

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ**

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Санкт-Петербургская художественно-  
промышленная академия им. А.Л. Штиглица»**

**КАФЕДРА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

**КУРСОВАЯ РАБОТА**

**ЗАЩИЩЕНА С ОЦЕНКОЙ \_\_\_\_\_**

**РУКОВОДИТЕЛЬ**

Доцент,

Кандидат искусствоведения

Должность, уч. степень, звание

\_\_\_\_\_

подпись, дата

Н.С. Гуркина

инициалы, фамилия

**КУРСОВАЯ РАБОТА**

**Табернакль XV века из собрания Государственного Эрмитажа**

По дисциплине: Научно-исследовательская работа

**ВЫПОЛНИЛ**

**СТУДЕНТ ГР. № ТИИ-21**

\_\_\_\_\_

подпись, дата

О.Д. Макеева

инициалы, фамилия

Санкт-Петербург

2023

## Оглавление

<b>Введение .....</b>	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
<b>Глава I. Табернакль как феномен западно-христианского искусства.....</b>	<b>7</b>
1.1. Сложность терминологии .....	7
1.2. Существование предмета в церковной среде и его функции.....	10
1.3. Основные формы. Типология.....	14
<b>Глава II. Табернакль из собрания Государственного Эрмитажа как явление позднеготического искусства.....</b>	<b>18</b>
2.1. Определение времени и места создания.....	18
2.2. Формально-стилистический анализ .....	24
2.3. Иконографический анализ.....	31
<b>Заключение.....</b>	<b>38</b>
<b>Список использованной литературы.....</b>	<b>40</b>
<b>Приложения.....</b>	<b>45</b>

## Введение

В представленной работе речь будет идти об экспонате из собрания Государственного Эрмитажа: о табернакле. Предпринята попытка представить произведение не только как некий набор элементов, но и как предмет искусства, находившийся в контексте определенной среды и выполнявший когда-то определенную функцию.

**Цель** курсовой работы состоит в выявлении характерных черт стиля и особенностей иконографии табернакля французского происхождения XV века из отдела западноевропейского декоративно-прикладного искусства Государственного Эрмитажа.

**Задачи** заключаются в следующем:

1. Объяснить, с чем связана сложность в выборе термина для обозначения предмета;
2. Определить, каково было место табернакля в пространстве церкви и обозначить его функциональное назначение;
3. Описать существующую типологию и указать, какое место занимает в ней выбранный для анализа предмет;
4. Произвести формально-стилистический и иконографический анализ.
5. Уточнить возможное время и место создания, опираясь на черты стиля и др.

**Объектом** исследования являются предметы церковной мебели периода поздней готики и раннего Ренессанса во Франции. **Предметом** — табернакль XV века из отдела Западноевропейского декоративно-прикладного искусства Государственного Эрмитажа.

## **а) Методология**

В процессе работы использованы те методы, которые кажутся наиболее подходящими для анализа предмета декоративно-прикладного искусства, обладающего своей спецификой. Она заключается в том, что предмет ДПИ всегда связан с историей развития культуры общества, в котором он находил свое применение, и поэтому культурологический аспект анализа здесь так же важен, как и искусствоведческий. Это делает задачу более сложной, так как анализ требует комплексного подхода.

Итак, автор прибегает к следующим методам: формально-стилистический анализ, позволяющий выявить все детали предмета, возможно, выявить его принадлежность к тому или иному направлению в рамках определенного стиля; иконографический анализ, а также сравнительный метод, заключающийся в поиске архитектурных аналогов предмета, схожих изображений в книжных миниатюрах, картинах, гравюрах, соответствующих времени создания предмета, и сопоставлении с ними, чтобы можно было предположить, насколько он уникален или, наоборот, типичен для конкретного региона и эпохи.

## **б) Обзор литературы; актуальность исследования**

Ни по конкретному экспонату, ни по предметам, подобным ему, монографий или других научных работ, по-видимому, опубликовано не было. Используемая в данной работе литература посвящена более широкой теме<sup>1</sup> или смежным темам<sup>2</sup>. Либо представлена статьями в различных каталогах<sup>3</sup>. Наиболее ранние труды относятся примерно ко второй половине XIX— первой половине

---

<sup>1</sup> Напр., *Неволина Е.В.* Готическая скульптура в культовых интерьерах Франции: Дис. канд. искусствоведения. М., 2004. 244 с.

<sup>2</sup> напр., *Kroesen E.A.* The Altar and its decorations in medieval churches. A Functionalist approach // *Medievalia. Revista d'Estudis Medievals*. 2014. №17. P. 153–183.

<sup>3</sup> *Late Gothic: The Birth of Modernity*. Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co KG, 2021.

XX вв., они были изданы в Германии<sup>4</sup>, Франции<sup>5</sup>. Книги XIX века не представляют собой исследования как такового, скорее тексты этого времени носят описательный характер. Исследования же немецких искусствоведов в основном сосредоточены не на табернаклях, а на иных предметах мебельного убранства в церкви. Проблема во многом состоит в том, что дарохранильницы (деревянных и предназначенных для хранения именно Евхаристических Даров), по-видимому, сохранилось не так много<sup>6</sup>, кроме того, они не столь эффектны, как стоящие рядом с ними в типологии резных деревянных изделий ДПИ Средних веков резные алтари.<sup>7</sup> Большая часть существующих на данный момент статей и работ современных исследователей (примерно с 2000 по 2023 гг.) посвящена именно этим произведениям искусства. Дарохранильницы же, выполненные из дерева, упоминаются и обсуждаются сравнительно редко.

Понимание текстов на иностранных языках не может претендовать на полноту, учитывая, что к неустоявшейся терминологии добавляется и сложность перевода с языков, которыми автор представленной работы не владеет, и поэтому не всегда возможно точно понять смысл изложенного. Проблема в использовании терминов на разных языках относится не только к конкретному предмету, но и в целом к эпохе (в частности, к архитектурным элементам готики. Не всегда ясно, уместнее ли называть деталь по-русски (например, «гусек») или воспользоваться иностранным, оригинальным вариантом для более точной передачи смысла. Более того, многие термины, которыми пользуются зарубежные исследователи, в русском языке вообще отсутствуют или не очень широко используются).

---

<sup>4</sup> Наиболее масштабная работа: *Braun J.* Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2 vols., Munich: Widmann, 1924.

<sup>5</sup> см. напр., *Gaussen A.* Portefeuille archéologique. Paris: Librairie archéologique de Victor Didron, 1862.; *Heise K. G.* Fabelwelt des Mittelalters: Phantasie u. Zierstücke lübeckischer Werkleute aus drei Jahrhunderten; 120 Aufnahmen von Wilhelm Castelli. Berlin: Rembrandt-Verl., G. m. b. H., Cop. 1936.

<sup>6</sup> *Kroesen E.A., Tangeberg P.* Tabernacle Shrines (1180–1400) as a European Phenomenon: Types, Spread, Survival // *Medievalia*. 2020. 23, №1. P. 22.

<sup>7</sup> *Ibid.* P. 19.

Таким образом, исследование актуально, так как может способствовать поискам решений по крайней мере двух научных проблем в области изучения декоративно-прикладного искусства Западной Европы периодов Высокого и Позднего Средневековья, заключающихся в следующем:

1. Данный вид резных деревянных изделий фактически не внесен в существующие на данный момент типологии предметов этого рода;
2. В имеющихся типологиях не выработано как такового устойчивого терминологического аппарата<sup>8</sup> (т.е. определение исследуемой вещи как «табернакль» фактически обусловлено только более чем краткой по своему содержанию музейной карточкой. Этот термин не является общепотребительным для определения предметов данного типа, об этом еще будет идти речь далее).

Кроме того, существующая инвентарная музейная карточка не удовлетворяет всем предъявляемым требованиям: неизвестна порода дерева (т.е. материал), из которого выполнен табернакль, неизвестны мастера (или мастер) или хотя бы национальная школа, к которой они принадлежали, дата весьма условна (точность — век) и требует уточнения по крайней мере до половины или до трети или четверти века. Отсутствует информация о предмете и на сайте Государственного Эрмитажа, и в Государственном каталоге музейного фонда РФ. Содержание музейной карточки следующее: «Табернакл — вместилище для святых даров. Франция, XV век» [\[илл. 1\]](#).

Стоит добавить, что существует непроверенная информация о поновлениях XIX века<sup>9</sup>, но выяснение истины по данному вопросу уже выходит за рамки исследования, поэтому в работе эти сведения не будут представлены.

---

<sup>8</sup> Ibid. P. 20.

<sup>9</sup> АГЭ, ф.1, оп. 5, 1915, д. 44, л. 8. В указанном деле представлен список предметов, которые были изъяты из Эрмитажа в связи с сомнением в их подлинности (подробнее: АГЭ, ф.1, оп.5, 1908, д. 22, л. 178–179).

## Основная часть

### Глава I

#### Табернакль как феномен западно-христианского искусства

##### 1.1. Сложность терминологии

О данной проблеме говорят в своей статье (2020) современные исследователи Джастин Крузен и Питер Тонгеберг (Justin Kroesen, Peter Tangeberg), поэтому здесь по большей части будут изложены тезисы этой статьи с небольшими комментариями.

Итак, проблема заключается в том, что в рамках изучения средневекового искусства принято чаще всего обращаться к алтарям и запрестольным образам — ретаблям. Со временем термины фактически превратились в синонимы.<sup>10</sup> Не удивительно в таком случае, что для табернаклей, которые значительно реже становились объектом внимания исследователей, не было выработано точного термина, поскольку слово “tabernaculum” может иметь разные значения. Прояснить этот вопрос с помощью источников также не представляется вполне возможным, потому что термин встречается в них редко и это объясняется тем, что содержимое табернакля было важнее для средневекового человека, чем внешние характеристики.<sup>11</sup> Один из примеров — текст 1282 года “Rationale divinatorum officiorum” (примерный перевод: «Обоснование обязанностей перед Богом/ божественных обязанностей») авторства Уильяма Дюранда. Причем в этом тексте он употребляет слово “tabernaculum” именно в значении специального шкафа, предназначенного для хранения гостии.<sup>12</sup> Хотя, во-первых,

---

<sup>10</sup> Kroesen E.A., Tangeberg P. Tabernacle Shrines (1180–1400) as a European Phenomenon: Types, Spread, Survival // *Medievalia*. 2020. 23, №1. P. 19.

<sup>11</sup> Ibid. P. 20–21. Также о проблеме употребления терминов в источниках см. González A.V. Movement on the Altar: Gothic Tabernacle-Altarpieces in the Crown of Aragon (and Their Context) // *Medievalia*. 2020. 23, №1. pp. 331–393.

<sup>12</sup> Lang U.M. Tamquam Cor in Pectore: The Eucharistic Tabernacle Before and After the Council of Trent [electronic resource] // *Sacred Architecture. Notre Dame*. 2009. №15. URL:

не исключено, что часть источников еще не была проанализирована, во-вторых, в период поздней готики и к началу эпохи Ренессанса восприятие искусства меняется (интерес к декоративности начинает превалировать над интересом к функциональности): отсюда и вычурность форм, обилие растительных элементов, орнаментов<sup>13</sup>, но, возможно, и в свете этой перемены все также отсутствовала необходимость в четком терминологическом разграничении.

Следует обратиться к источникам переходного времени: к церковным положениям (причем более детальная информация об алтарях может находиться в канонах и положениях провинциальных церквей, епархий<sup>14</sup>), литургическим книгам, сочинениям церковных деятелей эпохи<sup>15</sup>, текстам, содержащим требования к заказу (письма настоятеля церкви или иного лица мастеру) и др.

Однако в данной работе производить такой масштабный анализ будет неуместно, учитывая, что он несколько выходит за обозначенные целями и задачами рамки.

Стоит уточнить одну деталь: Дж. Крузен и П. Тонгеберг говорят скорее о “tabernacle shrines”, т.е. о «святилищах-скиниях», где хранятся мощи святых. Кроме того, хронологические рамки создания табернаклей, о которых идет речь — это 1180–1400 гг. Но «святилище-скиния», как кажется, наиболее родственный тип для «табернакля-вместилища святых даров» и поэтому выдвинутые исследователями тезисы можно считать справедливыми для экспоната из Эрмитажа. Что касается термина «дарохранительница», то применять этот термин к табернаклю некорректно, однако даже в источниках такая путаница все же происходила.

---

[https://www.sacredarchitecture.org/articles/tamquam\\_cor\\_in\\_pectore\\_the\\_eucharistic\\_tabernacle\\_before\\_and\\_after\\_the\\_coun](https://www.sacredarchitecture.org/articles/tamquam_cor_in_pectore_the_eucharistic_tabernacle_before_and_after_the_coun) (accessed: 13.03.2023).

<sup>13</sup> *Ротенберг Е.И.* Искусство готической эпохи: Система художественных видов. М.: Искусство, 2001. С. 123.

<sup>14</sup> *Braun J.* Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd. 2.: Die Ausstattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken. München: Verl. Alte Meister, Koch, 1924. S. 5.

<sup>15</sup> *Ibid.* S. 7.



Также существуют такие термины, как “closing tabernacle”. В немецком употребляют “Tabernakelschrein”, “Baldachinretabel” и наряду с ними “Turmretabel” («башня-ретабль»)<sup>16</sup>, “Ciborium”. Немецкие исследователи написали большое количество научных работ, посвященных резным алтарям и убранству церкви, эта область искусства стала уже достаточно разработанной, чем и объясняется появление такого количества именно немецких терминов.

Все предложенные понятия так или иначе включают слово «табернакль» (нем. Tabernakel), которое с латыни (“tabernaculum”) переводят как «хижина» или иногда «скиния».<sup>17</sup>

Кроме этих значений, «табернакль» в немецком языке также означает переносную часовню с алтарем и помещение для причастия в церкви, где хранится монстранц.<sup>18</sup>

Если обратиться к выбранному для анализа табернаклю, то его именуют и в каталоге коллекции А.П. Базилевского<sup>19</sup>, и в списке предметов, приобретенных у него<sup>20</sup> “tabernacle” (фр.), в другом документе такое название заменили просто на описание: «высокий деревянный шкапик на подставке»<sup>21</sup>.

В ряде книг и учебных пособий русскоязычных авторов под «табернаклем» понимается «сооружение для хранения предметов религиозного поклонения, чаще всего богато украшенное резьбой или скульптурными изображениями».<sup>22</sup>

<sup>16</sup> Kroesen E.A., Tangeberg P. Tabernacle Shrines (1180–1400) as a European Phenomenon: Types, Spread, Survival // *Medievalia*. 2020. 23, №1. P. 21.

<sup>17</sup> Das grosse Kunstlexikon von P.W. Hartmann [Electronic resource] // BeyArs.com. URL: [https://web.archive.org/web/20160409084014/http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon\\_8855.html](https://web.archive.org/web/20160409084014/http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8855.html) (accessed: 13.03.2023).

<sup>18</sup> Tabernakel // *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* [Electronic resource] / Wörterbuchnetz. URL: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemma=Tabernakel#0> (accessed: 13.03.2023).

<sup>19</sup> Darcel A. Collection Basilewsky: catalogue raisonné, précédé d'un essai sur les arts industriels du Ier au XVIe siècle. Vol. 1. Paris: Vve A. Morel, 1874. P. 46.

<sup>20</sup> АГЭ, ф.1, оп. 5, 1884, д. 33, Т.VII, л. 19.

<sup>21</sup> АГЭ, ф.1. оп. 5, 1913, д. 44., л. 6.

<sup>22</sup> Фокина Л.В. История декоративно-прикладного искусства: учебное пособие. Ростов н / Д.: Феникс, 2009. С. 253–254.

Или же ковчег, расположенный на столе, в котором хранили евхаристические дары для умирающих и больных.<sup>23</sup>

Как видно из этих рассуждений, существует большое количество терминов в разных языках для вещи, которую атрибутировали как табернакль. Логично здесь перейти к следующему разделу, который объясняет символическое значение этого предмета в христианском мире, что поможет разъяснить происхождение и суть термина.

## 1.2. Существование предмета в церковной среде и его функции.

Табернакль в Католической церкви XIII–XIV веков был «скинией Завета» в уменьшенном масштабе, он является не только предметом ДПИ, но и одним из видов малых архитектурных форм (точнее микроархитектуры), которые широко использовались в убранстве католических и протестантских церквей вплоть до XVII века.<sup>24</sup> Внутри табернакля хранили освященные вино и гостию, помещенные в специальный сосуд, который ставили или подвешивали внутри.<sup>25</sup> Этот предмет убранства помещался, как правило, у стены, в ее плоскости.<sup>26</sup>

Табернакль с закрывающейся дверкой появляется, очевидно, после проведения в 1215 году IV Латеранского собора, на котором было провозглашено учение о Церкви как о Евхаристическом единстве верных и введено понятие Евхаристии.<sup>27</sup> На этом же соборе был принят двадцатый канон, где предъявлялись требования к хранению даров для пресуществления: «Мы постановляем, что во всех церквях миро и Евхаристия должны храниться в должным образом защищенных местах, снабженных замками и ключами, чтобы до них не могли добраться опрометчивые и нескромные люди и не могли

<sup>23</sup> Преображенская Г.А. Резное дерево в храме: Технология. Консервация. Иконография. СПб.: Мин. культуры РФ. Гос. музей истории религии, 2011. С. 394.

<sup>24</sup> Timmermann, A. The Microarchitectural Stage-Management of Baptism from Lateran IV to the Counter-Reformation // The Journal of Ecclesiastical History. 2020. Vol. 71. №3. P. 1.

<sup>25</sup> Gausson A. Portefeuille archéologique. Ch. V: Sculpture sur bois et sur ivoire. Paris: Librairie archéologique de Victor Didron, 1862: P. 1.

<sup>26</sup> Фокина Л.В. Указ. соч. С. 254.

<sup>27</sup> Мереминский С.Г. Латеранский IV собор [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/2463165.html?ysclid=lhfri909pn632625993> (дата обращения: 9.05.2023).

использовать их в нечестивых и богохульных целях. Но если тот, к кому относится такая опека, оставит их без защиты, пусть он будет отстранен от должности сроком на три месяца».<sup>28</sup>

Гостия, которая хранилась в табернакле, символизировала тело Христа.<sup>29</sup> Поэтому это сооружение занимало одно из центральных мест в пространстве церкви (рядом с северной стороной алтаря, начиная с XIII века)<sup>30</sup> и являлось неотъемлемым элементом таинства причастия (Евхаристии). То, что табернакль позже стал частью алтаря, было свидетельством зарождения идей реформации и тенденций к изменению церковного пространства еще до проведения Тридентского собора в XVI веке<sup>31</sup> (а позже — издания Карло Борромео в 1577 году «Инструкций по возведению и благоустройству церквей»). Однако существует и другое мнение на этот счет: «до тех пор, пока духовенство сохраняло старые традиции и до тех пор, пока его не увлекли несколько беспорядочные вкусы XVI века, ему удавалось сохранять за алтарем его первоначальное значение. Алтарь оставался символом Старого и Нового Завета.»<sup>32</sup> Под «беспорядочными вкусами», вероятно, понимается пышность позднеготических форм, обилие деталей, но с тем, что их появление меняет первоначальное главенствующее значение алтаря в интерьере храма, не вполне можно согласиться.

Стоит сказать о том, как относились к обильному декоративному убранству церкви прихожане и сами священники. Современники, по-видимому, не воспринимали те предметы, которые сейчас размещают в музеях, как произведения искусства. И поэтому при анализе произведения нужно учесть, что важен не факт созерцания образа, а само присутствие этого образа в конкретных

<sup>28</sup>The Canons of the Fourth Lateran Council, 1215 [electronic resource] // Medieval Sourcebook. URL: <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/lateran4.asp> (accessed: 9.05.2023).

<sup>29</sup> Ким Е.С. Инструкции Карло Борромео как приложение к декретам Тридентского собора // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып. 29. С. 32.

<sup>30</sup> Bogdan M. The Role of the Altar and Tabernacle in the Catholic Church Interior in the Light of Post-conciliar Recommendations and Architectural Arrangement of the Church Interior // FIDES ET RATIO. 2021. №4(48). P. 266.

<sup>31</sup> Lang U.M. op. cit.

<sup>32</sup> Viollet-le-Duc E. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Vol. 2. Paris: V.A. Morel, 1875. P. 21.

обстоятельствах, в обряде, который объединял в себе и слуховые, и обонятельные ощущения, поэтому современному исследователю представляется невозможным в полной мере осознать, как воспринимался религиозный образ человеком средневековья.<sup>33</sup> Хотя, безусловно, люди могли восхищаться, удивляться созданным образам, но все-таки утилитарное назначение вещи для них было первостепенно. Точнее, они понимали, что все эти сложные орнаменты, выразительные фигуры были созданы именно такими, чтобы выполнять определенную функцию: прославление Господа и возвышение духа верующих во время литургии.<sup>34</sup> Такой точки зрения придерживается и Гильом Дюранд, автор сочинения “*Rationale Divinorum officiorum*”, который одобряет творческую свободу художника, считает, что пластические искусства должны наставлять прихожан, помогать им разграничивать «добро» и «зло», выполнять дидактическую функцию.<sup>35</sup>

Внимание мирян к персонажам: различным святым, ангелам, которыми мастера и художники населили соборы, вызывало опасение у некоторых служителей церкви. Подобное явление много веков назад имело место в Византии и вылилось в иконоборчество. Теперь же в XVI веке в Европе происходит нечто аналогичное: в результате явных тенденций к иконопочитанию, некоему варианту идолопоклонства, появилась необходимость в проведении уже упомянутого выше Тридентского собора.<sup>36</sup>

Табернакль — это символ скинии, которая была создана израильянами по завету Господа. И если внешне он претерпел существенные изменения, то суть осталась неизменной (как отмечалось в приведенной выше цитате). Еще в античности известны особые сосуды, либо ниши в домах, куда помещались еще

<sup>33</sup> *Воскобойников О.С.* Тысячелетнее царство (300–1300). Очерк христианской культуры Запада. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 442.

<sup>34</sup> *Late Gothic: The Birth of Modernity.* Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co KG, 2021. P. 16.

<sup>35</sup> *Faupel-Dreys K.* Karl Gerlach. Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum: Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im Rationale divinorum officiorum des Durandus von Mende (1230/1–1296) // *The Sixteenth Century Journal.* 2001. Vol. 32, № 2. P. 481.

<sup>36</sup> *Ким Е.С.* Указ. соч. С. 28.

языческие святыни.<sup>37</sup> Правда тогда материалом для таких «сосудов» служил в основном камень. Дерево стали использовать уже в христианском варианте табернакля, чтобы его можно было переносить. Не во всех странах такие переносные вместилища для святынь были популярны. Например, в Италии в том же XV веке возник запрос на обращение к античному наследию, поэтому там можно увидеть табернакли из камня, либо ниши, куда складывали Евхаристические Дары.<sup>38</sup> В Европе в целом и во Франции в частности вплоть до начала XIII века табернакль в подавляющем большинстве случаев напоминал своим внешним видом гроб, сундук или навес, но позже появляется понимание того, как в малых, более скромных, чем гигантские храмы, формах отобразить стиль эпохи. Тенденция изготовления сооружений микроархитектуры (то есть табернаклей, крещален, напоминающих своим видом храмы и часовни) приходит, вероятно, из Италии<sup>39</sup> и именно с этого времени архитекторы начинают участвовать в их проектировании.

Появление табернакля в том виде, в котором он предстает в XV веке, можно объяснить тем, что еще с XIII века в Европе в обряд литургии вводится такой элемент, как демонстрация гостии пастве перед причастием.<sup>40</sup> Возможно, было удобнее открыть дверцу, при этом не прерывая действия и не уходя из поля зрения верующих, чем идти в другую часть храма, чтобы достать священные дары.

Для того, чтобы прихожане обращали внимание на алтарь, ко второй половине XIV века в Испании в его конструкцию начали включать табернакль<sup>41</sup>. В основе такого составного алтаря лежит алтарь с раскрывающимися створками (анг. *winged altarpiece*), по обе стороны от центральной части, на неподвижных

<sup>37</sup> *Viollet-le-Duc E. op. cit. P. 20.*

<sup>38</sup> *Viollet-le-Duc E. op. cit. P. 21.*

<sup>39</sup> *Bucher F. Micro-architecture as the «idea» of Gothic theory and style // Gesta. 1976. Vol. 15, № 1/2. P. 72.*

<sup>40</sup> *Воскобойников О.С. Указ. соч. С. 480–481.*

<sup>41</sup> *González, A.V. Movement on the Altar: Gothic Tabernacle-Altarpieces in the Crown of Aragon (and Their Context). // Medievalia №1, 2020. P. 343–344.*

створках, также могли быть расположены сцены из священного писания, но такой алтарь уже становится более фронтальным, статичным (screen-altarpiece).<sup>42</sup>

Однако разные типы алтарей могли быть заимствованы и Испанией у других стран (Германия, Швеция, Франция), так и эти страны могли заимствовать формы, приемы из искусства Испании, в то время, как сам готический стиль с присущими ему декоративными элементами, отчасти проявляется в испанских произведениях.<sup>43</sup> Поэтому сложно определить источник возникновения именно такого типа алтаря. Возможно, он формировался постепенно, перерабатываясь и дорабатываясь в разными странами Европы на протяжении нескольких веков.

### **1.3. Основные формы. Типология.**

Убранство церкви в эпоху Средних веков было важной частью западноевропейского искусства. И невозможно говорить о каком-то отдельном элементе интерьера церкви, не обращаясь к другим: он изначально создается мастером не как обособленное изделие, а как часть единой системы. Поэтому в здесь и далее на протяжении всей работы, речь будет идти также и о резных алтарях, и дарохранительницах.

Итак, начиная разговор о первых двух упомянутых выше видах изделий, можно взять за основу следующее деление: 1) реликварии и табернакли, 2) алтарные скульптуры и "святителища скинии", 3) настенные ниши и архитектурные сооружения.<sup>44</sup>

Табернакль — это вид церковной мебели. Он представляет собой обычно вертикальный шкаф или башню, копирующую архитектурные формы, его

---

<sup>42</sup> Ibid. P. 348.

<sup>43</sup> Ibid. P. 367–368.

<sup>44</sup> Kroesen E.A. The Altar and its decorations in medieval churches. A Functionalist approach // *Medievalia. Revista d'Estudis Medievals*, № 17, 2014. P. 156.

основание может быть различной формы: прямоугольная, пятиугольная, полшестиугольная, или же Т-образная.<sup>45</sup>

Во-первых, можно подразделить табернакли по критерию изготовления в том или ином регионе. Так, табернакли Италии значительно отличаются по форме и виду от немецких, французских. Во-вторых, по используемому материалу: мраморные, металлические и деревянные табернакли.

Внутри региональной группы предметы также можно типологизировать. Например, среди немецких табернаклей выделяют простые «шкафообразные», прямоугольные в плане; более тонкие башнеобразные конструкции, а также широкие, включающие живописные изображения<sup>46</sup>.

Г.А. Преображенская в своей книге «Резное дерево в храме», выделяет два основных вида табернакля:

1. для хранения освященных гостий, помещавшееся на алтаре (в виде небольшого шкафчика, обитого изнутри тканью, или, с XVI века, в виде миниатюрного ларца, до которых были распространены табернакли-стенные хранилища или алтарные навесные ковчеги).
2. «некоторые древние церковные сооружения» (видимо, отличающиеся более внушительными размерами).<sup>47</sup>

Табернакль мог быть как отдельной конструкцией, так и частью алтаря (и в частности, ретабля). Ретабли, включающие в себя также и «шкаф» для хранения Евхаристических Даров, со второй половины XIV века стали широко распространены в Каталонии (см. предыдущий пункт).<sup>48</sup> Известны также подобные примеры в Германии, Дании, но такой тип табернакля сложно классифицировать.<sup>49</sup> Джозеф Браун, называет его “Halbschorium”, отделяя от

<sup>45</sup> *Kemperdick S.* Tabernacle-altarpieces in Central Europe: Examples, Types, Iconography. // *Medievalia* № 23(1). 2019. P. 129.

<sup>46</sup> *Ibid.* P. 141.

<sup>47</sup> *Преображенская Г.А.* Указ. соч. С. 393–394.

<sup>48</sup> *Kroesen E.A.* The Altar and its decorations in medieval churches. A Functionalist approach // *Medievalia. Revista d'Estudis Medievals*, 17, 2014. P. 159.

<sup>49</sup> *Ibid.* P. 160.

“Nischenciborium”, по его словам, последние были характерны для Италии периода Высокого Возрождения.<sup>50</sup>

Итак, как следует из вышесказанного, табернакль в большом количестве случаев неразрывно связан с алтарем. Одна из имеющихся на данный момент их типологий была разработана Д. Брауном в 1924 году и используется исследователями до сих пор. Он выделяет 3 основных типа Западноевропейских алтарей:

1. Закрепленный алтарь (*altare fixum*): такой алтарь не выносился из храма. Он состоял из нескольких частей: стола (или алтарной плиты) и ее опоры.<sup>51</sup>

2. Квази-фиксированный (*quasi-fixum*): не монолитный, а состоящий из нескольких частей алтарь. Как правило, средняя часть представляла собой небольшой шкаф, где хранились реликвии. Ее можно было отделить от основной части для того, чтобы совершать обряды вне церкви. Этот тип представляет собой совмещенный вариант передвижного и закрепленного алтарей.<sup>52</sup>

3. Передвижной (*portatile*): такой алтарь обычно не изобиловал украшениями, чтобы его можно было легко выносить (или вывозить на колесиках) из здания церкви, когда это требовалось. Состоял он только из алтарной плиты (алтарного стола).<sup>53</sup>

А также по форме и назначению:

1. Алтарь-стол (*Tischaltar*). Появился раньше других. Его форма легла в основу нижеописанных типов<sup>54</sup>. Алтарь подразделяется еще на несколько

<sup>50</sup> *Braun J.* Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd. 2.: Die Ausstattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken. München: Verl. Alte Meister, Koch, 1924. S. 242.

<sup>51</sup> *Braun J.* Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd. 1: Arten, Bestandteile, Altargrab, Weihe, Symbolik. München: Verl. Alte Meister, Koch, 1924. S. 43.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.* S. 125.



подтипов в зависимости от количества опор.<sup>55</sup> Состоит из плиты-стола и одной или нескольких опор.

2. Коробчатый алтарь (Kastenaltar). Полный внутри и стоит на нескольких опорах, а также снабжен дверцей, так как предназначается для хранения святынь.<sup>56</sup>

3. Блок-алтарь (Blockaltar). Во многом напоминает предыдущий тип, но в плане обычно всегда прямоугольный и более вытянут в длину, столбов меньше, и они расположены по четырем сторонам.<sup>57</sup>

4. Алтарь-саркофаг (Sarkophagaltar). Появляется только в XVI веке, объединяет в себе саркофаг и Коробчатый алтарь.<sup>58</sup>

Каждый из этих видов был распространен в разные периоды в разных странах Европы, начиная со времени раннего средневековья вплоть до первой четверти XX века.<sup>59</sup> Безусловно, эта типология требует доработки в силу того, что она уже не соответствует современным данным. Необходимо включить в нее результаты исследований, которые производились с 1924 года до настоящего времени. В частности, большее внимание уделить алтарям, созданным в северных странах Европы в XIII–XIV вв. и т.д.

---

<sup>55</sup> Ibid. S. 129.

<sup>56</sup> Ibid. S. 191–192.

<sup>57</sup> Ibid. S. 220–221.

<sup>58</sup> Ibid. S. 240.

<sup>59</sup> Braun J. Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd. 2. München: Verl. Alte Meister, Koch, 1924. S. VII.

## Глава II.

### Табернакль из собрания Государственного Эрмитажа как явление позднеготического искусства

#### 2.1. Определение времени и места создания.

##### а) Общая характеристика эпохи. Проблема перехода.

Период, в контексте которого следует анализировать избранное произведение, охватывает XV–XVI века. Как известно, переход от культуры эпохи средневековья к культуре эпохи Возрождения не имеет точной даты. Об этом говорит еще Й. Хейзинга в своем хрестоматийном сочинении «Осень средневековья»<sup>60</sup> и ряд других авторов. Соответственно, нет и четкой даты завершения готического этапа и начала ренессансного.<sup>61</sup> И все же за примерное время окончания периода готики ряд исследователей принимает XVI век<sup>62</sup>.

Религия определенно не теряет своей роли в жизни Европы XV века. Собор готической эпохи должен был соответствовать необходимым требованиям, отражать конфессиональную идею. Средневековый мастер в зримом образе передавал духовную мысль, источником его вдохновения был обряд, проповедь, которую он мог слышать в церкви, поэтому для лучшего понимания средневекового искусства (особенно религиозного), необходимо обращаться к текстам литургических книг.<sup>63</sup>

Но концепция храма формировалась под влиянием и духовной, и практической сфер жизни общества, поэтому в произведениях церковного искусства нашли свое воплощение духовные импульсы разных слоев населения,

---

<sup>60</sup> Хейзинга Й. Осень средневековья / пер. с нидерландского Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 555–556.

<sup>61</sup> Ротенберг Е.И. Указ. соч. С. 18.

<sup>62</sup> Late Gothic: The Birth of Modernity. 2021. P. 13.

<sup>63</sup> Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008. С. 57–58.

отразившись в творческих импульсах.<sup>64</sup> Так, например, и религиозные драмы могли вдохновлять художников на создание необычных, эмоциональных образов.<sup>65</sup>

Мастера продолжали создавать расписные алтари, дарохранительницы. Хотелось бы также отметить, что по своему великолепию, «светскости» более ранние памятники ничем не уступают памятникам эпохи Возрождения, вопреки распространенному мнению об аскетичном характере средневекового искусства.<sup>66</sup> И все же постепенно, примерно с 1430-х годов в готическом стиле начинают появляться некоторые изменения, которые в конечном счете к 1500-м годам трансформируют стиль в тот, который принято называть ренессансным.<sup>67</sup>

В убранстве любого Готического храма был важен орнаментально-декоративный принцип, поскольку в нем отражалась одна из особенностей художественной системы эпохи — противоречие между упорядоченностью орнамента и одновременной самостоятельностью его элементов.<sup>68</sup> Принцип сквозной структуры в тектоническом мышлении мастеров, который выражается в преобладании каркасных структур и ажурных построений, диафанном эффекте (наслоении друг на друга столбов и арочных пролетов) противопоставляется принципу ордernessи. Сквозная структура позволяет различным формам искусства сосуществовать, взаимодействовать в условиях храмового ансамбля, который должен быть организован в соответствии с определенными правилами (церковные каноны и пр.).<sup>69</sup> Создаваемые готическими скульпторами и резчиками образы сопричастны движению жизни, они становятся более

---

<sup>64</sup> Ротенберг Е.И. Указ. соч. С. 12.

<sup>65</sup> Male E. *Religious art from the twelfth to the eighteenth century*. New York: Noonday Press, 1968. P. 111.

<sup>66</sup> Эко У. *Искусство и красота в средневековой эстетике* / пер. А.П. Шурбелева. СПб.: Алетейя, 2003. С. 13.

<sup>67</sup> Late Gothic: The Birth of Modernity. Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co KG, 2021. P. 13.

<sup>68</sup> Буткевич Л.М. История орнамента [электронный ресурс] // iknigi.net. URL: <https://iknigi.net/avtor-lyubov-butkevich/31062-istoriya-ornamenta-uchebnoe-posobie-lyubov-butkevich/read/page-12.html> (дата обращения: 2.05.2023).

<sup>69</sup> Ротенберг Е.И. Указ. соч. С. 27.

индивидуальными, однако все еще растворяются в этом пышном, замысловатом архитектурном пространстве.<sup>70</sup>

### **б) Готическое искусство Франции XIV–XV вв.**

Новый стиль в искусстве, современникам известный как «французская манера», впоследствии названный готическим, зарождается на севере Франции середине XII века<sup>71</sup> и господствует здесь еще на протяжении нескольких веков, а отголоски готического стиля присутствуют и в искусстве последующих эпох.

В XV веке французское религиозное искусство претерпевает изменения. В частности, акцент в произведениях переносится с умиротворенности и христианской любви на страдания Христа.<sup>72</sup> Что отражает общую тенденцию к усилению эмоциональности образов.

В это время особенное значение приобретает культ святых. Количество произведений с ними быстро растет даже в небольших городах и поселениях.<sup>73</sup> Но строгой традиции изображения художники не придерживаются. Они, например, изображают Косму и Дамиана в облачении врачей.<sup>74</sup> Однако позднее в том же веке на иконографию святых сильно повлияет итальянское искусство с его обращением к античному наследию.<sup>75</sup> Следствием явится отход от «простоты», увеличение пафоса, который свойственен антикизированным образам.

Для декоративно-прикладного искусства XV века характерно подражание зданиям (так как именно храм в эпоху готики становится объектом стилиобразования<sup>76</sup>), обращение к архитектурным формам, которые теряют здесь свое конструктивное значение, отчего предметы изобилуют различными

---

<sup>70</sup> Там же. С. 22.

<sup>71</sup> Тяжелов В.Н. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе (Малая история искусств). М.: Искусство, 1986. С. 206;225.

<sup>72</sup> Male E. Religious art from the twelfth to the eighteenth century. New York: Noonday Press, 1968. P. 112–113.

<sup>73</sup> Ibid. P. 123.

<sup>74</sup> Маль Э. Указ. соч. С. 125.

<sup>75</sup> Там же. С. 128.

<sup>76</sup> Ротенберг Е.И. Указ. соч. С. 19.

декоративными, но функционально необоснованными деталями.<sup>77</sup> Такие заимствования в мебели появляются к XV веку, когда в готических соборах становится все больше скульптурного декора.<sup>78</sup>

Важно отметить и тот факт, что Франция, в отличие, например, от Англии и Ирландии, Норвегии, территориально отдаленных от центральной части Европы и в связи с этим во многом отличающихся самобытностью искусства, напротив, активно вовлечена в политико-экономические процессы, происходящие на материке. Конечно, активное взаимодействие с соседними странами сказалось и на национальных стилистических особенностях в искусстве, формировавшимся под влиянием и Италии, и Священной Римской империи, и Нидерландов.

#### **в) Традиция деревянной резьбы в XV–XVI вв.**

К рубежу XV–XVI вв. большую популярность в Европе приобретает резная деревянная мебель, выполняемая на заказ. Часто ее прототипом становились предметы церковного убранства: поставец, например, изначально располагался в церкви, позднее приобретая более декоративные формы и переходя уже в область светского искусства.<sup>79</sup>

До нас дошли и некоторые имена авторов. Например, Николас Герхарт из Лейдена (его работы относятся примерно к 1460-м годам)<sup>80</sup> или Тильман Рименшнейдер (конец XV – первая треть XVI века)<sup>81</sup>. Это объясняется тем, что к XV веку ручной труд уже занимает достойное место в сфере искусства, так взгляд на него начал меняться еще в XII–XIII веках<sup>82</sup>, тогда же перестает быть правилом анонимность произведения.<sup>83</sup>

<sup>77</sup> Крыжановская М.Я. В мире замков и соборов: прикладное искусство западного средневековья. СПб: Изд-во Государственного Эрмитажа: АРС, 2007. С. 119.

<sup>78</sup> Соколова Т.М. Очерки по истории художественной мебели XV–XIX веков. Л.: Сов. художник, 1967. С. 22.

<sup>79</sup> Кес Д. Стили мебели / пер. М. Алекса и др. М.: В. Шевчук, 2004. С. 74.

<sup>80</sup> Late Gothic: The Birth of Modernity. Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co KG, 2021. P. 301.

<sup>81</sup> Винпер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изобраз. искусство, 1985. С. 86.

<sup>82</sup> Воскобойников О.С. Указ. соч. С. 386.

<sup>83</sup> Там же. С. 432.

Автора табернакля из собрания Эрмитажа, к сожалению, пока невозможно установить. Но, судя по установившейся в западных средневековых монастырях традиции, заключающейся в том, что вся утварь и предметы интерьера в храме изготавливались монахами<sup>84</sup>, мастером мог быть один из них.

Безусловно, религиозное искусство ограничивало художника в плане сюжетов, форм, но в то же время в этих рамках создавались порой удивительные вещи, автором которых мог стать человек с очень широким спектром воображения. Поэтому не стоит думать, что существовали такие догмы, которые бы сделали искусство того периода тусклым, неинтересным для сегодняшнего исследователя и вообще для любого зрителя.<sup>85</sup> Кроме того, в этот период мастера и те, к кому обращено их искусство, сближаются благодаря созданным образам, отличающимся глубокой выразительностью, экспрессией, происходит «сближение творческого действия и художественного переживания».<sup>86</sup>

Табернакли могли изготавливаться как одним, так и несколькими мастерами. Иногда создание дарохранительницы становилось совместным делом резчика и архитектора, который разрабатывал проект<sup>87</sup> (совместное создание мастерами разных профессий одного произведения — одна из характерных черт искусства XV века)<sup>88</sup>, иногда резчик сам выполнял план алтаря и продумывал декор.<sup>89</sup>

К концу XV века резчики начинают работать с тонированным, нераскрашенным деревом. Традиция полихромной деревянной скульптуры (в том числе резных алтарей) старше, однако новый способ работы с деревом позволил раскрыть красоту материала и более тонко работать над моделировкой лиц, драпировок. В моделировке деревянной пластики заметную роль начал

<sup>84</sup> Крыжановская М. Я. В мире замков и соборов: прикладное искусство западного средневековья. СПб: Изд-во Государственного Эрмитажа: АРС, 2007. С. 46–47.

<sup>85</sup> Heise K.G. Fabelwelt des Mittelalters: Phantasie u. Zierstücke lübeckischer Werkleute aus drei Jahrhunderten; 120 Aufnahmen von Wilhelm Castelli. Berlin: Rembrandt-Verl., G. m. b. H., Cop. 1936. S. 97.

<sup>86</sup> Потенберг Е.И. Указ. соч. С. 20.

<sup>87</sup> Late Gothic: The Birth of Modernity. Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co KG, 2021. P. 301.

<sup>88</sup> Ibid. P. 13.

<sup>89</sup> Преображенская Г.А. Указ. соч. С. 35.

играть свет.<sup>90</sup> Одним из первых такие резные скульптуры начал изготавливать известный немецкий мастер Тильман Рименшнейдер (творческая активность примерно с 1483 года). В условиях отсутствия привычной раскраски, приходилось придумывать новые приемы работы с деревом. Например, так называемый метод штамповки: он применялся для передачи той или иной фактуры, будь то мех или трава. Известно, что прототипами некоторым резным скульптурам служили гравюры современников, поэтому, вероятно, прием штамповки был заимствован резчиками у гравёров.<sup>91</sup>

### г) Основные региональные школы

Варианты готического стиля в мебели можно разделить на две группы: южная (Италия и Испания) и северная (Германия (такие города, как Любек, Шлезвиг) и Фландрия).<sup>92</sup> Разные стилистические и конструктивные особенности иногда обусловлены выбором той или иной породы дерева, особенно на ранних этапах развития декоративно-прикладного искусства, когда мастера пользовались в основном местной древесиной.<sup>93</sup> Например, орех, который чаще использовали в Италии, имеет податливую и гибкую структуру, что позволяет вырезать мелкие детали на предметах мебели<sup>94</sup>, в регионах Северной и Западной Европы чаще используют дуб, отличающийся твердостью и потому сложнее обрабатываемый материал. Для Юго-Востока (Тироль, Венгрия) более характерны изделия из хвойных пород: лиственницы, сосны, можжевельника и др.<sup>95</sup>

Очевидно, территориально Франция больше тяготеет к «северной» школе. Больше всего резьба по дереву в означенную эпоху развивалась в Бургундии, поскольку при герцогах Бургундских начался активный ввоз мебели из

---

<sup>90</sup> Там же. С. 37–38.

<sup>91</sup> Late Gothic: The Birth of Modernity. Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co KG, 2021. P. 304.

<sup>92</sup> Фокина Л.В. Указ. соч. С. 220.

<sup>93</sup> Соколова Т.М. Указ. соч. С. 4.

<sup>94</sup> Там же. С. 13.

<sup>95</sup> Кес Д. Указ. соч. С. 76.

Фландрии, но она оказалась охвачена революцией, а Бургундия, таким образом, выступала преемницей традиции деревянной резьбы.<sup>96</sup>

К тому же, деревянных реликвариев, подобных описываемому, не найдено на юге, либо их сравнительно немного. Главный аргумент, в пользу тяготения данного произведения к «северным» школам — сведения из каталога коллекции А.П. Базилевского<sup>97</sup>, а также из книги, на которую ссылается автор статьи о табернакле: A. Gausson. Portefeuille archeologique. 1862. В каталоге говорится о том, что табернакль подобен тому, который был найден в Шампани<sup>98</sup> (одна из северных областей Франции, в которых в XV веке было особенно развито мебельное дело<sup>99</sup>).

## 2.2. Формально-стилистический анализ

### а) Общее композиционное решение

Табернакль по форме представляет собой полушестиугольник (он разделен на несколько граней), окруженный с четырех сторон колонками и опирающийся на центральную ножку.<sup>100</sup> Его, исходя из приведенной в предыдущей главе типологии, можно отнести к башнеобразному типу, с утонченными, готическими деталями. По типологии Д. Брауна табернакль скорее всего принадлежит к типу quasi-fixum.

Доступ к описываемому предмету ограничен (он представлен на экспозиции, но осмотреть его с той стороны, которой он прислонен к стене, и осмотреть внутреннюю часть не разрешается), но можно найти его аналоги (по функциональному назначению) в музеях Европы. В частности, в музее Виктории и Альберта (Лондон) представлены фотографии табернакля, также созданного в XV веке на Севере Франции [\[илл. 2–5\]](#) По аналогии с ним, можно предположить,

<sup>96</sup> Darcel A. op. cit. P. 52–53.

<sup>97</sup> Ibid. P. 46.

<sup>98</sup> Gausson A. Op. cit. P. 1.

<sup>99</sup> Соболев Н.Н. Стили в мебели. М.: Сварог, 1995. С. 74.

<sup>100</sup> Darcel A. op. cit. P. 46.



что у табернакля из Эрмитажа также есть дверца со стороны, прилегающей к стене (либо, что более вероятно, дверцей является центральная грань, где изображены ангелы с Потиром и гостией). Внутри корпуса полое пространство, где, по-видимому, располагается два яруса. Приведенное сопоставление небезосновательно, поскольку табернакль из ГЭ, согласно списку приобретенных Эрмитажем у А.П. Базилевского предметов, также был составным (как и табернакль из музея Виктории и Альберта), а на навершии находилась миниатюрная фигурка Христа.<sup>101</sup> Это подтверждает и иллюстрация из каталога [илл. 6]. Такую же деталь можно заметить и на табернакле, аналогичном описываемому, из церкви в Буйи [илл. 7].

Точные замеры экспоната не производились, но примерные размеры в соответствии с измерениями, проведенными автором работы самостоятельно таковы: ширина одной грани — примерно 35–40 см (включая рамки), высота табернакля без подставки — около 1 м 50 см, длина небольших колонок внизу — 25–30 см.

Порода дерева, с наибольшей степенью вероятности, — дуб. Подтверждается это тем, о чем было подробно сказано выше: дуб чаще использовали именно в северных регионах, только в XVI веке орех стал завозиться из Италии, но использовался, насколько известно, больше для изготовления мебели утилитарного назначения.<sup>102</sup> Возможно, изделие могли и «реставрировать», вставив некоторые элементы, изготовленные уже из других пород дерева, но определить, так ли это и какая именно порода использовалась, довольно затруднительно.

---

<sup>101</sup> АГЭ, ф.1, оп. 5, 1884, д. 33, л. 19.

<sup>102</sup> Кес Д. Указ. соч. С. 73–74.

Табернакль полностью тонирован по чистому дереву, что придает ему особую выразительность: эффект реалистичности, рельефности повышается за счет света.

Автор каталога ссылается на табернакль из церкви Буйи во Франции, говоря, что он, вероятно, был одним из первых табернаклей, совмещенных с алтарем, хотя датирует его не XV веком, а серединой XVI.<sup>103</sup> Таким образом, опираясь на действительно большое сходство форм этих предметов, можно предположить, что и экспонат Эрмитажа был когда-то частью резного церковного алтаря, являя собой редкий образец.

Форма табернакля копирует в уменьшенном масштабе реальные архитектурные формы, как многие дарохранилища того времени. Аналогию к конкретной форме можно увидеть в здании базилики в Авийоте, что немаловажно, находящейся в Северо-восточной Франции [[илл. 8](#)].

На двух боковых сторонах табернакля расположены довольно крупные фигуры христианских святых: Святого Христофора и, предположительно, Святого Винсента Сарагосского, на средней части — два небольших ангела. В целом такая композиция характерна для произведений этой эпохи: святых было принято изображать на алтарных образах и прочих элементах декоративного убранства церкви, поскольку считалось, что их почитание может предотвратить то или иное бедствие: Святой Христофор спасает от внезапной смерти<sup>104</sup>, а Винсент Сарагосский покровительствует городам, виноделам и морякам.<sup>105</sup>

## **б) Способ изображения человеческих фигур**

Здесь можно наблюдать некоторые характерные для техники деревянной резьбы готической эпохи черты: например, пьедесталы, на которых изображена

<sup>103</sup> *Gaussen A.* Op. cit. P. 8.

<sup>104</sup> Late Gothic: The Birth of Modernity. 2021. P. 18.

<sup>105</sup> *Герасименко Н.В.* Викентий [электронный ресурс] // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/158452.html?ysclid=lgrvkdubzg726224218> (дата обращения: 22.04.2023).

трава (у Святого Винсента) и фрагменты камней (у Святого Христофора). Этот элемент появляется вследствие того, что мастер оставляет линию контура ствола в основании статуи.<sup>106</sup> Также можно отметить выразительность черт лица, внимание к форме голов и рук как еще одну характерную для готической скульптуры особенность<sup>107</sup>, несмотря на то, что фигуры являются горельефами и принадлежат плоскости фона. Например, мощные ступни Христофора, выглядывающие из-под одеяния. Они действительно исполнены резчиком с большим вниманием к деталям, вплоть до изображения сухожилий и ногтей на пальцах ног. Можно, пожалуй, сказать, что эта часть табернакля перетягивает на себя внимание зрителя, поскольку в небольшом пространстве здесь помещены две фигуры, выделяющиеся еще и активными позами: Христофор изображен поддерживающим одежды и одновременно поворачивающим голову вверх и вбок, чтобы оглянуться на младенца-Христа. Мастер реалистично передает мимику святого: его лицо с приподнятыми бровями и приоткрытым ртом явно выражает удивление. Обращает на себя внимание и массивный деревянный посох, несколько успокаивающий эту очень подвижную композицию.

А фигура ребенка, кажется, парит над плечом святого, расположившись в экспрессивном полуобороте. Христос лукаво улыбается, протягивая руку к посоху и совершая чудо, о котором говорится в легенде.

Фигуры ангелов и Святого Винсента, расположенные на двух других сторонах, менее экспрессивны, что, может, придает некоторую асимметричность композиции, если все-таки попытаться воспринять ее целиком. Но и в полуулылке святого [илл. 9], и в некоторой эмоциональной отстраненности лиц двух ангелов, поддерживающих Потир, есть нечто загадочное, приковывающее внимание.

Объединяющая, характерная для всех фигур, в рамках этого произведения, черта — условность изображения складок одежды (что тоже свойственно

---

<sup>106</sup> Преображенская Г.А. Указ. соч. С. 32.

<sup>107</sup> Там же. С. 35–36.

готической скульптуре).<sup>108</sup> Их количество избыточно. Из этого можно заключить, что мастер, по-видимому, не ставит перед собой задачи точно передать фактуру грубой ткани. Драпировки тяжеловесны, под ними невозможно увидеть форму тела: святой Винсент «утопает» в своем одеянии как в «коконе».

Такая тщательная проработка деталей при исполнении фигур впечатляет еще больше, если вспомнить о том, что резчик того времени не прибегал к помощи модели, как это делали обыкновенно скульпторы следующих эпох.<sup>109</sup> В попытке объяснить такое щепетильное отношение к деталям, можно вспомнить о тезисе, касающемся взаимодействия гравюры и резьбы по тонированному дереву. Представляется возможным найти некоторые аналоги, которые могли бы послужить прототипом изображений на табернакле [см. напр. илл. 10], но в любом случае невозможно полагаться лишь на чисто визуальную схожесть, чтобы сказать о существовании некоего образца с полной уверенностью.

#### **в) Элементы фона, архитектурные элементы, орнаментальные мотивы**

Архитектуру данной эпохи О.С. Воскобойников характеризует как высокоинтеллектуальную, сознательно тяготеющую к сложности, рассчитанную на «активное изучение глазами и умом, на религиозное вчувствование и рациональное понимание».<sup>110</sup> Действительно, окинув экспонат беглым взглядом, можно отметить огромное количество деталей, до такой степени огромное, что сложно выделить центр композиции. Уподобляясь соборам периода пламенеющей готики, башенки табернакля становятся все тоньше и как бы растворяются, вытягиваясь вверх, воплощая идею дематериализации массы<sup>111</sup>, «идею непредсказуемого роста», на которой основывается процесс создания как самого готического собора, так и предметов декора этой эпохи.<sup>112</sup>

<sup>108</sup> Там же. С. 36.

<sup>109</sup> Там же. С. 35.

<sup>110</sup> Воскобойников О.С. Указ. соч. С. 395.

<sup>111</sup> Ротенберг Е.И. Указ. соч. С. 24.

<sup>112</sup> Буткевич Л.М. Указ. соч.

Сам «шкафчик», предназначенный для хранения Евхаристических Даров, покоится на основании, на каждой из трех граней которого помещена резная решетка.

Под «шкафчиком» стоит ножка, которая расширяется к основанию и к вершине, а в середине она более узкая и разделена небольшим выступом (по форме он вторит граненому основанию). В верхней ее части фигурные элементы (англ. “cusp”) в виде листьев. Ножку окружают небольшие колонки с восьмигранными капителями. Каждая колонка декорирована по-разному: спиральные каннелюры (или просто витая колонна<sup>113</sup>), шевронный орнамент (или зигзагообразный), и орнамент, напоминающий так называемую лавровую гирлянду.

Табернакль имеет рамочно-филеночную конструкцию. Над каждой рамкой находятся вимперги с килевидными завершениями и особого рода пинаклями, называемыми “poppy-head”: резными навершиями, которые появляются с XV или раннего XVI века, напоминают французские флер-де-лис, но часто богато украшены фигурами, листвой, фруктами и цветами<sup>114</sup>. На каждой стороне вимперга расположены крупные, выразительные краббы (резной готический орнамент в виде стилизованных листьев.<sup>115</sup> В данном случае, наиболее вероятно, — это листья аканта<sup>116</sup>), превращающие табернакль в распускающееся дерево. Этот же элемент, но более мелкий украшает двусоставные двускатные пинакли над филенками, увенчанные в свою очередь фиалами в виде крестоцветов (это элементы в виде стилизованных цветков с крестообразными горизонтальными ответвлениями<sup>117</sup>). В каждом тимпане вырезана небольшая, почти незаметная розетка в виде фрагмента цветка с пятью лепестками, несколько как бы вторящих

<sup>113</sup>Томан Р. и др. Готика: Архитектура. Скульптура. Живопись / Пер. с нем., ред. Кельн: Konemann, 2000. С. 26.

<sup>114</sup> Poppy-head [electronic source] // A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture / Encyclopedia.com. URL: <https://www.encyclopedia.com/education/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/poppy-head> (accessed: 1.05.2023).

<sup>115</sup> Преображенская Г.А. Указ. соч. С. 267.

<sup>116</sup> Однако листья стилизованы очень сильно и можно узнать в них разные формы: ср. напр. см. Colling J.K. Gothic ornaments, being a series of examples of enriched details and accessories of the architecture of Great Britain. London: Pub. for the proprietors, by G. Bell, 1848. Pl. 2: 16, 27.

<sup>117</sup> Преображенская Г.А. Указ. соч. С. 267.

им вырезанных больших лепестков, а у края тимпана расположены вьющиеся стебли.

Небольшая «платформа», находящаяся сверху, тоже трехгранная. С каждой стороны у нее находится рамка, а внутри — ажурная решетка. По краям рамок расположены «гребешки» (англ. cresting<sup>118</sup>), направленные вверх и вниз. Хотя они выглядят по-разному, но и то и другое по форме — флер-де-лис.

Похожие готические архитектурные формы можно встретить в Великолепном часослове герцога Беррийского XV века [илл. 11]: колодец жизни с павильоном-эдикулой над ним.<sup>119</sup> Здесь те же колонны, расположенные вокруг средней части и вытянутая башня с контрфорсами, увенчанная шпилем. В свою очередь, автор монографии, посвященной данной рукописи, говорит о схожести постройки с колодцем Пророков Клауса Слютера.<sup>120</sup> Сравнивая это произведение с табернаклем, можно отметить, что некоторые детали имеют сходство: пьедесталы, на которые помещены фигуры, форма центральной опоры, суженной посередине и расширяющейся кверху и основание пьедестала на центральной грани, под ангелами. Учитывая, что Колодец был создан на рубеже XIV–XV веков, можно предположить, что такие формы были просто стандартными и вполне устойчивыми, если все-таки датировать табернакль второй половиной XV века.

Теперь следует охарактеризовать орнамент, которым обильно украшен почти каждый элемент табернакля. Как уже ранее упоминалось, орнаментальные системы играли значимую роль в формировании готической декоративной системы. Сам же орнамент, с его заимствованием архитектурных форм и

<sup>118</sup> Cress, crest, cresting [electronic resource] /// A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture / Encyclopedia.com. URL: <https://www.encyclopedia.com/education/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/cress-crest-cresting> (accessed: 3.05.2023); см. также Colling J.K. Gothic ornaments, being a series of examples of enriched details and accessories of the architecture of Great Britain. London: Pub. for the proprietors, by G. Bell, 1848. Pl. 63

<sup>119</sup> *Dückers R.* The Limbourg brothers: Nijmegen masters at the French court, 1400–1416. Nijmegen: Ludion, 2005. p. 323–324.

<sup>120</sup> *Ibid.*

упорядоченностью, являлся смешением романо-византийской и арабомусульманской традиций.<sup>121</sup>

Филенки остались без орнамента, хотя часто именно на этой части изделия использовался орнамент «льняные складки», который пользовался во Франции у резчиков по дереву большой популярностью.<sup>122</sup>

В конструкцию табернакля включены изящные решетки с криволинейными ажурными переплетами, украшенные масверковым орнаментом разных видов (решетки в основании, на котором стоит табернакль и верхние), который был широко распространен в Европе в период поздней, пламенеющей готики<sup>123</sup> и особенно его любили использовать для украшения мебели.<sup>124</sup> В решетке основания помимо масверка есть такой декоративный элемент, как шпандрель (слово, видимо, не переводимое на русский язык, в оригинале — “spandrel”) — это треугольное пространство между внешними изгибами арки<sup>125</sup>, иногда украшенное орнаментом, в данном случае — цветочный мотив. Так воплощается один из принципов готической архитектуры: принцип растворения стен в полупрозрачных конструкциях.<sup>126</sup>

Таким образом, небольшие детали, которые можно заметить лишь при внимательном рассмотрении, подчеркивают вертикализм конструкции табернакля, создают сложный, но завораживающий обилием элементов образ.

### 2.3. Иконографический анализ.

#### а) Общая характеристика сюжета

Приступая к иконографическому анализу, надо помнить о том, что любые образы имеют свой контекст, вне которого полноценный анализ невозможен.<sup>127</sup>

<sup>121</sup> Буткевич Л.М. Указ. соч.

<sup>122</sup> Соколова Т.М. Указ. соч. С. 25.

<sup>123</sup> Там же. С. 24–25.

<sup>124</sup> Буткевич Л.М. Указ. соч.

<sup>125</sup> Spandrel [Электронный ресурс] // Etymology dictionary / Academic. URL: <https://etymology.academic.com/32852/spandrel> (дата обращения: 2.05.2023).

<sup>126</sup> Late Gothic: The Birth of Modernity. 2021. P. 30.

<sup>127</sup> Воскобойников О.С. Указ. соч. С. 387.

Здесь под контекстом подразумевается страна, конкретный регион, историческая эпоха, политическая ситуация на момент создания произведения и т.д. Некоторые из этих аспектов уже были освещены в предыдущих разделах. Об остальном речь пойдет далее.

Нарратива как такового здесь нет. Фигуры размещены независимо друг от друга. О сюжете в привычном понимании этого слова можно говорить только относительно панели с Христофором, хотя и здесь изображается лишь один момент из легенды.

Если же попытаться проанализировать композицию в целом (то есть объяснить, почему изображены именно эти святые, именно в таких иконографических типах), то четкий ответ здесь дать сложно. Скорее всего, это оговаривалось с заказчиком: тем более, что в XV веке донаторы очень часто заказывают изображение своего покровителя. Кроме отдельных донаторов, изображения могли заказываться цеховыми корпорациями.<sup>128</sup> Либо же этим святым отдавали предпочтение в той местности, где располагалась церковь, для которой был создан табернакль.<sup>129</sup> И мученик Христофор, и святой дьякон Винсент входят в число почитаемых на всей территории средневековой Франции.<sup>130</sup>

Более простое объяснение сводится к тому, что оба изображенных святых, о чем будет сказано ниже, являются мучениками и тем самым выступают символами жертвы Христа. В любом случае, выбор именно этих персонажей имеет определенный смысл, так как значение вещи для средневекового человека не могло ограничиваться только внешней формой и непосредственной функцией<sup>131</sup>, хоть эти критерии и начинали занимать все более ведущую роль в восприятии произведений искусства.

<sup>128</sup> Маль Э. Указ. соч. С. 438–443.

<sup>129</sup> Braun J. Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd. 1. 1924. S. 512.

<sup>130</sup> Маль Э. Указ. соч. С. 430.

<sup>131</sup> Хейзинга Й. Указ. соч. С. 345.



## б) Иконографический тип святого Христофора

Об истории этого святого известно из широко распространенной с XIII века «Золотой легенды» Якова Ворагинского.

В легенде святой описан довольно скупо: «происходил из племени ханаанского. Имел он огромный рост и был страшен ликом».<sup>132</sup> Христофор должен был сажать себе на спину прохожих и переносить их через бурный поток. И вот, однажды, ему встретился ребенок, которого нужно было так же перенести на плечах, но ребенок вдруг стал тяжелым и Христофор, согнувшись пополам, с большим трудом продолжал идти. Когда святой достиг другого берега, то спросил у ребенка, кто он, и тот ответил, что сотворил этот мир (и тождественен ему), чем и объяснялась непомерная тяжесть. А после того, как Иисус исчез, по его предсказанию, шест, на который как на посох опирался святой, «подобно пальме» начал давать «плоды и побеги».<sup>133</sup>

Очевидно, резчик переместил момент цветения посоха на тот эпизод повествования, когда Иисус на плече Христофора становится все тяжелее. Возможно, это сделано для того, чтобы запечатлеть два ключевых момента легенды, напомнить о произошедшем в ее конце прекрасном чуде, а может, это лишь дань средневековой традиции изображения нескольких действий в одном пространстве.

Христофор изображен в виде могучего старца, великана (такова его иконография в католической традиции), придерживающего одежды, чтобы не намочить их в реке, через которую он несет на себе младенца-Христа со сферой (символизирующей земной шар).<sup>134</sup> Его посох, массивная палка с множеством

<sup>132</sup> Ворагинский И. Золотая легенда: в 2 т. / пер. с лат. И.И. Аникьев, И.В. Кувшинская; комм. И.В. Кувшинская. Т. 2. 2018. / rulit.me. URL: [https://www.rulit.me/books/zolotaya-legend-tom-ii-read-640732-40.html#section\\_20](https://www.rulit.me/books/zolotaya-legend-tom-ii-read-640732-40.html#section_20) (дата обращения: 2.04.2023).

<sup>133</sup> Там же.

<sup>134</sup> Duchet-Suchaux G., Pastoreau M. The Bible and the Saints. Paris: Flammarion, 1994. p. 89–90.

сучков, уже начинает расцветать, согласно легенде<sup>135</sup>, а младенец указывает на ее наверх рукой.

Другие известные скульптурные изображения святого Христофора, как, например, в Соборе Парижской Богоматери, в Осерре датируются не ранее XV–XVI вв.<sup>136</sup> Как отмечает Э. Маль, к концу Средних веков изображений Христофора становится больше.<sup>137</sup>

Надо сказать, что Христофора своим покровителем считали часто церкви, расположенные в небольших городах или поселениях. Поэтому можно предположить, что сходство между табернаклем из церкви Буйи и анализируемым объясняется именно тем, что они относились к такому типу дарохранительниц, который был более характерен для провинции.

#### **в) “Saint diacre” и его иконография**

Атрибутировать второго персонажа с полной уверенностью сложно. В описании из каталога А.П. Базилевского об этой фигуре говорится: “*saint diacre*”<sup>138</sup>, что можно трактовать как указание на Святого Винсента Сарагосского (его традиционный иконографический тип — в виде юного монаха с книгой и крестом или пером в руках, около которого должен находиться ворон или волк, атрибутом может быть и решетка — символ мученичества<sup>139</sup>). Он был причислен к лику святых в начале XV века<sup>140</sup>, что также, как можно думать, подтверждает предположение о том, что мастеру было заказано именно этого, «нового» святого изобразить на табернакле, как символ страданий Христа. Кроме того, описание его мученичества есть в «Золотой Легенде», то есть литературный источник изображения, как можно предположить, тот же, что и у изображения святого Христофора. Иконография святого Винсента здесь типичная: он выглядит как

<sup>135</sup> *Ворагинский И.* Указ. соч.

<sup>136</sup> *Маль Э.* Указ. соч. С. 375.

<sup>137</sup> Там же. С. 385.

<sup>138</sup> *Darcel A.* op. cit. P. 46.

<sup>139</sup> *Reau L.* *Iconographie De L'art Chrétien.* T. 3: *Iconographie Des Saints: P–Z: Répertoires.* Millwood, N.Y.: Kraus Reprint, 1983. P. 1326.

<sup>140</sup> *Duchet-Suchaux G., Pastoreau M.* Op. cit. P. 11.

молодой священник, облаченный в далматик<sup>141</sup> (одежда дьякона для богослужения<sup>142</sup>), в левой руке держит закрытую книгу. В правой руке святой, в соответствии с этой иконографической схемой, должен держать крест или же перо<sup>143</sup>, что не совпадает с действительностью. Святой Винсент считался во Франции покровителем виноделов, значит, его изображение могла заказать гильдия соответствующей профессии, и тогда в его руке вообще могла бы быть виноградная лоза.<sup>144</sup> Можно допустить, что эта часть была составной (на этом небольшом «жезле», как его называет автор вышеупомянутого каталога XIX века, есть, как кажется, небольшие отверстия [илл. 12], но сам крест, похоже, был поврежден до того, как экспонат прибыл в Эрмитаж в XIX веке. Но наиболее вероятно, что это отверстие — результат повреждения дерева насекомыми.

#### г) Центральная часть – специфика изображения ангелов

На центральной части изображены ангелы, держащие чашу с вином, а внутри помещена гостия — небольшой хлебец круглой формы с крестом. Таким образом по этой сцене становится понятным назначение вещи: хранение предметов, с помощью которых совершается таинство Евхаристии. Потир выглядит как небольшой бокал на фигурной ножке. Похоже, что такой способ изображения этого сосуда был закреплен традицией (например, такой же Потир можно увидеть на одном из произведений Мастера Е.С. [илл. 13]).

Облачены ангелы в одежды, соответствующие эпохе. Для позднеготического периода и эпохи Возрождения было характерно изображать персонажей Священного писания и различных легенд как своих современников, переносить место действия из абстрактного мира, описанного в литературном источнике, в мир повседневности.<sup>145</sup> Уже в миниатюрах 1380-х годов ангелов начинают изображать иначе, чем было принято ранее. Они облачены в более

<sup>141</sup> Réau, L. *Iconographie De L'art Chrétien*. Т. 1: Introduction Générale. Millwood, N.Y.: Kraus Reprint, 1983. P. 27.

<sup>142</sup> Каченко А.А. Далматика [электронный ресурс] // Большая Российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/dalmatika-69a414?ysclid=lfycbmuvyk405702407> (дата обращения: 1.04.2023).

<sup>143</sup> Герасименко Н.В. Указ. соч.

<sup>144</sup> Reau L. *Iconographie de l'art chrétien*. Т. 3, 1983. P. 1326.

<sup>145</sup> Late Gothic: The Birth of Modernity. 2021. P. 13.

роскошные, светские одежды, а не в белые туники, не отсылающие ни к каким национальным особенностям костюма. И, по мнению Э. Маля, такие изменения происходят под влиянием религиозного театра той эпохи.<sup>146</sup>

При подробном рассмотрении деталей одежды и фигур ангелов, видно, что они разного пола: тот, у которого есть отложной воротник, более короткие волосы и пояс повязан ниже —, видимо, мужского, а другой — с более открытой верхней частью костюма, с высоко повязанным поясом и длинными волосами — женского. Хотя на первый взгляд, кроме как видом воротника, их костюмы ничем не отличаются и то, что здесь изображены не бесполое существа (какими они являются, согласно христианским догматам) не сразу заметно. Изображения ангелов в виде женщин встречаются довольно редко в искусстве Средних веков и в искусстве XV века в частности.<sup>147</sup> Тенденция изображать ангелов в костюмах, предназначенных для девушек знатного происхождения и стремление к идеализации женского образа появилась в Италии XIV–XV вв.<sup>148</sup>

И таким образом, иконография ангелов на табернакле — очень редкий образец, что однозначно повышает историческую ценность этого предмета. Еще один вариант объяснения того, почему был выбран именно такой способ изображения — это результат реставрации (не документированной) или просто добавления деталей в XIX веке.

Но стоит вернуться к костюму: у обоих ангелов на рукавах буфы — части одежды в виде пышных сборок<sup>149</sup>. О таких рукавах также говорится скорее в контексте костюма эпохи Возрождения.<sup>150</sup> Хотя вовсе необязательно это является доказательством того, что табернакль был выполнен мастерами из Италии или привезен из этой страны, поскольку итальянские веяния

<sup>146</sup> Малья Э. Указ. соч. С. 106.

<sup>147</sup> Gorgievski S. Face to Face with Angels. Images in Medieval Art and in Film. London: McFarland & Company, 2010. P. 113.

<sup>148</sup> Ibid. P. 114.

<sup>149</sup> Захаржевская Р.В. История костюма: от античности до современности. 3-е изд., доп. М.: РИПОЛ классик, 2005. С. 279.

<sup>150</sup> Там же. С. 75.

распространялись и во Франции (в частности, в Бургундии), и в других странах, в том числе это касается и моды.

## Заключение

Итак, после проведения различных видов искусствоведческого анализа и описания табернакля из Государственного Эрмитажа, можно подвести следующие итоги: во-первых, можно с большой долей вероятности датировать этот памятник позднесредневекового декоративно-прикладного искусства 1430–1540 годами, основываясь на мнении специалистов-искусствоведов в области этого периода и беря в расчет особенности, самостоятельно выявленные в ходе стилистического анализа: в произведении явно есть черты, характерные для обозначенного периода. Среди них выявлены такие, как:

1. Изображение персонажей ангелов и святых в костюмах современников.
2. Возможность изображать Святого Христофора на табернакле, наиболее вероятно, была у мастеров до проведения Тридентского собора в 1545 году. Это один из ориентиров для определения верхней возможной даты создания произведения.
3. Техника штамповки, видимо, использовавшаяся при создании некоторых фрагментов, начала применяться только во второй половине XV века.

Далее: в музейную карточку можно было бы внести уточнение о происхождении табернакля: Северная Франция (скорее всего Бургундия), так как именно там было развито искусство деревянной резьбы. Уточнение даты требует дальнейшей работы с архивными материалами и вовлечения специалистов других областей науки.

Анализ и описание табернакля, как и любого предмета мебели светской или церковной, периода поздней готики и раннего Возрождения — трудная задача. Произведения этого периода часто являются результатом синтеза

различных видов искусств. В конкретном случае для подробного анализа потребовалось обратиться к монографиям, посвященным истории моды, также нельзя было оставить без внимания область архитектуры.

Таким образом, в работе есть много нерешенных вопросов, которые требуют более детального и серьезного анализа. Так, остается неопределенным материал изделия, точное место производства, хотя бы предположительный мастер, дата. Требуют уточнения и детали иконографии ангелов и святого, изображенного в виде дьякона: так, нет достаточных оснований утверждать, что это святой Винсент или Иоанн Богослов.

Могли быть утеряны фрагменты табернакля, такие потери часто наблюдаются у подобных изделий, а они могли изменить облик произведения. Необходимо было бы также более тщательно осмотреть экспонат: на внутренней стороне деревянных решеток или стенок может находиться надпись, содержащая важную информацию, которая поможет более точно установить место изготовления и нахождения изделия до того, как оно попало в коллекцию А.П. Базилевского, или мастера-резчика, или заказчика. Остается надеяться, что необходимые исследования все же будут проведены и музейная карточка табернакля будет составлена более тщательно и корректно.

## Список использованной литературы

### Архивные материалы

1. АГЭ, ф. 1, оп. 5, 1908, д. 22. Вырезка из газет об обнаруженных подделках вещей из коллекции Базилевского, л. 178–179.
2. АГЭ, ф. 1, оп. 5, 1915, д. 44. О передаче из Отделения Средних веков и эпохи возрождения предметов из коллекции А. Базилевского в др. учреждения, л. 6,8.
3. АГЭ, ф. 1, оп. 5, 1884, д. 33, Т. VII. Описи коллекции Базилевского, л. 19.

### Литература

1. *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изобраз. искусство, 1985. 288 с.
2. *Воскобойников О.С.* Тысячелетнее царство (300–1300). Очерк христианской культуры Запада. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 568 с.
3. *Захаржевская Р.В.* История костюма: от античности до современности. 3-е изд., доп. М.: РИПОЛ классик, 2005. 288 с.
4. *Кес Д.* Стили мебели / пер. М. Алекса и др. М.: В. Шевчук, 2004. 268 с.
5. *Крыжановская М.Я.* В мире замков и соборов: прикладное искусство западного средневековья. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа: АРС, 2007. 157 с.
6. *Маль Э.* Религиозное искусство XIII века во Франции. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008. 552 с.
7. *Неволина Е.В.* Готическая скульптура в культовых интерьерах Франции: Дис. канд. искусствоведения. М., 2004. 244 с.
8. *Преображенская Г.А.* Резное дерево в храме: Технология. Консервация. Иконография. СПб.: Мин. культуры РФ. Гос. музей истории религии, 2011. 424 с.
9. *Ротенберг Е.И.* Искусство готической эпохи: Система художественных видов. М.: Искусство, 2001. 135 с.



10. *Соболев Н.Н.* Стили в мебели. М.: Сварог, 1995. 349 с.
11. *Соколова Т. М.* Очерки по истории художественной мебели XV-XIX веков. Л.: Сов. художник, 1967. 164 с.
12. *Томан Р.* и др. Готика: Архитектура. Скульптура. Живопись. / Пер. с нем., ред. Кельн: Konemann, 2000. 521 с.
13. *Тяжелов В.Н.* Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе (Малая история искусств). М.: Искусство, 1986. 383 с.
14. *Уайт Э., Робертсон Б.* Архитектура: формы, конструкции, детали: иллюстрированный справочник / пер. с англ. Е. Нетесовой. М.: Астрель, 2007. 111 с.
15. *Фокина Л.В.* История декоративно-прикладного искусства: учебное пособие. Ростов н / Д.: Феникс, 2009. 239 с.
16. *Хейзинга Й.* Осень средневековья / пер. с нидерландского Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2021. 720 с.
17. *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике / пер. А.П. Шурбелева. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
18. *Яковлева Н.А. и др.* Анализ и интерпретация произведения искусства: худож. сотворчество: учеб. пособие для студентов пед. вузов / под ред. Н. А. Яковлевой. М.: Высшая школа, 2005. 549 с.
19. *Braun J.* Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd. 1: Arten, Bestandteile, Altargrab, Weihe, Symbolik. München: Verl. Alte Meister, Koch, 1924. 755 s.
20. *Braun J.* Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd. 2.: Die Ausstattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken. München: Verl. Alte Meister, Koch, 1924. 704 s.
21. *Duchet-Suchaux G., Pastoreau M.* The Bible and the Saints. Paris: Flammarion, 1994. 319 p.

22. *Dücker R.* The Limbourg brothers: Nijmegen masters at the French court, 1400–1416. Nijmegen: Ludion, 2005. 447 p.
23. *Gorgievski S.* Face to Face with Angels. Images in Medieval Art and in Film. London: McFarland & Company, 2010. 224 p.
24. *Heise K.G.* Fabelwelt des Mittelalters: Phantasie u. Zierstücke lübeckischer Werkleute aus drei Jahrhunderten; 120 Aufnahmen von Wilhelm Castelli. Berlin: Rembrandt-Verl., G. m. b. H., Cop. 1936. 126 s.
25. *Henri d'Arbois de Jubainville* Répertoire archéologique du Département de L'Aube. Paris: Impr. Impériale, 1861. 92 p.
26. *Male E.* Religious art from the twelfth to the eighteenth century. New York: Noonday Press, 1968. 208 p.
27. *Réau, L.*, Iconographie De L'art Chrétien. T. 1: Introduction Générale. Millwood, N.Y.: Kraus Reprint, 1983. 534 p.
28. *Reau L.* Iconographie De L'art Chrétien. T. 3: Iconographie Des Saints: P–Z: Répertoires. Millwood, N.Y.: Kraus Reprint, 1983. 1527 p.
29. *Viollet-le-Duc E.* Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Vol. 2. Paris: V.A. Morel, 1875. 560 p.

### Каталоги

1. *Colling J.K.* Gothic ornaments, being a series of examples of enriched details and accessories of the architecture of Great Britain. London: Pub. for the proprietors, by G. Bell, 1848. 406 p.
2. *Darcel A.* Collection Basilewsky: catalogue raisonné, précédé d'un essai sur les arts industriels du Ier au XVIe siècle. Vol. 1,2. Paris: Vve A. Morel, 1874. 346 p.
3. *Gaussen A.* Portefeuille archéologique. Paris: Librairie archéologique de Victor Didron, 1862. 471 p.
4. Late Gothic: The Birth of Modernity. Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co KG, 2021. 374 p.

## Статьи

1. *Ким Е.С.* Инструкции Карло Борромео как приложение к декретам Тридентского собора // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. вып. 29. С. 27–37.
2. *Bogdan M.* The Role of the Altar and Tabernacle in the Catholic Church Interior in the Light of Post-conciliar Recommendations and Architectural Arrangement of the Church Interior // FIDES ET RATIO. 2021. №4(48). P. 250–277.
3. *Bucher F.* Micro-architecture as the «idea» of Gothic theory and style // Gesta. 1976. Vol. 15, № 1/2. P. 71–89.
4. *Faupel-Dreves K.* Karl Gerlach. Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum: Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im Rationale divinorum officiorum des Durandus von Mende (1230/1–1296) // The Sixteenth Century Journal. 2001. Vol. 32, № 2. P. 480–481.
5. *Gonzalez A.V.* Movement on the Altar: Gothic Tabernacle-Altarpieces in the Crown of Aragon (and Their Context) // Medievalia. 2020. №23(1). P. 331–393.
6. *Kemperdick S.* Tabernacle-altarpieces in Central Europe: Examples, Types, Iconography // Medievalia. 2019. № 23(1). P. 129–155.
7. *Kroesen E.A., Tangeberg P.* Tabernacle Shrines (1180–1400) as a European Phenomenon: Types, Spread, Survival // Medievalia. 2020. 23, №1. P. 17–57.
8. *Kroesen E.A.* The Altar and its decorations in medieval churches. A Functionalist approach // Medievalia. Revista d'Estudis Medievals. 2014. №17. P. 153–183.
9. *Timmermann A.* The Microarchitectural Stage-Management of Baptism from Lateran IV to the Counter-Reformation // The Journal of Ecclesiastical History. 2020. Vol. 71. №3. P. 1–35.

## Электронные ресурсы

1. *Буткевич Л.М.* История орнамента [электронный ресурс] // iknigi.net. URL: <https://iknigi.net/avtor-lyubov-butkevich/31062-istoriya-ornamenta-uchebnoe-posobie-lyubov-butkevich/read/page-12.html> (дата обращения: 2.05.2023).

2. *Ворагинский И.* Золотая легенда: в 2 т. / пер. с лат. И.И. Аникьев, И.В. Кувшинская; комм. И.В. Кувшинская. Т. 2. 2018. [электронный ресурс] // rulit.me. URL: [https://www.rulit.me/books/zolotaya-legend-a-tom-ii-read-640732-40.html#section\\_20](https://www.rulit.me/books/zolotaya-legend-a-tom-ii-read-640732-40.html#section_20) (дата обращения: 2.04.2023).
3. *Герасименко Н.В.* Викентий [электронный ресурс] // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/158452.html?ysclid=lgrvkdubzg726224218> (дата обращения: 22.04.2023).
4. *Мереминский С.Г.* Латеранский IV собор [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/2463165.html?ysclid=lhfri909pn632625993> (дата обращения: 9.05.2023).
5. *Ткаченко А.А.* Далматика [электронный ресурс] // Большая Российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/dalmatika-69a414?ysclid=lfycbmuvyk405702407> (дата обращения: 1.04.2023).
6. A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture [electronic resource] / Encyclopedia.com. URL: <https://www.encyclopedia.com/education/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/poppy-head> (accessed: 1.05.2023).
7. Das grosse Kunstlexikon von P.W. Hartmann [electronic resource]. URL: [https://web.archive.org/web/20160409084014/http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon\\_8855.html](https://web.archive.org/web/20160409084014/http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8855.html) (accessed: 13.03.2023).
8. *Lang U.M.* Tamquam Cor in Pectore: The Eucharistic Tabernacle Before and After the Council of Trent [electronic resource] // Sacred Architecture. Notre Dame. 2009. №15. URL: [https://www.sacredarchitecture.org/articles/tamquam\\_cor\\_in\\_pectore\\_the\\_eucharistic\\_tabernacle\\_before\\_and\\_after\\_the\\_coun](https://www.sacredarchitecture.org/articles/tamquam_cor_in_pectore_the_eucharistic_tabernacle_before_and_after_the_coun) (accessed: 2.04.2023).
9. Spandrel [Электронный ресурс] // Etymology dictionary / Academic. URL: <https://etymology.en-academic.com/32852/spandrel> (дата обращения: 2.05.2023).

10. The Canons of the Fourth Lateran Council, 1215 [electronic resource] // Medieval Sourcebook. URL: <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/lateran4.asp> (accessed: 9.05.2023).
11. The New York Public Library [electronic resource]. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/b5c44730-e148-0132-6378-58d385a7bbd0> (accessed: 1.05.2023).
12. Victoria and Albert Museum [electronic resource]. URL: <https://collections.vam.ac.uk> (accessed: 13.03.2023).
13. Wöerterbuchnetz [electronic resource] / Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm URL: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemma=Tabernakel#0> (accessed: 13.03.2023).

## Приложения

### Список иллюстраций

1. Этикетка к экспонату в ГЭ. 2023 г.
- 2–5. Табернакль. 1450–1500, Франция. Дерево, резьба. Высота: 164,5 см, ширина: 52 см, глубина: 43 см. Высота основания: 106 см; высота шпиля 79 см. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
6. Табернакль из церкви Буйи. 1526. Франция. *Gaussen A. Portefeuille archéologique. Ch. V: Sculpture sur bois et sur ivoire. Paris: Librairie archéologique de Victor Didron, 1862. Pl. 1.*
7. Фото табернакля в церкви Буйи, Франция (XVI в.). Фотограф: Andrew Dickson. 1886. 24.8x18.8. США. Библиотека Корнеллского университета.
8. Часовня (The Recevresse). XV в. Авийот, Франция. *Viollet-le-Duc E. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Vol. 2. Paris: V.A. Morel, 1875. P. 21.*

9. Табернакль из собрания ГЭ. XV в. Франция. (фрагмент): Святой дьякон Винсент Сарагосский.

10. Мастер M.Z. Святой Христофор. 1500. Бумага верже, коричневые чернила. 18,7x13. Нью-Йорк. Публичная библиотека.

11. Братья Лимбург. «Райский сад» (fol. 25v). Роскошный часослов герцога Беррийского. XV в.

12. Табернакль из собрания ГЭ. XV в. Франция. (фрагмент): Святой дьякон Винсент Сарагосский.

13. Мастер E.S. Святая Барбара (фрагмент). ок. 1470. Бумага, техника рельефной печати. 16,6x11,8. Берлин. Государственный музей. Late Gothic: The Birth of Modernity. Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co KG, 2021. P. 97.

### Иллюстрации

<p><b>Илл. 1.</b> Этикетка к экспонату в ГЭ. 2023 г.</p>	
<p><b>Илл. 2.</b> <b>Илл. 3.</b> <b>Илл. 4.</b> <b>Илл. 5.</b> Табернакль. 1450–1500. Франция.</p>	

**Илл. 6.**

Табернакль из церкви  
Буйи. 1526. Франция.

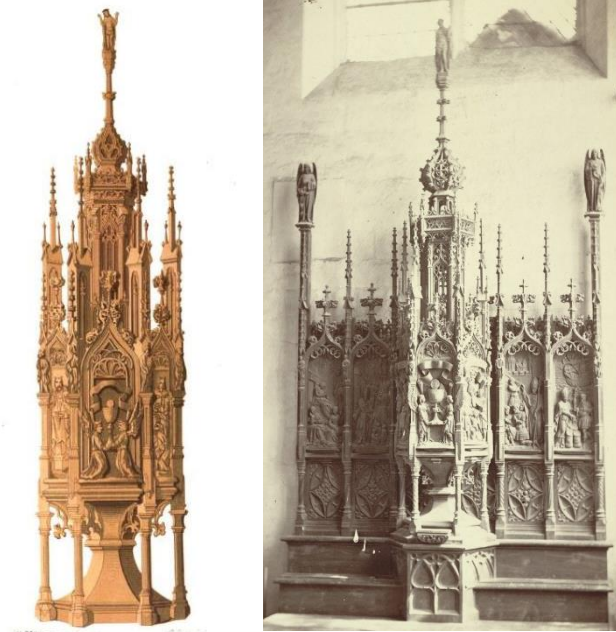
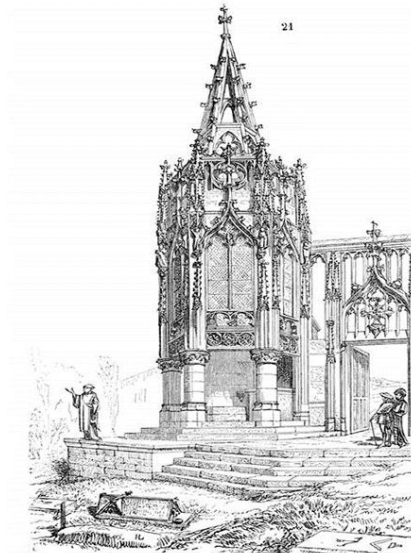
**Илл. 7.**

Фото табернакля в церкви  
Буйи, Франция (XVI в.).

**Илл. 8.**

Часовня (The Recevresse).  
XV в. Авийот, Франция.

**Илл. 9.**

Табернакль из собрания  
ГЭ. XV в. Франция.  
(фрагмент).



**Илл. 10.**

Мастер М.З. Святой  
Христофор. 1500.

**Илл. 11.**

Братья Лимбург.  
«Райский сад» (fol. 25v).  
Роскошный часослов  
герцога Беррийского. MS.  
65. 1411–1486. Франция.  
Музей Конде.





**Илл. 12.**

Табернакль из собрания  
ГЭ. XV в. Франция.  
(фрагмент).

**Илл. 13.**

Мастер Е.С. Святая  
Барбара (фрагмент). ок.  
1470.

