

УДК 75

ББК: 85.103(4)

А43

DOI: 10.18688/aa177-5-56

Е. А. Забродина

## **Взаимодействие вербального и визуального текста в творчестве братьев ван Эйк и Рогира ван дер Вейдена: выявление позиции зрителя**

Произведения художников ранней нидерландской живописи относятся к числу приоритетных фокусов внимания историков искусства в течение всего XX столетия. Живописное мастерство и выбор композиционного решения, оригинальная трактовка сюжетов и философия пантеизма — все это заставляет исследователей вновь и вновь обращаться к изучению работ мастеров *ars nova* [1; 6; 8; 10; 25; 29]. Многочисленные монографии и публикации посвящены как отдельным мастерам, так и сквозным темам — портрету [4; 14] и пейзажу [5], полиптиху [7; 22] и станковой картине [6; 12; 13; 14].

Однако до последнего времени очень мало внимания исследователи уделяли вопросу надписей в работах живописцев северного Ренессанса, в частности, братьев ван Эйк и Рогира ван дер Вейдена. Вопрос о надписях рассматривался либо как дополнительный инструмент иконографического и иконологического анализа произведения [9; 15; 25], либо как информация, позволяющая более полно исследовать социально-исторический контекст создания произведения [3; 15; 27]. В настоящей статье предлагается рассмотреть надписи в работах выдающихся мастеров Нидерландов XV в. братьев ван Эйк и Рогира ван дер Вейдена и выявить особенности позиции зрителя, предопределяемой каждым из живописцев.

Братья ван Эйк погружают нас в «преображенную реальность» [26] в полиптихе «Поклонение мистическому агнцу» (1432/35, собор св. Бавона, Гент, Бельгия), благодаря эффектам *trompe-l'œil* и соединению живописного пространства сцены Благовещения на закрытых створках алтаря с пространством часовни Вейдта (где изначально располагался алтарь) за счет особенностей освещения: потолок капеллы Вейдта был очень низким, свет проникал через два окна, одно из которых находилось справа от алтаря, а другое — перед ним. С этими окнами как источником естественного освещения в капелле Вейдта художник соотнес освещенность фигур закрытого и открытого алтаря. Фигуры верхнего регистра открытого алтаря отбрасывают тень на находящиеся позади них ниши в соответствующем окнам капеллы положении.

Однако и надписи помогают создателям алтаря углубить понимание зрителем происходящего в сцене встречи архангела Гавриила и Девы Марии, где отчетливо прослеживается контаминация Божественного и человеческого, чем и является, согласно богословскому толкованию, Благовещение. Братья ван Эйк подчеркивают это соединение

в том числе и наложением слова «gracia» архангела Гавриила на цветок лилии, которую он держит в своей руке. Хвостик буквы «g» повторяет контуры лепестков и завитки капители колонны на заднем плане [30]. Соединяются слово и часть природы, с одной стороны, и с другой — слово «gracia» должно напомнить зрителю о переходе в момент Благовещения от эпохи *sub lege* к эпохе *sub gracia*. Романская капитель, которая обычно в работах ван Эйков символизирует Ветхий Завет, ассоциируя его, таким образом, с мертвым камнем [12, р. 49–50], появляется на заднем плане сцены, а на переднем плане мастер соединяет лепесток живого цветка и слово *gracia*, что усиливает послание художников о встрече двух миров и переходе к эпохе Нового Завета.

Термин «преображенная реальность» появляется в самой первой статье Э. Панофского, открывающей тему скрытого символизма [26]. Панофский пишет, что созерцающий алтарь должен подозревать скрытую символику в каждом объекте — но не разумом, а скорее погружаться в созерцание. Во многом и сам Панофский, и его последователи в работах послевоенного периода [25] уходят от идеи зрителя как созерцателя. Многие критики концепции Панофского о скрытом символизме опираются на две позиции — либо зритель алтарей XV в. был образован и, следовательно, символизм вовсе не являлся скрытым для него, либо, если скрытый символ был непонятен донатору или прихожанину, то не существовало никакой причины использовать его [19; 20; 21]. И только в 1990-е годы исследователи возвращаются к идее «преображенной реальности»: в частности, Дж. Уорд проводит противопоставление «предписывающего» символизма «скрытому», который должен привести зрителя в состояние медитации перед изображением [30]. Предлагается рассмотреть предписывающий символизм как уточнение общего смысла произведения. Так, в «Мадонне канцлера Ролена» (1435, Лувр, Париж, Франция) на мафории Марии появляется слово «Elevata» — с которым практически соприкасается фигура обнаженного Христа. Это слово — часть второй строки восьмого псалма: «Слава Твоя превыше небес» (Пс.8:2) [2]. Фигура Христа, восседающего на коленях Богородицы с державой в руках, символизирует и небесного царя, и одновременно, что особенно подчеркивает нагота младенца, — жертву. «Elevate» соотносится с частью литургии, когда уже освященный хлеб и вино возносят, показывая прихожанам. Таким образом, ван Эйк через такие мелкие детали, как вышитые надписи на одеждах персонажей, показывает нам квинтэссенцию природы Христа — и Божественной, и человеческой, подчеркивая соединение в его фигуре и Царя Небесного, и жертвы, призванной искупить грех прародителей, которые также возникают в пространстве алтаря на резных капителях колонн.

Концепцию «предписывающего» символизма также можно рассмотреть на примере надписей в «Мадонне Дюрана» (1435–1438, Прадо, Мадрид, Испания) и на триптихе «Мирафлорес» Рогира ван дер Вейдена (1442–1445, Галерея старых мастеров, Берлин, Германия). Применяя принцип Уорда, можно отчетливо заметить, что в этих двух алтарных образах мастер просит зрителя скорее размышлять, чем созерцать. Книга на коленях Богородицы традиционно связывается с пророчествами о приходе Христа, а также с неумелостью ребенка, листающего большую книгу [28]. Однако это не отвечает на вопрос, почему младенец так грубо сминает листы. Если внимательно присмотреться, то становится заметно, что Христос листает книгу по направлению к ее началу. В поисках

схожей иконографии можно обратиться к статуе Мадонны с Младенцем и книгой Клауса де Верве (1415–1417, Метрополитен-музей, Нью-Йорк, США), где младенец также листает страницы достаточно небрежно. При этом Мария восседает на скамье, на которой написано: «Прежде века от начала Он произвел меня, и я не скончаюсь вовеки» [31], что можно сопоставить со словами о Христе Иоанна Евангелиста: «Иисус сказал им: истинно, истинно говорю вам: прежде, нежели был Авраам, Я есмь» (Ин. 8:58) [2]. Таким образом, Христос в «Мадонне Дюрана» предстает перед зрителем как рефлексирующий толкователь, который обращается к текстам пророков и говорит о себе как о результате исполнения пророчеств. Выбранная Рогиром ван дер Вейденом иконография заставляет зрителя искать загадку, обдумывая замысел мастера.

Эту линию рецептивной эстетики [23] в анализе произведений северного Ренессанса продолжают и Жюль Чапуис, который говорит, что точный смысл произведения раннего нидерландского искусства неуловим, и он конструируется зрителем, основываясь на восприятии на собственных верованиях, предрассудках, опыте и знаниях [29, р. 405–406], и Альфред Акрес, который в публикации о надписях в произведениях ван дер Вейдена указывает на парафраз библейского текста на триптихе Мирафлорес как на еще один прием, ведущий зрителя к рефлексии над увиденным [11, р. 91–93]. Зритель видит три короны с бандеролями на трех створках, выполненных над сценами из жизни Богородицы. Над Святым Семейством — парафраз Послания Иакова «Блажен человек, который переносит искушение, потому что, быв испытан, он получит венец жизни, который обещал Господь любящим Его» (Иак. 1:12) [2], над сценой оплакивания — парафраз из Откровения Иоанна Богослова «Будь верен до смерти, и дам тебе венец жизни» (Откр. 2:10) [2], и над сценой явления Христа Матери после Воскресения — снова цитата из Откровения: «Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить» (Откр. 6:2) [2]. Основная цель каждого парафраза — создать соответствие цитаты происходящему в живописном пространстве алтаря, где главным героем выступает женщина, что и заставляет мастера изменить везде мужской род на женский [11, р. 91–93]. Интересно, что при этом художник на бандеролях указывает источник текста, таким образом инспектируя точное знание зрителем алтаря Библии.

Книга для Рогира ван дер Вейдена иногда становится и средством напоминания зрителю о Спасителе как Логосе: «И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины» (Ин. 1:14) [2], что отчетливо видно на створке из Хантингтона (Мадонна с Младенцем, ок. 1460, библиотека Хантингтона, Сан-Марино, США). Это часть посвяtitельного диптиха, аналогичного диптиху Жана ле Гро. Возможно, что заказчик коллекционировал книги [11, р. 83–84], но одно это не объясняет такого необычного положения и Мадонны, и Христа, их устремленности к книге, и очень нестабильного положения тела младенца. И эта композиция снова предписывает зрителю вдумчивое размышление над алтарным образом.

В сравнении с Рогиром ван дер Вейденом Ян ван Эйк, когда использует тексты в своих работах, создает их не с целью заставить зрителя рефлексировать, а скорее — созерцать вербальный текст как часть живописного пространства. В этом можно убедиться, сравнивая Мадонну Инн Холл (последователь, 1433, Национальная галерея

Виктории, Мельбурн, Австралия) с Мадонной Дюрана. Обе Мадонны изображены в красном, без дополнительных персонажей (при этом возможно, что ванэйковская Мадонна стала прототипом Мадонны Рогира [11]). Но у ван Эйка мы видим некоторую амбивалентность — ребенок держит страницы под углом 45°, и неясно, в какую сторону он продолжит листать книгу. Зритель Мадонны ван Эйка сосредоточен на медитативном аспекте алтаря скорее, чем на рефлексии по поводу текста книги.

Используя концепцию рецептивной эстетики, мы можем по-новому взглянуть на «Портрет Тимофея» Яна ван Эйка (1432, Национальная галерея, Лондон, Великобритания) и «Мужчину, читающего письмо (Св. Иво?)» ван дер Вейдена (ок. 1450, Национальная галерея, Лондон, Великобритания), сравнивая бесчисленные грани мира в репрезентации одного художника и игру со зрителем другого мастера.



Рис. 1. Ян ван Эйк. Портрет Тимофея, 1432. Национальная галерея, Лондон, Великобритания. Фрагменты

Первый на севере Европы подписанный станковый портрет [12, p. 38] отличается не только живописным мастерством, но и надписями на парапете как эпиграфическим, так и книжным письмом: *scriptura epigraphica* используется в двух верхних строчках надписи на каменном парапете: на греческом языке написано «ΤΥΜΟΘΕΩΣ» (Рис. 1) и на французском — “leal souvenir”. Первая строка — слово «ΤΥΜΟΘΕΩΣ» вызывает разночтения у разных исследователей. Согласно одной из гипотез, это имя портретируемого [4; 18]. Другие работы фокусируются на метафорическом характере имени (легендарный древнегреческий музыкант Тимофей Милетский) и связывают его выбор с придворным музыкантом Филиппа Доброго Жилем Биншуа (Gilles Binchois) [24]. Третья группа исследователей считает, что последняя буква читается не как «С», а как часть буквы «N», буква омега вместо омикрон в центре слова (что было бы правильно в написании имени «Тимофей») и заглавное написание первых трех букв указывают на словосочетание «τιῶν θεῶν», что означает «я почитаю / люблю Бога» [4, с. 106]. Это может быть вид девиза, что было весьма популярно в эпоху Яна ван Эйка. И, наконец, куратор из Лондонской национальной галереи Сьюзен Фойстер утверждает, что последняя буква — это не греческая сигма, и не греческая ню, но греческая йота [9, с. 99]. В этом случае слово лишается смысла, и вперед выступает декоративная функция надписи. Ян ван Эйк не знал греческого языка, и поэтому ошибка в букве могла быть сделана неосознанно — живописец мог копировать надпись на греческом языке, сделанную для него другим человеком. Надпись ниже сделана уже на латинском языке в виде *scriptura libraria*: «Actu(m) a(n)o d(omi)ni. 1432. die octobris. a ioh(anne) de euck» [14]. В данном случае мы видим противопоставление надписи, относящейся к автору произведения и его дате, написанной обычным книжным письмом, и имени портретируемого и/или девиза и памятной надписи, сделанной в стиле *scriptura epigraphica*. Мастер использует

два вида письма — эпиграфическое и книжное и три языка — греческий, латинский и французский в этой работе, сопоставляя имя портретируемого, его девиз или предназначение портрета и авторскую подпись Яна ван Эйка. Мастер показывает разные грани видимого мира, надписи вплетаются в художественное решение произведения, воспринимаются как единое целое с изображением.

В отличие от «Портрета Тимофея», в «Мужчине, читающем письмо» Рогир ван дер Вейден показывает нам человека, увлеченно читающего текст на бумаге. С первого взгляда зритель может решить, что документ можно прочитать — настолько отчетливо в нем выписаны каждое слово и даже буква. Но попытаюсь это сделать, он терпит неудачу — художник не дает возможности зрителю прочитать текст, заставляя вглядываться в заведомо нечитаемый лист бумаги [11, р. 96–97]. Загадка этого мужского портрета (или возможного изображения Святого Иво, покровителя юристов) не разрешена до сих пор, но предписание зрителю внимательно всматриваться в текст выступает здесь как устойчивый художественный прием брюссельского мастера.

Продолжая тему вербального и визуального текста, интересно сопоставить решение, использованное братьями ван Эйк в Гентском алтаре, и «Страшный суд» Рогира ван дер Вейдена (1448–1451, госпиталь «Отель Дье», Бон, Франция). Полностью распахнутые створки «Поклонения мистическому агнцу» предстают перед зрителем как картина роскоши видимого мира. Книжное и эпиграфическое письмо — одно на золотых арках за спинами центральных трех фигур открытого алтаря, а другое — в книгах, которые держат Мария и Иоанн Креститель, — становятся частью сложной игры объемов и пространственных слоев, сияния ярких красок, натуралистичности тканей одеяний святых, ангелов и Бога-отца, и все это создает картину поразительного зрелищного богатства открытого пространства Гентского алтаря. На парче за фигурами Марии и Иоанна Крестителя мастера создают имитацию еврейских букв для усиления декоративности и гетерогенности живописного пространства алтаря. Материальная красота под кистью ван Эйков приобретает эстетическую ценность и становится носителем божественного разума.

Совсем по-другому решает задачу переплетения визуального и вербального текста Рогир ван дер Вейден. В отличие от триптиха Мирафлорес в алтаре «Страшный суд» Рогир точно воспроизводит текст Библии: «приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира» (Мф. 25:34) и «идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его» (Мф. 25:41) [2]. Обе цитаты сопровождаются лилией и мечом. Такой текст укореняется в западноевропейской иконографии Страшного суда с конца XII в. [11, р. 87]. Однако в отличие от традиционной иконографии, визуальное расположение текста Евангелия от Матфея очень необычно. Центральная фигура Христа обрамляется аркой из двух цитат, при этом текст о благословенных мастер пишет в направлении снизу вверх, тогда как текст о проклятых направлен сверху вниз. Новым в иконографии этого сюжета является и выбор разных цветов для двух частей «арки» — Рогир выбирает белый и темно-синий цвета для правой и левой частей текста; цвет выступает как визуальная параллель вербальному сообщению. Художник не использует ни бандероли, ни какие-либо другие способы оформления текста, и, таким образом, слова становятся частью физического мира.

Тот же способ оформления текста Рогира ван дер Вейдена использовал и в триптихе семьи Брак (1452, Лувр, Париж, Франция), заказчиком которого, возможно, выступила Катерина Брабантская (в память о покойном муже) [18]. Справа налево зритель читает несколько цитат из Евангелий Иоанна и Луки. Над головой Иоанна Крестителя написано «вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира» (Ин. 1:29), над головой Богоматери — «величит душа Моя Господа, и возрадовался дух Мой о Боге, Спасителе Моем» (Лк. 1:46–47), над головой Христа в образе *Salvator Mundi* — «Я хлеб живой, сшедший с небес» (Ин. 6:51), над головой Иоанна Евангелиста — «Слово стало плотью» (Ин. 1:14), над головой Марии Магдалины — «Мария же, взяв фунт нардового чистого драгоценного мира, помазала ноги Иисуса и отерла волосами своими ноги Его» (Ин. 12:3) [2]. При этом четыре из пяти персонажей, цитаты над которыми написаны от первого лица, сопровождаются плавной линией текста, тогда как над последним персонажем — Марией Магдалиной, о которой говорится в 3-м лице, — текст изображен в виде ровной линии вдоль верхнего края панели. Художник показывает зрителю разницу между «говорящими» персонажами, и линия текста будто переходит от одного к другому, подчеркивая, что Иоанн Креститель, Богородица, Христос и Иоанн Богослов могут слышать друг друга [11, с. 87–89]. Переключки цитат особенно отчетливо видна между Иоанном Крестителем и Богородицей и визуально, как единая линия текста, и семантически: пророчество Иоанна продолжается словами из Евангелия от Луки о Деве Марии, которая служит Боговоплощению [2]. При этом Мария Магдалина как та, кто оплакивает Христа (одна из жен-мироносиц), завершает рассказ о земном бытии Богочеловека и начинает новую главу истории человечества, которая началась после прихода Спасителя мира, и зритель может осмыслить эту идею мастера с помощью прямой линии текста над ее головой.

Братья ван Эйк часто ставят зрителю задачу всматриваться в изображенное, чтобы увидеть текст как часть вышивки на одежде, надписи на каменном постаменте, тогда как Рогира ван дер Вейдена создает «интерпретативный промежуток» [11], позволяющий зрителю осмыслить отношения между визуальным и вербальным. Изучение надписей в работах Рогира ван дер Вейдена и братьев ван Эйк, которые зачастую определяют особенности позиции зрителя и устанавливают отличия в восприятии вербальных текстов в визуальном пространстве картин мастеров, дает новые перспективы исследования в области искусства *ars nova*.

## Литература

1. *Бенеи О.* Искусство Северного Возрождения: Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями / Пер. с англ. *Н. А. Белоусовой*; Общ. ред. и предисл. *В. Н. Гращенкова*. — М.: Искусство 1973. — 224 с.
2. Библия. — М.: Библийские общества, 1995. — 1378 с.
3. *Габдрахманов П.* Имя и счастье в средневековой Фландрии // Индивидуальное и уникальное в истории: сб. / Под ред. *Ю. Л. Бессмертного, М. А. Бойцова*. — М.: РГУ, 2002. — С. 30–31.
4. *Гершензон-Чегодаева Н. М.* Нидерландский портрет XV века: его истоки и судьбы. — М.: Искусство, 1972. — 198 с.
5. *Егорова К. С.* Пейзаж в Нидерландской живописи XV века. — М.: Искусство, 1999. — 72 с.
6. *Кастрия Маркетти Ф., Паули Т., Дзуффи С.* Живопись Ренессанса. Открытие мира и человека. — М.: АСТ, Астрель, 2002. — 400 с.

7. *Лиментани В. К., Пьетроджованна М.* Алтари: Живопись Раннего Возрождения: Классика мирового искусства. — М.: Белый город, 2002. — 424 с.
8. *Соколов М. Н.* Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. — М.: Прогресс-Традиция, 2002 — 320 с.
9. *Успенский Б. А.* Гентский алтарь Ван Эйка. — М.: Рип-холдинг, 2013. — 323 с.
10. *Хейзинга Й.* Осень средневековья / Пер. с нидерл. *Д. В. Сильвестрова.* — М.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2013. — 768 с.
11. *Arces A.* Rogier van der Weyden's Painted texts // *Artibus et Historiae.* — 2000. — Vol. 21. — No. 41. — P. 75–109.
12. *Borchert T.-H.* Jan Van Eyck: Renaissance Realist. — Köln: Taschen, 2008. — 96 p.
13. *Borchert T.-H.* Van Eyck to Durer: Early Netherlandish Painting & Central Europe 1430–1530. — Tiel: Lannoo Publishers, 2010. — 552 p.
14. *Campbell L., Falomir M., Fletcher J., Syson L.* Renaissance Faces: van Eyck to Titian. — London: National Gallery Company, Yale University Press, 2008. — 304 p.
15. *Dhanens E.* Van Eyck: The Ghent Altarpiece (Art in Context). — New York: Penguin Books, 1973. — 154 p.
16. *Dunkerton J., Foister S., Gordon D., Penny N.* Ciotto to Durer: Early Renaissance Painting in the National Gallery. — London: Yale University Press, New Haven and London in association with NG, 1991. — 408 p.
17. *Ferretti S.* Cassirer, Panofsky, Warburg: Symbol, Art, and History. — New Haven, Yale University Press, 1989. — 304 p.
18. The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art: in 3 vols. / Ed. *G. Campbell.* — Oxford University Press, 2009. — 1966 p.
19. *Harbison C.* Jan van Eyck, the Play of Realism. — London: Reaktion Books, 1991. — 317 p.
20. *Harbison C.* The Art of the Northern Renaissance. — London: Weidenfeld & Nicolson, 1995. — 176 p.
21. *Harbison C.* The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in Its Historical Context. New York: Abrams, 1995. — 176 p.
22. *Jacobs L. F.* Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted. — University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2011. — 357 p.
23. *Kemp W.* The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception // *The Subject of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives* / Ed. *M. A. Cheetham.* — Cambridge, 1998. — P. 180–196.
24. *Kemperdick S.; Lammertse F.* The Road to Van Eyck. — Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012. — 342 p.
25. *Panofsky E.* Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character. — Cambridge: Harvard University Press, 1953. — 574 p.
26. *Panofsky E.* Jan van Eyck's Arnolfini Portrait // *The Burlington Magazine for Connoisseurs.* — March 1934. — Vol. 64. — No. 372. — P. 117–119; 122–127.
27. *Philip L. B.* The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck. — New Jersey: Princeton University Press, 1971. — 255 p.
28. The Prado Masterpieces: In 2 vols. / Eds. *M. Z. Miranda, E. Witschey.* — Madrid: Museo del Prado, 2016. — 494 p.
29. *Ridderbos B., Buren A. van, Veen H. Th. van.* Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research. — Los Angeles, Calif.: Getty, 2005. — 481 p.
30. *Ward J. L.* Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings // *Artibus et Historiae.* — 1994. — Vol. 29. — P. 9–53.
31. *Wixom W. D.* Late Medieval Sculpture in the Metropolitan, 1400–1530 // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin.* — 2007. Spring. — Vol. 64. — No. 4. — 48 p.

**Название статьи.** Взаимодействие вербального и визуального текста в творчестве братьев ван Эйк и Рогир ван дер Вейдена: выявление позиции зрителя.

**Сведение об авторе.** Забродина Елена Альбертовна — магистр, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, Москва, ГСП-3, Российская Федерация, 125993. elena.zabrodina@gmail.com

**Аннотация.** Хотя использование надписей в изобразительном искусстве насчитывает тысячелетия практики, именно братья ван Эйк и Рогир ван дер Вейден становятся одними из самых изобретательных мастеров, переплетающих вербальные и визуальные средства в своих работах так же неповторимо,

как и сами источники письменных текстов, включающих пророчества, апокрифы, «Золотую легенду», «Подражание Христу», слова Спасителя и апостолов, Отцов церкви, личные девизы и произведения античных авторов.

Надписи и подписи в работах двух мастеров Северного Ренессанса являются мало изученной проблемой. Многие функции надписей в работах ван Эйка и ван дер Вейдена близки между собой и позволяют выявить особенности позиции зрителя, на которую рассчитывают живописцы. Диалоги персонажей Евангелия управляют эмоциями и руководят вниманием зрителей посредством письменного текста, свитки с текстами в руках сивилл и ангелов создают эффект *trompe-l'œil*, перевернутые написания ответов напоминают о «внутреннем зрителе» работ. При этом нужно отметить, что ван Эйк использует три языка — греческий, латинский, фламандский, а также буквы из еврейской письменности, тогда как у ван дер Вейдена в работах встречаются только латинские литеры. И самое интересное — если Ян ван Эйк часто ставит зрителю задачу всматриваться в изображенное, чтобы увидеть текст как часть вышивки на одежде, надписи на каменном постаменте, то Рогир ван дер Вейден гораздо чаще, чем ван Эйк, располагает текст на бандеролях, создавая тем самым «интерпретативный промежуток», позволяющий зрителю осмыслить отношения между визуальным и вербальным.

**Ключевые слова:** надписи в живописи; Гентский алтарь; братья ван Эйк; Ян ван Эйк; Рогир ван дер Вейден; Николай Кузанский; Мадонна канцлера Ролен; алтарь св. Колумба; Мадонна Дюрана; Клаус де Верве; портрет Тимофея; триптих семьи Брак; ранняя нидерландская живопись; северный Ренессанс.

**Title.** The Interweaving between Verbal and Visual Text in the Works of the Brothers van Eyck and Rogier van der Weyden: Identifying the Viewer's Position.

**Author.** Zabrodina, Elena Al'bertovna — M. A., post-graduate student. Russian State University for the Humanities, Miusskaia pl., 6, 125993 Moscow, GSP-3, Russian Federation. elena.zabrodina@gmail.com

**Abstract.** Although the use of labels in visual arts has millennia of practice, it was the brothers Van Eyck and Rogier van der Weyden who managed to intertwine verbal and visual aids in their work in such a unique way as are the sources of written texts that include prophecies, apocrypha, “Golden legend”, “Imitation of Christ”, the words of the Saviour, the apostles and the church fathers, personal mottoes, and the works of ancient authors.

The inscriptions and signatures in the works of the two masters of the Northern Renaissance are among the least studied problems. Many features of the inscriptions on the works by Van Eyck and Van der Weyden are close to each other and reveal different aspects of the viewer's position, which is expected by the artists. The dialogues of Gospel characters manage emotions and direct the audience's attention by means of a written text, scrolls with texts in the hands of the Sibyls and Angels create the effect of *trompe-l'œil*, inverted writing responses reminiscent of the “internal viewer” works. It should be noted that Van Eyck uses three languages — Greek, Latin, Flemish, as well as the letters of the Jewish alphabet, whereas in van der Weyden's works only Latin letters have been found. And the most interesting fact is that Jan van Eyck often makes a viewer look into a picture to see the text as part of embroidery on a dress or an inscription on a stone pedestal. On the other hand, Rogier van der Weyden often puts a text on floating ribbons (“banderole”), thereby creating an “interpretive gap”, which allows a viewer to reflect on the relationship between the visual and the verbal.

**Keywords:** inscriptions; Ghent Altarpiece; the van Eyck brothers; Jan van Eyck; Rogier van der Weyden; Nicholas of Cusa; Madonna of Chancellor Rolin; Saint Columba altarpiece; Duran Madonna; Claus de Werve; Leal Souvenir; Braque Triptych; early Netherlandish painting; Northern Renaissance.

## References

- Acres A. Rogier van der Weyden's Painted Texts. *Artibus et Historiae*, 2000, vol. 21, no. 41. 236 p.
- Borchert T.-H. *Jan Van Eyck: Renaissance Realist*. Köln, Taschen Publ., 2008. 96 p.
- Borchert T.-H. *Van Eyck to Durer. Early Netherlandish Painting&Central Europe 1430–1530*. Tiel, Lannoo Publ., 2010. 552 p.
- Campbell G. (ed.). *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art, 3 vols*. Oxford University Press Publ., 2009. 1966 p.
- Campbell L.; Falomir M.; Fletcher J.; Syson L. *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*. London, National Gallery Company, Yale University Press Publ., 2008. 304 p.
- Dhanens E. *Van Eyck: The Ghent Altarpiece (Art in Context)*. New York, Penguin Books Publ., 1973. 154 p.
- Dunkerton J.; Foister S.; Gordon D.; Penny N. *Ciotto to Durer: Early Renaissance Painting in the National Gallery*. London, Yale University Press, New Haven and London in association with NG. Publ., 1991. 408 p.



- Ferretti S. *Cassirer, Panofsky, Warburg: Symbol, Art, and History*. New Haven, Yale University Press Publ., 1989. 304 p.
- Harbison C. *Jan van Eyck, the Play of Realism*. London, Reaktion Books Publ., 1991. 317 p.
- Harbison C. *The Art of the Northern Renaissance*. London, Weidenfeld & Nicolson Publ., 1995. 176 p.
- Harbison C. *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in Its Historical Context*. New York, Abrams Publ., 1995. 176 p.
- Jacobs L. F. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. University Park (PA), The Pennsylvania State University Press Publ., 2011. 357 p.
- Kemp W. The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception. *The Subject of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge Publ., 1998, pp. 180–196.
- Kemperdick S.; Lammertse F. *The Road to Van Eyck*. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen Publ., 2012. 342 p.
- Miranda M. Z.; Witschey E. (eds.). *The Prado Masterpieces, 2 vols*. Madrid, Museo del Prado Publ., 2016. 494 p.
- Panofsky E. *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character*. Cambridge, Harvard University Press Publ., 1953. 574 p.
- Panofsky E. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1934 (March), vol. 64, no. 372, pp. 117–119, 122–127.
- Philip L. B. *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck*. New Jersey: Princeton University Press Publ., 1971. 255 p.
- Ridderbos B.; Buren A. van.; Veen H. Th. van. *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research*. Los Angeles, Calif., Getty Publ., 2005. 481 p.
- Ward J. L. Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in van Eyck's Paintings. *Artibus et Historiae*, 1994, no. 29, pp. 9–53.
- Wixom W. D. Late Medieval Sculpture in the Metropolitan, 1400–1530. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 2007, vol. 64, no. 4. 48 p.