

УДК 94 (492): 75»15»

ББК 85.14

А43

DOI:10.18688/aa166-5-43

С. А. Ковбасюк

Тайная вечеря как *convivium*: пути десакрализации священных образов в нидерландском искусстве первой половины XVI века

В XVI в. искусство Нидерландов столкнулось со многими вызовами: необходимо искать новые художественные средства в условиях позднесредневекового кризиса изобразительности, адаптировать достижения итальянского Возрождения, наконец, с *Bilderfrage* — вопросом, что можно и нельзя изображать, поставленным Реформацией. Одним из ответов на эти вызовы стала десакрализация священного искусства, характерная для ряда стран, где Реформация быстро завоевывала позиции, — Германии, Нидерландов, Швейцарии. Общим актом десакрализации стали иконоборческие восстания, охватившие немецкие, нидерландские и швейцарские города. Однако в том, что касается не разрушения, но созидания — написании картин, — говорить о едином характере десакрализации не приходится: так, острая риторика немецких реформационных образов не была свойственна нидерландскому искусству, что объясняется своеобразием принятия Реформации на ранних этапах. Переосмысление характера святости и образов самих святых уже было заложено в нидерландском духовном движении позднего Средневековья *devotio moderna*; с проникновением идей Лютера эти размышления и сомнения были актуализированы, заострены.

Цель данной статьи — определить, каким же путем «десакрализация» проявилась до Иконоборческого восстания 1566 г., в период скорее латентных духовных брожений, еще не выплеснувшихся в акте деструкции.

Проследить пути ранней «десакрализации»¹ представляется наиболее уместным на примере изображения Тайной вечери в первой половине XVI в. Этот образ, практически обойденный вниманием в станковой нидерландской живописи XV в., переживает пик своей популярности начиная с 1510-х гг. Его композиция и иконография, менее зависимые от устоявшихся схем, в отличие от таких популярных в XV в. сюжетов, как Распятие, Плакание, Ессе Номо, были более восприимчивы как к новым художе-

¹ Под десакрализацией в данном случае (период до 1566 г.) мы понимаем не столько процесс полного обесценивания священных образов, сколько проявившуюся еще до Иконоборческого восстания тенденцию к введению в них «снижающих» элементов, деталей, меняющих модус изображаемого, на типологии и возможных функциях которых мы подробнее остановимся ниже. Ввиду условности термина «десакрализация» в данном контексте здесь и далее он будет взят в кавычки.



Рис. 1. Мастер
Большого
Поклонения.
Триптих «Тайная
вечеря».
Ок. 1501–1525 гг.
Королевский
музей изящных
искусств Бельгии,
Брюссель

ственным тенденциям, так и к явлениям в духовной жизни. Немаловажным фактором послужило и то, что именно Тайная вечеря была в центре реформационных дебатов 1520-х гг., что способствовало ее популярности и переосмыслению в контексте новых духовных идей. Насколько же при этом изменились композиция и иконографическая программа? Кто определял эти изменения — живописец или заказчик? И наконец, действительно ли можно говорить о «десакрализации» в период до Иконоборческого восстания 1566 г.? Ответы на эти и сопутствующие вопросы дадут возможность предложить интерпретационную схему для визуализаций Тайной вечери в нидерландской живописи XVI в., охватывающую как художественные инновации, так и культурный и религиозный подтекст образов.

В современной историографии интерес к анализу образов Тайной вечери в нидерландском ренессансном искусстве носит пока скорее спорадический характер. Значительная литература посвящена алтарю «Таинство Святого Причастия» Д. Баутса, особенно стоит отметить глубокие исследования В. Дейла [6], Ш. Блюм [4] и М. Макнами [14]. Отдельные упоминания о нидерландских визуализациях Тайной вечери встречаем в историографии, посвященной кругу антверпенских маньеристов, в частности в трудах М. Фридлендера [10], Г. Дефура [7], С. Везилье-Дюссар [15]. В специальных статьях музейных работников освещены отдельные детали, касающиеся изображения Тайной вечери на предметах декоративно-прикладного искусства, к которым мы также обратимся в настоящем исследовании [9]. Таким образом, хотя исследователи значительно продвинулись в деле воссоздания условий заказа и иконографической программы отдельных изображений Тайной вечери, комплексного освещения данная тема пока не получила. В настоящей статье мы постараемся частично заполнить существующую лакуну.

Одними из первых к изображению Тайной вечери в XVI в. обращаются художники из числа так называемых антверпенских маньеристов. Этот термин Макса Фридлендера [10, р. 11–13] закрепился за группой мастеров как второстепенных, часто анонимных, так и весьма известных, подобно Баренту ван Орлею и Яну Госсарту, творившим



Рис. 2. Аноним.
Антепендиум из
Миддельбург-
ского аббатства.
Фрагмент.
Ок. 1518 г.
Музей
Пятидесятилетия,
Брюссель

в первой трети XVI в. в Антверпене — тогдашней коммерческой столице Нидерландов, вступающей в пору своего наибольшего расцвета. Написание триптихов, где центральную панель занимала Тайная вечеря, было, если возможно так выразиться, «поставлено на поток»: известно, что у триптихов часто бывало до трех авторов. К сожалению, здесь у нас нет возможности детально останавливаться на каждой «Тайной вечере» из корпуса работ антверпенских маньеристов, поэтому мы проанализируем лишь некоторые, где тема conviviuma, а также черты «десакрализации» проявились наиболее явно.

Так, анонимный триптих антверпенского маньериста, датируемый 1515–1520 гг. (Илл. 120), следует типологической схеме Д. Баутса: Тайную вечерю, помещенную на центральной панели, дополняют соответствующие ветхозаветные сцены — принесение даров Аврааму Мелхиседеком за воротами Салима (на левой панели) и питание манной небесной Моисея и евреев, которых он вывел из Египта (на правой панели). Эти сцены были использованы и Баутсом. Однако на внешних створках анонимный мастер исполнил Адама и Еву по мотивам гравюры Дюрера 1504 г.

Впрочем, наибольший интерес представляет сама Тайная вечеря. Апостолы на ней весьма экспрессивны, более того, заметно увлечены едой и вином, несмотря на драматичность момента — Христос подает Иуде хлеб, омоченный в вине, данным жестом определяя того как предателя (Ин 13:26). Один из апостолов припал к кювину — типично нидерландскому кувшину для вина и пива, другой ест — он как раз поднес кусочек хлеба ко рту, а третий подставил чашу мужчине в дорогой одежде, выделяющейся своей «современностью» на фоне одеяний апостолов, очевидно, донатору, который должен подлить ему вина из большого кувшина. Подобное изображение Тайной вечери как обычной трапезы, где собрались действительно есть и пить, удивляет само по себе, ставя перед исследователем новые вопросы: были ли «предшественники», которыми, возможно, вдохновлялся мастер, и аналоги, насколько это типично, и наконец, почему художник изобразил апостолов и Христа как обычных сотрапезников на дружеском convivium'e, пусть и в роскошной ренессансной обстановке?

Очень схожая трапеза представлена в Часослове Катарины Клевской (1440), изготовленном в Утрехте, епископской резиденции и почти в буквальном смысле городе монастырей. Сразу же обнаруживается ряд визуальных совпадений: композиционное построение, схожие жесты, пьющий из кройка апостол, придерживающий сосуд двумя руками, апостол с приметным головным убором. Но хотя миниатюра и является возможным прообразом, вопрос преемственности остается открытым: не хватает среднего звена между антверпенской «Вечерей» и миниатюрой из Часослова.

Дальнейший поиск приводит к анонимной утрехтской «Тайной вечере» (1521), исполненной по заказу картезианцев монастыря Nieuwlicht из семейств Сас и Пау (Jacobus Pauw, Vincentius Pauw, Petrus Sas, Digna Sas), изображенных на боковых створках триптиха [7, р. 321–323]. Хотя авторство триптиха остается спорным, художник явно испытал влияние ренессансных веяний, хотя, как и в случае с антверпенским триптихом, оно ограничилось декором. В остальном мастер следует миниатюре: мы видим уже знакомого нам пьющего из кройка апостола, апостола со странным головным убором, собак, дерущихся за кость, а подобные «злые псы» символизировали вероломство Иуды, а также грехи зависти и жадности (*invidia et avaritia*) [5, р. 80]; слугу в правом верхнем углу, который обращается к одному из апостолов, уже не говоря об идентичных жестах других участников трапезы.

Таким образом, трактовка Тайной вечера как *convivium*'а, обычной трапезы, берет свое начало в миниатюре из Часослова Катарины Клевской и через мастера триптиха Пау–Сас питает антверпенскую живопись, открытую к инновациям: здесь мастеров не сдерживала внушительная художественная традиция, как их коллег из Брюгге и Брюсселя.

Вернемся теперь к вопросу о распространенности подобной трактовки этой сцены внутри группы антверпенских маньеристов.

Наше внимание обратил на себя триптих антверпенского Мастера Большого Поклонения, датируемый первой четвертью XVI в. (Рис. 1). Вместо ветхозаветных трапез Мастер выбрал сцены из жизни Христа, тесно связанные с темой Страстей, частью которых долгое время считалась и Тайная вечеря: омовение ног апостолов для правой створки и апокрифическое прощание с Матерью — для левой. Частичное использование математической перспективы и ренессансного декора идентичны приемам, обнаруженным нами в первой рассмотренной «трапезе». Присутствуют здесь и фигуры, уже знакомые по триптиху Пау–Сас: увлеченно пьющий апостол, слуга, наливающий вино апостолу, апостол в четырехугольном головном уборе, в утрехтской «трапезе» подававший причастие гротескному персонажу-нищему, а здесь — просто берущий чашу. Но появляется деталь, отсутствующая на предыдущих триптихах: один из апостолов ножом чистит зубы! Деталь уникальная, если не сказать скандальная: ведь уже в книгах о застольных манерах XIII в., которые упоминает Ж. Юнг в своей апологии наумбургской «Вечере», ясно запрещается ковырять ножом в зубах после трапезы [11, р. 52]. Неужели застольные манеры XVI в. были иными и допускали это? Обратимся и мы к сборникам манер. В 1530 г. Эразм в своем трактате о воспитании юношей в разделе *De conviviis* пишет, что не следует ни чесать голову, ни чистить зубы, ни активно жестикулировать, ни играть с ножом, ни кашлять, ни харкать, ни сплевывать [8, р. 1040]. То, что данные правила касались не только рафинированных гуманистов, подтверждает

одна из новелл о Тиле Уленшпигеле (1515), современная рассматриваемым триптихам. Рассказывая, о чем он сожалеет в жизни, Уленшпигель называет следующее: «...Если я видел, что кто-нибудь сидит или идет и при этом ковыряет ножом в зубах, я печалился и по сию пору печалюсь, что не мог воткнуть ему этот нож в глотку» [16, р. 141]. То есть подобное поведение выглядело неподобающим даже для такого популярного в народе героя, как Уленшпигель.

Следовательно, манеры апостола можно считать весьма шокирующими. Но зачем художник изобразил эту деталь? Здесь мы вынуждены вновь обратиться к проблеме аналогов: одинокая ли это деталь, своеобразное изобретение Мастера, или нет? Если увлеченность самой трапезой еще сложно назвать «десакрализацией», то настолько неподобающий жест откровенно способствует «снижению» образов апостолов, низводя их до уровня невоспитанных крестьян.

Поиски детали с ножом не остались безуспешными. Более того, ее распространенность не может не вызывать удивления.

Одним из первых появлений детали в нидерландской иконографии Тайной вечери можно считать, очевидно, одноименную миниатюру из Часослова MS. Douce 311, fol. 029v из Бодлианской библиотеки в Оксфорде (после 1488 г.). Композиция этой миниатюры необычна: стол, за которым трапезничают ученики с Христом, уходит вглубь — зрителю хорошо видны только Иуда, принимающий причастие из рук Христа, на первом плане и два апостола, за этой сценой наблюдающие. Остальные изображены весьма схематично, что, однако, не помешало художнику добавить весьма различимую фигуру апостола, чистящего зубы ножом.

Причащение Иуды на первом плане вызывает меньше удивления. Само назначение Часослова — развитие в первую очередь индивидуального благочестия заказчика — способствует смещению акцентов. Для позднесредневековой духовной традиции было характерно отождествление Иуды и его недостойного, святотатственного принятия причастия с человеком, созерцающим данную сцену. Зритель должен был задаться вопросом, не принимает ли он причастие подобно Иуде, имея на душе тяжкий грех. Деталь с ножом, на наш взгляд, в данном случае не может указывать на десакрализацию. С одной стороны, она придает жизненность и живость изображенной сцене, а с другой — миниатюра, иллюстрирующая Тайную вечерю в конвивиальном модусе, и была предназначена не для почитания, подобно алтарным образам, но для помощи в молитве и благочестивых размышлений. Такая иконография вполне уместна в контексте интериоризации духовных практик позднесредневекового нидерландского движения «нового благочестия». Деталь с ножом, представляющая апостола лишенным куртуазности, фактически крестьянином, не противоречит видению Фомы Кемпийского, стоящего у истоков «нового благочестия»: «...ибо Ты, Боже, нищих и смиренных и презренных из здешнего мира избрал Себе ближними и домашними. Свидетели сему сами Апостолы Твои» [1, с. 161–162].

В XVI в. деталь с ножом не просто выходит за рамки миниатюры, но и тиражируется в кругу антверпенских маньеристов. Этот переход весьма значителен, ведь создаваемые ими образы были предназначены для поклонения, для алтарей и капелл.

Так, в триптихе Дилегемского аббатства (1500–1518) авторства Мастера 1518 года [13, р. 76–77], или, как его принято называть в современной литературе, Псевдо-Яна

ван Дорнике [15, р. 20], на центральной панели мы снова встречаем нашу шокирующую деталь. В данном случае имеет место не Тайная вечеря, но пир в доме Симона-фарисея, во время которого явилась грешница и помазала миром ноги Христа. Христос с Симоном и еще одним юношей в богатых одеждах (он, очевидно, из дома фарисея) сидит за одним столом, ученики Христа же разместились за другим в глубине комнаты. Некоторые из них все еще увлечены пищей, но один не менее увлеченно чистит зубы ножом. Намеренность этой детали, ее демонстративное несоответствие показной роскоши дома обращает на себя внимание зрителей, но в первую очередь заказчика — то есть аббата Дилегемского аббатства, изображенного на правой створке этого внушительного по размерам триптиха. Вероятно, аббат не усмотрел в этой детали никаких теологических aberrаций.

Более того, Мастер 1518 года включает деталь и в свою «Тайную вечерю» (ок. 1515 г.), композиционно чрезвычайно близкую триптиху Мастера Большого Поклонения, речь о котором шла выше. Их несомненная близость даже дает возможность поставить вопрос о существовании общей мастерской, где образы тиражировались вместе с их наиболее узнаваемыми элементами — такими как деталь с ножом. Обилие примеров говорит о том, что по мере того как деталь утрачивала свое семантическое значение, она становилась паттерном, который, видимо, способствовал и коммерческому успеху антверпенских маньеристов, известных своей экстравагантностью.

Более того, успех детали не ограничивался станковым искусством. Ее появление мы наблюдаем и на антепендиуме из Миддельбургского аббатства (ок. 1518), современном рассматриваемым выше триптихам (Рис. 2). Авторство картона приписывают самому Яну Госсарту Мабюзе [9, р. 43–46], что, впрочем, поддерживается далеко не всеми исследователями [12, р. 101]. Заказчиком, вероятно, был сам аббат Максимилиан Бургундский. На антепендиуме представлены пять новозаветных трапез Христа слева направо: брак в Кане, Иисус в доме Симона-фарисея, Тайная вечеря, Христос в доме Матфея-мытаря и Христос с учениками в Эммаусе. Хронологический порядок трапез был нарушен, вероятно, для того чтобы поместить Тайную вечерю в центр как наиболее важную из всех сцен. Деталь с ножом здесь появляется даже два раза: первый раз в сцене брака в Кане, второй — в сцене трапезы Христа в доме Матфея.

В сцене брака в Кане Галилейской деталь выглядит опять-таки неуместной: убранство комнаты роскошно, как и одежды гостей, тем не менее один из них увлеченно чистит ножом зубы, а сидящий рядом с ним также нарушает застольный этикет: обгладывает кость. Относительно этого Эразм в уже упомянутом выше трактате говорил: «Обгладывать кость зубами подобает собакам, лучше воспользоваться ножиком» [8, р. 1038]. Эти детали добавляют, конечно, живости изображенному застолю, но низводят его из области священной истории в повседневность *convivium*’ов, к тому же с не лишком воспитанными участниками.

Удивительным выглядит и то, что художник — автор картона решил повторить этот мотив в другой сцене — пире в доме Левия, так, как будто она имела определенную смысловую нагрузку для зрителя. Важно помнить и о том, что речь идет об антепендиуме для главного алтаря аббатства, заказанного самим аббатом, возможно, еще Максимилианом Бургундским, сведущим как никто в застольных манерах. Значит, эти дета-

ли являлись частью иконографической программы и, более того, в этом случае могли не только быть паттернами, но и сообщать определенный смысл.

Однако следующая наша находка опровергает ее элитарность: на люнете, бывшем, очевидно, витражной вставкой в оконном стекле, авторства художника круга Питера Кука ван Альста и датированном 1525 г., снова видим Тайную вечерю, правда, с урезанным числом апостолов, что объясняется, скорее всего, ее скромными размерами. И снова деталь с ножом на видном месте, и в левом углу другой апостол глодает кость, как один из гостей на браке в Кане из антепендиума.

Приведенные примеры демонстрируют два феномена: во-первых, появление в иконографии Тайной вечери определенных паттернов, какими стали деталь с ножом и, в меньшей степени, — с костью, во-вторых, изменения в идейной сфере, коснувшиеся как понятия святости, так и допустимого в изображении священных образов.

Какими представляли апостолы в произведениях гуманистов и реформаторов, определивших во многом настроения в нидерландском обществе первой половины XVI в.? Что сделало возможным повторение таких «снижающих» деталей, как апостол, чистящий зубы ножом или обгладывающий кость? Другими словами: как подобная «десакрализация» стала возможной?

Эразм Роттердамский, «князь» гуманистов, называет апостолов «бродягами» [2, с. 325], а об апостоле Павле говорит так: «Ведь он носил сокровище небесного откровения в глиняном сосуде для того, чтобы величие было в силе Божьей, а не в нем самом» [3, с. 121]. С еще большей остротой вопрос о характере святости был поставлен Реформацией и в частности ее идейным вдохновителем Мартином Лютером. Как и Эразм до него, но в более категоричной форме лидер немецкой Реформации заявляет, что почитания достоин только Бог, приводя слова самих апостолов: «И мы — подобные вам человеки» (Деян 14:15).

Изображения апостолов как не обученных манерам, по-крестьянски грубоватых людей, не забывающих о еде и вине даже во время последней трапезы Христа, позволяющих себе ковырять в зубах ножом, обгладывать кость, как нельзя лучше соотносятся с приведенными выше словами апостолов Павла и Варнавы в Листре: «Мы — подобные вам человеки». «Десакрализация» в первой половине XVI в. происходила главным образом путем «снижения» образов апостолов до «простых смертных», со свойственными им недостатками, как бы напоминая зрителю слова апостола: «Не властен ли горшечник над глиною?» (Рим 9:21). Не властен ли Бог действовать через неотесанных рыбаков или мытарей, сделав из них своих посланцев и дав им Святого Духа для проповедования?

Воспринимались ли эти детали зрителями как обесценивание священности образов? Очевидно, что они соответствовали их настроениям и поискам. И если нельзя с полной уверенностью заключить о прямом влиянии Реформации, то можно говорить о некотором духовном брожении и поисках 1520–1530-х гг., о времени сомнений и переосмысления, которое подарило нам эти противоречивые образы как продолжение теологических размышлений и споров о святости и ее природе.

Косвенным подтверждением подобного объяснения может быть полное исчезновение рассмотренной выше детали из образов Тайной вечери к 1540-м гг.: введение

инквизиции в Нидерландах, издание многочисленных «плакатов против еретиков», иными словами — цензура — элиминировала когда-то популярный паттерн из иконографии Тайной вечери. О настоящей десакрализации возможно говорить, однако, уже после Иконоборческого восстания 1566 г., когда художники, стараясь найти компромисс в условиях конфессионального противостояния, прийти к так называемому «изобразительному экуменизму», снова возвращаются к изображению «снижающих» деталей, типологически схожих с рассматриваемыми выше, — на этот раз грязных ногтей, волос на теле и т. п., дабы, не отказываясь от визуализации святых, угодить и заказчиком-протестантам.

Литература

1. Тома Кемпійський. Наслідвання Христа. — Львів: Свічадо, 2006. — 312 с.
2. Эразм Роттердамский. Разговоры запросто. — М.: Художественная литература, 1969. — 703 с.
3. Эразм Роттердамский. Философские произведения. — М.: Наука, 1986. — 704 с.
4. Blum S. N. Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage. — Berkeley: University of California Press, 1969. — 176 p.
5. Cohen S. Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art. — Leiden: BRILL, 2008. — 316 p.
6. Dale W. S. A. "Latens Deltas": The Holy Sacrament Altarpiece of Dieric Bouts // RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review. — 1984. — Vol. 11. — No. 1/2. — P. 110–116.
7. Defoer H. L. M. The Triptych of the Pauw-Sas Family from the Utrecht charterhouse // De R. Weijert, K. Ragetti, A.-J. Bijsterveld, J. Van Arentshals (ed.). Living Memoria. Studies in Medieval and Early Modern Memorial Culture in Honour of Truus van Bueren. — Hilversum: Verloren, 2011. — P. 321–332.
8. Desiderii Erasmi. Opera Omnia in decem tomos distincta. — Lyon: Petri Vander, 1703. — T. I. — 1227 p.
9. Dhanens E. Het antependium van Middelburg-Nassau-Grimbergen: Nieuwe gegevens betreffende zijn oorsprong en betekenis // Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Parc du Cinquantenaire, Bruxelles. — 1987. — No. 1. — P. 43–61.
10. Friedländer M. J. Early Netherlandish Painting. The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrandt. — Ghent: Sijthoff, 1974. — Vol. XI. — 126 p.
11. Jung J. E. Peasant Meal or Lord's Feast? The Social Iconography of the Naumburg Last Supper // Gesta. — 2003. — Vol. 42. — No. 1. — P. 39–61.
12. Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance: the Complete Works / M. W. Ainsworth (ed.). — Metropolitan Museum of Art, 2010. — 484 p.
13. Mander K. van. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters. — Doornspijk: Davaco, 1996. — 290 p.
14. McNamee M. B. Vested Angels: Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Paintings. — Leuven: Peeters Publishers, 1998. — 385 p.
15. Splendeurs du maniérisme en Flandre: 1500–1575 / S. Vézilier-Dussart (ed.). — Cassel, Musée départemental de Flandre, 2013. — 272 p.
16. Till Eulenspiegel / H. Knust (ed.). — Halle: Max Nimeyer, 1884. — 145 p.

Название статьи. Тайная вечеря как convivium: пути десакрализации священных образов в нидерландском искусстве первой половины XVI века.

Сведения об авторе. Ковбасюк Стефания Андреевна — аспирантка. Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, ул. Владимирская, д. 60, Киев, Украина, 01033. stephanie_rom@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена проблеме десакрализации в нидерландском искусстве первой половины XVI в., пути которой прослеживаются на примере изображений сюжета «Тайной вечери». Под десакрализацией в данном случае (период до 1566 г.) понимается не столько процесс полного обесценивания священных образов, сколько проявившаяся еще до Иконоборческого восстания тенденция к введению в них «снижающих» элементов, деталей, меняющих модус изображаемого, типология и возможные функции которых подробно рассматриваются. Ввиду условности термина «десакрализация» в данном контексте он взят в кавычки.

Одними из первых к изображению «Тайной вечери» в XVI в. обращаются художники, происходящие из группы так называемых антверпенских маньеристов — Мастер 1518 года (Псевдо-Ян ван Дорнике), Мастер Большого Поклонения и др. Уже в наиболее ранних примерах 1515–1520-х гг. Тайная вечеря изображается как convivium — застолье.

Наиболее заметной чертой «десакрализации» стало распространение «детали с ножом» — изображения апостола, ковыряющего в зубах ножом во время последней трапезы Христа, а также апостола, обгладывающего кость. Они демонстрируют изменения в идейной сфере, коснувшиеся как понятия святости, так и допустимого в изображении священных образов.

Общим актом десакрализации стали иконоборческие восстания, охватившие немецкие, нидерландские и швейцарские города, но в том, что касается не разрушения, но созидания — написании картин, говорить о едином характере десакрализации не приходится. Острая риторика немецких реформационных образов не была свойственна нидерландскому искусству. Десакрализация в первой половине XVI в. происходила в первую очередь путем «снижения» образов апостолов до «простых смертных» со собственными им недостатками.

Ключевые слова: Тайная вечеря, convivium, десакрализация, антверпенский маньеризм, застольные манеры, Нидерланды.

Title. The Last Supper as a Convivium: The Ways of the Desacralization of Christian Images in Netherlandish Art of the First Half of the 16th Century.

Author. Kovbasiuk, Stefaniia Andreevna — Ph. D. student. Taras Shevchenko National University of Kyiv, Volodymyrska Str., 60, City of Kyiv, Ukraine, 01033. stephanie_rom@mail.ru

Abstract. In this article, we aspire to explore the peculiar ways of desacralization in Netherlandish Art of the first half of the 16th century through the example of the Last Supper images. By “desacralization” in this case (the period up to 1566), we mean not only the process of full depreciation of sacred images, but the manifested before the iconoclastic uprising tendency to introduce some uncanonical details, which changed essentially the mode of the representation.

Amongst the first artists to depict the Last Supper in the 16th century were the painters from the group of so-called “Antwerp Mannerists”. As early as in the earliest examples of the 1515–1520s, the Last Supper is depicted as a convivium — a profane feast.

The most noticeable feature of “desacralization” in the iconography of the Last Supper became the so-called “detail with a knife” — the image of an Apostle picking his teeth with a knife during the last meal of Jesus with His disciples. In some depictions of the Last Supper, this scene was complemented with the image of another disciple gnawing a bone. These details show changes in the ideological sphere which concerned the concept of sanctity, as well as the threshold of permissible in the sacred images.

The desacralization of Christian images in Netherlandish art of the first half of the 16th century occurred in the first place by means of depicting the Apostles as “mere mortals” with all their imperfections.

Keywords: last supper; convivium; desacralization; Antwerp mannerism; table manners; Netherlands.

References

Ainsworth M. W. (ed.) *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance: The Complete Works*. Metropolitan Museum of Art Publ., 2010. 484 p.

Blum S. N. *Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage*. Berkeley, University of California Press Publ., 1969. 176 p.

Bosch-Abele S. (ed.) *Last Supper*. London, Phaidon Press Publ., 2007. 224 p.

Brink P. van den. (ed.) *Extravagant! A forgotten Chapter of Antwerp Painting, 1500–1538: Catalogue, vol. 1*. Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Publ., 2005. 239 p.

Cohen S. *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*. Leiden, BRILL Publ., 2008. 316 p.

Dale W. S. A. “Latens Deltas”: The Holy Sacrament Altarpiece of Dieric Bouts. *RACAR: revue d'art canadienne. Canadian Art Review*, 1984, vol. 11, no. 1/2, pp. 110–116.

Defoer H. L. M. The Triptych of the Pauw-Sas Family from the Utrecht Charterhouse. *Living Memoria. Studies in Medieval and Early Modern Memorial Culture in Honour of Truus van Bueren*. Hilversum, Verloren Publ., 2011. pp. 321–332.

Desiderii Erasmi. *Opera Omnia in decem tomos distincta, vol. 1*. Lyon, Petri Vander Publ., 1703. 1227 p. (in Latin).

- Dhanens E. Het antependium van Middelburg-Nassau-Grimbergen: Nieuwe gegevens betreffende zijn oorsprong en betekenis. *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Parc du Cinquantenaire, Bruxelles*, 1987, no. 1, pp. 43–61 (in Dutch).
- Erasmus. *The Manual of the Christian Knight*. London, Aeterna Press Publ., 2011. 270 p.
- Friedländer M. J. *Early Netherlandish Painting. The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrandt, vol. 11*. Ghent, Sijthoff Publ., 1974. 126 p.
- Hand J. O. (ed.) *Early Netherlandish Painting*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1986. 271 p.
- Harbison C. *The Art of the Northern Renaissance*. London, Laurence King Publ., 2012. 176 p.
- Jung J. E. Peasant Meal or Lord's Feast? The Social Iconography of the Naumburg Last Supper. *Gesta*, 2003, vol. 42, no. 1, pp. 39–61.
- Knust H. (ed.) *Till Eulenspiegel*. Halle, Max Nimeyer Publ., 1884. 145 p. (in German).
- Levy I. C. *A Companion to the Eucharist in the Middle Ages*. Leiden, BRILL Publ., 2011. 640 p.
- Mander K. van. *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*. Doornspijk, Davaco Publ., 1996. 290 p.
- McNamee M. B. *Vested Angels: Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Paintings*. Leuven, Peeters Publishers Publ., 1998. 385 p.
- Smith J. C. *The Northern Renaissance*. London, Phaidon Press Publ., 2004. 448 p.
- Thomas à Kempis. *The Imitation of Christ*. New York, Crown Publishing Group Publ., 2009. 159 p.
- Vézilier-Dussart S. (ed.) *Splendeurs du maniérisme en Flandre: 1500–1575*. Cassel, Musée départemental de Flandre Publ., 2013. 272 p. (in French).



Илл. 120. Антверпенский маньерист. Триптих «Тайная вечеря». Ок. 1515–1520. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Илл. 121. Гиллис Клаиссенс. Портрет Йориса Ван Бракеле. Ок. 1575 г. Частное собрание



Илл. 122. Front cover of the catalog of exhibition *Tours 1500, capitale des arts*, Tours, Museum of Fine Arts, March 17th – June 17th 2012