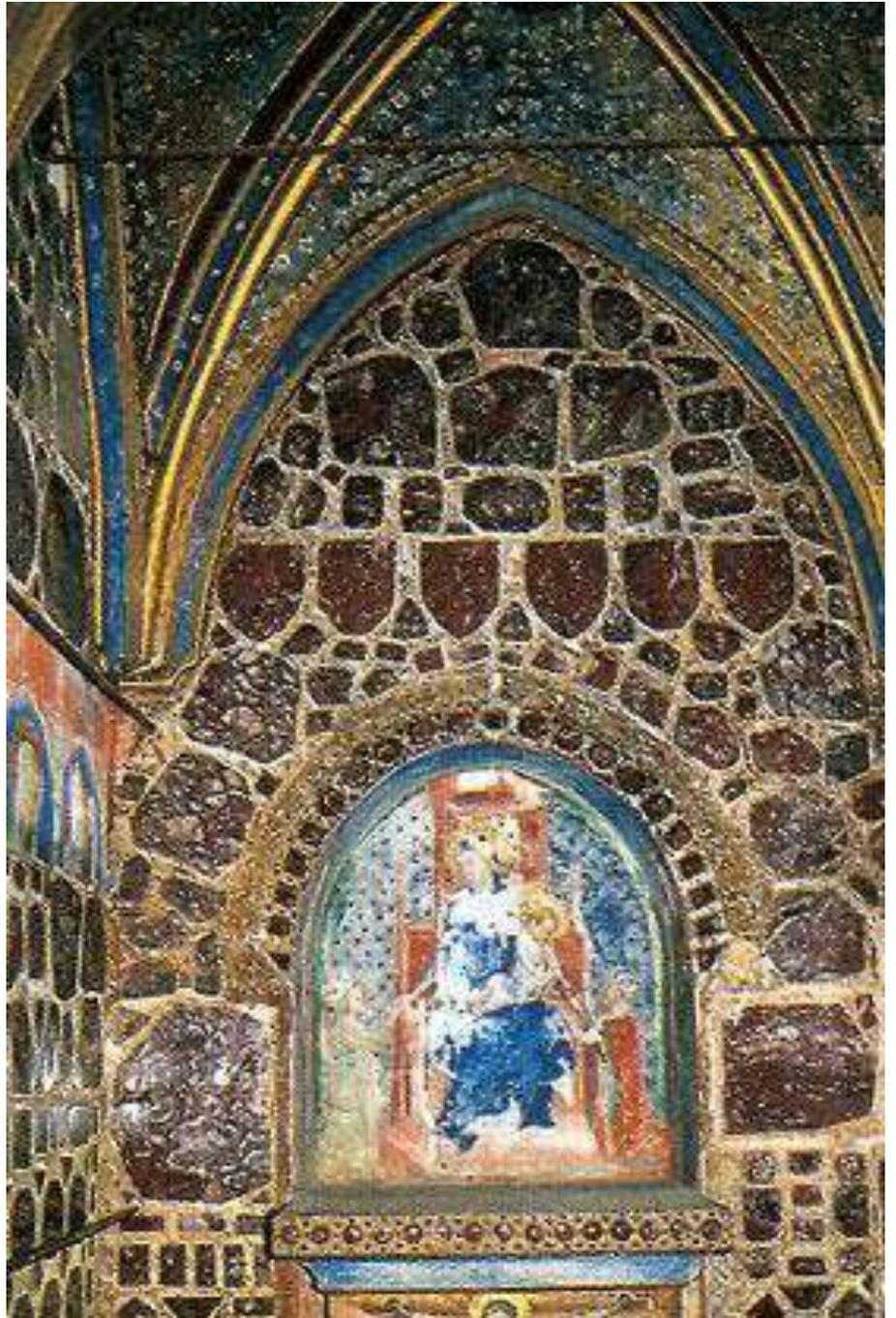
Илл. 182.
Томмазо да Модена. Росписи зала
капитула, 1352 г. Церковь св. Николая, Тревизо.



Илл. 183.
Томмазо да
Модена. Образ
Альберта
Великого, 1352
г. Церковь Св.
Николая,
Тревизо.



Илл. 184.
Мастер Теодорик. Карл
IV и Анна Свидниця
перед Богоматерью с
младенцем, до 1367 г.
Замок Карлштейн.



Илл. 185.
Мастер Теодорик. Сцена
Поклонения волхвов,
фрагмент, до 1367 г. Замок
Карлштейн.



Илл. 186.

AZ022.2. / AZ022.1. Поклонение волхвов, Успение Богоматери. ок. 1371.

Темпера и золото на льняном холсте, покрывающем
деревянную панель.

Формат 305 × 190 мм / 350 × 240 мм.

Библиотека Моргана, Нью-Йорк.



Илл. 187.

Мастер Озвальд. Император Карл с Елизаветой Померанской перед Богоматерью, Иоанном Крестителем и Христом, ок. 1370 г.
Собор Св. Вита, Прага.



Илл. 188.
О 84. Мадонна Яна Очко из
Влашима, с. 1371. Происхождение
Богемия. Формат
181,5 × 96,5 см.
Пражская Национальная Галерея,
Монастырь
Святой Агнессы Богемской, Прага.



Илл. 189.

Ms.10 В 23. Историческая библия Жана де Водетараг, ок. 1372 г.

Автор Ханекин из Брюгге,

Мастер Библии Жана де Си. Происхождение

Франция (Париж). Формат 292 × 215 мм, (кодекс);

язык: французский. Музей Меерманно, Гаага.



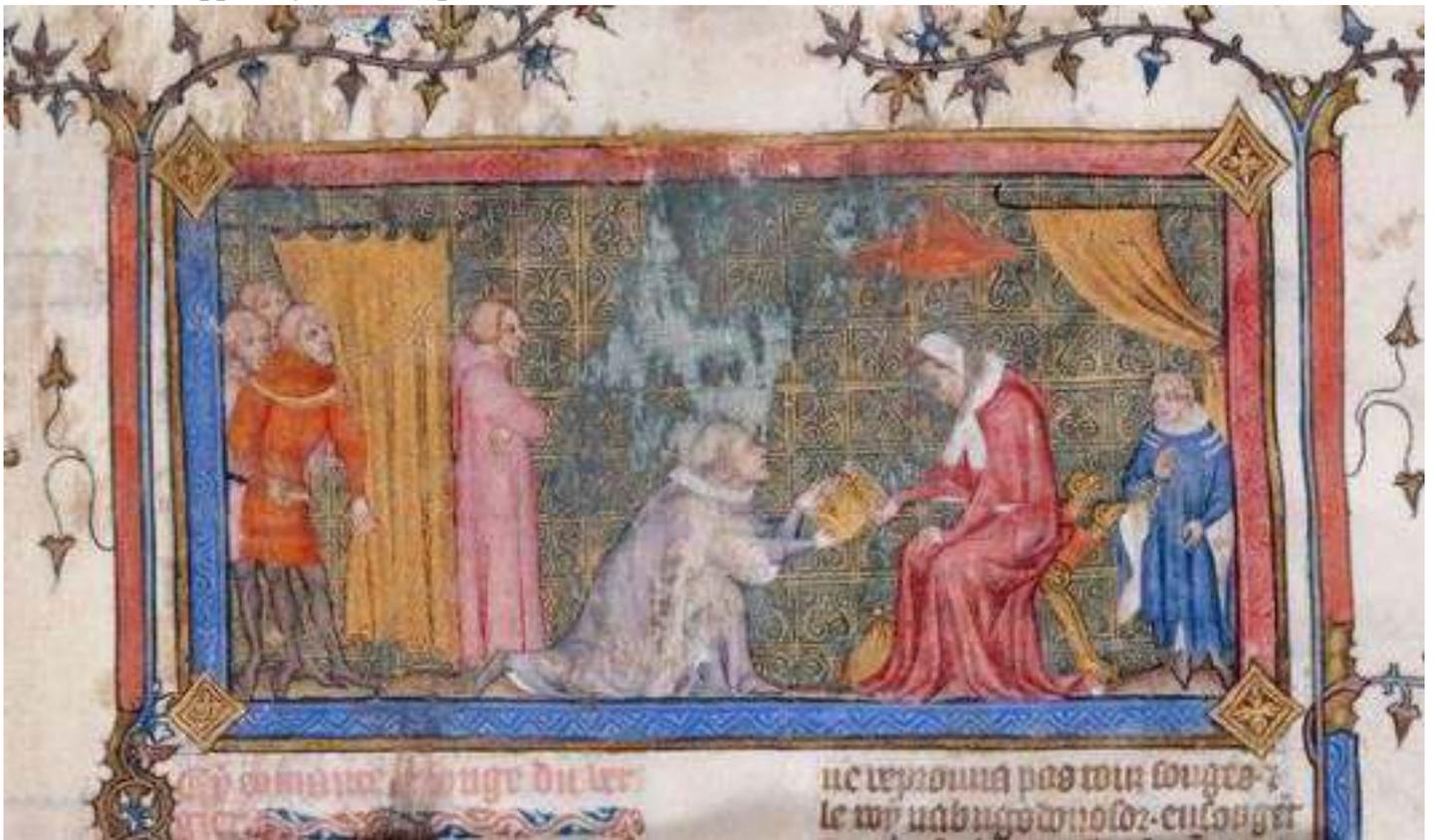
Илл. 190.
Ms.10 В 23. Историческая
библия Жана де
Водетара, ок. 1372 г.
Автор Ханекин из
Брюгге,
Мастер Библии Жана де
Си. Происхождение
Франция (Париж).
Формат 292 × 215 мм.,
(кодекс);
язык: французский.
Музей Меерманно, Гаага.



Илл. 191.

Royal 19 C IV. «Сон в саду», 1378 г. Автор Évrart de Trémaugon,
Мастер Master of the Bible of Jean de Sy.

Происхождение Центральная Франция (Париж). Формат 315 × 235 мм (кодекс);
язык: французский. Британская библиотека, Лондон.



Илл. 192.

Français 2813. Большие Французские Хроники, 1375 – 1380.

Автор Maître du couronnement de

Charles VI, Maître du Livre du sacre de Charles V,

Maître de la Bible de Jean de Sy, Pierre Remiet. Происхождение Франция (Париж).

Формат 330 × 220 мм (кодекс); язык французский.

Национальная библиотека Франции.



Илл. 193.
RF 1377, RF 1378
Статуи Карла V и Жанны де
Бурбон. Лувр, Париж.



Илл. 194.
Фигуры Карла V и Карла VI. 2-я пол XIV в. Амьенский кафедральный собор.





Илл. 195.
Надгробие Карла IV. 1360-е гг. Мастер Андре Боневё. Аббатство Сен-Дени,
Париж.



Илл. 196..
Надгробие Карла IV,
1374 г. Лувр, Париж.



Илл. 197.
 Cod. Pal. Germ. 848.
 Große Heidelberger
 Liederhandschrift
 (Codex Manesse), с.
 1304. Мастер
 Minnesänger.
 Происхождение Цюрих.
 Формат 355 × 250 мм
 (кодекс); язык
 Средневерхненемецкий
 язык. Гейдельбергский
 университет имени
 Рупрехта и Карла.

