

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

на правах рукописи

Забродина Елена Альбертовна

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА БРЮГГЕ В XV – НАЧАЛЕ XVI ВЕКА

Научный руководитель:
Кандидат искусствоведения, доцент
Ефимова Елена Анатольевна

Специальность 5.10.3 – Виды искусства
(Изобразительное и декоративно–прикладное искусство и архитектура).

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Том I

Москва

Содержание

Том I

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. История исследования художественной среды Брюгге периода XV – начала XVI века	14
ГЛАВА 2. Профессиональное окружение художника. Гильдии и мастерские	44
2.1. Гильдия Св. Луки Брюгге	46
2.2. Работа художественной мастерской в Брюгге в XV–XVI веках	56
ГЛАВА 3. Внутренний рынок живописных мастерских Брюгге в XV–XVI веках	65
3.1. Придворный круг заказчиков в мастерских Брюгге	67
3.2. Представители религиозных институций как заказчики художественных мастерских Брюгге	78
3.2.1. Каноники	78
3.2.2. Госпиталь Св. Иоанна	85
3.2.3. Монашеские ордена и конгрегации как заказчики алтарных образов	93
3.3. Заказ городских элит и горожан Брюгге	103
3.3.1. Заказчики, связанные с гильдиями Брюгге	115
3.3.2. Представители культурной среды в городе	120
3.3.3. Заказчики из числа религиозных братств	128
ГЛАВА 4. Экспорт продукции живописных мастерских Брюгге в XV–XVI веках	138
4.1. Итальянские заказы в живописных мастерских Брюгге	138
4.2. Английские и испанские заказы в живописных мастерских Брюгге	157
4.3. Ганзейские заказы	161
ГЛАВА 5. Художественная школа Брюгге	169
5.1. У истоков живописной школы Брюгге: художественная манера Яна ван Эйка и его первых последователей	172
5.1.1. Творчество Петруса Кристуса	182
5.2. Влияние других художественных центров Нидерландов на школу Брюгге в середине XV века	189
5.3. Художественная школа Брюгге в последней трети XV – начале XVI века	196
5.3.1. Переосмысление художественной традиции Брюгге в творчестве Мемлинга	196
5.3.1.1. Мастерская Мемлинга	211
5.3.2. Творчество анонимных мастеров школы Брюгге последней трети XV века	216
5.3.3. Давид, Провост и их ученики: последнее поколение школы Брюгге	223
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	243
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ	251

Том II. Приложения

Приложение А. История Брюгге в XII–XVI века.....	3
Приложение Б. Историография. Дополнительные материалы.....	9
Приложение В. Особенности религиозной и светской жизни в Брюгге в период с 1430 по 1510 годы.....	21
Приложение Г. Дополнительные детали иконографии и социального контекста некоторых произведений, упомянутых в главах 3–4.....	42
Приложение Д. Типология заказа в школе Брюгге; заказчики и художники в Брюгге.....	55
Приложение Е. Мастера Брюгге. К реконструкции творческой биографии.....	57
Приложение Ж. Влияние мастерской ван Эйка на европейское искусство XV – начала XVI века.....	101
Приложение И. Этапы творчества Мемлинга, влияние на Мемлинга немецких и итальянских художников.....	112

Том III. Иллюстрации

Список иллюстраций.....	3
Иллюстрации.....	25

ВВЕДЕНИЕ

В XV веке в заальпийской Европе существовало несколько регионов с высокой плотностью городского образованного населения и развитой городской культурой. Однако именно Брюгге в этот период стал местом, где происходило становление и развитие ярких представителей ранней нидерландской живописи, таких как Ян ван Эйк, Петрус Кристус, Ханс Мемлинг, Герард Давид и других. Уникальное сочетание многих факторов – социальных, культурных, политических и экономических, которые отличали Брюгге¹ от других европейских городов, привело к формированию в нем особенной художественной среды, способствовавшей развитию феномена живописной школы Брюгге.

Вышеупомянутые художники работали в окружении учеников и подмастерьев, со временем сформировался круг их последователей, благодаря чему особенности художественной манеры живописцев Брюгге распространились широко по Европе. Это произошло в том числе благодаря широкому кругу заказчиков живописных произведений мастерских Брюгге – от придворного круга до гильдий ремесленников, от монастырей до светских братств, а также значительной доли среди заказчиков иностранных купцов и дипломатов, приобретения которых в мастерских Брюгге затем оказывались в самых разных регионах Европы, от Италии до городов Ганзейского союза.

Вышеперечисленные факторы формируют художественную среду города Брюгге. Художественная среда – это комплексное понятие, включающее социальные условия производства и продажи живописных произведений: гильдии, отношения с заказчиками, художественный рынок, обстоятельства жизни художника и функционирования его мастерской, а также факторы, связанные с духовной жизнью художников и демонстрирующие характерный для них круг идей. Значимым является ряд аспектов, начиная от условий заказа и требований заказчика и заканчивая идеологической программой, определяющей как сюжет, так и художественный язык произведения. Необходимо также отметить, что художественная среда включает в себя вопросы бытования живописного произведения и его восприятия современниками. Мы считаем, что необходимо комплексное исследование художественной среды – того жизненного пространства, которое определяет формальные характеристики произведений искусства и идеологическую сущность работы мастеров. Творческий метод художника обусловлен в том числе и контекстом создания его произведений. Мастер, создающий произведение искусства, находится не в изоляции, а работает в тесной взаимосвязи с тем обществом, где находятся и его заказчики, и его коллеги по гильдии, его подмастерья и ученики.

¹ См. Приложение А к настоящему диссертационному исследованию «История Брюгге в XII–XVI веках».

Понятие художественной среды впервые вводит немецкий историк искусства Мартин Ваккернагель² еще в 1938 году, подразумевая под немецким термином «Lebensraum des Künstlers» пространство, в которой мастер живет, работает и взаимодействует с заказчиками, коллегами, подмастерьями и учениками. Однако более широко концепция Ваккернагеля стала известна после перевода его книги на английский язык в 1981 году³. Исследователь изучал влияние социальных и экономических факторов на изменение произведений искусства, впервые системно проанализировал заказчиков художников, работу мастерских, социальный статус художника. В русской историографии эту тему в изучении раннего итальянского Ренессанса продолжил В.П. Головин⁴, который впервые использовал термин «мир художника» на русском языке. Необходимо отметить, что публикации Ваккернагеля и Головина были сфокусированы на флорентийском искусстве эпохи Ренессанса, а наша работа посвящена художественной среде нидерландских живописцев XV – начала XVI веков, что не было ранее предметом интереса исследователей. При этом мы считаем возможным провести ряд параллелей с точки зрения выбора критериев, а именно выбрать в качестве ключевых направлений нашего исследования профессиональную и социальную жизнь художников и особенно их взаимодействие с заказчиками. Флоренция и Брюгге XV века схожи с точки зрения развитой городской инфраструктуры, наличия влиятельного и разнообразного круга патронов, а также профессиональных сообществ, которые, однако, лишь отчасти налагают на мастера свои требования.

Важной частью художественной среды является существование живописной школы Брюгге. Она может быть описана как явление культурной жизни города, ограниченное географически рамками Брюгге, с явной преемственностью мастеров, которая проявляется как последовательность художественных произведений и взаимосвязь их создателей. Это образует отчетливо определяемые характеристики художественной манеры, которые трансформируются от одного поколения мастеров к другому и при этом сохраняют повторяющиеся черты, что и позволяет говорить о наличии художественной школы Брюгге.

Еще один важный аспект настоящего исследования касается выбора Брюгге из достаточно большого числа фламандских городов, где в рассматриваемый период существовали мастерские художников со своей индивидуальной манерой живописи. В городе с XIII века работала одна из самых больших контор Ганзы, существовал легкий

² Это понятие упоминается в ряде публикаций Ваккернагеля, и также стало частью названия его книги 1938 года. Wackernagel M. Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. E.A. Seemann, Leipzig 1938.

³ Wackernagel M. The World of the Florentine Renaissance Artist. Princeton University Press, 1981.

⁴ Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. Серия «Очерки визуальности». М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 5–13.

доступ к Северному морю, городская инфраструктура была усовершенствована, что привлекало в город большое количество иностранцев, которые организовали в Брюгге ряд представительств, упрочивших торговые связи Брюгге со многими крупными экономическими и политическими центрами Европы. В городе регулярно происходили значимые события, от свадьбы герцога Филиппа Доброго до похорон Марии Бургундской, которые приводили к увеличению заказов на художественную продукцию. Основным сегментом в экономике Брюгге занимали производство и продажа предметов роскоши. Богатство и разнообразие предметного, материального мира репрезентировалось в произведениях живописи, тонкий художественный вкус заказчиков определил ряд характеристик школы Брюгге.

Особое экономическое, социальное, культурное положение Брюгге в XV веке создает уникальные возможности для развития художественной среды города и определяет хронологические рамки работы. Исследование охватывает период с момента воцарения третьего герцога Бургундского из рода Валуа Филиппа III Доброго в 1419 году до смерти Филиппа IV Красивого Габсбурга в 1506 году. В работе будут рассмотрены изменения, происходящие с художественным миром Брюгге на протяжении правления четырех государей. Первый и второй хронологические отрезки связаны с управлением нидерландскими землями, включая Брюгге, династией герцогов Бургундских – Филиппом III Добрым (1419–1467) и Карлом IV Смелым (1467–1477). Именно в это время в город переехал ряд крупных мастеров, включая Яна ван Эйка, Петруса Кристуса и Ханса Мемлинга. Несмотря на бунт горожан Брюгге против Филиппа Доброго в конце 1430-х годов город в этот период занимал ведущее экономическое положение в Нидерландах.

Следующий (третий) период связан с правлением императора Священной Римской империи германской нации Максимилиана I, который в 1477 году женился на Марии Бургундской – единственной наследнице герцога Бургундского, убитого в 1477 году в битве при Нанси. Этот период можно разбить на две части – с 1477 по 1482 годы (до смерти Марии Бургундской), и второй – после ее смерти до передачи права управления нидерландскими территориями сыну Марии Бургундской и Максимилиана I Филиппу Красивому в 1494 году. В это время произошло самое серьезное в XV веке противостояние правителя и Брюгге (с 1482 по 1492), которое привело к катастрофическим последствиям для экономического процветания города. При этом в городе активно работала мастерская Мемлинга, а в 1484 году городскую привилегию приобрел Герард Давид.

С 1494 года начался отсчет четвертого хронологического отрезка – правления наследника Бургундских герцогов и Габсбургов Филиппа Красивого – до его смерти в 1506 году. В это время, несмотря на усилия городских элит, Брюгге не смог вернуть себе статус

ключевого экономического центра Нидерландов, большинство иностранных представительств окончательно переехали в Антверпен. Однако приезд в город Яна Провоста в 1494, а также активная работа мастерской Давида демонстрирует продолжение активной художественной жизни в городе в этот период.

Таким образом, заявленные хронологические рамки позволяют изучить изменения на художественном рынке Брюгге так же, как и изменения в процессе функционирования мастерских художников, а также факторов, повлиявших на личный и социальный статус мастеров в период контроля этой территории четырьмя правителями нидерландских земель.

Предметом исследования является проблема формирования и эволюции художественной среды Брюгге и ее влияние на формирование живописной школы в XV – начале XVI веков с учетом таких значимых факторов как социальный статус живописцев, их материальное благосостояние, бытовые условия, работа художественных мастерских, взаимоотношения с коллегами по цеху, и особенно с заказчиками из разных социальных страт, как местными, так и иностранными.

Объектом диссертационного исследования являются во-первых, письменные источники, отражающие условия и обстоятельства создания художественных произведений (архивные документы, включающие контракты, купчие, письма, гильдейские реестры, свидетельства современников художников и их заказчиков, списки членов религиозных братств и ряд других документов); во-вторых, произведения живописцев Брюгге в период с 1419 до 1506 годов, в том числе подготовительные рисунки и образцы, которые будут рассмотрены в контексте их создания и бытования.

Цель работы – выявить особенности художественной среды Брюгге периода XV – начала XVI вв. и ее роль в формировании специфической художественной школы, что позволит более глубоко изучить процесс становления и развития живописи *ars nova* в одном из ключевых центров Нидерландов.

Для достижения цели диссертационного исследования поставлены следующие задачи:

1. Изучить происхождение, образование, специфику материального благосостояния художников, их окружение в культурном, историческом и экономическом аспектах.
2. Выявить ключевые аспекты деятельности мастерской живописца в Брюгге в XV – начале XVI веков, а также взаимодействие художника и гильдии Св. Луки.
3. Произвести классификацию заказчиков произведений живописи, описать процесс заказа и факторы, влиявшие на стоимость произведения искусства, исследовать

взаимоотношения художника и заказчика, изменение вкусов заказчиков на протяжении рассматриваемого периода.

4. Рассмотреть художественные особенности школы живописи Брюгге в социокультурном контексте; установить, как влияла среда на формирование художественного языка, метода и специфики мастеров Брюгге.

Методологическая основа диссертации. Для изучения и реконструкции художественных процессов в Брюгге были использованы социологический анализ истории искусства, дополненный изучением документальных и технико-технологических свидетельств, а также культурно-исторический подход, при помощи которых воссоздана основная канва событий, произведения изобразительного искусства помещены в соответствующий контекст, а также выявлены особенности взаимодействия между заказчиками и художниками. Анализ произведений осуществляется при помощи формально–стилистического и иконологического методов. Принцип компаративистики позволяет соотнести условия работы школы Брюгге в разные периоды ранней нидерландской живописи; сопоставить творчество мастеров, а также обозначить различия в условиях разных типов заказов.

Степень научной разработанности темы подробно описана в главе 1 «История исследования художественной среды Брюгге периода XV – начала XVI веков». Несмотря на то, что изучение ранней нидерландской живописи началось примерно двести лет назад, феномен художественной среды Брюгге и уникальность школы Брюгге не описаны в существующей научной литературе. При этом глубоко исследовано творчество отдельных мастеров школы Брюгге, включая публикации значительного количества данных технико-технологических исследований, детально изучены социальная, политическая и экономическая ситуация в городе в рассматриваемый период, а также работу гильдий в Брюгге, проведены обширные исследования иконологических программ и иконографии отдельных образов, характерных для живописной школы Брюгге. Однако на настоящий момент не описана типология заказчиков живописных мастерских Брюгге рассматриваемого периода так же, как и художественные особенности школы Брюгге.

Научная новизна диссертационной работы определяется следующими факторами. Во–первых, разработана типология заказчиков школы Брюгге; ранее эти вопросы рассматривали по отдельности применительно к разным произведениям и их группам. Во–вторых, собрана статистика заказов по разным категориям патронов, что позволяет говорить об изменениях в характере заказа в течение выделенных хронологических периодов. В–третьих, выявлено комплексное влияние заказа на формально–стилистическую составляющую живописных произведений так же, как и на их иконологические программы.

В-четвертых, введено и обосновано понятие «школа Брюгге», которое описывается как самостоятельное художественное явление, включающее корпус художественных произведений и художественных взаимосвязей и ограниченное четкими географическими и хронологическими рамками; это понятие отсутствует в научной литературе, посвященной живописцам данного города и их мастерским. Мы хотим отметить, что в российской историографии это первое специальное систематическое исследование художественной среды Брюгге. В российский научный оборот введены малоизвестные архивные материалы, представляющие особый интерес с точки зрения изучения социальной, экономической и культурной ситуации в Брюгге и при этом не привлекавшиеся к изучению в отечественной науке.

Актуальность исследования. Диссертационная работа посвящена вопросу, недостаточно изученному в российском и зарубежном искусствоведении – явлению художественной среды, которая создает необходимые условия для появления и развития такого феномена как живописная школа Брюгге. Рассматривая это понятие во всей его сложности, мы можем наблюдать, как только совокупность целого ряда факторов – социальных, политических, экономических и культурных – приводит к рождению и эволюции художественной школы, подразумевающей преемственность мастеров от одного поколения к другому в рамках одной географической местности – Брюгге. Рассматриваемая нами эпоха предопределяет изменения в том числе в становлении и развитии художественных школ следующих столетий, а также характер взаимоотношений между заказчиками и художниками. В данный момент, когда завершается комплексная реставрация одного из первых памятников ранней нидерландской живописи – Гентского алтаря – настоящая диссертационная работа позволит переосмыслит роль ван Эйка на первом этапе становления живописной школы Брюгге.

Теоретическая и практическая значимость. Диссертация может представлять интерес для таких специалистов как искусствоведы, историки и культурологи. Теоретическая значимость работы заключается в том, что впервые предпринята попытка комплексного анализа художественной среды Брюгге, которая определяет уникальное место художников школы Брюгге в европейском искусстве XV – начале XVI веков. Результаты исследования могут быть применены в области социологии искусства, изучения условия создания произведений ранней нидерландской живописи, особенностей функционирования художественного рынка в Нидерландах в эпоху Ренессанса. Представленная в работе типология заказчиков живописных мастерских Брюгге по ряду различных критериев может быть использована для дальнейших исследований взаимодействия патрона и художника в рассматриваемый период.

Полученные в исследовании результаты могут быть применены в дальнейших изысканиях, посвященных истории искусства Ренессанса, в музейной работе, при разработке учебных курсов по истории искусства рассматриваемого периода, а также при создании учебной литературы для высших учебных заведений. Особенности организации живописных мастерских необходимо учитывать при атрибуции произведений, в ходе реставрации памятников. Также представленные в диссертации материалы могут служить источником для пополнения баз данных справочных и информационных ресурсов.

Положения, выносимые на защиту.

1. Типология заказов, разработанная нами с учетом социальной принадлежности заказчиков, жанров и форматов произведений позволила выявить определенные тенденции, развитие которых прослежено нами на протяжении XV — начала XVI веков. Выяснилось, что наиболее распространенными типами алтарей были триптихи и одностворчатые алтари, создававшиеся как по частным заказам, так и для религиозных братств. Портрет преобладал в заказах придворного круга и был минимально представлен среди произведений, выполненных для религиозных институций, причем существовало несколько его вариантов, востребованных среди представителей определенных социальных групп
2. В Брюгге в рассматриваемый период среди внутренних заказчиков преобладал городской заказ, который демонстрировал наибольшее число новшеств в иконографии и в функциональном использовании произведений. В экспорте работ школы Брюгге доминировал итальянский заказ, что объясняется тесными торговыми отношениями Брюгге с итальянскими городами. Хронологически доля экспорта резко возросла в последней трети XV века, что связано с ростом мастерских, увеличением объема художественной продукции, популярностью нидерландской живописи за рубежом.
3. Художественная среда оказывала влияние на трансформацию стиля и типологию произведений, создававшихся художниками Брюгге; существуют примеры адаптации работы мастерской к разным типам заказчиков с учетом их происхождения и функционального предназначения произведений (например, заказы братьев Саули и семьи Портинари).
4. По сравнению с предыдущими столетиями изменилась роль гильдии живописцев, что проявилось в активном продвижении художников по социальной лестнице, нарушению гильдейских регламентов; в результате заказчик и художник стали более гибко взаимодействовать, разделение на придворных и гильдейских художников стало более условным.

5. Школа Брюгге - самостоятельное художественное явление, подразумевающее совокупность художественных произведений и художественных взаимосвязей и обусловленное определенными географическими и хронологическими границами. Мы можем наблюдать эволюцию устойчивого набора отличительных стилистических особенностей, которые сохраняются на протяжении всего рассматриваемого периода у всех представителей школы.

Апробация результатов.

Материалы диссертации были отражены в ряде докладов, сделанных на таких конференциях, как «Жажда слова. Письмена в традиционной и современной культуре» (ГИИ, 2015), «Проблемы теории и истории искусства Нового и Новейшего времени: опыт естествознания и эволюция жанровых форм» (РГГУ, 2015), III Чтения памяти Е.И. Ротенберга «Проблемы искусства Северного Возрождения. К юбилею Иеронима Босха (1450–1516)» (ГИИ, 2016), международная научная конференция «Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада: диалог культур, традиция и современность» (РГГУ, 2016), VII, VIII и XI международные конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (МГУ, СПбГУ и ГЭ, 2016, 2018 и 2024), международная конференция «Эмоция и жест: визуальные репрезентации эмоциональных состояний» (РГГУ, 2018), «Эстетика Ренессанса: теория и практика» (МГУ и Комиссия по культуре Возрождения Научного совета РАН "История мировой культуры", 2019), ежегодная научная конференция «Современные исследовательские подходы в науках об искусстве» (РГГУ, 2019), III ежегодная конференция «Забытое искусство/The Forgotten Art» (ВШЭ, 2020), ежегодная научная конференция «Современные исследовательские подходы в науках об искусстве и культуре: конференция молодых ученых II» (РГГУ, 2020), VIII Чтения памяти Е.И. Ротенберга (1920 – 2011) «Альбрехт Дюрер и проблемы Северного Возрождения. Опыт историко-художественного осмысления. К 550-летию со дня рождения художника (1471–1528)» (ГИИ, 2021), VI и VIII международные научные конференции «География искусства» (РАХ И ГИТР, 2020 и 2022), первая международная научная конференция «Искусство на Востоке и Восток в искусстве. От традиционных форм к современным арт-практикам» (ИВ РАН, ГМБ, ГАУГН, 2022), IX Международная научная конференция «География искусства» (РАХ, ГИТР, ИНИОН РАН, РГГУ, 2023), Випперовские чтения 2024. Вещь в искусстве 2.0 (ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2024), всероссийская конференция «Исторический синтез и научное наследие А.Я. Гуревича (1924–2006). К 100-летию Арона Яковлевича Гуревича» (ИВИ РАН, 2024), XI международная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (МГУ,

СПбГУ и ГЭ, 2024), Всероссийская научно-практическая конференция «Сады на бумаге. Текст и образ» (Музей-заповедник «Царицыно», Научно-педагогическая школа комплексного изучения и сохранения памятников историко-культурного наследия при факультете истории искусства РГГУ, 2025), научная конференция «Женщины и власть, женщины во власти: Женский патронат в Средневековье и раннее Новое время» (Институт всеобщей истории РАН, Санкт-Петербургский институт истории РАН, Редколлегия альманаха гендерной истории «Адам & Ева», 2025).

На основе материала диссертационного исследования были прочитаны циклы лекций «Северный Ренессанс в Нидерландах: фламандская живопись XV–XVI вв.» (2018), «От ван Эйка до ван Дейка: нидерландская живопись XV–XVII веков» (2021) в научном лектории ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Публикации по теме диссертации:

Публикации в рецензируемых научных изданиях, индексируемых в базе ядра Российского индекса научного цитирования, а также в журналах из перечня, рекомендованного Минобрнауки России, по соответствующим научным специальностям и отраслям наук:

1. Забродина Е.А. Нидерландские художники и их патроны в Святой земле и Италии, XV – начало XVI века// Искусствознание. — 2023. — № 4. — С. 48–77. (1,2 п.л.).
2. Забродина Е.А. От заказчика к зрителю: заказы канцлера Никола Ролена в мастерских Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена// Обсерватория культуры. — 2023. — Т. 20, № 2. — С. 164–176. (0,7 п.л.).
3. Забродина Е.А. Визуальные проявления гнева, страха и некоторых других трагических эмоций в алтарной живописи Нидерландов и Германии XV – начала XVI вв.// Артикульт. — 2020. — № 3 (39). — С. 65–72. (0,6 п.л.).
4. Забродина Е.А. История изучения Гентского алтаря: влияние локализации створок полиптиха на исследовательскую позицию в 1432–1945 гг.// Вестник Московского университета. Серия 8: История. — 2020. — № 1. — С. 158–174. (1,1 п.л.).
5. Забродина Е.А. «Таинственное богословие» Николая Кузанского в портретах и алтарных картинах художников ранней нидерландской живописи// Человек и культура. — 2020. — № 4. — С. 21–32. (0,6 п.л.).
6. Забродина Е.А. Взаимодействие вербального и визуального текста в творчестве братьев ван Эйк и Рогира ван дер Вейдена: выявление позиции зрителя// Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 7. / Ред. С.В. Мальцева, Е.Ю. Станюкович-Денисова, А.В. Захарова. — СПб., 2017. — С. 555–563. (0,5 п.л.).

Иные публикации по теме исследования:

7. Забродина Е.А. Византийская иконография Богоматери и нидерландское искусство XV – начала XVI вв.: от повторений к интерпретациям// География искусства. / Ред. О.А. Лавренева. — 2024. — С. 371–384. (0,5 п.л.).

8. Забродина Е.А. Дюрер в мастерской Мемлинга// Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». — 2022. — № 2. — С. 110–122. (0,6 п.л.).

9. Забродина Е.А. Преломление натурфилософских взглядов Николая Кузанского в творчестве братьев ван Эйк// Материалы международной научной конференции «Проблемы теории и истории искусства Нового и Новейшего времени: опыт естествознания и эволюция жанровых форм». / Ред. Л.Ю. Лиманская. — М., 2017. — С. 58–68. (0,5 п.л.).

ГЛАВА 1. История исследования художественной среды Брюгге периода XV – начала XVI века

Наше исследование построено на анализе и систематизации огромного и зачастую очень разнородного материала, благодаря которому можно реконструировать художественную среду Брюгге XV – начала XVI века. В соответствие с составляющими художественной среды – работой мастерской живописца, условиями его жизни и творчества, особенностями работы гильдии, функционированием художественного рынка – мы выделяем в библиографии ряд подразделов.

Среди письменных источников можно выделить четыре важные группы: это архивные документы, записки путешественников, свидетельства горожан Брюгге и современников заказчиков, трактаты античных, средневековых и ренессансных авторов и ранние биографии художников, написанные в XV–XVII веках.

Первая группа источников – архивные документы – включают в себя три категории. Во-первых, это сведения о взаимодействии заказчика и живописца – контракты и данные о платежах за заказанные произведения. Информация о контрактах заказчиков и мастеров была опубликована в ежеквартальном журнале «Анналы общества изучения Брюгге»⁵. В Анналах также можно найти информацию по выплатам художникам за заказы от городского магистрата. Леон Эмануэль де Лаборд в 1849–1851 годах опубликовал выдержки из архивов Бургундских герцогов, посвященных заказам художественных произведений⁶, Луи Гиллиотс ван Северен опубликовал выдержки из архивов городского магистрата Брюгге, где также упоминаются заказы произведений искусства⁷. Существует и ряд других публикаций, касающихся документов делопроизводства Бургундского герцога, которые находятся в архивах Дижона и Парижа⁸. В архиве Таллинна найдены документы, связанные с заказами в мастерских Брюгге алтарных композиций⁹. Большое количество

⁵ Annales de la Société d'émulation de Bruges: revue trimestrielle pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre, 1937. [Electronic resource] // https://archive.org/stream/AnnalesSocEmuBruges58/Annales_Soc_Emu_Bruges_58_djvu.txt – P. 89–129 [22.08.2025].

⁶ Laborde L.E. Les ducs de Bourgogne, Seconde partie. Preuves, 3 vols.. Paris [1849–52], I and II. For the period after 1477, not covered by De Laborde, and for much supplementary information, see the un wieldy L.A.D.N.B., I, IV, VII and VIII.

⁷ Gilliodts–Van Severen L., Gailliard E. Inventaire des archives de la Ville de Bruges. section 1: Inventaire des chartes. 1871–1885.

⁸ Gachard L.P. Rapport d Monsieur le Ministre de l'Intérieur sur les documents concernant l'histoire de la Belgique qui existent dans les dipdts littiraires de Dijon et Paris, I, Archives de Dijon, Brussels [1843]. P. 98–104; Archives départementales de la Côte-d'Or (Dijon, ADCO), B 5967, fol. 38v–39v (Salins accounts 1413–14); Dijon, ADCO, B 5968, fol. 37v–39v (Salins accounts 1414–15). Пер. Friedrich Gorissen, 'Jan Maelwael und die Brüder Limburg: eine Nimweger Künstlerfamilie um die Wende des 14. Jahrhunderts,' Bijdragen en Mededelingen Gelre 54 (1954). P. 153–221, 206–207, 212–213.

⁹ Bunge F.G. Liv-, Est- und Curländisches Urkundenbuch nebst Regesten. Reval, 1859, Bd. 4, No. 1503; Tallinn City Archives (TLA), coll. 190–191, 230.

документов, связанных с заказами живописных произведений, нашел в архивах Брюгге Джеймс Уил, который опубликовал их как приложения к своим монографиям, посвященным братьям ван Эйк, Мемлингу, Давиду, о чем будет сказано ниже. Жан Павиот опубликовал документы о доходах Яна ван Эйка на протяжении его жизни в Брюгге¹⁰, а также об участии ван Эйка в посольстве Бургундии в Португалию для заключения брака герцога Филиппа Доброго с принцессой Изабеллой Португальской¹¹.

Во-вторых, это документы, связанные с деятельностью гильдий Св. Луки в Брюгге и других фламандских городах. Доктор Дезире Кастееле в 1866 году представил ряд таких документов из архивов гильдии Св. Луки Брюгге¹², которые проливают свет на образование гильдии, членство в ней, размер взносов, правила и ограничения для работы членов гильдии. Виктор Хааген обнародовал схожие документы для гильдий Св. Луки в Генте и Брюсселе¹³, барон Ла Гранж и Луи Клоке¹⁴ сделали это по гильдии живописцев Турне, а Ян Баптист Штрален – по гильдии Св. Луки Антверпена¹⁵. Альбер Схоутит обнаружил ряд документов, связанных с функционированием первых типографий Брюгге, а также с жизнью Мемлинга и других художников Брюгге второй половины XV века¹⁶. Шарль ван ден Хот опубликовал выписки из реестров гильдии Св. Луки Брюгге, а также некрологи членов гильдии за период с 1453 по 1578 годы¹⁷. К сожалению, эти списки и документы не сохранились полностью, однако они позволяют взглянуть более пристально на состав объединения художников, отъезды и приезды живописцев в город.

В-третьих, это документы, связанные с условиями и особенностями жизни художников. В муниципальном архиве Брюгге хранятся документы о приобретении прав горожанина живописцами¹⁸. Существует ряд инвентарных описей, принадлежащих храмам

¹⁰ Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // *Review des archeologues et historiens d'art de Louvain* 23 (1990). P. 83-93.

¹¹ Paviot J. Portugal et Bourgogne au XVe siècle. Paris/Lisbon, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1995.

¹² Castele D. Documents divers de la Société St. Luc à Bruges // *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge*, 1866. P.5–54.

¹³ Haeghen V. Memoires couronnés et autres memoires publies par l'A.R.B., collection in 80, LVIII, fasc. 9, Brussels [1899].

¹⁴ Grange A., Cloquet L: *Etudes sur l'art a Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, 2 vols., Tournai [1887–1888]. P. 65–66.

¹⁵ Straelen J.B. *Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen*, Antwerp [1855]. P. 1–4.

¹⁶ Schouteet A. Documenten betreffende de Brugsche drukkers uit de 16e eeuw. IV. Hubrecht de Croock // *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis « Société d'Emulation » te Brugge* 85 (1948). P. 118–164; Schouteet A. *Fontes historiae artis Neerlandicae. II 2. De Vlaamse primitieven te Brugge. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David*. Bruxelles, 1989; Schouteet A. *Nieuwe teksten betreffende Hans Memling* // *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* vol. 24 (1955). P. 81–84.

¹⁷ Haute C. *La Corporation des Peintres De Bruges (Registres D'admiSion 1453–1578 & 1618–1781, Obituaire XVe S. –1801, Extraits Des Registres Aux Renouvellements De La Loi De Bruges 1362–1613)*. Van Cappel–Misiaen, 1913.

¹⁸ Bruges municipal Archives, *Poortersboek 1454–1478*, fol. 72 v.

Брюгге, где указываются списки членов Братств, существовавших в этих приходах¹⁹. Жан-Пьер Суссон опубликовал ряд документов, связанных с жизнью Брюгге XIV–XV века²⁰, включая расчеты средних заработков разных групп ремесленников, что позволяет сопоставить доходы живописцев с доходами представителей других профессий. Дирк Аузеле нашел документы, связанные с владельцами гостиниц, где обычно останавливались приезжающие в Брюгге иностранцы²¹.

Отдельно нужно сказать о публикации документов, которые проливают свет на происхождение художника, его мировоззрение. Альфонс Ваутерс обнаружил в архиве Брюсселя данные, связанные с загадкой Рогира ван дер Вейдена. Долгое время считалось, что существовало два художника с этим именем, один из Брюгге, другой – из Брюсселя. Благодаря найденным документам Ваутерс доказал, что это один и тот же мастер²². Антуан Шэйс опубликовал документы, указывающее на место рождения Хуго ван дер Гуса²³. Совсем недавно в архивах Ватикана было найдено письмо ван Эйка, раскрывающее специфику религиозности мастера²⁴.

До нашего исследования эти архивные документы рассматривались в контексте творчества отдельных мастеров. Мы полагаем, что эти источники помогут сформировать целостное представление о художественной среде Брюгге в рассматриваемый период.

Еще одной ценной группой источников являются свидетельства горожан Брюгге, путешественников, посещавших город, рассказывающие об особенностях жизни в городе в XV–XVI веках. В этом же разделе будут рассмотрены и воспоминания современников заказчиков живописных мастерских Брюгге, где можно найти сведения о характере патронов и их жизни.

В первую очередь нужно выделить «Плач о Брюгге» Зегере ван Мале, посвященный закату Брюгге, написанный в 1590²⁵. Зегер ван Мале был торговцем тканями, несколько раз

¹⁹ Cuvelier J. Inventaire analytique des Archives de la Chapelle du St–Sang a Bruges: précédé d'une notice historique sur la chapelle. De Plancke, 1900; Schodt A. Confrerie de Notre–Dame de l'Arbre Sec a Bruges. Broederschap, Bruges 1877.

²⁰ Sosson J.P. Les Travaux publics de la ville de Bruges XI^e–XV^e siècles. Les matériaux. Les hommes. Bruxelles: Crédit communal de Belgique, 1977.

²¹ Auweele D. Schepenbank en schepenen te Brugge (1127–1384). Bijdrage tot de studie van een gewone stedelijke rechts– en bestuursinstelling, met lijst van Wetsvernieuwingen van 1211 tot 1357, doctoraatsverhandeling (onuitgegeven), Katholieke Universiteit Leuven, 1977.

²² Wauters A.J. La peinture flamande. Paris, Librairies–imprimeries réunies, Ancienne Maison Quantin, coll. Bibliothèque de l'enseignement des beaux–arts, 1883. [Electronic resource] // <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205824f/f246.image> [14.03.2025].

²³ Schayes A. Bulletin de l'Académie de Belgique, 1861.

²⁴ Bruges, Episcopal Archives, A. 51, esp. fol. 140v.; Callewier H. A new document on Jan van Eyck: his request for a confessional letter in the Vatican Archives // Simiolus Netherlands quarterly for the history of art, Volume 43 (2021) Number 1/2. P. 20–23.

²⁵ Male Z. Lamentatie behelzende wat datter aenmerkenswaardig geschiet is ten tyde van de Geuserie ende de Beeldenstormerie binnen ende omtrent de stadt van Brugghe. Edited by C. Carton. C. Annoot–Braeckman, Gand, 1859.

возглавлял гильдию ткачей, при этом собирал и записывал песни местных композиторов и создал рукописный песенник. В начале 1590–х годов он начал писать «Плач о Брюгге», последние исправления и дополнения в который он внес в 1598 году. Ван Мале писал, что он старик и просит у читателей прощения за повторы, однако текст этого сочинения создан как искренний рассказ человека, который видел и процветание родного города, и его упадок. Автор подробно описал, как ветшают здания, как город теряет своих ремесленников и художников.

В описаниях паломничеств горожан Брюгге нередко встречаются упоминания произведений искусства и их рецепция современниками. Среди подобных текстов можно отметить записки Яна Адорно²⁶ и путеводитель паломника Ромбаута де Доппере конца XV века, последний затем был переиздан в латинской редакции в 1540 году Якобом Мейером²⁷.

Среди свидетельств о жизни в городе важную роль играют записки путешественников. Кастильский идадьго Перо Тафур побывал в Бургундском герцогстве, в том числе и в Брюгге, в сентябре 1438 года, совершая трехлетнее путешествие по городам Европы и Азии, и оставил весьма подробное описание деталей быта города в период расцвета творчества основателя школы Брюгге Яна ван Эйка²⁸. Тафур написал об устройстве канала между Северным морем и Брюгге, похвалил его эффективность с точки зрения разгрузки и погрузки кораблей и доставки товаров, отметил разнообразие товаров, которые продаются в Брюгге, и упомянул, что незадолго до прибытия в город здесь было восстание против герцога Филиппа Доброго (1436 год), которое было жестоко подавлено.

Немецкий гуманист и путешественник Иеронимус Мюнцер вел дневник во время своего путешествия по Европе в 1494–1495 годах, и в нем коротко написал о посещении Брюгге, указывая негативные экономические последствия восстания против императора Максимилиана²⁹. Мюнцер отметил, что канал, соединяющий Брюгге с Северным морем, в плохом состоянии, что негативно сказалось на благосостоянии города. Также интересным свидетельством являются дневники Альбрехта Дюрера, который приезжал в Германию и Нидерланды в 1520–1521 годах и вел дневник своего путешествия³⁰. Немецкий художник побывал в Брюгге весной 1521 года и скрупулезно перечислил многие произведения

²⁶ Adorne J. Itineraire d'Anselme Adorno en Terre sainte: 1470-1471 / [Jean Adorno]; texte edite, traduit et annote par Jacques Heers et Georgette de Groer. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1978, 510 p.

²⁷ Dussart, H. Fragments inédits de Romboud De Doppere, découverts dans un manuscrit de Jacques De Meyere, in: Recueil de chroniques, chartes et autres documents concernant l'histoire et les antiquités de la Flandre, Brugge, 1892; Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994.

²⁸ Тафур П. Странствия и путешествия. Перевод, предисловие и комментарии Л.К. Масиель Санчес. М.: Индрик, 2006. С. 176–180.

²⁹ Doctor Hieronymus Münzer's 'Itinerary (1494 and 1495) and Discovery of Guinea. Edited and translated into English with detailed notes by J. Firth. London, 2014.

³⁰ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. В 2–х книгах. Пер. Ц.Г. Нессельштраус. М.: Искусство, 1957. С. 145–146.

искусства, которые ему удалось увидеть в городе, включая работы Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена, а также «Мадонну с младенцем» Микеланджело. Нужно отметить, что слава Дюрера к тому времени была всеевропейской, его встретил в Брюгге один из самых уважаемых членов гильдии Св. Луки Брюгге Ян Провост; Дюрер жил в доме Провоста и посетил устроенный в его честь банкет.

Путешественники более позднего времени (например, французский художник и писатель Жан-Батист Дескамп) иногда указывали, какие работы нидерландских мастеров они встречали в путешествиях, что позволяет понять расположение и провенанс художественных произведений мастеров школы Брюгге³¹. Книга Дескампа также содержит информацию о портрете Маргариты ван Эйк и указание, что парный портрет украден.

В ряду свидетельств можно также отметить письма, содержащие сведения о художниках и их патронах. Например, францисканский проповедник и дипломат Альберто Сартеано сообщал в своем письме о прибытии посланника Филиппа Доброго, которого можно соотнести с Яном ван Эйком³².

Свидетельства и мемуары современников патронов художников позволяют получить дополнительную информацию о контексте заказа. Например, особенности личности и поведения канцлера Ролена – заказчика мастерской ван Эйка – известны нам благодаря мемуарам Жака дю Клерка³³ и Жоржа Шателена³⁴. Филипп Коммин свидетельствовал в своих воспоминаниях³⁵ о переходном периоде для Брюгге, когда заканчивалась история бургундских герцогов и начиналось правление Габсбургов. Луи Гиллиотс ван Северен раскрыл сведения о финансовом положении братьев Арнольфини и их взаимодействии с представителями дома Медичи в Брюгге³⁶. Приближенный Карла Смелого Оливер де ла Марш написал мемуары³⁷ о событиях правления Карла, упоминая Брюгге и те церемонии, в которых он участвовал.

Таким образом, группа письменных источников, которую составили свидетельства горожан, путевые записки приезжавших в Брюгге путешественников, а также мемуары

³¹ Descamps J.-B. *Le Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant de Jean-Baptiste Descamps* (1769). Edition présentée et annotée par Gaëtane Maës. Brepols, 2018.

³² Sarthiano A. *Opera omnia in ordinem redacta*. Rome, 1688.

³³ *Mémoires de Jacques de Clercq* Par J.-A. Buchon // *Collection des Chroniques nationales Françaises. XV siècle*. Paris: Verdier Libraire, 1826.

³⁴ Chastellain G. *Chronique des ducs de Bourgogne*. Par Georges Chastellain: [t. II–III]: publiée pour la première fois / par J.-A. Buchon. Paris, Verdier, 1827.

³⁵ Коммин Ф. Мемуары. Пер. Ю.П. Малинин. М.: Наука, 1986.

³⁶ Gilliodts Van Severen L. *Cartulaire de l'ancien grand tonlieu de Bruges, faisant suite au Cartulaire de l'ancienne estaple: Recueil de documents concernant le commerce intérieur et maritime, les relations internationales et l'histoire économique de cette ville*, L.de Plancke, 1908; Gilliodts Van Severen L. *Coutumes des pays et comté de Flandre. Quartier de Bruges. Coutume de la ville de Bruges*. Bruxelles, 1874–1875.

³⁷ La Marche O. *Memoires d'Olivier de La Marche: maître d'hôtel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire*. Tome 1. Publ. pour la Société de l'histoire de France par Henri Beaune et J. d'Arbaumont, 4 vols. Paris, 1883–1888.

современников заказчиков живописных произведений позволяют сопоставить опубликованные данные архивов с непосредственными наблюдениями отдельных людей. Социальные условия, мировоззрение и самосознание людей XV–XVI веков дают возможность более детального изучения, в первую очередь, культурных и социальных аспектов художественной среды Брюгге рассматриваемого периода.

Немаловажной для понимания художественной среды Брюгге группой источников стали первые биографии нидерландских художников, а также трактаты о искусстве, которые могли быть доступны живописцам Брюгге.

Уже в середине XV века появляются первые книги об искусстве, среди которых особое место занимает книга Бартоломео Фацио «О знаменитых людях» (1456)³⁸. Итальянский гуманист разделил девяносто кратких биографий знаменитых людей на секции по профессиям. Профессию художника он предварил теоретическим вступлением, в котором сослался на «Искусство поэзии» Горация и сочинения Филострата младшего. Среди критериев, по которым Фацио оценивал живописные работы – способность вызывать эмоциональный отклик у зрителей и натуроподобие. В книге также содержится и первое упоминание о нескольких мастерах ранней нидерландской живописи, включая Яна ван Эйка. Фацио написал не только об утраченных произведениях ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, но и указал некоторых возможных заказчиков их работ, в частности, семейство Ломеллини³⁹.

В следующем, XVI столетии появилась книга нидерландского историка Маркуса ван Варневейка «Зеркало нидерландских древностей» (1568 год), где впервые упоминалось имя Хуберта ван Эйка, старшего из братьев ван Эйк. Варневейк воспроизвел эпитафии на могиле Хуберта ван Эйка в Генте и на могиле Яна ван Эйка в церкви святого Домициана в Брюгге⁴⁰. В это же время Лодовико Гвиччардини в «Описании Нидерландов» (1567) написал о финансах и торговле в Нижних землях, особое внимание уделяя Антверпену, однако затрагивая историю, экономику и культуру и других нидерландских городов; он указал биографические сведения о многих художниках XV–XVI веков⁴¹.

Также в XVI веке появились и первые биографии нидерландских художников, написанные их собратьями по цеху. В 1550 году было опубликовано первое издание

³⁸ Fazio B. *De viris illustribus*. English translation in M. Baxandall. "Bartolomeus Facius on Painting: a fifteenth-century Manuscript of *De viris illustribus*", Warburg & Courtland Institute, 1964. P. 90–107.

³⁹ В главе 4 настоящего диссертационного исследования будут рассмотрены заказы этого семейства в мастерской ван Эйка.

⁴⁰ Ridderbos B., Buren A., Veen H. *Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research*. Los Angeles, Calif.: Getty, 2005. P. 218.; Vaernewijck M. *Den spiegel der Nederlandtsche oudheyt*. Ghent, Geraert van Salensen, 1568. Edited and publ Ferdinand van der Haeghen, Ghent, 1872–1881.

⁴¹ Guicciardini L. *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, testo a cura di Monia Carnevali e Marco Rossi. Translated from his description of the Netherlands, published in Italian at Antwerp, 1657. With a preface, by the translator, 1795.

знаменитых «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550). В свою книгу Джорджо Вазари включил кроме биографий художников краткие очерки, описывающие разные виды изобразительных искусств. В главе, посвященной искусству живописи маслом, впервые указывалось имя Яна ван Эйка как изобретателя масляной живописи. Еще раз Вазари упомянул Яна ван Эйка наряду с Петрусом Кристусом, Рогиром ван дер Вейденом и еще несколькими нидерландскими мастерами в главе, посвященной фламандским живописцам⁴².

Начиная с публикации «Жизнеописаний» Вазари до конца XVIII века, исследователи творчества Яна ван Эйка были уверены в том, что именно он «обнародовал в 1410 году свое изобретение масляной живописи и способ его применения»⁴³; в этом факте и видели суть его творчества.

Спустя столетия нидерландец Карл ван Мандер по образцу Вазари опубликовал «Книгу о художниках» (1604 год). Как Вазари во Флоренции, так и ван Мандер в Харлеме инициировали создание академий – новых объединений художников, проводящих водораздел между средневековой практикой гильдий и новой эпохой. Биографии, вышедшие из-под пера этих авторов в том числе можно рассматривать как учебно–воспитательную литературу, которая должна предостеречь от ошибок и наставить на правильный путь молодых художников. Интересно, что Карел ван Мандер был учеником Лукаса де Хере, от которого остались отрывки поэмы, посвященной художникам Нидерландов, включающей прославление Гентского алтаря братьев ван Эйк⁴⁴.

Ценность работы ван Мандера в том, что он значительно (по сравнению с Вазари) расширил биографический раздел, посвященный немецким и нидерландским художникам: ван Мандер написал о Хансе Мемлинге, Герарде Давиде⁴⁵, а также упомянул о Питере Поурбусе⁴⁶. Он указал многих заказчиков работ как ван Эйка, так и других художников Брюгге, в частности упомянув ряд произведений, которые не сохранились до наших дней («Баня», «Св. Иероним в келье»). В отличие от Вазари, Карел ван Мандер менее склонен к построению теоретических концепций, а скорее увлечен детальным описанием жизни художников как хронист. В XVII столетии Иоахим Зандрарт написал «Немецкую академию зодчества, ваяния и живописи»⁴⁷, где в разделах, посвященных нидерландским мастерам

⁴² Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5 томах. М.: Искусство, 1956–1971 гг. Том 5. С. 481–482.

⁴³ Там же. Том 1. С. 102.

⁴⁴ D’Heere L. Den Hof ende Boomgaerd der Poësie, 1565 (Ghent, 1969) P. 47-119; Мандер К. Книга о художниках. Пер В. Минорский, Г. Федорова М.: Азбука–классика, 2007. С. 45–47, 313.

⁴⁵ Мандер К. Книга о художниках. Пер В. Минорский, Г. Федорова М.: Азбука–классика, 2007. С. 61–63.

⁴⁶ Там же, с. 322–323.

⁴⁷ Sandrart J. Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675/1679/1680. Scholarly annotated online edition by T. Kirchner, A. Nova, C. Blüm, A. Schreurs and T. Wübbena, 2008–2012.

XV–XVI веков использовал сведения из книги Карела ван Мандера. Нидерландский историк XVII века Антониус Сандерус в своей книге «Иллюстрированная Фландрия» впервые упоминает Оудеватер как родину Герарда Давида⁴⁸.

И наконец, нужно упомянуть в этом разделе записки писателя и коллекционера из Венеции Маркантонио Микиеля, который рассказывал об одной из работ Мемлинга, принадлежавшей знатному венецианскому семейству Бембо⁴⁹, что подтверждается и перепиской⁵⁰. В одном из писем к Микиелю упоминается рукопись, инициалы к которой, возможно, разрабатывал Ян ван Эйк⁵¹.

Книги, написанные художниками и первыми биографами мастеров Ренессанса, позволяют более пристально взглянуть на процесс создания художественного произведения, на работу мастерской и на иные профессиональные вопросы, которые остаются за пределами внимания историков и гуманистов, незнакомых с деталями процесса создания живописи. Однако к биографиям Вазари и ван Мандера нужно относиться скорее как литературным произведениям, чем к источнику достоверных фактов. Тексты строятся на основе логики развития сюжета и создания нужного впечатления, ради чего основное внимание уделяют биографии художников скорее, нежели их работам. Зачастую авторы опираются на недостоверные данные, вымыслы и легенды. Но даже при этих ограничениях некоторые важные детали жизни и творчества мастеров можно найти и у этих авторов.

И еще одна большая группа источников образуется античными, средневековыми и ренессансными трактатами. Здесь, с одной стороны, нужно отметить ряд книг, написанных гуманистами и художниками в попытках осмыслить нововведения в живописи. Первое место среди них занимает трактат Альберти «Три книги о живописи»⁵²: описание перспективных построений у флорентийского ученого можно сравнить с тем, как выстраивает перспективу в своих работах уже Петрус Крестус – представитель второго поколения школы Брюгге. Изображение мухи на одной из работ Крестуса могло быть отражением споров о превосходстве между живописью и скульптурой, о чем упоминается (в качестве анекдота) в трактате Филарете⁵³. Рукопись пресвитера Теофила⁵⁴, найденная в

⁴⁸ Sanderus A. *Flandria illustrata, sive Descriptio comitatus istius per totum terrarum orbem celeberrimi*, III tomis absoluta. Keulen, 1641–1644.

⁴⁹ Michiel M. *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano. Pavia, Bergamo, Crema e Venezia. Bassano del Grappa (VI)*, 1800.

⁵⁰ Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga. *Note e documenti publ by Vittorio Cian // Giornale storico della letteratura italiana* 9 (1887). P. 85–86.

⁵¹ Summonte P. *Letter to Marcantonio Michiel (MS, 1525)*. Edited by F. Nicolini. *L'arte napoletana del rinascimento*. Napoli: R. Ricciardi, 1925.

⁵² Альберти Л.Б. *Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве: в двух томах*. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Том II. С. 25–63.

⁵³ Filarete (Antonio Averlino). *Tratto di architettura*. Edited by A.M. Finoli and L. Grasi. 2 vols. Milan, 1972.

⁵⁴ Пресвитер Теофил. *Сочинение о различных искусствах*. Пер. Н. И. Мелик-Гайказова // *Мастера искусств об искусстве*. М.: Искусство, 1965. Т. 1. С. 227–244.

1774 году Готхольдом Эфраимом Лессингом в герцогской библиотеке в Вольфенбюттеле, помогла развенчать миф о изобретении Яном ван Эйком масляной живописи⁵⁵. Трактаты английских художников Николаса Хиллиарда⁵⁶ и его ученика Эдварда Норгейта⁵⁷, хотя и относятся к XVI столетию, но описывают нюансы устройства мастерской живописца.

С другой стороны, некоторые античные сюжеты появились в живописи школы Брюгге, и сравнение описаний античных и средневековых трактатов может помочь в понимании происхождения сюжета (например, истоки «Суда Камбиза»⁵⁸). Книги древнеримских писателей, иногда в средневековых переложениях, становились важным источником культурной программы Бургундского герцогства, например трактат Плиния Старшего⁵⁹. Энциклопедия Исидора Севильского «Этимологии»⁶⁰ также помогла объяснить некоторые сюжеты живописи Брюгге.

Богословские трактаты Фомы Аквинского⁶¹, Николая Кузанского⁶², Бернардина Сиенского⁶³ содержат размышления деятелей церкви о финансовых, правовых и других вопросах жизни прихожан, которые влияли на выбор композиции и сюжета в работах нидерландских художников. Николай Кузанский также писал о работе живописца, оставив упоминания ряда художников, связанных с Брюгге в XV веке⁶⁴.

Наставления о том, как распознать достойного торговца, появились в XIV–XV веках; они помогают понять социальный контекст создания ряда портретов заказчиков из этой страны⁶⁵. В этом же ряду можно отметить публикации, связанные с именем Жана Жерсона,

⁵⁵ Интересно, что еще «Энциклопедия» (1751–1780) Дидро и д’Аламбера продолжала утверждать верность гипотезы Вазари, и лишь в статье «О прошлом масляной живописи по сведениям пресвитера Теофила» Лессинг опроверг эту легенду. Подробнее: Lessing G.E. Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter. Buchhandlung des Fürstlichen Waysenhauses, Braunschweig 1774. [Electronic resource] // <http://dx.doi.org/10.25673/43888> [13.03.2025].

⁵⁶ Hilliard N. A treatise concerning the arte of limning. Together with A more compendious discourse concerning ye art of liming [sic] by Edward Norgate; [each] with a parallel modernized text edited by R.K.R. Thornton and T.G.S. Cain. Ashington, Northumberland: Mid Northumberland Arts Group, 1981.

⁵⁷ Norgate E. Miniatura, or the Art of Limning. Edited by M. Hardie. Oxford, Clarendon Press, 1919.

⁵⁸ Геродот. История. Пер. Г.А. Стратановский. М.: Наука, 1972. С. 245; Валерий Максим. Девять книг достопамятных деяний и высказываний. Пер. А.М. Сморгачев. М.: Издательство РГГУ, 2000; Gesta Romanorum: Or, Entertaining Moral Stories; Invented by the Monks as a Fireside Recreation, and Commonly Applied in Their Discourses from the Pulpit; Whence the Most Celebrated of Our Own Poets and Others, From the Earliest Times, Have Extracted. Edited and translated by C. Swan and W. Hooper. Dover Publications, 1959; Cessolis J. De ludo scachorum. Publisher Leeu, Gerard, 1479.

⁵⁹ Плиний Гай Старший. Естествознание. Об искусстве. Пер. Г.А. Таронян. М.: Ладомир, 1994.

⁶⁰ Isidore of Seville. The Etymologies. Translation by S.A. Barney, W.J. Lewis, J.A. Beach, O. Berghof. Cambridge University Press, 2010.

⁶¹ St Thomas Aquinas. Summa Theologiae. Translated in English by Fathers of the English Dominican Province. MBS Library [Electronic resource] // https://documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae-Prima_Pars,_EN.pdf [26.07.2025].

⁶² Nicholas of Cusa. De concordantia catholica. Edited by Gerhard Kallen. Vol 14 of Opera omnia, 1974.

⁶³ Bernardino of Siena. Opera omnia. Edited by A. Sepinsky. Florentiae, Ad Claras Aquas, 1950–1965.

⁶⁴ Кузанский Н. Игра в шар. О видении Бога. Пер. В. Библихин. М.: Академический проект, 2012; Кузанский Н. Об ученом незнании. Пер. В. Библихин. М.: Академический проект, 2011; Кузанский Н. Сочинения в 2-х т. Т. 2: Пер. В.В. Соколов и З.А. Тажуриэина. М.: Мысль, 1980.

⁶⁵ Medieval Trade in the Mediterranean World: Illustrative Documents (Records of Civilization). Translated and edited by I.W. Raymond and R.S. Lopez. W.W. Norton, 1964.

проповедника из Брюгге, который способствовал распространению *Devotio moderna* в Брюгге⁶⁶.

Таким образом, последняя группа источников – разнообразные трактаты античных, средневековых и ренессансных авторов – позволяет изучить иконографию сюжетов, понять контекст создания живописных произведений и условия работы художников, а также исследовать нововведения в искусстве живописи.

Переходя к анализу публикаций, посвященных ранней нидерландской живописи, нужно отметить, что «сдвиг в европейском вкусе»⁶⁷ состоялся в начале XIX века: появились первые научные исследования, посвященные художникам ранней нидерландской живописи, что во многом было связано с расцветом национального самосознания. Однако в нашем исследовании мы не ставим своей целью сделать полное описание истории изучения живописи Нидерландов XV века, а рассмотреть те публикации, которые релевантны задачам данного диссертационного исследования⁶⁸. В связи с этим мы хотим выделить три направления таких исследований. Первое будет связано с социальной историей искусства, где мы ставим целью рассмотреть публикации, посвященные влиянию социального контекста, включая городские праздники и иные события, связанные с жизнью в городе, функционирование гильдий, работу мастерских, а также особенности жизни и работы разных типов заказчиков живописных произведений. Мы хотим рассмотреть те исторические и историко-социологические исследования, которые были посвящены не только Брюгге и Нидерландам, но и в целом проблемам, которые рассматриваются в настоящем диссертационном исследовании, поэтому в историографию будут включены публикации, посвященные и другим регионам и периодам. Второе направление –

⁶⁶ Gerson J. Opera omnia, I-IV, Strasbourg, 1514; I, leaf 33 K, II, leaf 69 J. 51. Op. cit., II, leaf 69 D.; Recherches historiques et critiques sur le véritable auteur du livre de L'imitation de Jésus-Christ. — Examen des droits de Thomas à Kempis, de Gersen et de Gerson, avec une réponse aux derniers adversaires de Thomas à Kempis, MM. Napione, Cancellieri, De Grégory, Gence, Daunou, Onésime Leroi et Thomassy, suivi de documents inédits // Bulletin de la Commission royale d'Histoire Année, 1848, 14. P. 279–527.

⁶⁷ Говоря о изменении восприятия ценности памятников ранней нидерландской живописи, нужно отметить историю рисунка Яна ван Эйка «Святая Варвара» (1437, Королевский музей Королевский музей изящных искусств, Антверпен). В середине XVIII века издатель и коллекционер Иоганн Энштедте, который был в это время владельцем рисунка, заказал с него гравюру Корнелиусу ван Ноорде (1769, Рейсхмузеум, Амстердам). Гравюра сопровождалась текстом Энштедте, в котором подчеркивалось, что ван Эйк изобрел масляную живопись, и утверждалась ключевая роль Харлема в изобретении печатного станка. Любопытно, что в 1769 году Энштедте совершенно не рассматривал работу Яна ван Эйка как ценную с художественной точки зрения. И только спустя пятьдесят лет, в 1815 году немецкий коллекционер и знаток искусства Северного Ренессанса Сьюлпис Буассере подарил Гете гравюру Корнелиуса ван Ноорда как ценный подарок, полагая даже не оригинал, а графическую копию, как произведение искусства. Подробнее: Wood C.S. Van Eyck out of Focus // His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias. Edited by A. Golahny, M.M. Mochizuki and L. Vergara. Amsterdam University Press, 2006. P. 467–482.

⁶⁸ В Приложении Б к настоящему диссертационному исследованию приведены более ранние исследования по всем перечисленным направлениям в изучении ранней нидерландской живописи в Брюгге в рассматриваемый период.

иконографические и иконологические исследования – будет нас интересовать в той мере, в которой они раскрывают контекст предпочтений заказчиков и иконографических особенностей художественной школы Брюгге. И наконец, третье направление – это исследования, которые сформировали и уточняли корпус основных произведений мастеров. Здесь же мы рассмотрим и ряд современных методов технико-технологических исследований, которые позволяют уточнить круг произведений, относящийся к «художественной школе Брюгге» и определяющий ее основные стилистические черты.

Публикации, связанные с социальной историей искусства, можно найти уже в работах аббата Дюбо, затем Альфреда Микиелса и Ипполита Тэна и ряда других авторов⁶⁹. Однако определение этого направления исследований впервые было сформулировано Хаузером⁷⁰, и для нашей работы важной является критическая рецензия⁷¹ Эрнста Гомбриха, где он не только указал на многочисленные ошибки Хаузера, упрекая его в излишнем обобщении без опоры на факты⁷², но и сформулировал обширную программу дальнейшего развития социальной истории искусства, предлагая изучать взаимоотношения мастера и заказчика, окружение художника, историю художественного образования, изменение вкусов зрителей и коллекционеров художественных произведений. Также нужно отметить, что в своей программной книге «Искусство и иллюзия» Гомбрих указывал на важность изучения контекста возникновения произведения искусства и признавал, что невозможно отделить искусство от целей его создания и заказчиков⁷³. Гомбрих также высоко оценивал важность междисциплинарных исследований: он сам написал, например, исследование, о связи образов массового искусства и развитии визуальных технологий⁷⁴, и ряд его учеников (Майкл Баксандалл, Сикстен Рингбом, Дэвид Фридберг, Светлана Алперс), начнут более детально исследовать связи изобразительного искусства с антропологией, социологией и исторической психологией⁷⁵.

⁶⁹ См. Приложение Б к настоящему диссертационному исследованию «Историография. Дополнительные материалы» с более подробным описанием ключевых идей вышеупомянутых авторов.

⁷⁰ Hauser A. Social History of Art. Vol.1–2. London, 1951. Vol.2.

⁷¹ Gombrich E. Review on A. Hauser, Social History of Art and Literature. New York: Alfred A. Knopf, 1951 // The Art Bulletin. 1953. №35. P. 79–84.

⁷² Здесь необходимо учитывать, что сам Гомбрих спустя десятилетие (в 1960 году) опубликует «Искусство и иллюзия», в которой будет отрицать «идею эволюции в самом человеке» и следовательно, утверждать равнозначность исторических эпох. Подробнее: Ванеян С.С. Гомбрих, или наука и иллюзия. Очерки текстуальной прагматики. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2015. С. 84, 95.

⁷³ Gombrich E. Art and illusion: a study in the Psychology of Pictorial Representation. London: Phaidon Press, 1962. P. 157.

⁷⁴ Гомбрих. Образность и искусство в эпоху романтизма // Мир образов, образы мира. Антология исследований визуальной культуры. Сост. Н.Н. Мазур. Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. С. 108–115.

⁷⁵ Мир образов, образы мира. Антология исследований визуальной культуры. Сост. Н.Н. Мазур. Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. С. 107.

Первые книги Майкла Баксандалла, написанные в 1972 и в 1980 годах, были посвящены итальянскому⁷⁶ и немецкому⁷⁷ искусству XV века; они открыли целую серию публикаций, где постепенно появляется все более и более широкий социальный контекст, в котором возможна рецепция и анализ произведения искусства. Баксандалл говорил о визуальной культуре, и вдохновлял многих историков искусства добиваться более глубокого понимания взаимоотношений между объектом их изучения и культурой, его породившей. Баксандалл ввел понятие «взгляд эпохи», определяя его, как «продукт опыта, который формируется под влиянием социальных и технических навыков и культурных практик»⁷⁸. Еще более сложное взаимодействие интеллектуального контекста и произведения искусства рассмотрено Баксандаллом в одной из его следующих книг «Узоры интенции»⁷⁹, где он предложил возможный подход к пониманию мышления эпохи, в которой рождается картина или скульптура, в результате которого произведение становится «окном в породившую ее культуру»⁸⁰. На примере алтаря Мероде Баксандалл предположил, что нужно принимать во внимание и различать сознательное намерение художника и те мысли, которые могли возникнуть у зрителя⁸¹.

Говоря о заказчиках художественных произведений, как важной части социальной истории искусства, мы не можем не упомянуть исследования Френсиса Хаскелла, посвященные этой теме. В книге «Патроны и художники», опубликованной в 1963 году, Хаскелл указывает на невозможность обнаружить закономерности между искусством и социальными или политическими условиями, и склоняется к тому, что в основе взаимодействия художника с его патроном чаще всего находится внутренняя логика художественного развития, а каждая история взаимодействия заказчика и художника

⁷⁶ Баксандалл М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля. Пер. с англ. Н. Мазур, А. Форсилова. М.: V–A–C press, 2019.

⁷⁷ Baxandall M. The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. Yale University Press, 1982.

⁷⁸ Мир образов, образы мира. Антология исследований визуальной культуры. Сост. Н.Н. Мазур. Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. С. 332.

⁷⁹ Баксандалл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин. Пер. М. Соколов. М.: Юнипринт, 2003.

⁸⁰ Баксандалл М. Картины и идеи: «Дама за чаепитием» Шардена // Мир образов, образы мира. Антология исследований визуальной культуры. Сост. Н.Н. Мазур. Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. С. 353.

⁸¹ Баксандалл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин. Пер. М. Соколов. М.: Юнипринт, 2003. С. 132. Нужно отметить, что одним из предшественников Баксандалла в этом вопросе был Генрих Гото, который ввел понятия, связанные с получением удовольствия от памятника: «понимать, наслаждаясь» (*geniessend verstehen*) и «наслаждаться, зная историю» (*historisch geniessen*). Он писал: «я хочу переселить вас в то чувство времени и восприятия, которое характерно для художников прошедших времен». Подробнее: Hotho H.C. Die Malerschule Huberts Van Eyck: nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. Berlin: Veit & Comp., 1855-1858. [Electronic resource] // <https://archive.org/details/diemalerschuleh00hothgoog> [27.08.2025]. P. 23–24. Убеждение Гото, что необходимо рассматривать искусство как выражение мировоззрения своей эпохи, повлияло на следующие поколения исследователей ранней нидерландской живописи. Подробнее: Ridderbos B., Buren A., Veen H.T. Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research. Los Angeles: Getty, 2005. P. 228.

весьма индивидуальна⁸². Однако в своем исследовании мы покажем ряд закономерностей, на основе которых можно утверждать, что разные группы заказчиков живописи школы Брюгге демонстрируют схожие внутри своей группы и отличающиеся от других групп особенности заказа в выборе формата, сюжетов, а также проанализируем активность групп заказчиков мастерских Брюгге с точки зрения хронологических периодов и соотношения с политической и экономической ситуацией в городе. Нужно отметить, что Френсис Хаскелл в своей следующей монографии продолжил тему выбора художественного произведения покупателем, анализируя поведение коллекционеров; он выявил ряд закономерностей в их покупательской активности, которая соотносилась с социальным статусом или желанием изменить его, а также отражали религиозные взгляды покупателей художественных произведений и желание поддержать «национальную живописную школу»⁸³, что находит отражение и в ряде примеров нашей работы.

Развитие социальной истории искусства приводит к появлению и специальных работ, посвященных нидерландскому искусству XV века. Куратор нидерландского искусства в Лондонской Национальной галерее Лорн Кэмпбелл занимался изучением художественного рынка в Брюгге⁸⁴. Статья Кэмпбелла стала, с одной стороны, попыткой подытожить большой массив архивной информации, и с другой – сформулировать основные проблемы изучения заказчиков художников ранней нидерландской живописи. Еще раньше Поль Виоллет в описании политической системы Франции XV века⁸⁵ затронул вопросы управления в Бургундском герцогстве, что позволяет более объемно посмотреть на заказчиков произведений живописных мастерских Брюгге.

Вслед за художественным рынком одним из первых Кэмпбелл обратился к проблеме мастерской. На коллоквиуме по нидерландскому искусству в 1979 году он подчеркнул важность рисунков, которые передавались от одного поколения мастеров к следующему на примере мастерских Боутса и Давида, указал, что успех подмастерья очень часто означал отказ от творческой самобытности, а также рассматривал правовое положение подмастерьев в городе⁸⁶.

⁸² Haskell F. *Patrons and Painters, Art and Society in Baroque Italy*. Harper&Row, 1971. P. XVIII.

⁸³ Haskell F. *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion, and collecting in England and France*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1976.

⁸⁴ Campbell L. The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century // *Burlington Magazine* 118 (1976). P. 188–198.

⁸⁵ Viollet P. *Droit public. Histoire des institutions politiques et administratives de la France*. 2 vols. Hachette Livre–BNF, 1898.

⁸⁶ Campbell L. The Early Netherlandish Painters and their Workshops // *Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque III*, 6–7–8– septembre 1979: Le problemeMaztre de Flemalle – van der Weyden (Universite' Catholique de Louvain, Institut Supirieur d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, Document de travail no.11). Edited by D. Hollanders–Favart and R. van Schoutte, Louvain–La–Neuve [1981]. P. 43–61.

Нужно отметить, что до 1970-х годов точки зрения на атрибуцию ранней нидерландской живописи в основном сводились к попытке определения авторства конкретного художника, что привело к исключению из круга рассматриваемых вопросов работы подмастерьев. Чуть раньше Кэмпбелла Элизабет Дханенс, изучая Гентский алтарь братьев ван Эйк, заметила, что работа над полиптихом в период с 1426 (время смерти Хуберта ван Эйка) до 1429 года (возвращение Яна ван Эйка из путешествий в Португалию, Испанию и, возможно, в Италию) не могла быть остановлена, ведь «Поклонение мистическому агнцу» было центральным элементом для капеллы Вейта⁸⁷, части грандиозной перестройки собора, длившейся в течение всего XV века. Поэтому, заключила Дханенс, в работе участвовали подмастерья и предмет дискуссии – это вопрос вклада, сделанного каждым из них. Современные монографии, посвященные отдельным нидерландским мастерам, в частности, почти всем ведущим художникам Брюгге XV – начала XVI веков, уделяют большое внимание работе их мастерских, но при этом отсутствует комплексное исследование, посвященное роли мастерских в формировании нового стиля в живописи. Далее мы покажем, как работа мастерских ведущих художников Брюгге XV – начала XVI веков является важной составляющей эволюции художественной школы Брюгге.

Многие исследователи, работающие в рамках метода социальной истории искусства, вступали в дискуссию с иконологическим подходом. Например, статья Джозефа де Коо⁸⁸ была посвящена предметам, которые окружали художника Нидерландов XV века, равно как и окружающему миру за окном его мастерской, которые автор рассматривал как источники той живописи, которую многие авторы склонны объяснять богословскими текстами. Символика простых желаний (деторождения или здоровья) постепенно замещала сложные теологические построения, которые выстраивал Панофский и его последователи. Одно из объяснений было также связано с заказчиками произведений: большинство алтарей XV века – это заказ третьего сословия. Точка зрения Коо позже была подкреплена дальнейшими исследованиями; Лорн Кэмпбелл отмечает, что некоторые предметы мебели специально заказывались для того, чтобы быть изображенными мастером⁸⁹. В статье, посвященной портрету четы Арнольфини, автор, нидерландский профессор Ян Бедо, оппонируя Панофскому, опровергал с помощью «бритвы Оккама» иконологическую интерпретацию произведения и указывал, что многие предметы в комнате Арнольфини – дань традиции,

⁸⁷ Dhanens E. Van Eyck: the Ghent altarpiece (Art in context). New York: 1973. P.24.

⁸⁸ De Coe J. A Medieval Look at the Merode Annunciation // Zeitschrift für Kunstgeschichte 44. Bd., H. 2 (1981). P. 114–132.

⁸⁹ Один из заказчиков алтарного барельефа настаивал на изображении кровати девицы Марии, похожей на кровати, которые были распространены во Фландрии и Брабанте. Подробнее: Campbell L. The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century // Burlington Magazine 118 (1976): P. 192–193.

чьи истоки были основательно забыты в XV веке⁹⁰. Его позицию поддержала Светлана Алперс, которая указала, что Ян ван Эйк – один из первых представителей нидерландской живописной традиции, в которой художник скорее описывает предмет, чем вкладывает дополнительные интеллектуальные смыслы в его изображение⁹¹.

Важной частью библиографии, связанной с анализом социо-экономического контекста, является ряд публикаций историков, которые исследуют период XIV–XVI веков в истории нидерландских земель. Среди них нужно выделить Вима Блокманса, в книгах которого рассматриваются быстрые социальные изменения, послужившие причиной новых форм репрезентации социального статуса, в числе которых был и заказ живописных произведений⁹². Раймонд Рувер исследовал схоластические основы экономики XIV–XV веков⁹³; его размышления о роли проповедей Св. Бернардина Сиенского и Св. Антонина Флорентийского⁹⁴ на практику ведения торговых и финансовых операций повлияли на исследования «Портрета четы Арнольфини» и ряда заказов, связанных с представителями банка Медичи в Брюгге⁹⁵.

В книге Жана Уилсона исследовался вопрос о связи «визуальной формы и социальных отношений, и ценностей», о том, как «ментальные установки нобилитета в Брюгге становятся одним из ключевых компонентов культуры»⁹⁶. Также Уилсон затронул вопрос о популяризации культуры аристократов среди третьего сословия, опираясь в этом на подход Жоржа Дюби⁹⁷. Уилсон сделал акцент на третьем сословии как ключевом заказчике ранней нидерландской живописи, рассматривая городские элиты и их желание подражать придворным практикам как основной источник появления и развития новой манеры в живописи. При этом на противоположной позиции стоит Крэг Хэрбисон, который отдает ведущую позицию в формировании запроса на работы живописцев придворному кругу⁹⁸. Последние работы на эту тему говорят о необходимости более широкого взгляда

⁹⁰ Bedaux J.B. The Reality of Symbols: The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini Portrait // *Simiolus* 16 (1986). P. 5–28.

⁹¹ Alpers S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983. Цит. по: Алперс С. Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке. Пер. И. Доронченков, А. Форсилова; Послесловие Н. Мазур. М.: V-A-C Press, 2022. С. 98, 137.

⁹² Blockmans W. The Burgundian court and the urban milieu as patrons in 15th century Bruges // M. North. *Economic history and the Arts*. Cologne, Weimar and Vienna, 1996. P. 15–26; Blockmans W., Janse A. *Showing Status. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*. Brepols, 1999.

⁹³ Roover R. *Business, Banking, and Economic Thought in Late Medieval and Early Modern Europe*. University of Chicago Press, 1974.

⁹⁴ Roover R. San Bernardino of Siena and Sant'Antonio of Florence: the two great economic thinkers of the Middle Ages (KreS Library of Business and Economics. Publication no. 19). Boston, Baker Library, Harvard Graduate School of Business Administration, 1967.

⁹⁵ Roover R. The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397–1494. Cambridge, Mass., 1963; Roover R. The Decline of the Medici Bank // *The Journal of Economic History*, May, 1947, Vol. 7, No. 1 (May, 1947). P. 69–82.

⁹⁶ Wilson J.C. *Painting in Bruges at the close of the Middle Ages*. Studies in Society and Visual Culture. The Pennsylvania State University Publ., 1998. P. 5.

⁹⁷ Duby G. The Diffusion of Cultural Patterns in Feudal Society // *Past & Present*, No. 39 (Apr., 1968). P. 3–10.

⁹⁸ Harbison C. *Jan van Eyck: The Play of Realism*. Reaktion Books, 1997.

на социально–культурный контекст работы живописцев, чтобы рассмотреть работы художников Нидерландов во взаимодействии с той средой, в которой они существовали⁹⁹.

Среди последних исследований, включающих анализ социально–исторических факторов¹⁰⁰, нужно отметить монографию под редакцией Стефана Кемпердика, рассматривающую три основных места работы живописца – монастырь, город и двор. Однако авторы не рассматривают подробно заказы каждой из указанных категорий, не ставят себе задачей выделить отличительные особенности обращения в живописные мастерские нидерландских художников трех групп заказчиков¹⁰¹.

Среди публикаций, посвященных социальному контексту художественной среды Брюгге в XV–XVI вв., важное место занимает литература, посвященная феномену гильдии. Во второй половине XX века начался пересмотр роли гильдий в эпоху Средневековья. Большая часть историков фокусирует свои исследования на роли гильдий как инструменте политической, культурной и социальной регуляции скорее, чем на экономической составляющей этих объединений. Однако в функционировании художественного рынка гильдия рядом исследователей рассматривается как архаическая институция, ведущая политику протекционизма по отношению к членам гильдии¹⁰². Другие авторы, напротив, считают, что гильдии зачастую функционируют как более открытый и гибкий социально–экономический институт, чем это принято рассматривать¹⁰³. Нельзя недооценивать роль гильдии в политическом процессе города, где по меньшей мере гильдии влияют на принятие решений, лоббируя те или иные указы городских властей. Гильдии стали в XV веке одной из трех основных политических сил наряду с правящей элитой Фландрии и городской верхушкой¹⁰⁴, что более подробно мы рассмотрим далее.

⁹⁹ Dumolyn J., Buylaert F. Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 111.

¹⁰⁰ Также нужно отметить ряд публикаций по вопросам, касающимся истории ранней нидерландской живописи в очень узких аспектах. Например, Ханна Ловажэ с коллегами в книге, посвященной валюте Нидерландов разных периодов, дает сведения, необходимые для понимания денежной реформы, проведенной в первой половине XV века, когда основной валютой стал фламандский фунт. Подробнее: Lowagie H., Heesch J., Yante J.–M. Monnaies de compte et monnaies réelles: Pays–Bas méridionaux et principauté de Liège au Moyen âge et au temps modernes. Louvain–la–Neuve, Association de numismatique Professeur Marcel Hoc, 2016.

¹⁰¹ Kemperdick S., Lammertse F. The Road to Van Eyck. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012. P. 21–26.

¹⁰² The rise and decline of urban industries in Italy and in the Low Countries: late Middle Ages–early modern times. Edited by H. Wee. Leuven University Press, 1988; Wee H. The Low Countries in Early Modern World. Variorum, 1994.

¹⁰³ MacKenney R. Tradesman and traders: the world of the guilds in Venice and Europe, 1250–1650. Barnes and Noble Books, 1987; Epstein S.A. Wage labour and guilds in medieval Europe. UNC Press Books, 1991; Ogilvie S. Institutions and European Trade. Merchant Guilds, 1000–1800. Cambridge, 2011.

¹⁰⁴ Boone M., Prak M. Rulers, Patricians, and burghers: the great and little traditions of urban revolt in the Low Countries // A miracle mirrored: The Dutch Republic in European perspective, ed. K. Davids and J. Lucassen. Cambridge, 1995. P. 99–134.

Гильдии наравне с братствами и камерами риторов играли важную роль в организации шествий и иных торжественных церемоний, а также выступали заказчиками живописных мастерских. Однако пока не создано комплексного исследования заказов нидерландских гильдий в художественных мастерских.

Питер Арнад указал, что гильдии сыграли большую роль в формировании «театрального государства»¹⁰⁵, Анна Брюан подчеркнула, что далее эта традиции нашла продолжение в период царствования первых Габсбургов Максимилиана и его сына Филиппа¹⁰⁶. Мы должны отметить, что эти исследования недостаточно отражают взаимосвязь светских праздников и церемоний с работой живописных мастерских Брюгге и в нашей работе хотим более подробно рассмотреть, как религиозные и светские праздники и церемонии повлияли на сюжеты и композиции произведений, созданных художниками Брюгге в рассматриваемый период.

В последние три десятилетия заметно возросло количество публикаций, посвященных исследованиям той роли, которую играли религиозные церемонии, светские праздники и театральные представления в формировании культурного контекста художественной среды Брюгге. Мартенс в биографии Кристуса описал ряд таких феноменов¹⁰⁷ в период жизни мастера в Брюгге, то же сделала Мэрион Айнсворт в монографии о Давиде¹⁰⁸, Тробиридж показал значение ежегодных городских шествий¹⁰⁹, Киплинг подробно остановился на репрезентации «живых картин»¹¹⁰, а Басселс¹¹¹, Марель¹¹² и Брюан¹¹³ – на значительной роли камер редерейкеров в разработке сценариев шествий, театральных представлений и церемоний.

В последние десятилетия в рамках новой социальной истории искусства появляются исследователи, которые максимально объективируют произведение искусства; фокус внимания в работах, например, Роберта Болдуина, смещается на заказчика, что затмевает

¹⁰⁵ Arnade P. *Realms of rituals: Burgundian ceremony and the civic life in the late medieval Ghent*. London: Cornell University Press, 1996.

¹⁰⁶ Bruaene A.-L. *The Habsburg theatre state: court, city and the performance of identity in the early modern Southern Low Countries* // *Networks, Regions and Nations: Shaping Identities in the Low Countries, 1300–1650* (Series: Studies in Medieval and Reformation Traditions, Volume: 149). Edited by R. Stein and J. Pollmann. Brill, 2010. P. 131–149.

¹⁰⁷ Martens M.P.J. *Petrus Christus. A cultural biography* // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 3–24.

¹⁰⁸ Ainsworth M.W. *Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition*. Metropolitan Museum of Art, 1998.

¹⁰⁹ Trowbridge M. *Art and Ommegangen: Paintings, Processions, and Dramas* Подробнее: *the Late-Medieval Low Countries* // PhD diss., Institute of Fine Arts, New York University, 2000.

¹¹⁰ Kipling G. *The idea of civic triumph: drama, liturgy and the royal entry in the Low Countries* // *Dutch crossing* 22 (April, 1984). P. 60–83.

¹¹¹ *Theatricality* Подробнее: *Early Modern Visual Art and Architecture*. Edited by Caroline van Eck, Stijn Bussels // Volume 33, Issue 2: Special Issue, April 2010. P. 204–387.

¹¹² Mareel, S. *The relevance of the Netherlandish rhetoricians* // *Renaissance Studies* Vol. 32 No. 1. P. 8–22.

¹¹³ Bruaene A.L. *Om Beters Wille: Rederijerskamers En De Stedelijke Cultuur* Подробнее: *De Zuidelijke Nederlanden (1400–1650)*. Amsterdam University Press, 2008.

объект исследования; самым важным становится «идентичность» заказчика. Публикации Болдуина позволяют осознать «границы самого метода» - социальной истории искусства¹¹⁴.

Несмотря на все многообразие публикаций в рамках социальной истории искусства нидерландских провинций до сих пор не была разработана общая типология заказчиков произведений в живописных мастерских XV – начала XVI века, игнорируются закономерности в характере заказа разных социальных групп, отсутствует анализ преобладающих форматов и сюжетов среди заказов, сделанных представителями «внутреннего рынка» и заказов, выполненных на экспорт. Также нет комплексных исследований влияния на заказчиков и художников социальных, экономических, политических и культурных факторов жизни города рассматриваемого периода. Мы надеемся ответить на этот ряд вопросов в своем исследовании. Как было отмечено во введении, в историографии итальянского Ренессанса существуют монографии М. Ваккернагеля¹¹⁵ и В.П. Головина¹¹⁶, посвященные феномену художественной среды и мира художника Флоренции XV века, однако подобных исследований в отношении ранней нидерландской живописи проведено не было.

Второе важное направление в историографии ранней нидерландской живописи занимают публикации, посвященные иконографии и иконологии, однако для нас имеют значение те аспекты этого метода, которые связаны с заказчиками, восприятием живописной работы зрителем XV века; также некоторые иконографические особенности становятся частью художественных характеристик школы Брюгге.

Эрвин Панофский¹¹⁷ определил три условия, при которых стоит искать в реалистическом изображении символические смыслы. Это традиция репрезентации (например, белая лилия в руке архангела Гавриила), литературная традиция (например, текст Священного писания или апокрифов, связанный с темой картины, и знакомый автору работы), и наконец, позиция самого художника, который и в других работах использует схожие приемы¹¹⁸. Однако Эрнст Гомбрих¹¹⁹, а вслед за ним и другие искусствоведы выдвигают как один из главных контраргументов дефицит текстовых источников, которые

¹¹⁴ Назарова О.А. Взгляд эпохи: как социальная история искусства изменила историю искусства итальянского Возрождения // Искусствознание. 2019. № 1. С. 27–31.

¹¹⁵ Wackernagel M. Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. E.A. Seemann, Leipzig 1938.

¹¹⁶ Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. Серия «Очерки визуальности». М.: Новое литературное обозрение, 2003.

¹¹⁷ Более подробно о теории Панофского и его предшественниках см. Приложение Б к настоящему диссертационному исследованию.

¹¹⁸ Panofsky E. Early Netherlandish paintings: its Origin and Character. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 142–143.

¹¹⁹ Гомбрих Э. О задачах и границах иконологии [1972] // Советское искусствознание. М., 1989. С. 275–305.

подтверждали ли бы сложные иконологические программы, которые, по мнению Панофского, стоят за большинством произведений ранней нидерландской живописи.

Ученик Панофского, американский историк искусства Крэг Хэрбисон считает, что Панофский основывался не на исторических документах, описывающих особенности поведения представителей разных социальных групп, но на «средневековой теологической мечте»¹²⁰, которая делает его монографию чтением элитарным и интеллектуальным¹²¹.

Одним из критических пунктов в обсуждении предположения Панофского о комплексном смысловом значении каждого объекта живописного пространства является вопрос о теологах – консультантах. Уильям Хекшер¹²², Клара Готтлиб¹²³, Джон Уорд¹²⁴ указывали, что сложная иконографическая программа, будь то алтарь Мероде Робера Кампена, Гентский алтарь братьев ван Эйк или иные работы мастеров школы Брюгге, не могли быть созданы без участия высокообразованных богословов, однако сведений о них практически нет.

Кэмпбелл в техническом бюллетене Национальной Лондонской галереи указывал на основе анализа инфракрасной рефлектограммы, что большинство деталей, о которых размышлял Панофский, на самом деле добавлены в последнюю очередь¹²⁵. Ниже будет более подробно сказано о важности технических исследований для ранней нидерландской живописи во второй половине XX века.

У иконологического подхода есть последователи во второй половине XX века, среди более поздних работ на тему скрытого символизма и связи алтарей с богословскими текстами можно отметить работу Барбары Лейн¹²⁶, где она рассматривает литургию в католическом храме в связи с религиозной живописью Нидерландов XV века. Что касается внимания к иконографии, то практически каждый исследователь, который пишет о отдельных работах мастеров Брюгге, указывает в том числе и на иконографическую

¹²⁰ Нужно отметить, что несмотря на обилие критических замечаний, даже оппоненты Панофского отмечают, что его почти детективные расследования являются «разъясняющими и захватывающими» и активно используются при обучении на кафедрах истории искусств. Подробнее: Harbison C. *Iconography and Iconology* // Ridderbos B., Buren A., Veen H.T. *Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research*. Los Angeles, Calif.: Getty, 2005. P. 387, 390.

¹²¹ С другой стороны, в «Этюдах по иконологии» Панофский указывал на важность изучения «документов цивилизации, исторически связанных с произведением». Другое дело, что Панофский скорее имел в виду общее впечатление от мировоззрения, и здесь его идеи перекликаются с идеями Дворжака о «духе эпохи». Подробнее: Панофский Э. *Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения*. СПб.: Азбука–классика, 2009. С. 41–42.

¹²² Hecksher W.S. *The Annunciation of the Merode Altarpiece: an iconographic study* // *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, 1. Ghent, 1968. P. 37–65.

¹²³ Gottlieb C. *Respiciens per Fenestras: the Symbolism of the Merode Altarpiece* // *Oud Holland* 85 (1970). P. 65–84.

¹²⁴ Ward J.L. *Hidden Symbolism in Jan van Eyck's Annunciation* // *Art Bulletin* 57 (1975). P. 196–220.

¹²⁵ Billinge R., Campbell L. *The Infra-red Reflectograms of Jan van Eyck's Portrait of Giovanni (?) Arnolfini and his Wife Giovanna Cenami (?)* // *National Gallery Technical Bulletin* 16 (1995). P. 47–60.

¹²⁶ Lane B. *The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting* (Icon Editions). Harper & Row, 1984.

программу, однако как правило объединяет ее с социальным и историческим контекстом времени создания произведения¹²⁷.

В 1990–е годы и позже появился ряд исследователей, которые продолжали развивать иконографические и иконологические исследования ранней нидерландской живописи. В работе Джона Уорда 1994 года¹²⁸ проводится противопоставление «предписывающего» символизма «скрытому», который должен привести зрителя в состояние медитации над изображением. Эту линию рецептивной эстетики¹²⁹ продолжает и Альфред Акрес в работах, посвященных Рогиру ван дер Вейдену¹³⁰, 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 знаниях¹³¹. Синтез подходов рецептивной эстетики и иконологических штудий не завершен и нуждается в новых работах, опирающихся на современные теории восприятия произведений искусства.

В 1980–е годы появился ряд публикаций, авторы которых пытались найти «третий путь». Эти поиски в том числе были связаны с двумя важными изменениями в культуре, первый из которых – лингвистический поворот – происходил на протяжении нескольких десятилетий XX века, и отразился в истории искусства интересом исследователей к семиотическому анализу. В частности, Борис Успенский применил этот подход к анализу Гентского алтаря и соединил семиотический подход с позицией зрительского восприятия алтаря¹³², а Линн Джекобс предложила принципиально иную схему прочтения любого триптиха, основываясь в первую очередь на текстологии. Она указала, что «в XV–XVI веках чаще всего триптихом называют небольшую панель с дверцами (створками)»¹³³, а также обратила внимание на дверь как определение Христа: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет» (Св. Евангелие от Иоанна 10:9). Эта двойственность движения в разном направлении определяется и конструкцией створчатого алтаря, возможностью разнообразных конфигураций с открытыми и закрытыми створками,

¹²⁷ В качестве примеров можно привести публикации Борхерта, каталог музея Метрополитен, посвященный Петрусу Кристусу, монографию Миегрота о Герарде Давиде. Подробнее: Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008; Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995; Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989.

¹²⁸ Ward J.L. Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings // *Artibus et Historiae* 29 (1994). P. 9–53.

¹²⁹ 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*. Edited by M.A. Cheetham. Cambridge, 1998. P. 180–196.

¹³⁰ Acres A. Rogier van der Weyden's painted texts // *Artibus et Historiae*, Vol. 21, No. 41 (2000). P. 75–109.

¹³¹ Ridderbos B., Buren A., Veen H.T. Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research. Los Angeles, Calif.: Getty, 2005. P. 405–406.

¹³² Успенский Б.А. Гентский алтарь Ван Эйка. М.: Рип-холдинг, 2013. С. 11–12.

¹³³ Jacobs L.F. Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted. The Pennsylvania State University Press, 2011. P. 2–3.

что управляет степенью вовлеченности зрителя алтарного образа. Джекобс писала, что «способность ван Эйка использовать формат Гентского алтаря как сущностную часть смысла этого произведения, показывает удивительно высокий уровень художественной осознанности мастера»¹³⁴.

Еще один ряд исследований, связанных с иконографией, появляется в рамках смены лингвистического поворота пикториальным. В это время не только начала формироваться «новая история искусства»¹³⁵, но и были сделаны попытки заменить историю изобразительного искусства понятиями «визуальные исследования» или «визуальная культура». Одним из предшественников этого поворота был Аби Варбург¹³⁶. Для нашего исследования важную роль играют работы Карла Гинзбурга и Маргарет Кэрролл. Гинзбург, которого часто считают одним из основателей микроистории¹³⁷, заинтересовался методом Варбурга и применил его в ряде своих книг, в частности в «Загадке Пьеро», где указывал, что исследователь нуждается в «двойной оптике – заказчика и иконографии»¹³⁸. В недавно опубликованном сборнике «Трепет, благоговение, террор»¹³⁹ Гинзбург обратился к политической иконографии и использовал «формулы пафоса» Варбурга для объяснений психологического влияния государства на гражданина. В рамках исследований ранней нидерландской живописи Маргарет Кэрролл в книге «Живопись и политика в Северной Европе»¹⁴⁰ показала, как изменение политического климата отражается в работах художников Нидерландов XV–XVI веков. Мы рассмотрим этот подход на примере ряда

¹³⁴ Jacobs L.F. Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted. The Pennsylvania State University Press, 2011. P. 84.

¹³⁵ Здесь нужно отметить выставку «Пейзаж реакции», организованную Дэвидом Солкином в галерее Тейт в 1982 году, а затем его книгу, где автор продолжил развивать идеи социальной истории искусства. Подробнее: Solkin D.H. Painting for Money: the Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England. Paul Mellon Centre. В целом обзор новой истории искусства приведен в книге Harris J. The New Art history: a Critical Introduction. Routledge, 2001.

¹³⁶ Наследие Варбурга активно переосмысливается в последние десятилетия в свете рождения визуальных исследований. Нужно отметить, что роль Варбурга как одного из основоположников не только иконологии, но и человека, предложившего синтез между формальным анализом и вниманием к содержанию, одним из первых отметил Эдгар Винд в своей речи по поводу годовщины смерти Варбурга в 1930 году. Он считал, что «стирание различий между художественными жанрами и вытекающее из него пренебрежение ролью человека, использующего инструменты, рождены соединением формалистского взгляда на искусство и параллельной интерпретации его истории». Винд предлагал искать связи между формой и контекстом опыта на примере конкретных памятников так же, как это делал и сам Варбург. Подробнее: Винд Э. Концепция науки о культуре Аби Варбурга и ее значение для эстетики // Мир образов, образы мира. Антология исследований визуальной культуры. Сост. Н.Н. Мазур. Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. С. 35.

¹³⁷ Одна из книг Гинзбурга, написанная в 1981 году, посвящена истории мельника XVII века, еретические взгляды которого позволили проанализировать преобладающие тенденции в обществе на примере частного случая. Подробнее: Ginzburg C. The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth Century Miller. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

¹³⁸ Гинзбург К. Загадка Пьеро. Пьеро делла Франческа. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 14.

¹³⁹ Первые статьи сборника опубликованы в 2008, в 2015 книга появилась в итальянском издании, на английском языке – в 2017 году. Подробнее: Ginzburg C. Fear, Reverence, Terror. University of Chicago Press, 2017.

¹⁴⁰ Carroll M.D. Painting and politics in Northern Europe (Van Eyck, Bruegel, Rubens, and Their Contemporaries). Penn State University Press, 2009.

произведений, когда события в Брюгге приводили к политическому кризису, оказавшему сильное влияние в том числе и на заказчиков художественных произведений.

В обзоре методологических исканий в поле визуальной культуры нельзя не упомянуть Ханса Бельтинга, который начинал, как медиевист; одна из его первых книг посвящена образу Христа как Мужа Скорбей, что он исследовал в том числе на примере работ ранней нидерландской живописи¹⁴¹. В работе «Образ и культ» Бельтинг начал утверждать, что эстетическое восприятие алтарного образа привело в итоге к его десакарлизации, что началось в период Ренессанса¹⁴².

К визуальным исследованиям примыкает история эмоций, которой занимался ряд исследователей XX – начала XXI веков. Профессор Берк, сформулировавший новый историко-культурный подход¹⁴³, относит рождение интереса к истории эмоций к книгам Ницше¹⁴⁴, однако в истории искусства Ренессанса Хейзинга и Буркхардт первыми отмечали изображение сильных эмоций на работах художников XV–XVI веков, а также влияние эмоций на поведение заказчиков художественных произведений¹⁴⁵. К вопросу связи эмоциональной сферы фламандцев XV века и художественных произведений, созданных по их заказу, обращался один из основателей школы «Анналы» Люсьен Февр¹⁴⁶; в последние десятилетия также появился ряд исследований, посвященных репрезентации эмоциональной сферы в работах художников как Средних веков, так и Ренессанса¹⁴⁷.

Таким образом, исследователи, которые склонны углублять изучение ранней нидерландской живописи с точки зрения иконографии и иконологии, обращаются к

¹⁴¹ Belting H. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Mann, 1981.

¹⁴² Бельтинг Х. *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*. М.: Прогресс–Традиция, 2002. Эта мысль Бельтинга была продолжена рядом исследователей, из которых можно отметить, например, Boulnois O. *Au-delà de l'image: Une archéologie du visuel au Moyen Âge (Ve–XVIe siècle)*. SEUIL, 2008. Далее Бельтинг развивал свои идеи в статье «Антропология образа», где он вернулся к идеям Варбурга и Закселя. Подробнее: Бельтинг Х. *Антропология образа*, пер. С.С. Ванеян // *Искусствознание*, 2005 (1). С. 68–106. При этом ход размышлений Бельтинга о визуальной культуре, которая не нуждается ни в текстологии, ни в топологическом контексте приводит автора, как правильно замечает С.С. Ванеян, к «изолированному рассмотрению живописного образа». Подробнее: Ванеян С.С. Ханс Бельтинг: история искусства in effigie антропологии, или Образ в тени медиума // *Искусствознание*. 2005. № 1. С. 110.

¹⁴³ Берк П. *Что такое культуральная история*. Пер. И. Полонская. Издательский Дом ВШЭ, 2016. С. 172. В книге Питера Берка в переводе на русский язык использован термин «культуральная история», однако мы не видим значимых отличий от более распространенного в профессиональной среде термина «историко-культурный подход».

¹⁴⁴ Burke P. *Is There a Cultural History of the Emotions?* // *Representing Emotions: New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*. Edited by P. Gouk and H. Hills. Aldershot: Ashgate, 2005. P. 35–47.

¹⁴⁵ Берк П. *Что такое культуральная история*. Пер. И. Полонская. Издательский Дом ВШЭ, 2016. Буркхардт Я. *Культура Возрождения в Италии*. Пер. Н. Балашов, И. Маханьков. М.: Юрист, 1996. С. 168–169.

¹⁴⁶ Февр Л. *Бои за историю*. Пер. А. Бобович, М. Бобович и Ю. Стефанов. М.: Наука, 1991.

¹⁴⁷ Rosenwein B.H. *Anger's Past: The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages*. Cornell University Press, 1998; Cahill T. *Mysteries of the Middle Ages and the Beginning of the Modern World*. Anchor, 2008; Забродина Е.А. Визуальные проявления гнева, страха и некоторых других трагических эмоций в алтарной живописи Нидерландов и Германии XV – начала XVI вв // *Артикульт*. 2020. 39(3). С. 65–72.

семиотике, что стало особенно распространено с развитием междисциплинарного подхода. Понимание произведения искусства как текста является тем принципом семиотики, который, по мнению некоторых исследователей, можно применить и к анализу некоторых произведений школы Брюгге XV – начала XVI веков. Также нужно отметить, что в рамках визуальных исследований появляются публикации, где исследователи пытаются посмотреть на произведения, в том числе и мастеров ранней нидерландской живописи, через новую оптику «заказчик-произведение», тем самым обращаясь к методу социальной истории искусства. Дополнительные ракурсы в изучении возникают при обращении к смежным с историей искусства дисциплинам, например истории эмоций, которая позволяет более тщательно посмотреть на заказ художественных произведений с учетом движения *Devotio moderna*.

Третье направление нашего историографического анализа связано с вопросами уточнения круга мастеров, которые относятся к школе Брюгге. В первую очередь мы должны отметить, что несмотря на огромное количество публикаций, посвященных живописцам Брюгге и сопровождающему их социальному, культурному и политическому контексту, в научной литературе практически полностью отсутствуют определения «школа Брюгге» или «живописная школа Брюгге»¹⁴⁸. Одним из редких исключений стала монография, под редакцией Мэриан Айнсворт, посвященная творчеству Герарда Давида¹⁴⁹. Однако не существует точного описания этого феномена с точки зрения хронологии, списка мастеров, особенностей заказа произведений, категорий заказчиков, что и будет рассмотрено в настоящем диссертационном исследовании.

В XIX и первой половине XX веков многие исследователи, от Густава Ваагена до Макса Фридлендера описывали художественную манеру живописцев и круг произведений, появившийся в рамках школы Брюгге. Знаточеские штудии Фридлендера подвели итог большому периоду в изучении ранней нидерландской живописи, когда исследователи могли опираться на свое экспертное суждение, а также на изучение архивов. Однако к стилистическому анализу произведений художников Брюгге обращались и в более поздние периоды, чему примером могут служить работы главы Новой венской школы Отто Пэхта¹⁵⁰, в которых он рассматривал вопросы композиции с использованием гештальт-подхода. В

¹⁴⁸ Существует только описание «школа Брюгге и Гента» по отношению к работам южнонидерландских миниатюристов последней четверти XV – первой половины XVI. Подробнее: The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. 2. P. 91–92.

¹⁴⁹ Один из редких примеров использования определения «школа Брюгге» можно найти в монографии Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 265.

¹⁵⁰ Отто Пэхт избегал увлечения как вопросами социальной истории, так и иконологией, критикуя Панофского и его последователей за избыточное внимание к символизму в ущерб классическому анализу художественного произведения. Подробнее: Pacht O. "Panofsky's 'Early Netherlandish Painting'" Burlington Magazine 98 (1956). Part I (April). P. 110–116. Part II (August). P. 267–279.

конце жизни он опубликовал две книги, посвященные мастерам Брюгге – Яну ван Эйку, которого он определяет как основателя ранней нидерландской живописи¹⁵¹, и искусству остальных мастеров XV – начала XVI веков от Рогира ван дер Вейдена до Герарда Давида¹⁵². Эти две книги Пэхта во многом подытожили его исследования живописи Северного Ренессанса. В первой работе автор сфокусировался на двух художественных традициях, у основания одной из которых стоял Ян ван Эйк, а второй – Робер Кампен. Пэхт сосредоточился на формальном анализе произведений, не упуская из виду технические исследования, о которых речь пойдет ниже. Во второй книге Пэхт парадоксально мало написал о творчестве Мемлинга и Герарда Давида, тогда как роль Кристоуса и Жака Даре находилась в центре внимания автора¹⁵³.

В дальнейшем исследователи стали все больше основывать свои суждения на данных технико-технологических исследований, которые появились в 1920–е годы и позволили получать дополнительную информацию по многим аспектам работы мастера и мастерской. Начало этих исследований датируется, когда начинается использование рентгенографии, ультрафиолетового и инфракрасного света для изучения живописных панелей. Один из фокусов внимания технических экспертиз – вопрос о том, как создается произведение в рассматриваемый период. Например, данные инфракрасной рефлектографии Гентского алтаря, опубликованные Аспереном де Боэром в 1979 году, показывают, что рисунок, расположенный под слоем подмалевка на центральной панели нижней части открытого полиптиха, не включает в себя рисунок фонтана¹⁵⁴. Это значит, что фонтан был написан на поздней стадии создания алтаря, когда шли завершающие работы, что, по мнению большинства исследователей, происходило уже после смерти Хуберта ван Эйка. Еще один пример использования инфракрасной рефлектографии связан с авторством четырех очень близких по исполнению живописных панелей на сюжет святого Луки, рисующего Богоматерь, связанных с мастерской Рогира ван дер Вейдена. Благодаря технической экспертизе можно с большей степенью уверенности говорить о том, что

¹⁵¹ Pacht O. Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting. London: Harvey Miller Publishers, 1994.

¹⁵² Pacht O. Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David. Edited by M. Rosenauer. London: Harvey Miller Publishers, 1997.

¹⁵³ В том числе в этих работах Пэхт уделил большое внимание к стилистической эволюции мастеров, и сформулировал несколько гипотез по изменению датировки произведений Рогира ван дер Вейдена, в частности заказа канцлера Ролена – «Страшного суда» из госпиталя в Боне. Подробнее: Pacht O. Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David. Edited by M. Rosenauer. London: Harvey Miller Publishers, 1997. P. 11-76.

¹⁵⁴ Asperen de Boer J.R.J. A scientific Re-examination of Ghent altarpiece // Out Holland 93 (1979). P. 141–214.

оригиналом, с которого создавались остальные три панели, была работа, принадлежащая коллекции Бостонского музея изящных искусств¹⁵⁵.

Метод дендрохронологии стал применяться в исследуемой области в 1970–е годы: Питер Клейн изучал состав досок, особенности добычи древесины на примере алтарных композиций Рогира ван дер Вейдена, Робера Кампена, Петруса Кристуса¹⁵⁶. Одно из последних исследований на тему дендрохронологии – это книга Анны Гревенштейн¹⁵⁷, посвященная дендрохронологическим исследованиям алтарей, где подробно показаны пути и примерные сроки трансформации дерева в основу для живописи, описан географический, экономический и исторический контексты использования древесины.

Данные экспертиз стимулируют следующие шаги исследователей ранней нидерландской живописи. Многие экспертные заключения входят составной частью в последние каталоги коллекций и публикаций с выставок искусства Нидерландов XV–XVI веков. Среди важных публикаций последних десятилетий, посвященных ранней нидерландской живописи, стоит отметить обзор алтарных композиций Рогира ван дер Вейдена, Мастера из Флемалля и их мастерских, сделанный под руководством Асперена де Бозра¹⁵⁸, а также симпозиум в Гарварде о новых перспективах использования методов технических исследований, на основе которого была опубликована книга, рассматривающая вопросы использования рентгенограмм, макрофотографии, инфракрасной рефлектографии и других методов исследования на примерах изучения ранней нидерландской живописи¹⁵⁹. Технические исследования, безусловно, значительно обогащают понимание, как работает мастерская, каковы взаимоотношения между художником и заказчиком, и насколько неверно говорить в контексте ранней нидерландской живописи, что есть оригинальные произведения, созданные только одним мастером.

¹⁵⁵ Rogier Van Der Weyden, St. Luke Drawing the Virgin: Selected Essays in Context // *Me fecit*, vol 1. Edited by C.J. Purtle. Museum of Fine Arts, Boston, 1997. При этом последняя реставрация той версии «Св. Луки, пишущего Богоматерь», которая принадлежит коллекции Государственного Эрмитажа, показывает, что, возможно, и в создании этого варианта принимал участие мастер либо кто-то из ближнего круга подмастерьев. Подробнее: Н.Л. Зыков. История картины // Рогира ван дер Вейден. Святой Лука, рисующий Мадонну: к завершению реставрации. Авт. комм. В.Ю. Бровкин и др. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2016. С. 29–31.

¹⁵⁶ Klein. P. The Differentiation of Originals and Copies of Netherlandish Panel Paintings by Dendrochronology // H. Verougstraete–Marcq and R. Van Schoute 'Le dessin sous-jacent dans la peinture'. Colloque 8, 1989, Louvain-la-Neuve, 1991. P. 29–42.

¹⁵⁷ Grevenstein–Kruse A. From tree trunk to altarpiece. KIK–IRPA. Ghent, 2015.

¹⁵⁸ Asperen de Boer J.R.J., Dijkstra J., Schoute R., Dalderup C.M.A., Filedt K.J.P. Underdrawing in painting of the Rogier van der Weyden and Master of Flemalle Groups // *Nederland's Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)*, Netherlands Yearbook for History of Art, Vol. 41, Brill, 1990. P. 3, 5–315, 317–328.

¹⁵⁹ Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Painting: Methodology, Limitations, & Perspectives. Edited by M. Faries and R. Spronk. Cambridge: Harvard University Art Museums; Turnhout: Brepols, 2003.

Появляется ряд исследований по каждому из ключевых мастеров Брюгге XV – начала XVI вв., среди которых можно отметить работы 1970–х годов, написанные по итогам новых архивных и технических исследований алтарных композиций и портретов братьев ван Эйк Элизабет Дханенс¹⁶⁰ и Лотты Брэнд Филипп¹⁶¹, также Среди более поздних исследований нужно отметить монографию Хэрбисона, где ученик Панофского стремится к переосмыслению иконологического подхода с учетом большого количества новых данных и рассматривает символы в работах Яна ван Эйка скорее не как реализацию богословской программы, а как отражение частной жизни мирян XV века¹⁶², а также публикации многолетнего директора Гронинге Тила–Холгерта Борхерта, посвященные ван Эйку¹⁶³, его мастерской¹⁶⁴, рисункам художника¹⁶⁵.

Другие мастера школы Брюгге также становятся предметом детальных исследований: это и книги Петера Шабакера¹⁶⁶ и Мэрион Айнсворт о Петрусе Крестусе¹⁶⁷, Мартина Дэвиса¹⁶⁸ и Лорна Кэмпбелла¹⁶⁹ о Рогире ван дер Вейдене, работы Дирка де Воса о Рогире ван дер Вейдене¹⁷⁰ и Мемлинге¹⁷¹, а также книга о Мемлинге Барбары Лейн¹⁷², Ханса Миегрота¹⁷³ и Мэрион Айнсворт¹⁷⁴ о Герарде Давиде и его школе, Оливера Хэнда и Греты Коппел о Михеле Зиттове¹⁷⁵. Часть этих книг – публикации по итогам выставок (например, публикация, посвященная Петрусу Крестусу, первая англоязычная монография о Зиттове по итогам выставки 2018 года, две книги по итогам выставок о Питере Поурбусе, опубликованные в 2017–2018 годах¹⁷⁶, книга Кемпердика и Сандера по мотивам выставки «Рогир ван дер Вейден Мастер из Флемалля»¹⁷⁷). Также одна из последних монографий о

¹⁶⁰ Dhanens E. Van Eyck: the Ghent altarpiece (Art in context). New York: 1973.

¹⁶¹ Philip L.B. The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck. Princeton, 1971.

¹⁶² Harbison C. Jan van Eyck: The Play of Realism. Reaktion Books, 1997.

¹⁶³ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008.

¹⁶⁴ Borchert T.-H. The Creators. Jan Van Eyck and his workshop: organisation, collaborators, legacy // Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion. Cannibal Publishing, 2019. P. 138–159.

¹⁶⁵ Borchert T.-H. Some Eyckian Drawings and Miniatures in the Context of the Drawing // An Eyckian Crucifixion Explored: Ten Essays on a drawing. / Edited by F. Lammertse, A. Elen. Boijmans Studies, 2015. P. 94–107.

¹⁶⁶ Schabacker P.H. Petrus Christus. Utrecht Publ, 1974.

¹⁶⁷ Ainsworth M.W. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995.

¹⁶⁸ Davies M. Rogier van der Weyden: An essay, with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin. Phaidon, 1972.

¹⁶⁹ Campbell L. Rogier Van Der Weyden and Spain. Publications of the Museo Del Prado, 2017.

¹⁷⁰ Vos D. Rogier Van Der Weyden: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 2000.

¹⁷¹ Vos D. Hans Memling: The Complete Works Hardcover Harry N Abrams Inc, 1994.

¹⁷² Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth-Century Bruges. Brepols, 2009.

¹⁷³ Miagroet H.J. Gerard David. MercatorFonds, 1989.

¹⁷⁴ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998.

¹⁷⁵ Hand J.O., Koppel G. Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe. Yale University Press, 2018.

¹⁷⁶ Borchert T.-H., Oosterwijck A. The forgotten masters: Pieter Pourbus and Bruges painting from 1525 to 1625 (Catalogue de l'exposition au musée Groeningen de Bruges). Snoeck Gent, 2018; Beyer M., Fauw J. Pieter Pourbus, Master painter of Gouda. Catalogue de l'exposition musee de Gouda. Gouda, 2018.

¹⁷⁷ The Master of Flemalle and Rogier van der Weyden. Edited by S. Kemperdick, J. Sander. Hatje Cantz, 2009.

Кампене Альбера Шателе¹⁷⁸ посвящена на вопросах атрибуции произведений художника, книга Кемпердика и Сандера показывает влияние Кампена на творчество ван дер Вейдена. Лорн Кэмпбелл написал несколько важных статей и книг о Рогире ван дер Вейдене, где подробно охарактеризовал влияние мастера на испанское искусство благодаря трем его алтарям, долгое время находившимся на территории королевства¹⁷⁹.

Среди последних публикаций нужно отметить подготовленный коллективом авторов музея Метрополитен каталог выставки «От ван Эйка до Брейгеля»¹⁸⁰, опубликованный по итогам одноименной выставки, что является первым серьезным изучением коллекции ранней нидерландской живописи музея. В эссе раскрыты вопросы патронажа, роль отдельных мастеров из школы Брюгге, таких как Петрус Крестус, провенанс произведений, коллекционирование мастеров Северного Ренессанса итальянскими патронами¹⁸¹.

Также в конце XX века прошла большая выставка в Брюгге, посвященная живописи конца XV – начала XVI века – от Мемлинга до Поурбуса. Эта выставка и каталог, подготовленный по ее итогам, максимально подробно описывают не только известные работы Мемлинга и Герарда Давида, но также работы анонимных мастеров, таких как Мастер легенды Святой Крови, и Яна Провоста¹⁸². Две выставки о Рогире ван дер Вейдене, проведенные в 1979¹⁸³ и 2009¹⁸⁴ годах сопровождались всеобъемлющими каталогами, раскрывающими многие аспекты его творчества.

В музее Бойманса и ван Бенингена в Роттердаме в 2012–2013 годах проходила выставка, посвященная предшественникам искусства Яна ван Эйка, и по ее итогам также появился сборник статей и каталог¹⁸⁵, где рассматривался уровень развития изобразительного искусства в конце XIV – начале XV века, и была сделана еще одна попытка прояснить истоки творчества основателя Северного Ренессанса.

¹⁷⁸ Châtelet A. Robert Campin: Le maître de Flémalle. La fascination du quotidien. Fonds Mercator, 1996.

¹⁷⁹ Campbell L. Van der Weyden (Icon editions). Harper & Row, 1980; Campbell L. Rogier Van Der Weyden and Spain. Publications of the Museo Del Prado, 2017.

¹⁸⁰ From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.

¹⁸¹ По итогам выставки спустя три года также был опубликован сборник эссе, посвященных вопросам методологии с фокусом на междисциплинарные исследования ранней нидерландской живописи: Early Netherlandish Painting at the Crossroads: A Critical Look at Current Methodologies // Edited by Ainsworth M.W. Yale University Press, 2001.

¹⁸² Martens M.P.J. Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus. Harry N. Abrams, 1999.

¹⁸³ Rogier van der Weyden = Rogier de le Pasture: official painter to the city of Brussels, portrait painter of the Burgundian court. Catalog of an exhibition held at the City Museum of Brussels, Maison du Roi, Oct. 6–Nov. 18, 1979.

¹⁸⁴ Rogier van der Weyden 1400–1464: Master of Passions. Edited by L. Campbell, J. Stock. Zwolle: Waanders Publ, 2009.

¹⁸⁵ Kemperdick S., Lammertse F. The Road to Van Eyck. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012.

Промежуточным итогом текущей реставрации Гентского алтаря стала выставка, посвященная Яну ван Эйку и его мастерской в музее изящных искусств Гента, и публикация каталога с рядом эссе крупных исследователей ранней нидерландской живописи таких как Тил–Холгер Борхерт, Ян Думолен, Максимилиан Мартенс¹⁸⁶. Выставка и каталог еще раз подчеркнули большую роль мастерской в распространении манеры Яна ван Эйка, а также более отчетливо заметную связь «Поклонения мистического агнца» равно как и других произведений ван Эйка с позднеготическим искусством Европы. Название выставки «Ван Эйк. Оптическая революция» акцентировало внимание на визуальной рецепции произведений ван Эйка так же, как и его современников и последователей.

В конце XX века и в начале следующего ряд музейных институций опубликовал новые издания каталогов своих коллекций ранней нидерландской живописи. Среди них нужно отметить работу Лорна Кэмпбелла, посвященную коллекции Национальной Лондонской Галереи, где Кэмпбелл показал последние данные и технических исследований картин, и обобщил многочисленные публикации, посвященные той или иной работе, уделяя большое внимание работе мастерской, заказчикам произведений, а также предназначению алтарей и портретов и провенансу работ¹⁸⁷. Спустя пятнадцать лет Кэмпбелл завершил работу над каталогом, посвященном второй части коллекции Национальной Лондонской галереи – нидерландской живописи XVI века, где помимо технических исследований, социокультурного контекста создания работ также включает ряд предположений, посвященных анонимным мастерам из коллекции музея¹⁸⁸.

Второй важный каталог создан на основе коллекции ранней нидерландской живописи Рейхсмузеума в Амстердаме. В него вошли работы авторов, рожденных до 1500 года, включая художников Брюгге Яна Провоста, Герарда Давида, мастера легенды святой Урсулы и других. Каталог создан коллективом авторов включая директора нидерландского института истории искусства (RKD) профессора Эккарта¹⁸⁹.

На рубеже 1990–х и 2000–х годов Королевский музей изящных искусств в Брюсселе подготовил пятитомный каталог своей коллекции ранней нидерландской живописи, где подробно рассмотрены работы и ведущих мастеров, и анонимных художников, включая и круг мастеров школы Брюгге, таких как Кристус, Мемлинг, Давид, Провост, Поурбус и

¹⁸⁶ Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020.

¹⁸⁷ Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998.

¹⁸⁸ Campbell L. The Sixteenth Century Netherlandish Paintings, with French Paintings Before 1600 (National Gallery Catalogues). London, 2014.

¹⁸⁹ Early Netherlandish Paintings, online collection catalog. Edited by J.P. Filedt Kok. Amsterdam [Electronic resource] // hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.7854 [02.09.2025].

другие. В описание произведений включены и данные технических экспертиз, стилистический и иконографический анализ, исторический контекст создания работ¹⁹⁰.

К сожалению, давно не обновлялся каталог постоянной коллекции музея Гронинге в Брюгге¹⁹¹, где хранятся две работы ван Эйка, а также живопись Герарда Давида, Петруса Кристуса и других мастеров Брюгге. Однако большая часть работ, принадлежащих этой коллекции, рассмотрена в публикациях, посвященных последним выставочным проектам по теме ранней нидерландской живописи. Достаточно давно не обновлялся и каталог Национальной галереи в Вашингтоне, подготовленный Оливером Хэндом и Мартой Вульф в 1987 году¹⁹². Среди других каталогов нужно отметить публикацию коллекции музея Бойманса–ван Бенингена¹⁹³, где рассмотрены в числе прочих работы Мемлинга и Хуберта ван Эйка, однако большая часть информации о произведениях размещена музеем на своем сайте.

Кроме каталогов, нужно отметить всеобъемлющую энциклопедию по Северному Ренессансу, опубликованную Оксфордом в 2009 году¹⁹⁴, которая обобщает огромное количество информации, собранной к началу XXI века и указывает на основные монографии, связанные с именем того или иного мастера.

Проведенный нами историографический анализ позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, несмотря на большой интерес и огромное разнообразие искусствоведческих и культурологических изысканий в рамках социальной истории нидерландского искусства XV – начала XVI веков, не существует специального исследования, которое обобщало бы знания о типологии заказов в живописных мастерских одного из ключевых центров Нидерландов рассматриваемого периода – города Брюгге. В фокусе внимания предыдущих исследователей были отдельные аспекты процесса заказа живописи, однако необходимо суммировать их и дополнить таким образом, чтобы создать комплексный подход к проблеме заказчика и заказа в Брюгге.

Во-вторых, два столетия научного исследования ранней нидерландской живописи привели к появлению невероятно большого количества публикаций, посвященных отдельным мастерам Брюгге, однако процесс формирования и развития художественной школы Брюгге не вошел в поле интереса исследователей. Однако именно существование

¹⁹⁰ Catalogue of Early Netherlandish Painting: Royal Museums of Fine Arts of Belgium. 5 vols. Brepols, 1996–2009.

¹⁹¹ De Vlaamse primitieven. Groeningemuseum Brugge. Edited by F.J. Besthoven and others. Brussel, Nationaal Centrum voor Navorsingen over de Vlaamse Primitieven en A.C.L., 1981.

¹⁹² Hand J.O., Wolff M. Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue). Cambridge University Press, 1987.

¹⁹³ Collection Book Museum Boijmans Van Beuningen. Edited by Jonieke van Es, Sabine Terra, Friso Lammertse, Deirdre Carasso, Yvette Rosenberg. Museum Boijmans Van Beuningen, 2012.

¹⁹⁴ The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009.

школы Брюгге привлекало внимание такого большого количества заказчиков, что повлияло на развитие не только внутреннего рынка, но и привело к значительному росту экспорта продукции живописных мастерских. Необходим анализ схожих и отличительных черт заказов разных категорий и выделение закономерностей, связанных в том числе с социальными, экономическими, политическими и культурными аспектами жизни города рассматриваемого периода.

Изучение художественной среды Брюгге XV – начала XVI веков может стать важным вкладом в формирование представлений о ранней нидерландской живописи, особенно в разрезе вопроса взаимодействия мастера и мастерской с заказчиком с учетом их социокультурных связей.

ГЛАВА 2. Профессиональное окружение художника. Гильдии и мастерские¹⁹⁵

В данной главе будут рассмотрены две составляющие «мира художника»¹⁹⁶ – гильдия и художественная мастерская, которые являются важными составляющими художественной среды. Во-первых, мы ставим своей задачей изучить функционирование гильдии Св. Луки в контексте других профессиональных объединений; необходимо исследовать, насколько гильдии были частью сети социальных связей и способствовали развитию художественного рынка, и в какой степени являлись ограничивающим фактором для живописцев. Во-вторых, нам важно определить особенности работы живописных мастерских Брюгге, условия и правила деятельности которых менялись в рассматриваемый период, в свою очередь оказывая влияние на художественный рынок.

Трудно переоценить значение гильдий¹⁹⁷ в позднем средневековье. Цеховые объединения с XII столетия не только начали играть ключевую роль в организации труда в городах средневековой Европы¹⁹⁸. Изначально созданные для того, чтобы защищать экономическую эффективность работы членов гильдии, а также выступать своего рода гарантом условий труда, гильдии в XV веке играли важную роль в политической жизни крупных фламандских городов, таких как Гент, Ипр и Брюгге¹⁹⁹. Важным фактором в этом стало и право гильдий создавать вооруженные формирования, которые превратились во влиятельный инструмент политической жизни города²⁰⁰. Однако нужно отметить, что восстания, инициируемые гильдиями, являлись скорее редкостью и были ответом на ущемление прав и свобод гильдий. Гораздо чаще гильдии выступали как стабилизаторы политической и социальной ситуации в городе. Так называемые «малые суды» гильдий

¹⁹⁵ Кроме профессионального окружения художника немаловажную роль играли характерные черты религиозной и светской жизни в Брюгге в период с 1430 по 1510 гг., о чем более подробно сказано в Приложении В к настоящему диссертационному исследованию «Особенности религиозной и светской жизни в Брюгге в период с 1430 по 1510 годы».

¹⁹⁶ Это понятие подробно рассматривает В.П. Головин на примере флорентийских мастеров XV века, основываясь на определении, введенном Мартином Вакернагелем. Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. Серия «Очерки визуальности». М.: Новое литературное обозрение, 2003; Wackernagel M. The World of the Florentine Renaissance Artist. Princeton University Press, 1981. В приложении В к настоящему диссертационному исследованию рассмотрены и другие аспекты «мира художника: религиозная и светская жизнь в Брюгге в период с 1430 по 1510 гг., а также образовательная среда в городе.

¹⁹⁷ Слово «гильдия» в документах позднего Средневековья и Ренессанса использует в двух значениях. Кроме ремесленного объединения, гильдией также называют объединение по религиозным или/и социальным интересам. Подробнее: Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. Notes 28. P. 31.

¹⁹⁸ Муратова К. М. Мастера французской готики XII–XIII веков. М.: Искусство, 1988. С. 130.

¹⁹⁹ Dumolyn J. Guild Politics and Political Guilds in Fourteenth-Century Flanders // The Voices of the People in Late Medieval Europe: Communication and Popular Politics. Edited by J. Dumolyn, E. Haemers, H.R.O. Herrer, and Vincent Challet. Brepols Publishers, 2014. P. 15–17.

²⁰⁰ Dumolyn J., Haemers J. Patterns of urban rebellion in medieval Flanders // Journal of Medieval History 31 (2005). P. 369–393.

искали компромиссные решения в спорных ситуациях, когда были нарушены моральные и/или юридические нормы, что способствовало миру и согласию в городе²⁰¹.

Пристально рассматривая участие гильдий в политической жизни Фландрии XV века, становится понятно, насколько принятие политических решений зависело не в целом от членов гильдии, а от гильдейского руководства, при этом члены городской элиты могли с успехом быть интегрированы в гильдии ремесленников для лоббирования необходимых им решений. Такое же социальное различие наблюдалось и по отношению к церемониям, связанным с частной жизнью членов гильдии, будь то свадьба или похороны – члены городской элиты получали более привилегированный вариант участия гильдии в церемониях, чем обычные ремесленники²⁰². Гильдия, объединяя людей, во многом определяла их культурную и социальную идентичность, однако нужно отметить, что в средневековых фламандских городах существовали и иные объединения, зачастую менее формальные, которые также выполняли роль политических акторов, влияли на социальный статус человека²⁰³.

Гильдии играли важную роль в организации и проведении праздничных церемониальных шествий, посвященных религиозным праздникам, а также торжественным встречам правителя²⁰⁴. Также нельзя недооценить такую поразительную функцию гильдий, как непосредственное участие в формировании социальных связей в городской среде. Гильдии определяли этапы профессиональной карьеры – от ученичества до независимого предпринимательства; они организовывали социальные иерархические связи и разрешали или ограничивали социальное продвижение²⁰⁵. Но они никогда не стремились к монополии контролирующей функции над общественными отношениями, и им это не позволялось. Гильдии часто функционировали в тесном сотрудничестве с другими городскими организациями: объединениями городских кварталов, религиозными общинами и братствами, неформальными группами, которые организовывали социальную и культурную жизнь²⁰⁶ (например, так называемые карнавальные ассоциации).

²⁰¹ Dumolyn J. Guild Politics and Political Guilds in Fourteenth-Century Flanders // *The Voices of the People in Late Medieval Europe: Communication and Popular Politics*. Edited by J. Dumolyn, E. Haemers, H.R.O. Herrer, and Vincent Challet. Brepols Publishers, 2014. P. 30–33.

²⁰² Stabel P. Guilds in late medieval Flanders: myths and realities of guild life in an export-oriented environment // *Journal of Medieval History*. Volume 30, 2004. Issue 2. P. 191.

²⁰³ Например, в Генте образовывались группы патрициев, которые имели гораздо большее влияние на принятие политических решений, чем представители гильдий. Подробнее: Boone M. *Gent en de Bourgondische hertogen ca. 1384 – ca. 1453: een sociaal-politieke studie van een staatsvormingsproces*. Brussel: Koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, 1990.

²⁰⁴ Arnade P. *Realms of rituals: Burgundian ceremony and the civic life in the late medieval Ghent*. London: Cornell University Press, 1996.

²⁰⁵ Campbell L. The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century // *Burlington Magazine* 118 (1976). P. 190–192.

²⁰⁶ Arnade P. *Realms of rituals: Burgundian ceremony and the civic life in the late medieval Ghent*. London: Cornell University Press, 1996.

И все-таки первоочередная задача любой гильдии — производство товаров и товарный обмен²⁰⁷. Гильдии создавали структуру, которая обеспечивала производство и торговлю, чаще всего в тесном сотрудничестве с городскими советами, а затем и с представителями центрального правительства. Гильдии проявляли высокий уровень активности в регулировании обмена и производства между купцами и предпринимателями, между предпринимателями и их рабочими, между розничными торговцами и потребителями, между городом и деревней²⁰⁸.

Долгое время в историографии преобладала точка зрения, что ограничения на производство продукции членами гильдии, включая и гильдию Св. Луки, были связаны с эгалитарной политикой гильдий. Однако сокращение производства можно рассматривать как прагматический с экономической точки зрения подход, который позволял сохранять качество продукции в доиндустриальную эпоху. Экономика фламандских городов XIV–XV веков старалась адаптировать изменяющиеся рыночные условия вследствие все растущей конкуренции с производителями из других городов.

2.1. Гильдия Св. Луки Брюгге

К сентябрю 1361 года в Брюгге существовали 54 ремесленные гильдии²⁰⁹, при этом Гильдия Св. Луки в Брюгге была одной из последних сформированных гильдий. Она организовалась в 1358 году²¹⁰, примерно в это же время была основана и гильдия Св. Луки в соседнем Генте²¹¹. Чуть раньше была создана гильдия Св. Луки в Брюсселе – в 1306²¹², но большинство профессиональных объединений художников в крупных фламандских городах были сформированы позже, например, в Турне в 1364²¹³, в Антверпене в 1382²¹⁴.

В Брюгге, впрочем, как и во многих других фламандских городах, в гильдию Св. Луки входили не только художники, но также и скульпторы, производители конской

²⁰⁷ Rosser G. Crafts, guilds and the negotiation of work in the medieval town // *Past & Present*, vol. 154, no. 1, 1997. P. 3–31.

²⁰⁸ Stabel P. Guilds in late medieval Flanders: myths and realities of guild life in an export-oriented environment // *Journal of Medieval History*. Volume 30, 2004. Issue 2. P. 192.

²⁰⁹ Dumolyn J. Guild Politics and Political Guilds in Fourteenth-Century Flanders // *The Voices of the People in Late Medieval Europe: Communication and Popular Politics*. Edited by J. Dumolyn, E. Haemers, H.R.O. Herrer, and Vincent Challet. Brepols Publishers, 2014. P. 15–48.

²¹⁰ Castelee D. Documents divers de la Société St. Luc à Bruges // *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge*, 1866. P. 1–430.

²¹¹ Haeghen V. *Memoires couronnés et autres memoires publies par l'A.R.B., collection 80, LVIII, fasc. 9*, Brussels, 1899. P. 33–34.

²¹² Там же P. 40–43, 46–47, 51.

²¹³ Grange A., Cloquet L. *Etudes sur l'art a Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, 2 vols., Tournai, 1887–1888. P. 65–66.

²¹⁴ Straelen, J.B. *Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen*, Antwerp, 1855. P. 1–4; Campbell L. The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century // *Burlington Magazine* 118 (1976). P. 191.

упряжи и седел, изготовители зеркал и стекол²¹⁵. Различия между подразделениями в гильдии художников очень заметны: мастера по изготовлению седел были гораздо более закрытой организацией, чем художники и стекольщики. Художники, в свою очередь, были разделены на тех, кто работает на деревянных досках масляными красками, и художников, которые в качестве основы используют холсты. Однако надо отметить, что несмотря на значительное число живописцев второй группы их привилегии в гильдии были значительно скромнее, чем у мастеров, работающих в технике маслом по дереву²¹⁶. Основная сфера занятости этих художников – это работа с флагами, штандартами, создание театральных костюмов и декораций²¹⁷.

В период между 1380 и 1420 годами в гильдии числилось всего 19 художников²¹⁸. В пре-эйковский период в Брюгге также работало некоторое количество миниатюристов, которые не входили в гильдию, но часто взаимодействовали с ней, выполняя отдельные заказы, что было очень востребовано до 1420-х годов²¹⁹.

Мастера живописи, которые работали в Брюгге в XV столетии, могли либо быть гражданами этого города, родившимися здесь, либо приезжими. Для некоторых художников из тех, кто переезжал в город, основной целью было ученичество, но многих Брюгге привлекал как крупный и экономически развитый торговый центр с большим числом потенциальных заказчиков. В середине и второй половине XV века около половины художников, зарегистрированных в гильдии Св. Луки, не были урожденными жителями Брюгге²²⁰. Чтобы стать мастером, необходимо было купить права горожанина и платить регулярные взносы в гильдию. Исключения существовали²²¹, но как правило, художники, не имеющие гражданства, платили гораздо более высокие взносы в гильдию. При этом

²¹⁵ Blockmans W. The Burgundian court and the urban milieu as patrons in XVth century Bruges // *Economic History and the Arts*. Edited by M. North. Böhlau, 1996. P. 17.

²¹⁶ Сохранились архивные документы, в основном, связанные с заказами разных гильдий (например, гильдии кожевников), которые свидетельствуют о подобных заказах. Подробнее: Wolfthal D. The beginnings of Netherlandish canvas painting, 1400–1530. Cambridge University Press, 1989. P. 7-9.

²¹⁷ Необходимо отметить, что о художниках Брюгге, работающих с холстами в виде основы, сохранилось весьма мало сведений. Единственный мастер, о котором известно чуть больше – Ян Бевелант, который родился в Брюгге, но работал в Турне. Подробнее: Soil de Moriamé E. Les tapisseries de Tournai, les tapissiers et les hautelisseurs de cette ville: recherches et documents sur l'histoire, la fabrication et les produits des ateliers de Tournai. Publ.: Vasseur-Delmeé, Tournai and L. Quarre, Lille, 1892. P. 351-352.

²¹⁸ Duverger J. Brugse schilders ten tijde van Jan van Eyck // *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten*, IV, 1955; Haute V.C. La Corporation Des Peintres De Bruges (Registres D'admission 1453–1578 & 1618–1781, Obituaire XVe S. –1801, Extraits Des Registres Aux Renouvellements De La Loi De Bruges 1362–1613).

²¹⁹ Wilson J.C. Painting in Bruges at the close of the Middle ages. *Studies in Society and Visual Culture*. The Pennsylvania State University Publ., 1998. P. 14.

²²⁰ Schouteet A. *Fontes historiae artis Neerlandicae*. II 2. De Vlaamse primitieven te Brugge. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David. Bruxelles, 1989. P. 8–9.

²²¹ Ян ван Эйк открыл мастерскую и работал в городе на протяжении десяти лет, не будучи членом гильдии Св. Луки. Его вознаграждение, которое он получал от герцога Бургундского, в 1435 году по личному приказу герцога превратилось в пожизненную пенсию (360 ливров и 40 соль). Подробнее: Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.24. Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits // *Review des archéologues et historiens d'art de Louvain*: 23 (1990). P. 89.

сыновья мастеров – членов гильдии – платили меньше, а живописцы, прибывающие в Брюгге из других городов – больше. Еще в начале XV столетия в Брюгге был принят закон против иммиграции, для защиты прав местных ремесленников. Существовало три пути для того, чтобы приезжий мастер мог открыть мастерскую в Брюгге. Первый – вступить в брак с гражданином города, второй – прожить в городе год и один день, и третий – заплатить весьма значительную сумму в три фламандских фунта (в 1430–е годы).

Таблица 1²²².

	Стоимость городской привилегии, фламандские фунты ²²³	Заработок среднего ремесленника в Брюгге, фламандский фунт \ мес.
1400–1460 гг.	3	1
1460–1485 гг.	1,2	1–1,2

Некоторое падение «платы за вход» произошло в период 1440–х годов, когда после политического и социального кризиса герцог Бургундский уменьшил плату за городскую привилегию, что обеспечило приток в Брюгге новой волны ремесленников²²⁴.

Для сравнения – в период 1436–1440 годов в Брюгге каждый год приезжали около 80 ремесленников, в период уменьшения платы за городскую привилегию каждый год в Брюгге иммигрировало около 400 ремесленников. Как раз в период уменьшения платы за право стать горожанином Брюгге в город в 1444 году переехал один из крупнейших мастеров школы Брюгге Петрус Кристус²²⁵.

Затем, после 1445 года, когда городские взносы снова выросли, в Брюгге ежегодно прибывало около 150 ремесленников²²⁶. Во второй половине XV века возросла иммиграция

²²² Sosson J. P. Les Travaux publics de la ville de Bruges XIVe–XVe siècles. Les matériaux. Les hommes. Bruxelles: Crédit communal de Belgique, 1977. P. 300–301.

²²³ Реформа денежной системы осуществляется на территории Бургундского герцогства в первой половине 1430–х годов. Преобладающими в системе расчетов становятся фламандские фунты поскольку с момента образования герцогства именно Фландрия была одной из самых экономически развитых территорий с Бургундских Нидерландах. Подробнее: Spufford P. Moneys of account in the Burgundian Netherlands // Lowagie H., Heesch J., Yante J.–M. Monnaies de compte et monnaies réelles: Pays–Bas méridionaux et principauté de Liège au Moyen âge et au temps modernes. Louvain-la–Neuve, Association de numismatique Professeur Marcel Hoc, 2016. P. 137–162.

²²⁴ Стоимость городской привилегии соответствовала заработку среднего ремесленника в Брюгге на протяжении 1400–1440 и 1460–1485 годов. По данным Анналов Брюгге, около 30% художников Брюгге в промежутке между 1430 и 1480 годами были иммигрантами.

²²⁵ Martens M.P.J. Petrus Christus: A cultural biography // Ainsworth M.W. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 15.

²²⁶ Sosson J.P. Les Travaux publics de la ville de Bruges XIVe–XVe siècles. Les matériaux. Les hommes. Bruxelles: Crédit communal de Belgique, 1977. P. 300–303.

художников в Брюгге: с 1466 по 1496 годы 31% всех живописцев Брюгге составляли приезжие²²⁷. Нужно отметить, что это происходило на фоне сокращения ремесленников–иммигрантов, например, в строительной сфере, где наблюдался упадок. Ключевые мастера эпохи Возрождения – представители школы Брюгге XV века – часто приезжали из других нидерландских городов и из мест за пределами Фландрии (Петрус Кристус, Ханс Мемлинг, Герард Давид, Ян Провост), поэтому были нетипичны в своей собственной гильдии, 75% которой составляли уроженцы Брюгге²²⁸. Лишь в периоды относительного упадка социальный портрет новых мастеров–живописцев больше походил на типичное распределение в гильдиях, например гильдии бондарей и лучников (но с большей долей сыновей мастеров), когда приезжие в город составляли чуть больше половины всех членов гильдии²²⁹. Это ярко показывает низкий уровень налогов, которые платили живописцы по сравнению с другими ремесленниками Брюгге, например, с плотниками или каменщиками²³⁰.

При этом с 1476 года постепенно началось падение количества живописцев: в 1476 году регистрировалось около 8 новых художников, а в 1530–е – около 4²³¹. Та же тенденция наблюдается и в соотношении количества подмастерьев и учеников в живописных мастерских; происходило еще более радикальное уменьшение: если в третьей четверти XV века каждый мастер учил примерно одного подмастерья в год, то в последней четверти XV века и первой четверти XVI века отмечается падение более чем на 20%²³². Также в этот же период происходило удвоение числа живописных мастерских, где работал только один художник, и меньше 25% живописных мастерских включали в себя не только мастера, но и одного подмастерья, и одного ученика²³³. Поэтому, возможно, что продолжающаяся иммиграция в Брюгге живописцев касается скорее художников, работающих в текстильной индустрии, которые регистрировались в той же гильдии Св. Луки²³⁴.

²²⁷ Schouteet A. *Fontes historiae artis Neerlandicae*. II 2. *De Vlaamse primitieven te Brugge*. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David. Bruxelles, 1989. P. 9.

²²⁸ Stabel P. *Guilds in late medieval Flanders: myths and realities of guild life in an export-oriented environment* // *Journal of Medieval History*. Volume 30, 2004. Issue 2. P. 202.

²²⁹ Там же. P. 203.

²³⁰ Нужно отметить, что в первой половине XV века в Брюгге наблюдался строительный бум. Подробнее: Sosson J.P. *Les Travaux publics de la ville de Bruges XIVe–XVe siècles. Les matériaux. Les hommes*. Bruxelles: Crédit communal de Belgique, 1977. P. 300–303.

²³¹ Sosson J.P. *Les Travaux publics de la ville de Bruges XIVe–XVe siècles. Les matériaux. Les hommes*. Bruxelles: Crédit communal de Belgique, 1977. P. 333–336.

²³² Blockmans W. *The Burgundian court and the urban milieu as patrons in XVth century Bruges* // *Economic History and the Arts*. Edited by M. North. Böhlau, 1996. P. 20.

²³³ Martens M.P.J. *Artistic patronage in Bruges institution*. PhD, diss, University of California, Santa-Barbara, 1992.

²³⁴ Таким исключением можно считать художников Амброзиуса Бенсона и Адриана Изенбранта, которые приезжают в Брюгге в 1510–е годы – один, видимо, из Ломбардии, второй – из северных нидерландских провинций.

В гильдии святого Луки, как и в других гильдиях ремесленников, существовал цикл ученичества, включающий в себя три стадии: ученик, подмастерье, мастер. В среднем, время ученичества составляло четыре года²³⁵, и в среднем звание мастера художник приобретал еще через семь лет²³⁶. При этом весь цикл от ученика до мастера проходило менее 25%. Это общие закономерности, типичные не только для гильдии Св. Луки, но для гильдий лучников, бондарей и других. Только 102 ученика или 22% от общего числа достигли уровня мастера²³⁷.

При этом, если сравнивать положение дел в гильдии святого Луки и других гильдиях Брюгге, то художники имели больше шансов стать мастерами, в сравнение, например, с гильдией бондарей, где значительное число подмастерьев уезжало в другие города, или меняло род занятий, или оставалось подмастерьями: менее 10% становились в итоге цикла обучения мастерами²³⁸.

Один из ключевых экономических аспектов деятельности гильдий – это сбыт продукции. Совсем небольшое количество художников имело постоянный доход. Эти мастера принадлежали к двум категориям: придворные живописцы, которые обычно занимали позицию *varlet de chambre*, и городские художники, получавшие годовое жалование. Но в Брюгге в отличие от Турне, Ипра, Мехелена, Левена, Антверпена и Брюсселя такой позиции не было установлено городским магистратом. Поэтому часть художников искала дополнительные источники дохода – кто-то работал консьержем, кто-то пекарем, некоторые открывали таверны. Однако такие случаи были скорее исключениями из правил; гораздо чаще основным источником дохода становилось не производство алтарей, портретов и других произведений живописи, а работы, связанные с декорированием и геральдикой. При этом постепенно возрастала ценность труда живописца в сравнение со стоимостью материалов²³⁹.

Возможность заработать преподаванием своего ремесла у живописцев тоже практически отсутствовала: ученики платили за обучение в мастерской, но эта статья доходов почти полностью тратилась на обеспечение ученика едой и жильем²⁴⁰.

²³⁵ Wilson J.C. *Painting in Bruges at the close of the Middle ages*. Studies in Society and Visual Culture. The Pennsylvania State University Publ., 1998. P. 135–137.

²³⁶ Максимальный период зарегистрированного ученичества составлял 32 года. Подробнее: Stabel P. *Guilds in the late medieval Flanders: myths and realities of guild life in an export-oriented environment*. \ Journal of Medieval History. Volume 30, 2004. Issue 2. P. 200.

²³⁷ Haute C. *La Corporation Des Peintres De Bruges (Registres D'admission 1453–1578 & 1618–1781, Obituaire XVe S. –1801, Extraits Des Registres Aux Renouvellements De La Loi De Bruges 1362–1613)*.

²³⁸ Stabel P. *Guilds in the late medieval Flanders: myths and realities of guild life in an export-oriented environment*. \ Journal of Medieval History. Volume 30, 2004. Issue 2. P. 203–204.

²³⁹ Nuechterlein J. *From Medieval to Modern: Gold and the Value of Representation in Early Netherlandish Painting*. York: University of York, Department of History of Art, 2013. P. 28–43.

²⁴⁰ Campbell L. *The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century* // Burlington Magazine 118 (1976). P. 190–191.

Первые исследователи деятельности гильдий Св. Луки в нидерландских городах со всей определенностью заявляли о том, что все члены гильдии подчинялись единым правилам: только те художники, которые были членами гильдии Св. Луки, могли продавать картины под своим именем. Исключениями из этого правила были придворные художники, а также художники из патрицианских семей города²⁴¹. Однако придворные живописцы в своей работе были обязаны исполнять заказы исключительно заказчиков из числа придворных элит. В противном случае они могли оказаться под угрозой административного или уголовного преследования, что подтверждается судебным процессом против подмастерья Кустейна, который не соблюдал это ограничение. При этом сложно не заметить, что подобные ограничения не применялись к мастерской ван Эйка, который писал портреты городских ремесленников (Ян де Леу, Рисунок 1) и выполнял заказы магистрата (декорирование статуй и изготовление табернакля). Это подтверждает более комплексный взгляд на функционирование гильдий: участвовать в продаже картин могли не только члены гильдии Св. Луки, также и сторонние мастера допускались к торговле и даже к регулированию правил торговли произведениями искусства. При условии оплаты налоговых сборов продажи произведений разрешались и художникам, не входящим в гильдию Св. Луки²⁴². В целом, гильдейские правила не были универсальными, и поэтому не следует переоценивать регулируемость поведения членов гильдии²⁴³.

Можно выделить два типа процесса производства и сбыта живописных произведений: первый вариант, когда производство и продажа происходили в одном городе, и второй вариант, когда производство было сосредоточено в Брюгге, а продажа осуществлялась через посредников или напрямую, но в других городах, на ярмарках²⁴⁴. В Брюгге дополнительным ограничением являлся запрет на открытие более чем одной лавки, где художник мог продавать свои работы. Художники конкурировали с мастерами из других городов, добиваясь более высокой пошлины на импорт картин. В Брюгге существовала также высокая конкуренция между художниками и миниатюристами, и члены гильдии святого Луки добились запрета на продажу отдельных листов миниатюр²⁴⁵.

²⁴¹ Campbell L. The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century // *Burlington Magazine* 118 (1976). P. 191.

²⁴² Stabel P. Guilds in late medieval Flanders: myths and realities of guild life in an export-oriented environment // *Journal of Medieval History*. Volume 30, 2004. Issue 2. P. 195.

²⁴³ Sosson J.P. A propos des aspects socio-économiques des métiers d'art aux anciens Pays-Bas méridionaux (XIVe–XVe siècles) // *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* vol. 51 (1982). P. 17–25.

²⁴⁴ Stabel P. Guilds in late medieval Flanders: myths and realities of guild life in an export-oriented environment // *Journal of Medieval History*. Volume 30, 2004. Issue 2. P. 205–206.

²⁴⁵ Схожая ситуация конкуренции в смежных профессиях привела в Брюсселе к запрету для ткачей, изготавливающих шпалеры к созданию рисунков или даже исправлению существующих рисунков на картонах для шпалер // Castele D. Documents divers de la Société St. Luc à Bruges // *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge*, 1866. P. 1–40; Campbell L. The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century // *Burlington Magazine* 118 (1976). P. 192.

Поэтому для художников Брюгге ярмарки стали одним из самых востребованных каналов продажи товаров. В течение всего XV века в городе в течение месяца проводилась ярмарка, которая начиналась в третий понедельник после Пасхи. Деревянная скульптура, алтари могли демонстрироваться там в течение трех дней, что привлекало многих иностранных покупателей. Однако это было нехарактерно для живописцев и художников-миниатюристов ввиду холодной и сырой погоды в Брюгге в весенний период. При этом художники сами активно приобретали на этой ярмарке материалы для своих произведений без посредничества местных брокеров²⁴⁶.

В 1482 году во дворе монастыря миноритов открылся Панд – художественная галерея, где заказчики и дилеры приобретали разнообразные работы в течение ежегодных ярмарок в Брюгге в январе и мае²⁴⁷. Однако кризис 1480-х годов привел к уменьшению частоты и срока аренды прилавков на Панде. К тому же около 1540 года на верхнем этаже биржи Антверпена открылась художественная галерея – первая в Европе работающая круглый год²⁴⁸. Иностранные купцы могли не только приобретать там произведения искусства, но и хранить партии товара²⁴⁹, что стало очень удобно для дальнейшей транспортировки больших объемов приобретенных алтарей и других художественных произведений.

Все более важным становилось личное участие мастера в изготовлении заказа²⁵⁰. Так, например, в 1517 году гильдия стригалей и сукновалов Брюгге заключила контракт с художником Альбрехтом Корнелисом, что он за сумму в 30 фунтов исполнит алтарь своей рукой. Он получил предоплату в 2 фунта, не исполнил заказа, и нанял другого художника за 8 фунтов. Гильдия начала судиться с Корнелисом; неизвестны подробности дела, но суд рассматривал ненадлежащее качество работы, полученной заказчиком²⁵¹.

Стоимость заказа определялась гильдией Св. Луки. Однако если художник не являлся членом гильдии (был придворным мастером или выполнял заказы двора), то оплата могла возрасти в несколько раз²⁵². Иногда художник предлагал заказчику бартерную сделку. Так, например, Амброзиус Бенсон, один из ведущих художников Брюгге в первой

²⁴⁶ Blockmans W. The Burgundian court and the urban milieu as patrons in XVth century Bruges // *Economic History and the Arts*. Edited by M. North. Böhlau, 1996. P. 22.

²⁴⁷ Dewilde B. The Production and Marketing of Paintings in Sixteenth-Century Bruges // Borchert. T.-H., Oosterwijck A. *The forgotten masters: Pieter Pourbus and Bruges painting from 1525 to 1625* (Catalogue de l'exposition au musée Groeninge de Bruges). Snoeck Gent, 2018. P. 21.

²⁴⁸ Там же. P. 25.

²⁴⁹ Vermeulen F. *Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. Brepols, 2003.

²⁵⁰ Та же тенденция наблюдается и во Флоренции. Подробнее: Головин В.П. *Мир художника раннего итальянского Возрождения*. Серия «Очерки визуальности». М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 177–180.

²⁵¹ Weale J. *Albert Cornelis. Hiérarchie des Anges* // *Le Beffroi* (Gailliard), nr. 1 (1863). P. 1–22.

²⁵² Borchert T.-H. *Rogier Van Der Weyden, St. Luke Drawing the Virgin: Selected Essays in Context* // *Me fecit*, vol. 1. Edited by C.J. Purtille. Museum of Fine Arts, Boston, Brepols, 1997. P. 61–62.

половине XVI века, заключил контракт на продажу картин на общую сумму в 31 фунт. При этом 16 фунтов Бенсон получил наличными деньгами (по 2 фунта за каждую из 8 работ), а вторую половину стоимости – 15 фунта – составил дом с садом, который по контракту передал ему испанский купец²⁵³.

Оплата могла поступить не вся или не поступить полностью, если заказ не соответствовал описанию, включенному в контракт. Как правило, в таких случаях привлекали арбитров. Так, в 1530–е годы Бенсон при продаже своих работ договорился об оплате по 2 фунта за каждую, и в итоге заказчик предложил ему оплатить только 1,8 фунта за картину. Бенсон обратился за разрешением спора к Гильдии Св. Луки, и гильдия присудила заплатить заказчику оговоренную сумму, что и было сделано²⁵⁴.

Десятилетняя блокада Брюгге в результате конфликта города и императора Максимилиана в 1480–е годы привела к экономическому упадку «северной Венеции» и постепенному усилению роли Антверпена в экономической жизни Фландрии конца XV века. При этом в большинстве гильдий в этот период не наблюдалось тенденции к уменьшению количества членов; однако преобладающее число новичков было приезжими, тогда как доля сыновей мастеров в гильдии бондарей, например, в 1470–х, 1480–х и 1490–х годах, значительно уменьшилась. Местные жители, вероятно, более правильно оценили снижение потребностей Брюгге в оказываемых ими услугах²⁵⁵. В сравнение с другими гильдиями ситуация в гильдии Св. Луки резко отличалась: только четверть всех художников Брюгге в последней четверти XV века были иммигрантами, получившими образование в другом месте; четверть были сыновьями мастеров, а половина художников были новичками в гильдии, проходившими ученичество в городе. Вероятно, что спрос на картины был по-прежнему высок, поэтому сыновья мастеров все еще выбирали наследование ремесла своих отцов.

Отдельные художники смогли с большим успехом перенаправить свою продукцию на растущий рынок Антверпена. Герард Давид открыл вторую мастерскую в Антверпене, потом также сделал и Питер Поурбус старший. История династии Поурбусов отражает общеевропейский тренд усиления значимости сначала Антверпена, а затем и Парижа, куда переехал Франсуа Поурбус – представитель третьего поколения этой династии художников из Брюгге²⁵⁶.

²⁵³ Annales de la Société d'émulation de Bruges: revue trimestrielle pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre, 1937. P. 97–98.

²⁵⁴ Там же.

²⁵⁵ Stabel P. Guilds in late medieval Flanders: myths and realities of guild life in an export-oriented environment // Journal of Medieval History. Volume 30, 2004. Issue 2. P. 202.

²⁵⁶ Dewilde B. The Production and Marketing of Paintings in Sixteenth-Century Bruges // Borchert. T.-H., Oosterwijk A. The forgotten masters: Pieter Pourbus and Bruges painting from 1525 to 1625 (Catalogue de l'exposition au musée Groeningen de Bruges). Snoeck Gent, 2018. P. 19–30.

Привлечением новых заказчиков занимались не только сами художники. Так, например, в 1441 году дочь художника из Брюсселя Яна ван дер Стокта Катарина переехала в Брюгге, чтобы искать возможные заказы для отца. Художник из Гента Саладин Стовере стал членом гильдий в Ипре и Брюгге, чтобы получить возможность продавать свои работы²⁵⁷. Таких примеров достаточно много, что указывает в том числе на экономическую целесообразность подобного рода шагов по продвижению своей продукции и увеличению количества клиентов мастерской.

Однако несмотря на защиту прав членов гильдии и попытки запретить приезжим художникам работать на заказы, связанные с городом, существовал и иной аспект этого вопроса. Заказ магистрата на декорации для торжественного въезда и церемонии встречи правителя не всегда могли получить художники – члены гильдии Св. Луки Брюгге. Когда город торжественно встречал нового герцога – Карла Смелого, и его жену Маргариту Йоркскую, то заказ на театральные декорации для пьесы, которая разыгрывалась для герцога и его приближенных, получил мастер из Гента – Хуго ван дер Гус; выбор этого мастера, как мы полагаем, был связан с сюжетами его предыдущих произведений²⁵⁸.

Мобильность была очень важна для завершения обучения подмастерьев в гильдии Св. Луки так же, как и для поиска новых рынков для сбыта своей продукции. Заработать на жизнь живописцу, равно как и скульптору в маленьких городах, где не существовало спроса на продукцию их мастерских, было затруднительно. Поэтому одна из причин мобильности – поиск среды, где создание произведений искусства востребовано, именно это привело к приезду в Брюгге Яна ван Эйка, и Петруса Кристуса, и Ханса Мемлинга, и Герарда Давида. Представители разных поколений нидерландских художников на протяжении всего XV столетия приезжали в Брюгге, осознавая преимущества этого города как международного центра торговли и ремесел, близкого при этом и к придворным кругам.

Средний промежуток времени между окончанием ученичества и началом карьеры независимого мастера составлял около девяти лет (но этот период был значительно дольше для стекольщиков, почти 12 лет), но меньшинству (10%) учеников требовалось 18 лет и больше. Что касается некоторых художников, то из их биографии известно, как они работали с другими мастерами–живописцами в Брюгге, в других городах или в других местах (например, при европейских дворах). Однако многие ученики живописных

²⁵⁷ Campbell L. The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century // Burlington Magazine 118 (1976). P. 192.

²⁵⁸ Для представления был выбран сюжет грехопадение Адама и Евы. Хуго ван дер Гус незадолго до праздника в Брюгге написал картину на тот же сюжет (Хуго ван дер Гус. «Грехопадение и искупление», после 1479, музей истории искусств, Вена), а также создавал декорации для театральных мистерий на эту тему в Генте. Подробнее: Trowbridge M. Sin and Redemption in in Late – Medieval Art and Theater // Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art. Edited by S. Blick and L. Gelfand. Brill Academic Pub, 2011. P. 415–446.

мастерских Брюгге после окончания периода ученичества были заняты другими профессиями: например, работа пекарями и трактирщиками²⁵⁹.

Многие ученики не завершали период обучения вследствие высокого уровня смертности молодых подростков; выбора другого занятия или ухода от своего мастера до конца контракта. Многие не смогли стать мастерами из-за отсутствия стартового капитала и оставались подмастерьями. Кроме того, нельзя недооценивать уровень смертности взрослых. В Нидерландах ежегодный уровень городской смертности взрослого населения может оцениваться от 34% до 40%²⁶⁰. Это означает, что в группе из 100 учеников через 12 лет (хорошее среднее значение между началом периода обучения и получением степени магистра) могла умереть третья часть по различным причинам. Квалифицированные ремесленники принадлежали к средним группам городского общества, где уровень смертности был немного ниже, чем для среднего городского жителя. Однако именно смертность объясняет значительную часть низкой успешности учеников. Вторая очевидная причина – это высокая географическая мобильность, когда последующая карьера учеников была связана с другими городами.

Отдельно нужно рассматривать ситуацию с сыновьями мастеров. По сравнению с новичками – приезжими из других регионов – сыновья мастеров имели значительные преимущества. Их вступительный взнос в гильдию был значительно ниже, чем для приезжих, их затраты на обучение также составляли существенно меньшую долю в сравнении с другими учениками и подмастерьями. Поэтому среди сыновей мастеров традиционно была гораздо выше доля тех, кто получил звание мастера²⁶¹.

Мы также хотим отметить, что местные художники, которые поколениями жили в одном городе, составляли влиятельное меньшинство, учитывая их роль в гильдии и городских руководящих органах²⁶². Поэтому приезжие мастера могли вполне осознанно желать породниться с местными художниками, чтобы получить более устойчивую позицию в городе, чему примером была история женитьбы Герарда Давида на дочери местного ювелира, который регулярно занимал руководящие посты в гильдии.

Долгое время гильдии были открытыми институтами с низкой платой за вход для новых членов, что обеспечивало приток в гильдию новых мастеров. Жесткие

²⁵⁹ Borchert T.-H. The Mobility of Artists. Aspects of Cultural Transfer in Renaissance Europe // The Age of Van Eyck 1430–1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting. Edited by T.-H. Borchert. Thames & Hudson, Ghent–Amsterdam: Ludion, 2002. P. 35.

²⁶⁰ Haute C. La Corporation Des Peintres De Bruges (Registres D'admission 1453–1578 & 1618–1781, Obituaire XVe S. –1801, Extraits Des Registres Aux Renouvellements De La Loi De Bruges 1362–1613).

²⁶¹ Stabel P. Guilds in late medieval Flanders: myths and realities of guild life in an export-oriented environment // Journal of Medieval History. Volume 30, 2004. Issue 2. P. 202–204.

²⁶² Там же. P. 198–199.

экономические ограничения по отношению к рынку, которые раньше связывались с существованием гильдий в эпоху позднего Средневековья и Ренессанса, при более пристальном анализе документов оказались гораздо более гибкими и во многом превращали гильдии в организации, которые стимулировали конкуренцию между мастерами. Невысокие цены на продукцию, особенно в таких крупных интернациональных экономических центрах как Брюгге, демонстрируют более низкий уровень иерархии и проницаемость социальных границ для элиты и обычных мастеров.

Гильдии не являлись едиными институтами, действующими по одинаковым правилам, напротив, можно найти огромное число различий между условиями существования гильдий в разных нидерландских городах так же, как и между гильдиями в одном городе. Высокая мобильность ремесленников, включая и живописцев, приводила к активному обмену идеями и технологиями, таким образом привлекая новых заказчиков. При этом достаточно низкий процент учеников, которые в конце обучения получали статус мастера, становился причиной более высокой ценности крупных живописных мастерских.

2.2. Работа художественной мастерской в Брюгге в XV–XVI веках

В завершении главы о мы хотим обратиться к вопросу о живописных мастерских Брюгге XV–XVI веков. Феномен существования и функционирования художественной мастерской неотделим от процесса создания произведений искусства, будь то портрет или алтарная работа. Силами одного мастера невозможно создать произведение с учетом существующих в эпоху Средних веков и Ренессанса технологий живописи и масштаба работ. Только коллективная работа под руководством мастера – владельца живописной мастерской – позволяет понять, как были созданы самые значительные из произведений *Arg pova*. Необходимо пристально изучить особенности взаимодействия мастера с его ассистентами в каждой из крупных живописных мастерских Брюгге в рассматриваемый период.

Создание нового живописного произведения начиналось с рисунков, которые обычно выполняли на бумаге. В 1405 году в городе Юи провинции Льеж появилась первая бумажная мельница, однако до начала XVI века значительное количество бумаги привозили во Фландрию из Франции и земель Верхнего Рейна. В отличие от Италии, где часто использовали цветную бумагу, в нидерландских землях предпочитали белый цвет, либо с оттенками зеленого или цвета слоновой кости²⁶³.

²⁶³ Koreny F., Pokorny E., Zeman G. Early Netherlandish drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch. Antwerp, Rubenshuis, 2002. P. 10–12.

Рисунок обычно наносился серебряным карандашом, и его практически невозможно было удалить, что требовало от рисовальщика исключительной точности руки. Для быстрых набросков использовался уголь, который получали из дерева ивы, или черный мел, заостренный с помощью острого ножа. Однако в конце работы над эскизом рисунок углем или мелом обычно удаляли – с помощью заячьей лапки, птичьих перьев или свежего хлеба²⁶⁴. Во второй половине XV века все больше рисунков исполнялось с помощью пера и чернил. Художники обычно использовали гусиные перья, а чернила изготавливали из бистра, и они могли давать самые разнообразные оттенки – от темных до красноватых. Иногда также мастера прибегали к кисти, которая позволяла достичь более мягкие контуров²⁶⁵.

Для небольшого размера работ рисунок переводился на доску, однако на этой стадии мастер мог импровизировать и менять первоначальную композицию и детали, что хорошо заметно в работах ван Эйка. Если композиция сложная, например, в триптихе, от которого сохранилась только левая створка «Благовещение» (Рисунок 2), то подготовительный рисунок создавался сразу на доске мелом, и линиями обозначалась архитектура и намечались перспективные планы.

Но кроме рисунков, которые создавали для конкретного заказа, также были широко распространены книги образцов. Когда заказчик приходил в мастерскую живописца, то он мог выбрать из тех многочисленных рисунков-образцов, которые художник ему демонстрировал²⁶⁶. Однако в отличие от средневековой практики, в XV веке художник часто подходил к копированию творчески, повторяя лишь фрагмент образца, и сочетал мотивы и композиционные схемы из разных образцов²⁶⁷.

На рубеже XV и XVI веков образцами могли быть и листы из записной книжки художника, например, Герарда Давида, который делал наброски, голов, фигур, элементов пейзажа (Рисунки 3–4)²⁶⁸. Эти листы имеют разный уровень сохранности, что может

²⁶⁴ Их следы можно обнаружить на некоторых рисунках, например, Рогира ван дер Вейдена. Подробнее: Koreny F., Pokorny E., Zeman G. *Early Netherlandish drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch*. Antwerp, Rubenshuis, 2002. P. 12.

²⁶⁵ Koreny F., Pokorny E., Zeman G. *Early Netherlandish drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch*. Antwerp, Rubenshuis, 2002. P. 10–12.

²⁶⁶ Campbell L. The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century // *Burlington Magazine* 118 (1976): P. 194–195.

²⁶⁷ Buck S. Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: Kritischer Katalog. Turnhout: Brepols, 2001. S. 25–29; Ларионов А.О. Коллекция нидерландских рисунков XV–XVI веков в Государственном Эрмитаже. Проблемы атрибуции и типологии: дисс. канд. искусствоведения: 5.10.3/Ларионов Алексей Олегович. М., 2022. С. 47–48.

²⁶⁸ Friedländer M. Die altniederländische Malerei. 14 Bände. Sijthoff, Leiden/Niederlande 1924–1937. Vol 5. P. 5–19.

указывать на многократное их использование, в результате чего часть листов, вероятно была утрачена со временем²⁶⁹.

Затем заказчик должен был согласиться с предварительным эскизом, сделанным художником²⁷⁰. И образец, и предварительный эскиз были возможностью для заказчика потребовать изменений, так далее это было весьма затруднено²⁷¹. Иногда в процессе согласования использовался не эскиз, а рисунок на загрунтованной доске, на который затем наносились живописные слои²⁷². Рисунок мог выполняться подмастерьями на основе рисунков-образцов, сделанных рукой мастера. Затем, когда наносились красочные слои, то участие мастерской могло сильно варьироваться от одного произведения к другому²⁷³. Исследование рисунка показывает, что часто композиция менялась много раз во время создания работы²⁷⁴. Также необходимо отметить, что с момента создания Гентского полиптиха в мастерской братьев ван Эйк манеру совместной работы двух и более мастеров можно назвать «коллективной», что указывало на обучение у одного и того же мастера, либо друг у друга²⁷⁵. При этом иногда вовлечение подмастерьев для исполнения фрагментов работы (элементов пейзажа и других деталей) приводило не только к уменьшению времени исполнения заказа, но и вело к снижению качества исполнения, к упрощению изображения, примером чему может быть алтарь «Три Марии у гроба» (Рисунок 5), написанный в мастерской ван Эйка, по всей вероятности, в последний год жизни мастера²⁷⁶.

Также нужно отметить, что не существовало жестких правил, как должны были сотрудничать изготовители рам и мастерские живописцев, однако в Брюгге коллаборация резчиков и живописцев была запрещена с 1431 года; ни художник, ни резчик не могли

²⁶⁹ Winkler F. Gerard David und die Brügger Minaturalerei seiner Zeit // Monatshefte für Kunstwissenschaft 6 (1913). P. 271–280.

²⁷⁰ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 110.

²⁷¹ Wilson J.C. Workshop Patterns and the Production of Paintings Подробнее: Sixteenth-Century Bruges // The Burlington Magazine, Aug., 1990, Vol. 132, No. 1049 (Aug., 1990). P. 523–527.

²⁷² Faries M. Reshaping the Field: the Contribution of Technical Studies // Early Netherlandish Painting at the Crossroads: A Critical Look at Current Methodologies. Edited by M.W. Ainsworth. Yale University Press, 2001. P. 86–88.

²⁷³ Campbell L. Rogier Van Der Weyden and His Workshop // Proceedings of the British Academy (Том 84), 1994. P. 1–24.

²⁷⁴ Wilson J.C. Workshop Patterns and the Production of Paintings in Sixteenth-Century Bruges // The Burlington Magazine, Aug., 1990, Vol. 132, No. 1049 (Aug., 1990). P. 524.

²⁷⁵ Borchert T.-H. The Creators. Jan Van Eyck and his workshop: organisation, collaborators, legacy // Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion. Cannibal Publishing, 2019. P. 144.

²⁷⁶ Работа «Три Марии у гроба», которая сначала атрибутировалась Хуберту ван Эйку, а затем мастерской Яна ван Эйка, была выполнена, возможно, еще при жизни ван Эйка около 1440 года, но не самим мастером, а его современником, который, возможно, временно работал в мастерской. Подробнее: Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 8–9, 69.

выступать субподрядчиками друг друга, поэтому покупатель отдельно оплачивал заказ алтаря и рамы для него²⁷⁷.

С начала XVI столетия стало очевидно, что чем лучше ученик имитировал манеру своего мастера, тем более успешно он работал, что приводило к подавлению стилистической индивидуальности²⁷⁸. В мастерской существовало множество рисунков, на которых были изображены детали пейзажа, отдельные фигуры людей и животных, интерьер. Эти рисунки тщательно охранялись, но, с другой стороны, копировались учениками и подмастерьями, а также могли служить предметом купли–продажи, или даже займа²⁷⁹.

Среди рисунков, созданных первыми поколениями мастеров Брюгге, сложно выделить большие группы произведений. Однако среди рисунков первой половины – середины XV века, связанных с мастерской Рогира ван дер Вейдена, выделяют около двадцати листов (Рисунки 6-7), которые очень близки зрелой манере мастера, и около семидесяти, которые скорее всего принадлежат школе Рогира, его последователям. При этом эти рисунки являются промежуточным звеном между средневековыми альбомами рисунков и рисунками Нового времени, показывающими стадии работы над произведением: Рогир ван дер Вейден как и его ученики и последователи, создавал рисунок, который начинал меняться при переходе к написанию живописной работы²⁸⁰. Тот же подход будет замечен в дальнейшем в работах художника школы Брюгге Ханса Мемлинга и его мастерской.

Только начиная с работ Давида и его последователей, можно выделить отдельные группы рисунков, принадлежащих кругу мастера и его учеников²⁸¹. Художники, работы которых включают в группу произведений, связанных с мастерскими Давида и Изенбранта, использовали прокалывание картона для копирования произведений, и таким образом возникло бесчисленное количество повторений работ Давида и началась эпоха массовой продукции, типичной для XVI века²⁸².

²⁷⁷ Jacobs L.F. Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380–1550: Medieval Tastes and Mass Marketing. Cambridge University Press, 1998. P. 96–114.

²⁷⁸ Campbell L. The Early Netherlandish Painters and their Workshops // Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque III, 6–7–8– septembre 1979: Le probleme Maztre de Flemalle – van der Weyden (Universite' Catholique de Louvain, Institut Supirieur d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, Document de travail no.11), ed. D. Hollanders–Favart and R. Schoutte, Louvain–La–Neuve [1981]. P. 43–61.

²⁷⁹ Wilson J.C. Painting in Bruges at the close of the Middle ages. Studies in Society and Visual Culture. The Pennsylvania State University Publ., 1998. P. 157.

²⁸⁰ Comblen–Sonkes M. The drawings of Rogier van der Weyden and his school // Rogier van der Weyden = Rogier de le Pasture: official painter to the city of Brussels, portrait painter of the Burgundian court. Catalog of an exhibition held at the City Museum of Brussels, Maison du Roi, Oct. 6–Nov. 18, 1979. P. 68–80.

²⁸¹ Koreny F., Pokorny E., Zeman G. Early Netherlandish drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch. Antwerp, Rubenshuis, 2002. P. 10–12.

²⁸² Wilson J.C. Painting in Bruges at the close of the Middle ages. Studies in Society and Visual Culture. The Pennsylvania State University Publ., 1998. P. 93–103.

Сравнивая продукцию разных живописных мастерских, заказчик мог отметить качество исполнения. Зачастую сюжет, особенно популярный, повторялся очень многими живописцами, особенно эта тенденция была свойственна художникам южных Нидерландов рубежа XV–XVI веков²⁸³; при этом мастерская Давида отличалась высокой изобретательностью в разнообразии поз и жестов, расположении персонажей. Такие повторения и вариации предполагали взаимообмен между художниками, а не простое копирование.

Во второй половине XV века в практике живописных мастерских Брюгге появился новый инструмент, позволяющий ускорить работу над заказом. Мастерские предварительно создавали законченные алтарные створки, чаще всего правые части диптихов с образом девы Марии с младенцем Христом. Такого рода заказы на посвяtitельные диптихи часто выполнялись в мастерских Мемлинга и анонимных мастеров Брюгге (Мастера легенды Св. Урсулы, Мастера легенды Св. Люции и других). При обращении в мастерскую в этой ситуации требовалось написать только портрет заказчика²⁸⁴, что обеспечивало сокращение общего времени исполнения заказа.

Некоторые произведения мастерских были примерами готовой продукции. Такие работы, как правило, имели небольшой размер, предназначались для молитвы в частном доме, и ограничивались такими сюжетами, как «Муж скорбей» (и вариант – «Христос Благословляющий»), «Мадонна с младенцем», «Вероника с платом», «Бегство в Египет». Например, мастерская Мемлинга использовала такой подход к работе с некоторыми заказами (Рисунки 8–10).

Нужно отметить, что экономический и политический кризис в Брюгге в 1480–е годы привел к запросу на удешевление материалов для производства предметов искусства, а также на уменьшение расходов на транспортировку²⁸⁵. Поэтому начали появляться работы, выполненные не на досках, а на холстах, примером чему может служить «Снятие с креста» (Рисунок 11), выполненное мастерской Давида в конце 1490–х годов. Интересно, что мастерская при повторении сюжета не всегда использовала холст, а часто возвращалась к доскам, что указывает на различие заказчиков: холст был востребован при необходимости транспортировки работы на большое расстояние²⁸⁶.

²⁸³ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 110–115.

²⁸⁴ Eisler C.T. Early Netherlandish Painting: The Thyssen–Bornemisza Collection. Philip Wilson Publishers, 2003. P. 21.

²⁸⁵ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 102.

²⁸⁶ Wolfthal D. The beginnings of Netherlandish canvas painting, 1400–1530. Cambridge University Press, 1989. P. 40, 44. Более ранний пример нетипичного для нидерландского искусства XV века использования холста можно найти в творчестве Дирка Боутса (Рисунок 12), что, вероятнее всего, также связано с необходимостью транспортировки.

В отличие от итальянского Возрождения не существует письменных свидетельств мастеров *Ars nova*²⁸⁷. Наиболее полное описание того, как выглядело помещение мастерской художника, оставил английский мастер Николас Хиллиард в своем трактате, посвященном искусству живописи (1537 год). Он указал, что предпочтительное освещение должно быть с северной или с северо–восточной стороны, никакие отражения от деревьев или стен не должны присутствовать, так же, как и грязь, дым и другие загрязнения воздуха. Хиллиард писал, что художнику рекомендовано находиться на расстоянии чуть меньше двух метров от объекта, если портрет поясной, а если портрет в полный рост – то дистанция должна возрасти примерно до 5,5 метров. Если художник одного роста с моделью, то он должен стоять на одном уровне с ней, если модель высокая, то необходимо расположиться выше, а если модель маленького роста или это ребенок, напротив, требуется чуть более низкое расположение мастера по отношению к портретируемому. Хиллиард советовал после прорисовки черт лица попросить модель встать, так как в положении сидя мало кто сохраняет хорошую осанку²⁸⁸. Ученик Хиллиарда Эдвард Норгейт писал, что для создания портрета необходимы три сеанса, первый должен продолжаться от двух до четырех часов, второй – от четырех до пяти часов, третий – от двух до трех часов. На первом сеансе необходимо запечатлеть ключевые особенности лица модели, на втором – проработать детали лица, написать задний план и одежду, на третьем – добавить недостающие детали, усилить телесный тон, сделать светотеневую моделировку²⁸⁹.

Несмотря на большую временную дистанцию между Яном ван Эйком и Хиллиардом, Лорн Кэмпбелл посчитал возможным провести параллели между особенностями исполнения портретов в мастерской ван Эйка и текстом книги Хиллиарда, отмечая высокий уровень освещенности на «Портрете кардинала Альбергати»²⁹⁰ (Рисунок 13).

Говоря об учениках живописцев Брюгге XV – начала XVI веков, мы, во-первых, хотим отметить, что не все ученики художников Брюгге были зарегистрированы в архивах Брюгге. Хорошо известны два ученика Мемлинга, ученик Пьера Кустейна, а также один ученик Провоста. Во-вторых, в каждой мастерской обычно присутствовали подмастерья, и в отличие от количества учеников, их число не регламентировалось правилами гильдии, а

²⁸⁷ Borchert T.-H. Rogier's St Luke: a case of corporate identity // Rogier Van Der Weyden, St. Luke Drawing the Virgin: Selected Essays in Context. Me fecit, vol 1. Edited by C.J. Purtle. Museum of Fine Arts, Boston, Brepols, 1997. P. 61–81.

²⁸⁸ Hilliard N. A treatise concerning the arte of limning. Together with A more compendious discourse concerning ye art of liming [sic] by Edward Norgate; [each] with a parallel modernized text edited by R.K.R. Thornton and T.G.S. Cain. Ashington, Northumberland: Mid Northumberland Arts Group, 1981. P. 72–75, 114–115.

²⁸⁹ Norgate E. Miniatura, or the Art of Limning. Edited by M. Hardie. Oxford, Clarendon press, 1919. P. 25–43.

²⁹⁰ Campbell L. The making of Portraits. Подробнее: Campbell L., Falomir M., Fletcher J., Syson L. Renaissance Faces: Van Eyck to Titian. National Gallery Company, 2011. P. 36–37.

также гильдия не требовала регистрации подмастерьев. Поэтому зачастую скорее близость манеры, повторение сюжетов и композиционных решений заставляют говорить о том, что Шонгауэр, Дюрер, Зиттов, а также Мастер Св. Варфоломея были подмастерьями Мемлинга, а Изенбрант и Бенсон – Давида. В-третьих, сведения о некоторых мастерских являются весьма малочисленными, часть информации, например, о подмастерьях Давида, отсутствует, однако технико–технологический и художественный анализ произведений его предполагаемых помощников позволяет сделать выводы о возможных подмастерьях.

В-четвертых, мы хотим указать на тот факт, что манера умершего мастера может сохраняться как в мастерской (примером чему может служить мастерская Яна ван Эйка, после его смерти возглавляемая его младшим братом Ламбертом), так и в работах последователей (примером этому могут являться «руанская группа» и другие группы произведений, связанных с мастерской Давида, в частности работы Изенбранта и Бенсона, которые продолжают развитие приемов своего учителя до самой своей смерти в 1550–е годы).

В-пятых, многие мастерские были унаследованы родственниками: младшим братом (в случае ван Эйка, и вероятно, Провоста), сыновьями (в случае Кристуса, Провоста). Даже если художник покидал Брюгге (случай Алингброота), то часто профессия живописца все равно переходила к следующим поколениям семьи.

И последнее, что важно отметить, это возросшую роль Антверпена как активно развивающегося коммерческого центра южных Нидерландов после десятилетия экономического и политического кризиса Брюгге 1480–х годов. Это привело к тому, что представители последнего поколения художников, рассмотренных здесь (Давид, Провост), открыли свои вторые мастерские в Антверпене.

Подводя итоги, нужно отметить, что одной из ключевых составляющих «мира художника» были корпоративные связи, функционирование гильдий. Нужно отметить, что правила работы ремесленников, которые постепенно становились ограничениями для членов гильдии, не являлись всеобъемлющими, существовало много исключений из этих правил. С одной стороны, существовали судебные процессы, связанные с нарушением регламентов Гильдии (пример Кустейна и его подмастерьев), с другой стороны, были живописцы, которые работали на самых разнообразных заказчиках и нарушали запреты гильдии.

Деление художников на придворных мастеров и гильдейских было весьма условным, что доказывает достаточно равномерное распределение заказов среди мастеров, полученных от разных категорий клиентов. При этом мобильность художников (как и

других групп ремесленников) способствовала активной циркуляции идей и технологий работы между живописными мастерскими.

Иерархические отношения в гильдии Св. Луки не являлись ярко выраженными, что привело к проницаемости социальных барьеров и облегчило возможность для художников войти в городскую элиту. С другой стороны, вход в число живописцев обычно был связан с родственными связями (обучение у отца, брата, женитьба на вдове мастера), которые также помогали художнику в продвижении по социальной лестнице, появлении возможностей занять значительные позиции в руководстве гильдии. Приобщение к городской элите могло также состояться благодаря общению с редерейкерами и музыкантами, а также членству в религиозных братствах города. Выбор места проживания и расположение мастерской также способствовали развитию сети социальных связей и привлечению новых категорий клиентов.

Мастерская живописца в XV веке в Нидерландах стала важным местом не только создания значительных произведений искусства (о чем будет сказано в главах 3 и 4), но и местом обучения художников и распространения манеры владельца мастерской, влияния на современников и следующие поколения художников. Значимость работы мастерских живописцев подчеркивается тем фактом, что во время самого серьезного кризиса в Брюгге в 1480–е годы заказ на алтарную живопись не прекращался²⁹¹.

По-прежнему, как и в XIII–XIV веках, большую роль играли образцы, однако творческое переосмысление этого метода, соединение разных фрагментов указывает на те изменения, которые произошли в работе мастерских в XV веке. Разнообразие техник рисунка при создании предварительных эскизов также позволяет говорить о возрастающем значении индивидуальной манеры мастера и его мастерской. При этом в отличие от итальянских коллег фламандские живописцы все-таки регулярнее копировали образцы предыдущих поколений художников, чаще всего пользуясь методом прокалывания.

Усвоение манеры мастера не ограничивалось формальным ученичеством в мастерских; подмастерья, в том числе приезжающие в Брюгге на несколько месяцев, также способствовали распространению и видоизменению манеры мастера. Художники-современники крупного востребованного заказчика могли сознательно подражать его манере и тем самым также образовывать круг последователей.

Таким образом, профессиональное окружение художника в Брюгге в XV – начала XVI веков способствовало возрастанию спроса на продукцию живописных мастерских,

²⁹¹ Wilson J.C. Painting in Bruges at the close of the Middle ages. Studies in Society and Visual Culture. The Pennsylvania State University Publ., 1998. P. 164–169.

значительное количество местных и приезжих заказчиков начинали все чаще обращаться к мастерам с заказами, о чем и будет сказано в следующих главах.

ГЛАВА 3. Внутренний рынок живописных мастерских Брюгге в XV– XVI веках

Утонченный вкус придворного круга бургундских герцогов, сложно структурированная и искусенная коммерческая среда Брюгге, интерес к новым формам репрезентации богословских идей у представителей религиозных институций – от каноников до настоятелей монастырей, а также запросы дипломатов, руководителей и служащих торговых и банковских компаний из европейских государств создали огромное разнообразие типов заказчиков художественных произведений, которые производили живописные мастерские города Брюгге в течение XV столетия: Взгляд через призму двух типов заказов, связанных с внутренним и внешним рынком, позволяет понять, как инвестиции в создание произведений искусства, интерес со стороны заказчика, культурный и социальный контекст стали одним из важных факторов в формировании художественной среды в нидерландском городе XV столетия.

Рассматривая заказы, сделанные в живописных мастерских Брюгге в XV – начале XVI веков, нужно отметить формирование в городе внутреннего рынка сбыта продукции мастерских, который был ориентирован на заказчиков, живущих либо в Брюгге, либо в близлежащих нидерландских городах. Одним из ключевых факторов, повлиявших на появление среди этого типа заказчиков герцога Бургундии и его приближенных, было формирование нового административного центра герцогства не во французской части своих владений, а на территории Нижних земель после убийства арманьяками отца Филиппа Доброго герцога Иоанна Бесстрашного в 1419 году. Несмотря на усилия англичан присоединить к своим владениям провинцию Эно (Геннегау), в 1428 году Филиппу Доброму удалось включить эти земли в свои владения²⁹². В итоге Филипп Добрый в отличие от своих деда и отца сосредоточил усилия не на влиянии на политику Парижа, а в первую очередь на процветании земель Бургундского герцогства, особенно его нидерландской части.

Новые административные центры герцогства потребовали значительного количества новых клерков, юристов и иных служащих. Формирование значительного слоя городской элиты привело к появлению существенного количества заказчиков из числа

²⁹² Надежды нового правителя Бургундии Филиппа Доброго на возможность править всей Францией не сбылись – после смерти и английского короля Генриха V, и французского Карла VI в 1422 году регент Генриха V герцог Бедфорд не допустил бургундского герцога к делам Франции. Также герцог Бедфорд пытался организовать союз Англии с Эно, заключив брак между своим братом Глостером и единственной наследницей Эно Якобой Баварской. Но брак был объявлен расторгнутым. Подробнее: Фавье Ж. Столетняя война. Пер. М. Ю. Некрасов. СПб.: Евразия, 2014. С. 392–406.

горожан. Они также активно участвовали в религиозной жизни, формируя братства, делая вклады в монастыри, поддерживая функционирование госпиталя в Брюгге.

Рассматриваемый период характеризовался резкими изменениями социально-культурной среды: уменьшился авторитет официальной церкви, а неофициальные религиозные движения, напротив, набрали силу, рыцарство совершило поворот от религиозных идеалов к пышным ритуалам, в городах усилилась власть бюргеров, развивались «свободные искусства», при Бургундском дворе и в городах активно протекала светская жизнь. В жизни и творчестве художников представлен характерный срез времени – истории, культуры, художественной жизни.

Изменился вкус заказчиков. Обилие золота и драгоценностей на произведениях конца XIV – начала XV века сменилось интересом к масляной живописи. Теперь не было необходимости рассказывать о мире горнем с помощью сияния золотого фона; в 1420–30-е годы изменились интересы заказчиков – они все меньше внимания уделяли ценности материальных богатств, вложенных в то или иное произведение искусства²⁹³, и, напротив, сфокусировались на оценке способностей художника, его мастерства. Масляная живопись постепенно начала имитировать и блеск драгоценностей, и фактуру дорогих тканей, и лишь небольшие вкрапления золота оставались на нимбах и лучах в работах нидерландских художников после 1430 года²⁹⁴. Также нужно отметить, что натурализм, который замечен в ряде манускриптов начала XV века постепенно уступил место более изящному и элегантному стилю, сформировавшемуся под влиянием французского искусства. Такая манера стала востребована не только придворным кругом, но и горожанами, заказы которых начали преобладать в искусстве Фландрии в 1420-е – 1430-е годы²⁹⁵.

В данной главе будут рассмотрены три группы заказчиков живописи в художественных мастерских Брюгге. Придворный круг заказчиков, включая высших аристократов и семью герцога и высокопоставленных придворных более низкого происхождения демонстрирует интерес к заказу портретов и практически полное отсутствие среди заказов створчатых алтарей для храмовых капелл, за исключением алтарей-эпитафий и образов для частого благочестия. Среди остальных групп заказчиков – представителей религиозных институций, городских элит и обычных горожан Брюгге, –

²⁹³ Зачастую дорого украшенное произведение могло служить и вложением денег, использоваться в качестве залога, то есть становился конвертируемой валютой. Ярким примером такого является дар «Золотой лошади» Карлу VI от Изабеллы Баварской в ознаменование нового 1405 года. Почти сразу подарок был заложен, чтобы выплатить пенсию брату королевы.

²⁹⁴ Nuechterlein J. From Medieval to Modern: Gold and the Value of Representation in Early Netherlandish Painting. York: University of York, Department of History of Art, 2013. P. 20–25. Примеры изменения отношения к мастерству vs материалам см также Баксандалл М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля. Пер. Н. Мазур, А. Форсилова. М.: V–A–C Press, 2021. С. 8–43.

²⁹⁵ Van Buren A.H. Thoughts, Old and New, on the Sources of Early Netherlandish Painting // *Simiolus* 16 (1986). P.111–112.

напротив, преобладает заказ на алтари разных типов, где портрет заказчика превращается в изображение донатора на одной из створок подобного алтаря. При этом тем интереснее отдельные примеры портретной живописи, заказчиками которых выступают представители этих групп²⁹⁶.

3.1. Придворный круг заказчиков в мастерских Брюгге²⁹⁷

Одним из важнейших заказчиков художников Брюгге XV века был Бургундский двор. Эта тенденция стала заметной с 1430 года, когда проходила свадьба герцога Бургундии Филиппа III Доброго и Изабеллы Португальской. Свадебные торжества сопровождались многочисленными церемониями, которые требовали, в числе прочего, большого количества произведений искусства. Завершение периода, связанного с заказами герцогов Бургундских, связано со смертью последней представительницы рода герцогов Валуа Марии Бургундской, дочери герцога Бургундии Карла Смелого в 1482 году.

Бургундские герцоги вовлекали в свою орбиту огромное количество живописцев²⁹⁸, некоторых они сделали своими придворными мастерами, и еще больше мастеров получали временные заказы²⁹⁹.

Очень велико было разнообразие заказов Бургундского двора: это и гобелены, и работа по металлу, создание знамен для церемониальных процессий и военных экспедиций, театральных декораций, а также оформления похорон. При этом счетные книги Бургундского двора содержат крайне мало записей об оплатах живописных панелей³⁰⁰.

Портрет был самым популярным заказом со стороны придворного круга заказчиков в мастерских художников Брюгге³⁰¹. При рассмотрении заказов от придворного круга заказчиков нужно принять во внимание разнообразие функций портретов. Портрет появился в середине XIV века и в первые семь десятилетий являлся почти исключительно привилегией правящего сословия. Однако функции портретов могли быть очень

²⁹⁶ Также см. Приложение Г. «Дополнительные детали иконографии и социального контекста некоторых произведений, упомянутых в главах 3–4».

²⁹⁷ При написании данной главы использовались текст статьи автора: Забродина Е.А. От заказчика к зрителю: заказы канцлера Никола Ролена в мастерских Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена. *Обсерватория культуры*. 2023;20 (2). С. 164–176.

²⁹⁸ Campbell L. The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century // *Burlington Magazine* 118 (1976). P. 188.

²⁹⁹ Laborde, de: *Les ducs de Bourgogne, Seconde partie. Preuves*, 3 vols.. Paris [1849–52], I and II. For the period after 1477, not covered by De Laborde, and for much supplementary information, see the unwieldy *L.A.D.N.B.*, I, IV, VII and VIII.

³⁰⁰ Gachard. *Rapport d Monsieur le Ministre de l'Intérieur sur les documents concernant l'histoire de la Belgique qui existent dans les diptds littéraires de Dijon et Paris*, I, Archives de Dijon, Brussels [1843]. Pp 98–104; Laborde, de: *Les ducs de Bourgogne, Seconde partie. Preuves*, 3 vols.. Paris [1849–52], I and II. For the period after 1477, not covered by De Laborde, and for much supplementary information, see the unwieldy *L.A.D.N.B.*, I, IV, VII and VIII.

³⁰¹ Harbison C. *Jan van Eyck: The Play of Realism*. Reaktion Books, 1997. P. 22–28, 125.

различными. История рода, гордость за предков отражали генеалогическую задачу портретного искусства. Одним из ранних примеров такого рода служат фресковые росписи в погребальной часовне Людовика Мальского в Куртре³⁰², скульптурные изображения графов Фландрии на фасаде ратуши Брюгге³⁰³. Возможно, в XV веке уже существовали и галереи портретов, о чем косвенно свидетельствует история убийства Людовика Орлеанского бургиньонами в 1407 году: для оправдания этого преступления появилась легенда, что в портретной галерее Людовика Орлеанского находился женский портрет, похожий на черты лица жены Иоанна Бесстрашного, лидера бургиньонов; таким образом, герцог Бургундии совершил убийство чести³⁰⁴.

Еще одной распространенной задачей портретной живописи было предварительное знакомство высокопоставленных жениха и невесты³⁰⁵. С Брюгге тесно связана история заказа портрета Изабеллы Португальской, будущей третьей жены герцога Бургундского Филиппа Доброго. Ян ван Эйк являлся членом официальной делегации, которая в 1428 году отправилась из Бургундского герцогства через Англию в Португалию к королю Жуану I для сватовства его старшей дочери принцессы Изабеллы. Этот брак был во многом организован благодаря брату Изабеллы инфанту Педру, который жил в Брюгге с декабря 1425 до весны 1426 года³⁰⁶. Во время посольства в Португалию художник написал два портрета будущей супруги герцога и отправил в Бургундию – один морем, другой по суше³⁰⁷. Возможно, что один или оба портрета были сделаны не на деревянной доске, а на холсте, так как именно такой вариант больше подходил для транспортировки³⁰⁸. Сохранились несколько копий этого портрета³⁰⁹ (Рисунки 15–16). Посольство вместе с невестой в сентябре 1429 года покинуло Португалию, прибыло во Фландрию в Рождество 1429 года, и 8 января 1430 года

³⁰² Borchert T.-H. *Kings, Dukes and Counts: The Patronage of Flemish Art by the House of Valois and Louis of Male // No Equal in Any Land: Andre Beauneveu, Artist to the Courts of France and Flanders*. Edited by S. Nash. Paul Holberton Publishing, 2007. P. 13–29.

³⁰³ Campbell L. *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting* Подробнее: the 14th, 15th and 16th Centuries. London: New Haven, 1990. P. 41–42.

³⁰⁴ Blockmans W., Prevenier W. *De Bourgondiërs. De Nederlanden op weg naar eenheid, 1384–1530*. Amsterdam: Meulenhoff, Leuven: Kritak, 1997. P. 57–58.

³⁰⁵ Первые подобные портреты связаны с мастерской Робера Кампена (Рисунок 14).

³⁰⁶ Русанов А. Между морализаторской риторикой и политической теорией: ценные мысли инфанта дона Педру // *Бог, Рим и народ в средневековой Европе (серия Polystoria)*. Под. ред. М. Бойцова и О. Воскобойникова. М.: Издательский дом ВШЭ, 2021. С. 170–171.

³⁰⁷ Jolly. P.H. *More on the Van Eyck Question: Philip the Good of Burgundy, Isabelle of Portugal, and the Ghent Altarpiece* // Brill: Oud Holland. Vol. 101, No. 4 (1987). P. 242.

³⁰⁸ Wolfthal D. *The beginnings of Netherlandish canvas painting, 1400-1530*. Cambridge University Press, 1989. P. 10.

³⁰⁹ Sterling C. *Jan van Eyck avant le 1432* // *Revue de l'Art* 33 (1976). P. 7–59. Также портрет принцессы и путешествия ван Эйка по испанским землям, возможно, повлияли на образы сивилл и пророков Гентского алтаря, который в том числе был связан с надеждой бургундского герцога на рождение наследников. Подробнее: Jolly. P.H. *More on the Van Eyck Question: Philip the Good of Burgundy, Isabelle of Portugal, and the Ghent Altarpiece* // Brill: Oud Holland. Vol. 101, No. 4 (1987). P. 242–243.

в Брюгге совершилась свадьба герцога Бургундского с Изабеллой Португальской, для которой ван Эйк разработал декорации³¹⁰.

Гораздо позднее еще один портрет Изабеллы появляется на триптихе Петруса Кристуса, от которого сохранилась левая створка (Рисунок 17). Скорее всего, алтарь был создан незадолго до того момента, когда жена Филиппа Доброго удалилась от двора в Ньепп, где и провела следующее десятилетие до смерти мужа. Изабелла активно занималась благотворительной деятельностью, что и объясняет выбор ее патрона – Елизаветы Венгерской, также известной своими добрыми делами. Для супруги герцога Бургундии благочестие, которое в том числе проявилось в заказе этого триптиха – это также одна из редких для женщины XV века возможность оказывать влияние на придворный круг, даже после переезда в Ньепп.

Ван Эйк выполнил портрет и второй жены герцога Бонны д'Артуа. Когда художник вошел в круг придворных Филиппа Доброго, Бонна д'Артуа уже несколько месяцев была женой герцога. Оригинал не сохранился, самый близкий к оригиналу вариант хранится в Берлине³¹¹ (Рисунок 18). Вскоре после создания портрета, известного лишь по копиям конца XV – начала XVI веков, Бонна д'Артуа умерла – в сентябре 1425 года.

Существовало и несколько портретов герцога, написанных рукой Яна ван Эйка. Вероятнее всего, что один из портретов герцога как будущего супруга художник привез Изабелле во время посольства в Португалию. Возможно, на этом портрете жених был представлен с кольцом³¹². Другие портреты герцога, которые сохранились лишь в копиях³¹³, подчеркивают его социальный статус, достоинство правителя (Рисунки 19-20).

Также для герцога был создан триптих, от которого сохранилась только левая створка «Благовещение» (Рисунок 2). Эта часть утраченного триптиха еще в 1791 году³¹⁴ хранилась в родовой усыпальнице герцогов Бургундских – в монастыре Шанмоль в Дижоне, возможно, в капелле Благовещения³¹⁵. Иконографическая программа сохранившейся створки фокусируется на двух ключевых аспектах Благовещения: во-первых, как событии, открывающем историю жизни и смерти Христа, как жертвы,

³¹⁰ Праздник продлился целую неделю. Подробнее: Belozerskaya M. *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe*. Cambridge University Press, 2012. P. 47–75.

³¹¹ Ring G. 'Le Grand Siècle des Ducs de Bourgogne' at Dijon // *The Burlington Magazine*, Vol. 93, No. 582 (Sep., 1951). P. 297.

³¹² Borchert T.-H. Form and Function of van Eyck's Portraiture. Conference 'Vision and Materials: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's time', 2012. P. 221.

³¹³ *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art*. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol 1 P. 611.

³¹⁴ Но уже в начале XIX века все архивные записи, связанные с этим произведением, оказались утрачены. Подробнее: Borchert T.-H. *Jan Van Eyck: Renaissance Realist*. Tashen, 2008. P. 49–50.

³¹⁵ Van Eyck. *An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 22–24.

искупающей первородный грех человечества; во-вторых, как на водоразделе между Ветхим и Новым заветом, на переходе от эпохи *sub lege* к эпохе *sub gratia*. Сложная программа удивительно искусно изображена на небольшом пространстве створки алтаря, логично и последовательно раскрывая зрителю библейские сюжеты.

Еще один возможный заказ, полученный ван Эйком от Филиппа Доброго³¹⁶ – диптих, от которого сохранилась левая створка «Мадонна в церкви»³¹⁷ (Рисунок 21). В этой работе ван Эйк снова использовал сложную иконографическую программу, однако сместил фокус на завершение истории человечества – Апокалипсис, когда будет явлено второе пришествие Христа. Эсхатологические настроения можно объяснить продолжающейся Столетней войной, а также широким распространением *Devotio Moderna*, одной из задач которого было напоминание о конечности земной жизни.

Кроме этого, возможно, для герцога было создано изображение «Праздника рыбной ловли» (Рисунок 24), а также карта мира (*mappemonde*), известная благодаря книге Бартоломео Фацио³¹⁸, где ван Эйк даже соблюдал масштаб при изображении разных географических регионов, пользуясь своим знанием математики³¹⁹. Украшение резиденции патрона разнообразными светскими сюжетами являлось одной из типичных задач, которые стояли перед придворным художником³²⁰.

Филиппа связывали с Яном ван Эйком тесные личные отношения, и по отзывам членов его семьи герцог высоко оценивал не только профессионализм художника, но и его честность и преданность³²¹. Мастер начал работать на герцога с 1425 года, после смерти своего предыдущего патрона графа Иоанна III Баварского («Безжалостного») 6 января 1425 года. Среди первых заказов герцога Бургундского было и украшение его резиденций в Лилле в 1426–1427 годах, а затем в Эдене. Через четыре года после переезда в Брюгге герцог повысил ежегодные выплаты художнику, о чем есть распоряжение в счетной книге, однако новая сумма выплат не сразу была передана Яну ван Эйку. Филипп Добрый написал: «выплатите указанную сумму нашему возлюбленному придворному и художнику Яну ван

³¹⁶ Van Eyck. *An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 25.

³¹⁷ Известно два повторения «Мадонны в церкви»: диптих Кристиана де Хондта, созданный Гентским мастером 1499 года (Рисунок 22) и второе – Яном ван Госсартом (Рисунок 23).

³¹⁸ Paviot J. *La mappemonde attribuée à Jan van Eyck par Fàcio: une pièce à retirer du catalogue de son œuvre* // *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 1991. P. 57–62.

³¹⁹ Belozerskaya M. *Jan Van Eyck's Lost Mappamundi-a Token of Fifteenth-Century Power Politics* // *Journal of Early Modern History* 4(1), January 2000. P. 45–84.

³²⁰ Dumolyn J, Buylaert F. *Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network* // *Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 110. Однако Борхерт при этом скорее склонен рассматривать эту работу как заказ предыдущего патрона ван Эйка – графа Голландии Иоанна Баварского. Подробнее: Borchert T.-H. *Jan Van Eyck: Renaissance Realist*. Tashen, 2008. P. 8.

³²¹ *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art*. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol 1. P. 610–611.

Эйку, если вы не хотите вызвать мой гнев, потому что мы желаем удержать его на нашей службе и мы никогда не найдем никого, кто так одинаково превосходит в искусстве и знаниях»³²².

Филиппу III Доброму наследовал его сын, последний герцог Бургундский из династии Валуа Карл Смелый. Он начал реорганизацию армии, нацеленную на увеличение ее боеспособности и улучшение управляемости³²³. Однако десятилетие его правления закончилось поражением в битвах за объединение французских и фламандских территорий герцогства. В начале 1477 года Карл Смелый погиб в битве при Нанси.

Один из небольших переносных алтарей Петруса Кристуса «Мадонна с Младенцем в домашнем интерьере» (Рисунок 25) связывают с заказом Карла Смелого и его третьей жены Маргариты Йоркской. Культ святого Иосифа как идеального супруга, был связан с деятельностью проповедника Жана Жерсона, священника храма Св. Донациана в Брюгге в конце XIV – начале XV века. В проповедях Жерсона Иосиф выступал как символ священной природы брака и целомудрия, побеждающего похоть. Необычный выбор синего и красного (геральдических цветов в гербе герцога), а также лилия и золотые львы указывают на Карла Смелого как возможного заказчика этого алтаря³²⁴.

Второе лицо в герцогстве Бургундского канцлер Николас Ролен появился как донатор на одном из самых известных алтарей Яна ван Эйка «Мадонна канцлера Ролена»³²⁵ (Рисунок 26). Эта работа ван Эйка до Великой французской революции находилась в Отене в сакристии церкви Нотр-Дам-дю-Шатель, которая ранее была капеллой Ролена³²⁶.

Никола Ролен родился в Отене в 1376 году, получил юридическое образование и был советником сначала Иоанна Бесстрашного, а после его убийства арманьяками в 1419 году стал доверенным лицом следующего бургундского герцога Филиппа Доброго. В 1422 году Филипп Добрый сделал Ролена канцлером и возвел его в дворянское достоинство³²⁷.

³²² Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.24. Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P.89. В том же 1435 году в счетных книгах Бургундского герцогства появляется еще одна запись о выплате художнику Яну ван Эйку 18 фунтов для возмещения расходов путешествия из Брюгге в Аппас. Подробнее: Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P.90 and Annex I, doc nos II–IV. Возможно, что увеличение суммы выплат мастеру связано с заказом портрета кардинала Альбергати, о чем будет сказано далее.

³²³ Калмыков В.С. Герцог Бургундии Карл Смелый как военный организатор и полководец // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Серия «История и политология», 2012, №1. С.53–61.

³²⁴ На других работах со схожим сюжетом таких деталей не встречается. Подробнее: Ainsworth M.W. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P.173–175.

³²⁵ Идентификация модели с канцлером Роленом не вызывала сомнений до XVIII века, и снова подтверждена в XIX веке. Подробнее: Corpus of 15th-Century Painting in the Former Southern Netherlands (CVP 17), edited by M. Comblen-Sonkes. P. Lorentz. (Le musée national du Louvre. Paris. II). Brepols, 1995. P. 21.

³²⁶ Adhemar H. Sur la Vierge du chancelier Rolin de van Eyck // Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique, XV, 1975. P. 9–11.

³²⁷ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 53.

Никола Ролен был одним из самостоятельных акторов в политике, которую проводило Бургундское герцогство, и именно с ним связана реализация самостоятельного существования герцогства, которое было достигнуто после заключения договора в Аррасе³²⁸. Современники канцлера описывали его по-разному. Бургундский историк и хронист Жак дю Клерк описывал Ролену как человека «великого ума, однако нежелающего отдать свои полномочия и умирающего с мечом в кулаке»³²⁹. Священник и дипломат Жан Жувенель дез Юрсен считал, что Ролен не пассивно исполнял волю Филиппа Доброго, а был самостоятельным актором³³⁰. Поэт и хронист герцогов Бургундских Жорж Шателен, в свою очередь, отмечал приверженность канцлера делам земным, а не духовным³³¹. При этом нужно учитывать, что Шателен мог завидовать незаурядной карьере Ролену с учетом его низкого происхождения³³². Мы также должны отметить кошель на поясе канцлера, который художник убрал в финальном живописном слое. Истолкование его может быть в неблагоприятном смысле для зрителя, так как Ролен был одним из кредиторов для Филиппа Доброго, и кошель здесь мог олицетворять грех ростовщичества³³³, однако, с другой стороны, кошель мог быть напоминанием о задачах Ролену на посту канцлера. Во втором случае художник мог убрать кошель с целью сфокусировать внимание зрителя на благочестии заказчика³³⁴. Стремление к добродетели и забота о спасении своей души также подчеркивается в алтаре выбором сюжетов для капителей над головой канцлера: изгнание из рая, история Каина и Авеля, встреча Авраама и Мельхиседека. Младенец Христос с хрустальной сферой как образом мира и рукой, поднятой в благословляющем жесте, изображен как *Salvator Mundi*, рука младенца продолжает мост, соединяющий берег земной

³²⁸ Нуждин О.И. Никола Ролен: портрет на фоне бургундской политики // Научный диалог, 2014, 5 (29). С. 68–89.

³²⁹ *Mémoires de Jacques de Clerq* Par J.–A. Buchon // Collection des Chroniques nationales Francaises. — XV siecle. — Paris: Verdier Libraire, 1826. Col 834.

³³⁰ Viollet. Paul. *Droit public. Histoire des institutions politiques et administratives de la France* // Подробнее: two vols. Hachette Livre–BNF, 1898. P. 134, 136.

³³¹ Chastellain G. *Chronique des ducs de Bourgogne*. Par Georges Chastellain: [t. II–III]; publiée pour la première fois / par J.–A. Buchon. Paris, Verdier, 1827.

³³² Нужно отметить, что Шателен фальсифицирует свою биографию, причиной чего может быть неудовлетворенность своим социальным положением, на что и накладывается мотив зависти к возвышению Никола Ролену. Подробнее: Асейнов Р.М. При дворе герцогов Бургундских. История, политика, культура XV века. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2019. С. 15–16; Kieser E. *Zur Deutung und Datierung der Rolin–Madonna des Jan van Eyck*, *Stddeljahrbuch*, N.F. I (1967). P. 74.

³³³ Dhanens E. *Hubert and Jan van Eyck*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1981. P. 279; Ролен был одним из самых богатых людей своего времени и признанным патроном искусства, другое не менее известное произведение, связанное с его именем, было создано спустя десятилетие после Мадонны ван Эйка Рогиром ван дер Вейденом для госпиталя в Боне (Страшный суд, 1445–1450, Отель–Дё, Бон). Схожесть между моделями на работах ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена прослеживается, также видны и возрастные различия между портретами донатора в возрасте. Нужно заметить, что кошель отсутствует в полиптихе Рогира ван дер Вейдена, но при этом изображен на портретах Ролену. Ward J.L. *Disguised Symbolism as Enactive Symbolism* Подробнее: *Van Eyck's Paintings* // *Artibus et Historiae*, Vol. 15, No. 29 (1994). P. 37.

³³⁴ Более подробно о деталях биографии Ролену см. Забродина Е.А. От заказчика к зрителю: заказы канцлера Никола Ролену в мастерских Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена. *Обсерватория культуры*. 2023, 20(2). С. 164–176.

и Небесный Град на заднем плане композиции³³⁵, указывая на возможность спасения для канцлера.

Кроме заказа алтаря ван Эйку Никола Ролен предпринял и другие действия, направленные на спасение своей души³³⁶: с 1426 он учредил годовую ренту для капеллы Св. Себастьяна в Нотр-Дам-дю-Шатель в Отене, там же основал в 1430 две ежедневные Евхаристии (и совершил годовой платеж за них), делал подарки этой церкви, основал в 1450 двенадцать позиций для каноников, также оплатил реконструкцию капеллы Св. Себастьяна в 1429–1430 годах, для кафедрального собора Св. Виктора в Шалон-сюр-Сон оплатил регулярную мессу для первой супруги и своих детей и родственников³³⁷.

В том же 1435 году Ян ван Эйк написал портрет другого придворного Филиппа Доброго, Бодуэна I де Ланнуа (Рисунок 27). Он родился в семье бургундских аристократов, в 1423 году был губернатором Лилля, возглавлял посольство Бургундии в Португалию во время сватовства герцога к принцессе Изабелле Португальской, а также неоднократно участвовал в военных походах Филиппа Доброго, в том числе одним из первых в 1454 году дал «клятву фазана»³³⁸. Бодуэн де Ланнуа изображен в парадном одеянии, которое он получил от герцога Бургундии при назначении главой посольства. Поверх вышитой золотом черной робы отчетливо заметна золотая цепь с орденом Золотого руна. Орден был учрежден Филиппом Добрым в начале 1430 года и де Ланнуа стал одним из первых 25 членов этого рыцарского объединения³³⁹. Высокий статус, который давало членство в Ордене Золотого руна, сложно переоценить: члены Ордена могли критиковать суверена, и даже выступать как судьи в вопросах чести³⁴⁰.

Парадное одеяние, знак принадлежности к ордену Золотого руна и жезл в правой руке также, как и взгляд влево, а не на зрителя указывают на официальный характер этого портрета. При этом ван Эйк не приукрашивал внешность придворного, что было характерно

³³⁵ Харбисон отмечает, что позиция младенца и направление его жеста также может напоминать сюжет видения Тибурутинской сивиллы. Подробнее: Harbison C. Visions and Meditations in Early Flemish Painting // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 15 (1985). P. 91–92.

³³⁶ Gelfand L.D. and Gibson W.S. Surrogate Selves: The "Rolin Madonna" and the Late-Medieval Devotional Portrait // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2002, Vol. 29, No. 3/4 (2002). P. 119.

³³⁷ Adhemar H. Sur la Vierge du chancelier Rolin de van Eyck // *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, XV, 1975. P. 12.

³³⁸ Хаусли, Н. Крестonosное движение 1274–1700 // История крестовых походов. Ред. Д. Райли–Смит. Пер. Е. Дорман. М.: Крон–Пресс, 1998. С. 133–147.

³³⁹ Weale W.H.J. Portrait of Baldwin de Lannoy by John van Eyck // *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Jul., 1904, Vol. 5, No. 16 (Jul., 1904). P. 408–409.

³⁴⁰ Конгресс в Arras, где шла речь о примирении с Францией, возглавляемой к этому времени Карлом VII, стоявшим за убийством отца герцога в 1419 году, стал примером, когда политическая целесообразность вступила в противоречие с вопросами чести. Партия сторонников Англии написала меморандум, где советовала герцогу обратиться к Ордену Золотого руна, надеясь на решение, основанное на рыцарских добродетелях. Однако в итоге после заседания Ордена примирение Бургундии с Францией все же состоялось. Подробнее: Russell J.G. *The Congress of Arras, 1435: A Study in Medieval Diplomacy*. Biblio & Tannen Publishers, 1972. P. 54–58.

для более ранних портретов придворных и правителей в конце XIV – начале XV веков. Небольшие размеры портрета (ширина 20 см и высота 26 см) могут указывать также на то, что портрет могли перемещать. Возможно, он использовался как мемориальный, например, в капелле, для которой де Ланнуа сделал пожертвования³⁴¹.

Среди заказов придворных герцога Бургундского особое место занимает триптих, который заказал Питер Бладелен. Его отец переехал в Брюгге и стал богатым горожанином, а сын сделал блестящую карьеру придворного. В 1430 году он стал членом городского совета, с 1436 года являлся городским казначеем. В это время между Филиппом Добрым и городом Брюгге начался серьезный конфликт, который закончился осадой и взятием города войсками герцога. Бладелен выступил как посредник в разрешении этого конфликта. Вскоре после этого в 1441 году он был назначен финансовым советником, затем с 1444 года казначеем Филиппа Доброго, а в 1451 занял престижную позицию финансового управляющего Ордена Золотого руна. В конце жизни уже следующий герцог Бургундский Карл Смелый даровал Питеру Бладелену рыцарское звание³⁴².

Бладелен построил дом на улице Наалденстраат в 1435 году³⁴³, сразу после женитьбы на Маргарите ван Вахевьер, однако брак был бездетным. В 1448 году он получил от герцога Бургундского разрешение построить город Миддельбург на старой римской дороге, неподалеку от Брюгге. После 1452 года Бладелен стал сеньором Миддельбурга. В городе был построен замок, в который он переехал вместе с женой. И в это же время или чуть раньше Питер Бладелен заказал мастеру из Брюсселя Рогиру ван дер Вейдену триптих (Рисунок 28), который позже назовут алтарем Миддельбурга (или алтарем Бладелена).

Необычно, что Бладелен, выходец из Брюгге, выбрал мастера не школы Брюгге, а брюссельского художника. Однако после 1441 года, когда умер Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден оказался самым значительным мастером в Бургундском герцогстве, что и объясняет выбор живописца не из родного города сеньора Миддельбурга.

Заказчик изображен на центральной створке триптиха справа, на коленях с молитвенно сложенными руками рядом со сценой Рождества Христова. Эта панель

³⁴¹ Borchert T.-H. Form and Function of van Eyck's Portraiture // *Vision & Material: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's Time*. Edited by Marc De Mey, Maximiliaan P. J. Martens, Cyriel Stroo. Brussel: KVAB Press, 2012. P. 214.

³⁴² Clercq W., Dumolyn J., Haemers J. "Vivre Noblement": Material Culture and Elite Identity in Late Medieval Flanders // *Journal of Interdisciplinary History*, xxxviii:1 (Summer, 2007). P. 1—3.

³⁴³ После смерти Бладелена и его жены этот дом был куплен Томмазо Портинари для представительства банка Медичи в Брюгге. Подробнее: Clercq W., Dumolyn J., Haemers J. "Vivre Noblement": Material Culture and Elite Identity in Late Medieval Flanders // *Journal of Interdisciplinary History*, xxxviii:1 (Summer, 2007). P. 1—31.

показывает воплощение Бога на земле, тогда как правая и левая створка предсказывают это чудо³⁴⁴.

Инвестиции Бладелена в реконструкцию собора Миддельбурга и заказ алтаря были связаны не только с темой спасения души заказчика, но и с желанием войти в придворную элиту Бургундского герцогства благодаря вниманию к вопросам благочестия³⁴⁵. Нужно заметить, что Питер Бладелен также активно участвовал в обмене подарками, например с арагонским двором Альфонсо V, на что указывают находки на археологических раскопках замка: были найдены три типа бело-синих изразцов, изготовленных в регионе Валенсии в технике майолике, которые являются очень редким явлением для нидерландских земель³⁴⁶. На левой створке закрытого алтаря Бладелена на заднем плане за девой Марией показан кувшин, также сделанный в технике майолики³⁴⁷. Нужно отметить, что и строительство замка не преследовало фортификационные цели, а скорее было желанием подчеркнуть социальный статус и богатство заказчика³⁴⁸.

Один из учеников мастерской Мемлинга Михель Зиттов также выполнял заказы придворного круга, но уже в эпоху правления Габсбургов, и в основном для испанского королевского двора³⁴⁹ (полиптих из 47 панелей для королевы Изабеллы, около 1500 года³⁵⁰, диптих для Маргариты Австрийской³⁵¹, портрет короля Дании и Норвегии Кристиана II, а

³⁴⁴ На левой створке алтаря Бладелена тибуртинская сивилла и император Август Октавиан созерцают в небесах Богородица с младенцем, на правой – младенец Христос является трем волхвам. Подробнее: Rothstein B. *Cognition, and Self-Reflection in Rogier van der Weyden's Bladelin Triptych* // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2001, 64. Bd., H. 1 (2001). P. 37–55.

³⁴⁵ Clercq W., Dumolyn J., Haemers J. “Vivre Noblement”: Material Culture and Elite Identity in Late Medieval Flanders // *Journal of Interdisciplinary History*, xxxviii:1 (Summer, 2007). P. 2–3.

³⁴⁶ Другие примеры появления майоликовых изразцов можно увидеть на створках Гентского алтаря и в Мадонне каноника ван дер Пале. Подробнее: Braekevelt J., Conesa J.C., Kaçar H., Lerma J.V., Dumolyn J. *Aragonese Tiles in a Flemish Castle: A Chivalric Gift-Exchange Network in Fifteenth Century Europe* / *Al-Masaq: Journal of the Medieval Mediterranean*, 2015, Vol. 27, No. 2. P. 163. На изразцах, найденных на раскопках в Миддельбурге, изображены инициалы Питера Бладелена и знак ордена Золотого Руна. Подробнее: Braekevelt J., Conesa J.C., Kaçar H., Lerma J.V., Dumolyn J. *Aragonese Tiles in a Flemish Castle: A Chivalric Gift-Exchange Network in Fifteenth Century Europe* / *Al-Masaq: Journal of the Medieval Mediterranean*, 2015, Vol. 27, No. 2. P. 153–171.

³⁴⁷ Большинство исследователей оспаривают версию, что закрытые створки алтаря Бладелена принадлежат кисти Рогира ван дер Вейдена. Панофский и Фридлендер предполагают авторство кого-то из подмастерьев Рогира, при этом Панофский указывает на возможное французское происхождение этого мастера, а Грэхам Смит предполагает, что это мастер FVB. Подробнее: Panofsky E. *Early Netherlandish paintings: its Origin and Character*. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 277; Friedländer, M.J. *Early Netherlandish Painting, II: Rogier van der Weyden and the Master of Flemalle, Leyden and Brussels*, 1967. P. 15; Smith G. *The Exterior of the Bladelin Altarpiece and the Master FVB* // *Oud Holland*, 1970, Vol. 85, No. 2 (1970). P. 115–116.

³⁴⁸ Creighton O.H. *Castles and Landscapes: Power, Community and Fortification in Medieval England*. London: Leicester University Press, 2002. P. 65–88.

³⁴⁹ Эти заказы не учитывались в итоговых подсчетах и в приложении Д, так как Зиттов создавал их уже после завершения своего пребывания в Брюгге.

³⁵⁰ Hand J.O., Wolff M. *Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue)*. Cambridge University Press, 1987. P. 236–239.

³⁵¹ Miller M.F. *The patronage of Margaret of Austria: the commissions and collections of a humanist*. PhD diss., California State University Dominguez Hills, 1996. P. 23–24.

также портрет (или два портрета) дочери Изабеллы Кастильской Екатерины Арагонской и/или Марии Тюдор³⁵²).

Индивидуальные заказы аристократов были достаточно плохо задокументированы³⁵³. Свидетельства о владении картинами иногда находятся в завещаниях, счетах и переписи имущества умершего после его смерти. Одно из таких завещаний аристократки Маргариты де Ланнуа, умершей в 1460 году, содержит перечень из нескольких картин, однако, видимо, владелица не оценивала их высоко. Согласно ее последней воле, все картины перешли во владение женам ее приближенных, тогда как ближайшие родственники получили ее драгоценности и рукописные иллюминированные манускрипты³⁵⁴.

Подводя итоги заказам придворного круга в художественных мастерских Брюгге, мы можем определить пропорцию портретов и алтарей (как для капелл, так и эпитафий, и образов для личного благочестия). Всего было рассмотрено пятнадцать произведений искусства³⁵⁵, из них семь портретов³⁵⁶, шесть алтарных композиций, из них одна является заказом или подарком для священнослужителя (священник Ян Ролен, вероятнее всего, заказывает алтарную композицию для своего отца канцлера Ролена). Заказчик алтарной композиции «Мадонны с Младенцем в домашнем интерьере» Кристуса известен только предположительно, а в случае триптиха Питера Бладелена заказчик – это выходец из городских элит, не принадлежавший высшей аристократии. И только три алтаря являются предположительно, заказом Филиппа Доброго и его супруги Изабеллы Португальской (диптих и два триптиха, от которых сохранились только отдельные створки). При этом художники (ван Эйк и Кристус) получают гораздо больше светских заказов, связанных с декорированием резиденций, а также специальные заказы (например, карта мира). Мы должны отметить, что это является общей тенденцией для нидерландской живописи с 1430 года до середины XVI века³⁵⁷. При этом заказ со стороны придворных кругов в мастерских

³⁵² Мария Тюдор была обручена с будущим императором Карлом V, свадьба не состоялась. Подробнее: Hand J.O., Koppel G. Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe. Yale University Press, 2018. P. 66–68.

³⁵³ В инвентарных описях XV века практически отсутствуют перечни художественных произведений, и лишь начиная с Маргариты Австрийской появляются подобные документы. Подробнее: Eichberger D. Leben mit Kunst Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst und Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande, Turnhout Brepols., 2002. P. 94–97, 143–186.

³⁵⁴ Campbell L. The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century // Burlington Magazine 118 (1976). P. 189.

³⁵⁵ В это число не включены заказы, которые выполнены Зиттовым для испанского королевского двора.

³⁵⁶ Из них утрачены портреты Филиппа Доброго, Бонны Артуа и Изабеллы Португальской кисти ван Эйка.

³⁵⁷ Wijnsman, Hanno. Patterns Подробнее: Patronage. Distinction and Imitation Подробнее: the Patronage of Painted Art by Burgundian Courtiers (15th and Early 16th Century). Подробнее: The Court as a Stage: England and the Low Countries Подробнее: the Later Middle Ages // Ed. by Steven Gunn, Antheun Janse. Boydell Press, 2006. P. 61–69.

Брюгге драматически падает в последней трети XV века в связи с противостоянием города и императора Максимилиана. В мастерских Мемлинга и художников его круга мы не видим придворных заказов, за исключением иностранных заказчиков, о которых будет сказано ниже³⁵⁸.

Если говорить о иконографии, то надо отметить, что в портретах придворных наряду с портретами горожан (о чем будет сказано ниже) ван Эйк, а за ним и следующие представители школы Брюгге начинают разрабатывать новый тип портрета с репрезентацией модели в трехчетвертном повороте в отличие от профильного портрета³⁵⁹. Однако утрата части портретов, созданных ван Эйком, не позволяют в полной мере сделать вывод о новациях в части портрета придворного, и более ярко изменения в иконографии портрета мы увидим на примерах городских заказов. Что касается алтарной живописи, то здесь мы наблюдаем традиционное изображение заказчика в полный рост, на боковых створках триптихов, выбор формата также является весьма традиционным. Гораздо больше нововведений мы заметим далее в иконографии городского заказа. При этом именно придворный заказ включает в себя ряд особых работ, таких как карта мира, которые отражают новый вкус самых высокопоставленных заказчиков живописцев школы Брюгге.

Также нужно отметить, что нам точно неизвестно месторасположение портретов придворных и семьи герцога, однако можно предположить существование не только портретных галерей, о чем было сказано ранее, но и возможность частого перемещения портретов в связи с очень небольшими размерами многих из них. Отличительной особенностью светского портрета от портрета донаторского является погрудное изображение, изменение этого параметра мы увидим далее, в 4 главе, посвященной экспорту продукции мастерских Брюгге.

Таким образом, на протяжении первых двух третей XV века аристократия в нидерландских провинциях активно обращается в мастерские живописцев Брюгге, при этом отдавая предпочтение портрету. Мы должны отметить, что для тех придворных, которые не принадлежали высшему нобилитету, более типичным заказом являлась алтарная композиция. Как будет видно далее, в следующих группах заказчиков соотношение в заказе портретов и алтарей будет меняться.

³⁵⁸ Нужно отметить, что один из учеников Мемлинга – Михель Зиттов – становится одним из живописцев при испанском дворе, находящемся в родстве с императором Максимилианом, однако этот пример выходит за рамки заказов, связанных со школой Брюгге, так как в это время Зиттов давно покинул Брюгге.

³⁵⁹ Ван Эйк является автором первого известного изображения лика Спасителя, который сохранился только в копиях (самая ранняя – в берлинском собрании). Именно этот тип религиозной живописи повлиял на появление в Брюгге и далее в других нидерландских художественных центрах трехчетвертных портретов. Подробнее: Syson L. *Witnessing Faces, Remembering Souls* // Campbell L., Falomir M., Fletcher J., Syson L. *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*. National Gallery Company, 2011. P. 21-22.

3.2. Представители религиозных институций как заказчики художественных мастерских Брюгге

Заказы со стороны монастырей, каноников, священнослужителей составляет важную часть продукции живописных мастерских Брюгге в XV веке. Священники, живущие в городах, монахи, принадлежащие госпитальным общинам, а также настоятели и монахи регулярно обращались с заказами к художникам в течение всего рассматриваемого периода. Вовлеченность горожан в движение *Devotio moderna*, братства общей жизни, которые возникли в Брюгге, как и во многих других нидерландских городах в конце XIV–XV веках, способствовали все большей схожести интересов мирян и духовных лиц с точки зрения заказа в мастерских живописцев.

3.2.1. Каноники

Одной из важных групп заказчиков, связанных с религиозными институциями, являлись каноники. При кафедральном соборе Св. Донациана в Брюгге существовал капитул каноников³⁶⁰, члены которого на протяжении всего рассматриваемого периода выступали как заказчики портретов и алтарей. Нужно отметить, что соборных каноников рассматривали как представителей «клира и народа»³⁶¹, то есть всей христианской общины диоцеза. Однако этой гипотезе о канониках как «апостольской общине» противостояла элитарность положения каноников: они участвовали в выборе епископа, проживали в городах и, как правило, имели материально привилегированное положение по сравнению со священниками в сельской местности или монахами. Крупные капитулы, такие как соборный капитул при соборе Св. Донациана в Брюгге, стали с XII–XIII веков «церковными корпорациями, обладающими развитой организацией и значительной автономией»³⁶².

Пять каноников, чьи заказы будут рассмотрены в этом разделе, принадлежали соборному капитулу церкви Св. Донациана в Брюгге и капитулу каноников собора Св. Мартина в Ипре. Мы можем рассмотреть такие капитулы в ряду влиятельных городских объединений наряду с гильдиями ремесленников и купцов, где существовала иерархия, были промежуточные этапы членства (кандидаты, которые ожидали вакантной пребенды, не имели права голоса). Нужно отметить, что общая тенденция к независимости городского

³⁶⁰ Это типично для большинства кафедральных соборов западной Европы XII–XV веков. Подробнее: Королев А.А. Сообщества секулярных каноников: формы организации и парадоксы осмысления // Городские сообщества Западной Европы в Средние века. Ред. П.Ю. Уваров, Г.А. Попов. М.: Индрик, 2018. С. 103–105

³⁶¹ Torquebiau P. Dictionnaire de droit canonique. vol.3. Paris, 1942. P. 477–482.

³⁶² Королев А.А. Сообщества секулярных каноников: формы организации и парадоксы осмысления // Городские сообщества Западной Европы в Средние века. Ред. П.Ю. Уваров, Г.А. Попов. М.: Индрик, 2018. С. 198–248. Также см. Meijns B. L'ordre canonial dans le comte de Flandre depuis l'epoque merovingienne jusqu'a 1150: Typologie, chronologie et constantes de l'histoire de fondation et de reforme // Revue d'histoire ecclesiastique, 2002. T. 97. P. 5–57.

управления от епископа или светского правителя проявилась и в управлении капитулами каноников: к XII веку руководителем капитула был не назначенный аббат, а выборный руководитель – декан, который держал отчет перед общиной. Капитулы все больше и больше были связаны с городским патрициатом, и заказы городской элиты, как и каноников очень часто имели много схожих характеристик.

Первым ярким примером заказа со стороны клирика является знаменитый алтарь «Мадонна каноника ван дер Пале» (Рисунок 29). Йорис ван дер Пале был незаконнорожденным сыном, его дядя также был каноником. Нетипично для нерегулярных каноников, каким являлся ван дер Пале, отсутствие университетского образования, что не помешало ему начать карьеру в Римской курии в 1396 году. Это был период Великой Схизмы, ван дер Пале всегда оставался лояльным папам, избранным в Риме, что стоило ему пребенды, когда в конце XIV века герцог Филипп Смелый поддержал авиньонского кандидата на престол св. Петра. Антипапа Иоанн XXIII вернул пребенду Йорису ван дер Пале, а вскоре после завершения Схизмы в 1418 году ван дер Пале уволился со службы в Риме и вернулся в Брюгге, где стал каноником в церкви Св. Донациана. Большую часть своей жизни ван дер Пале был писцом, он не служил в храме и не был теологом³⁶³. В 1434 году он серьезно заболел, сделал пожертвование на несколько регулярных месс в церкви³⁶⁴ и заказал в память этого алтарь–эпитафию Яну ван Эйку³⁶⁵.

В 1430–е годы Йорис ван дер Пале, практически прекратив выполнять свои обязанности каноника, начал совершать пожертвования ван дер Пале церкви Св. Донациана в Брюгге – месте своего будущего погребения³⁶⁶. Неудивительно, что ван Эйк досконально воспроизвел архитектурные особенности собора Св. Донациана, изображая Мадонну на фоне полуциркульной аркады, которая существовала на хорах этого сооружения. Таким образом, мир изображенный и реальный соединились в произведении мастера³⁶⁷.

³⁶³ Harbison C. Jan van Eyck: The Play of Realism. Reaktion Books, 1997. P. 53–54.

³⁶⁴ Основное пожертвование в размере 72 фламандских гротенов и дополнительное в размере 125 гротенов на свечи, одежды священников и другие нужды. Подробнее: Brine D. Jan van Eyck, Canon Joris van der Paele, and the Art of Commemoration // The Art Bulletin, Vol. 96, No. 3 (September 2014). P. 268–270.

³⁶⁵ Пост капеллана, который должен был служить три еженедельные мессы над местом погребения Йориса ван дер Пале, был указан в договоре между каноником и настоятелем церкви Св. Донациана, и окончательно утвержден папой Римским Евгением IV в 1438 году. Затем в 1443 году ван дер Пале учредил еще один пост капеллана для совершения дополнительных месс. Подробнее: Brine D. Jan van Eyck, Canon Joris van der Paele, and the Art of Commemoration // The Art Bulletin, Vol. 96, No. 3 (September 2014). P. 268–270.

³⁶⁶ Нужно отметить, что Йорис ван дер Пале сделал пожертвования в двух других церквях – в кафедральном соборе в Сент–Омере на витражи и в базилике Св. Серватия в Маастрихте на регулярную мессу. Подробнее: Brine D. Jan van Eyck, Canon Joris van der Paele, and the Art of Commemoration // The Art Bulletin, Vol. 96, No. 3 (September 2014). P. 270–271.

³⁶⁷ При этом алтарь–эпитафия каноника при его жизни не находилась в церкви, в ином случае это богатое пожертвование, как и остальные вклады каноника, были бы отражены в церковных документах. Harbison C. Jan van Eyck: The Play of Realism. Reaktion Books, 1997. P. 52.

Образы Евхаристии являются ключевыми в алтарной композиции. О главном таинстве христианской религии напоминает и белая пеленка на коленях Марии, на которой сидит младенец Христос (как намек на гостию на престоле), а также расположение донатора справа рядом со своим патроном – Св. Георгием, который держит белый флаг с красным крестом как указание на будущее Воскресение, а на его доспехах заметна надпись Adonai – одно из имен Бога. На капителях колонн и подлокотниках кресла Мадонны также представлены образы, напоминающие о Евхаристии.

В отличие от «Мадонны канцлера Ролена» здесь дева Мария предстает перед зрителем фронтально, как объект для поклонения, напоминающий культовые образы³⁶⁸. На эпитафии показаны образы Церкви не только как религиозной институции, которую воплощает Св. Донациан, но и как церкви воинствующей, что подчеркивает и фигура Св. Георгия, и образы Самсона, Авраама, сражающегося с эламитами и Давида с Голиафом³⁶⁹. При этом попугай рядом с младенцем Христом, допускающий амбивалентное истолкование (греховность человека и сюжет Благовещения³⁷⁰) может быть рассчитан на созерцательное размышление³⁷¹.

Одной из интересных особенностей этой картины–эпитафии являются отражения в доспехах Св. Георгия целого ряда фигур, которые относятся и пространству внутри алтаря (Св. Донациан), и пространству зрителя (фигура, возможно, самого мастера, который отражается на поверхности щита)³⁷². Первоначально на щите было изображено несколько фигур, и копиист на рубеже XV–XVI веков изобразил эти образы как символ преходящей природы земного мира в сравнении с небесным Иерусалимом³⁷³ (Рисунок 30).

Одним из последних произведений Яна ван Эйка было выполнение заказа Николая ван Маальбеке, настоятеля общины регулярных каноников–августинцев собора Святого Мартина в Ипре. Маальбеке был весьма влиятельным священнослужителем, имел тесные связи при Бургундском дворе и с клиром церкви Св. Донациана, где он и увидел «Мадонну

³⁶⁸ Это единственная работа ван Эйка, где заказчик и фигуры Священного Писания изображены в церковном интерьере. Другие произведения религиозной живописи ван Эйка показывают либо дворцовый интерьер («Мадонна канцлера Ролена»), либо заказчик изображен на отдельной створке (Дрезденский триптих), либо дева Мария с Христом не в церковном интерьере и без других персонажей (Мадонна Лукка).

³⁶⁹ Harbison C. Jan van Eyck: The Play of Realism. Reaktion Books, 1997. P. 59–62.

³⁷⁰ Греховность – это подражание речи человека как обман дьявола. На сюжет Благовещения указывает Исидор Севильский, который писал в «Этимологиях», что попугай естественным образом говорит ave, что указывает на первое слово в речи архангела Гавриила, обращенной к Мадонне. Подробнее: Isidore of Seville. The Etymologies. Translation by S.A. Barney, W.J. Lewis, J.A. Beach, O. Berghof. Cambridge University Press, 2010.

³⁷¹ См. подробнее о рецептивной эстетике в Главе 1 настоящего диссертационного исследования (Уорд и Чапуис).

³⁷² Carter D.G. Reflections in Armor in the Canon Van de Paele Madonna // The Art Bulletin, Vol. 36, No. 1 (Mar., 1954). P. 60–62.

³⁷³ Farmer D. Further Reflections on a van Eyck Self-Portrait // Oud Holland, 1968, Vol. 83, No. 3/4 (1968). P. 160. Еще более раннее указание на этот тезис выдвинул Панофский. Подробнее: Panofsky E. Early Netherlandish paintings: its Origin and Character. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 139.

каноника ван дер Пале» работы ван Эйка. Алтарь, созданный в мастерской ван Эйка³⁷⁴ (Рисунок 31), был установлен на верхних хорах церкви Св. Мартина в 1445 над могилой Маальбеке³⁷⁵.

Согласно «Зерцалу нидерландских древностей» Маркуса ван Варневейка на боковых створках было изображено четыре ветхозаветных эпизода, предвещавших чудесное рождение Спасителя: неопалимая купина Моисея, руно Гедсона, жезл Аарона, врата Иезекииля³⁷⁶. На центральной панели триптиха заказчик Николас ван Маальбеке в молении обращался к Мадонне³⁷⁷. Заказчик триптиха также, скорее всего, видел «Мадонну в церкви» ван Эйка³⁷⁸, но в целом выбор ван Эйка объясняется его широкой славой и его позицией придворного художника герцога Бургундского, что было важно для Маальбеке: таким образом он усиливал свои связи с придворным кругом³⁷⁹.

Во второй половине XV века появился целый ряд работ, подражающих «Мадонне каноника ван дер Пале», выполненных следующими поколениями мастеров Брюгге. Мастер легенды Св. Урсулы написал алтарь-эпитафию³⁸⁰ по заказу каноника церкви Св. Донациана Виктора ван Звавенарде (Рисунок 32). Художник повторил композицию «Мадонны каноника ван дер Пале» ван Эйка. Возможно, что перед нами настоятель церкви Св. Донациана, так как присутствие фигуры святого покровителя кафедрального собора указывает на значительность фигуры заказчика³⁸¹. Такое соответствие с учетом личного

³⁷⁴ Dhanens E. Hubert and Jan van Eyck. Antwerpen: Mercatorfonds, 1981. P. 313.

³⁷⁵ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 72; работа была утеряна в 1790-е годы во время французской оккупации Ипра, сохранилась копия («Мадонна с младенцем и донором», центральная панель выполнена в первой половине XVII века, боковые створки – в первой половине XVI века, музей Гронинге, Брюгге), а также рисунки серебряным карандашом, сделанные в мастерской ван Эйка около 1445 года (один рисунок работы Петруса Кристоуса хранится в Альбертине, Вена, другой, созданный подмастерьем ван Эйка – в Германском национальном музее, Нюрнберг). Подробнее: Jones S.F. New Evidence for the Date, Function and Historical Significance of Jan van Eyck's 'Van Maelbeke Virgin' // The Burlington Magazine, Vol. 148, No. 1235, Dutch, Flemish and German Art (Feb., 2006). P. 73.

³⁷⁶ Jones S.F. New Evidence for the Date, Function and Historical Significance of Jan van Eyck's 'Van Maelbeke Virgin' // The Burlington Magazine, Vol. 148, No. 1235, Dutch, Flemish and German Art (Feb., 2006). P. 73–74. Сохранилась работа первой четверти XVII века – копия произведения XV века, где на центральной панели представлен регент собора Св. Мартина в Ипре Петрус Вийтс, а на боковых створках повторяются четыре ветхозаветных эпизода «Мадонны Николаса ван Маальбеке».

³⁷⁷ Этот алтарь-эпитафия с точки зрения иконографии напоминает о знаменитом антифоне Св. Августина, где звучит просьба о заступничестве к Богородице за грешников. Подробнее: Jones S.F. New Evidence for the Date, Function and Historical Significance of Jan van Eyck's 'Van Maelbeke Virgin' // The Burlington Magazine, Vol. 148, No. 1235, Dutch, Flemish and German Art (Feb., 2006). P. 79–80.

³⁷⁸ Kemperdick S. Jan van Eyck's Madonna in a Church and its Artistic Legacy // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 260–279.

³⁷⁹ Jones S.F. Followers of Jan van Eyck. PhD diss. Courtauld Institute of Art, University of London, 1998. P. 269–273.

³⁸⁰ Эти фрагменты могут принадлежать либо одностворчатому алтарю, либо триптиху, репрезентируя части боковых створок, но так или иначе в центре находилась Богородица с младенцем Христом. Подробнее: The Jack and Belle Linsky Collection in The Metropolitan Museum of Art. Edited by K. Howard, E. Sholtz, E. Walter. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1984. P. 57–59.

³⁸¹ Martens M.P.J. Echos de la 'Madone au chanoine Van der Paele,' en particulier dans l'oeuvre du Maître brugeois de la Légende de Sainte Ursule // Mélanges offerts à Claire Dickstein-Bernard. Edited by P. Bonenfant and P. Cockshaw. Brussels, 1999. P. 195–224.

имени донатора – Виктор может быть найдено в фигуре каноника ван Звавенарде, который служил в церкви Св. Донациана с 1458 до своей смерти в 1481. В 1477 году Виктор ван Звавенарде приобрел место для своего погребения рядом с алтарем Св. Виктора и Св. Ливина и, видимо, тогда же заказал алтарь–эпитафию, выполненный мастером из Брюгге³⁸².

Звавенарде родился в 1413, неподалеку от Гента, и, скорее всего, был незаконнорожденным сыном одного из священников. В 1432 году он поступил в только что открытый университет Левена, в 1434 году получил диплом бакалавра свободных искусств, а в 1440 уже сам был экзаменатором на факультете свободных искусств. В 1446 он стал капелланом в церкви Св. Михаила в Генте, и в этом же году первый раз появился в Брюгге, где вскоре начал службу капелланом в базилике Св. Крови и служил там три года, а затем в 1448 году покинул Брюгге для дальнейшей учебы в Риме³⁸³. Известно, что в 1457 году он уже являлся доктором церковного права и с 1458 году получил пребенду в церкви Св. Донациана в Брюгге.

Как и многие каноники той эпохи, Виктор Звавенарде не соблюдал строгого celibата; у него был незаконнорожденный сын Йоханнус, который стал монахом–кармелитом. Он также часто играл в азартные игры, имел долги, которые его коллеги–каноники требовали оплатить. При этом он являлся главой приходской школы в Херенталсе неподалеку от Антверпена, а также нотариусом, получившим императорскую лицензию. Такая активная и разнообразная жизнь Виктора ван Звавенарде стала одной из причин его щедрых пожертвований церкви и оплаты не только погребения внутри кафедрального собора, но и создания алтаря–эпитафии. Мастер легенды Св. Урсулы работал в Брюгге в период с 1475 года, и предположительно, завершил работу над Мадонной каноника Звавенарде около 1490 года³⁸⁴.

Друзья и каноники в церкви Св. Донациана Бернардин Сальвиати и Ришар де Виш ван дер Капелле заказали алтари в мастерской Герарда Давида. Первым заказ сделал незаконнорожденный сын флорентийского купца Сальвиати, который стал каноником в капитуле Св. Донациана в 1498 году³⁸⁵. Герард Давид написал для каноника алтарную композицию, которая, вероятно, является частью диптиха (Рисунок 33). Сальвиати показан в окружении трех святых – Св. Донациана, которому посвящена церковь, Св. Бернардина, его личного патрона, и Св. Мартина Турского.

³⁸² Callewier H., Geirnaert N. A Bruges Donor Identified: Canon Victor van Zwavenarde // *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 48, No. 1 (January 2013). P. 81–85.

³⁸³ Bisschoppelijk archief Brugge, A 51, fol. 223v. Опубликовано Callewier H., Geirnaert N. A Bruges Donor Identified: Canon Victor van Zwavenarde // *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 48, No. 1 (January 2013). P. 81–85.

³⁸⁴ Там же.

³⁸⁵ Только один каноник с именем Бернардин служил в приходе Св. Донациана в указанный период. Подробнее: Weale W.H.J. Gerard David // *Le Beffroi (Bruges)*, II, 1864/65. P. 288–297.

Бернардин Сальвиати был сыном Борромео Сальвиати, который являлся представителем флорентийской компании Сальвиати в Брюгге в 1460–е. Его матерью была Кристина ван Россемс, которая принадлежала состоятельному семейству в Брюгге. Он получил юридическое образование, исполнял ряд поручений магистрата. К моменту своей смерти он жил с шестью друзьями или родственниками, которым завещал многие серебряные вещи, вино и другое свое имущество. Также в завещании также упомянуто два художественных произведения, которыми владел каноник: статуя Марии Магдалины, завещанная настоятельнице монастыря Сиона рядом с Брюгге и диптих с донатором и Мадонной, который должна получить некая вдова Мартина, что, возможно, объясняет появление на алтаре, созданном Давидом, Мартина Турского. Бернардин Сальвиати был очень предан своей матери, и заказал мемориальную табличку, где был изображен рядом с ней; его могила находится рядом с могилой матери. Возможно, что и изображение Мартина Турского было связано с матерью, так же, как и образ Марии Магдалины: на мантии Св. Мартина изображена эта святая, она же становится одной из центральных фигур на второй части диптиха, где показана Голгофа³⁸⁶.

Для близкого друга Сальвиати Ришара де Виш ван дер Капелле Давид также создал алтарь³⁸⁷ (Рисунок 34). Ван дер Капелле родился в 1420–е годы и сделал карьеру при Бургундском дворе: сначала стал советником Карла Смелого в Мехелене, затем вошел в Большой совет Мехелена в 1503 году и стал придворным Габсбургов.

Одновременно с карьерой придворного Ришар де Виш ван дер Капелле являлся регентом и каноником церкви Св. Донациана. Он регулярно бывал и в Мехелене, и в Брюгге, где он также стал членом престижного братства сухого Древа³⁸⁸. Он был самым младшим из трех незаконнорожденных детей, однако заботился о чести семьи, о чем говорит украшение семейной капеллы, в которой в 1413 году был похоронен дед Ришара Ян ван дер Капелле³⁸⁹.

³⁸⁶ В дополнение нужно упомянуть о пожертвовании, которое Сальвиати сделал с целью посвящения одной из капелл Марии Магдалины. Возможно, что образ кающейся грешницы ассоциировался для него с матерью, которая родила его вне брака. Подробнее: Campbell L. *The Fifteenth Century Netherlandish Schools* (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 126–129. Обеспечение месс для Бернардина Сальвиати в 1494 году было возложено на капеллана, пост которого был учрежден еще каноником ван дер Пале. Подробнее: Brine D. Jan van Eyck, Canon Joris van der Paele, and the Art of Commemoration // *The Art Bulletin*, Vol. 96, No. 3 (September 2014). P. 270.

³⁸⁷ Донатора можно идентифицировать по подвеске на ошейнике борзой у его ног, на которой изображен серебряный герб семьи Виш ван дер Капелле. Подробнее: Weale W.H.J. *Loan exhibition of pictures at the Tuileries* // *The Academy*, vol. XIV, 1878. P. 391.

³⁸⁸ Campbell L. *The Fifteenth Century Netherlandish Schools* (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 152–153.

³⁸⁹ Мастерская Давида выполнила для каноника изображение фамильного герба, новые статуи и алтарь. Подробнее: Vermeersch V. *Grafmonumenten te Brugge voor 1578. Brugge, Raaklijn*, 1976. Vol. II. P. 110–117; Campbell L. *The Fifteenth Century Netherlandish Schools* (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 146.

На алтаре дева Мария окружена тремя святыми: Марией Магдалиной, которую можно узнать по сосуду с мирром, Св. Варварой, изображенной на фоне башни и Св. Екатериной, обручающейся с Христом. Донатор был очень привержен культу Св. Екатерины³⁹⁰, поэтому он изображен рядом с ней, и, хотя алтарь находился в церкви Св. Донациана в капелле Св. Антония, который изображен справа на заднем плане, но посвятили алтарь Св. Екатерине Александрийской. За фигурой ван дер Капелле изображен ангел, собирающий виноград, как символ вина Евхаристии³⁹¹. Вероятнее всего, Давид изобразил донатора уже после его смерти, возможно, в соответствии с завещанием, душеприказчиком по которому стал его друг Сальвиати³⁹².

Пять рассмотренных в этом разделе произведений, заказанных канониками, делятся на три группы – традиционный триптих Маальбеке, диптих Сальвиати и три одностовчатых алтаря. В целом все произведения, заказанные канониками, носили мемориальный характер³⁹³ и были предназначены для поминовения умерших. Но особо нужно отметить одностовчатые алтари, которые появились как разновидность барельефов, располагавшихся обычно на стене рядом с горизонтально расположенной могильной плитой, под которой был погребен заказчик³⁹⁴. Чаще всего на алтарях–эпитафиях изображали и святого покровителя заказчика, и святого, в честь которого основан (или поименован) храм, иногда в алтаре репрезентирован и святой, в честь которого названа капелла, где работа была расположена. Однако центральная группа персонажей традиционна – дева Мария с младенцем Христом, что подчеркивает роль Богородицы, как заступницы за грешников на Страшном суде.

До создания в 1436 году «Мадонны каноника ван дер Пале» большая часть мемориальных алтарей содержала повествовательные сцены, чаще всего из цикла Страстей

³⁹⁰ Приверженность Ришара де Виш ван дер Капелле культу Св. Екатерины отражается также в учреждении праздника в честь святой в 1500 году и заказе каменного барельефа с изображениями Св. Екатерины, Св. Варвары и агнца. Подробнее: Weale W.H.J. *Inventaires du tresor de la collegiale de Saint Donatien à Bruges, 1347–1539* // *Le Beffroi*, 2. Vol I, 1863. P. 323–337.

³⁹¹ Также традиционно на алтаре ван дер Капелле изображен *hortus conclusus*, за которым виден город, где некоторые дома напоминают здания Брюгге. Подробнее: Weale W.H.J. *Gerard David. Painter and illuminator*. London: Seeley; New York: Macmillan, 1895. P. 16.

³⁹² Герард Давид, Сальвиати и Ришар де Виш ван дер Капелле возможно, были связаны родственными узами: матерью ван дер Капелле была дочь Яна ван Зилья, он оставил в завещании упоминание о денежной сумме в три гротена, которую он оставил Катарине ван Зиль, которая жила в 1519 в доме Сальвиати. Кэмпбелл предполагает, что Бернардин Сальвиати и Ришар де Виш ван дер Капелле были не только друзьями, но и двоюродными братьями. В свою очередь, отец ван дер Капелле оставил большую денежную сумму Марии ван дер Грахт, возможно, своей внучатой племянницей. Мария ван дер Грахт была в родственных отношениях с семейством Хондт, которое, в свою очередь, породнилось с семьей Виттеброот, откуда была родом жена Герарда Давида. Подробнее: Campbell L. *The Fifteenth Century Netherlandish Schools* (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 150–152.

³⁹³ Oexle O.G. *Memoria und Memorialbild* // *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*. / Edited by K. Schmid, J. Wollasch. München, 1984. S. 384–440.

³⁹⁴ Jacobs L.F. *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380–1550: Medieval Tastes and Mass Marketing*. Cambridge University Press, 1998.

Христовых³⁹⁵. Однако начиная с работы ван Эйка в Нидерландах преобладал тип алтаря–эпитафии с Мадонной и младенцем в центре композиции, и таким образом, можно наблюдать переход от повествовательных задач к созерцанию и молитвенному предстоянию. В отличие от светских портретов на донаторских изображениях заказчик представлен в полный рост. При этом, начиная с Яна ван Эйка, традиция идеализации донаторского портрета, которую можно увидеть на ранних примерах таких заказов (Рисунок 35), уходит в прошлое: теперь все детали внешности донатора досконально представлены на алтарной композиции.

Отдельно нужно упомянуть о триптихе Маальбеке. Несмотря на отличие этого варианта с точки зрения формата (не одна панель, а три створки), эта работа ван Эйка также предназначалась для помещения рядом с местом погребения Николая ван Маальбеке, так что по своей функции этот триптих может быть также отнесен к эпитафиям. Все четыре работы также указывали на места погребения заказчиков. Очень часто такие произведения напоминали и о других пожертвованиях заказчиков, например, литургических предметов, вкладов для основания капелланств. Интересно, что дата, указанная на алтаре, могла быть и временем смерти донатора, но также могла отмечать заказ алтарной композиции и совпадать с датой других даров каноника³⁹⁶.

Мемориальные алтари были призваны напомнить о необходимости молитвы за спасение души умершего. Отсюда и подпись, где обычно указано имя заказчика, и его изображение, когда реализм в деталях образа приводил к эффекту присутствия донатора в церкви. Алтари–эпитафии, сначала скульптурные, а затем и живописные, были распространены в среде мелкопоместной аристократии и городских элит. Однако именно каноники стали одними из ключевых заказчиков подобного рода произведений, в южных Нидерландах на каноников приходилось более одной трети таких заказов³⁹⁷.

3.2.2. Госпиталь Св. Иоанна

Госпиталь Св. Иоанна – одна из старейших в Брюгге благотворительных институций, где заботились о заболевших путешественниках и особенно о больных бедняках. Его статуты указывают, что организация помощи больным в госпитале Св. Иоанна была очень похожа на те правила, которым следовали другие крупные госпитали,

³⁹⁵ Jacobs L.F. The Inverted ‘T’– Shape in Early Netherlandish Altarpieces: Studies in the Relationship between Painting and Sculpture // *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1991). P. 33–65.

³⁹⁶ Colvin H. *Architecture and the Afterlife*. Yale University Press, 1992. P. 110–136.

³⁹⁷ Brine D. Jan van Eyck, Canon Joris van der Paele, and the Art of Commemoration // *The Art Bulletin*, Vol. 96, No. 3 (September 2014). P. 273–274.

такие как госпиталь Санта-Мария Нуова во Флоренции или госпиталь в Боне³⁹⁸. Госпиталь Св. Иоанна был основан около 1150 года, реконструировался в XIII и затем в XIV веках³⁹⁹.

Монахи и монахини предоставляли больным теплую постель, возможность соблюдать диету, перевязки при необходимости и другие простые средства, которые были доступны медицине в то время. В госпиталь принимали после осмотра, необходимо было удостовериться в отсутствии инфекционных заболеваний, так как изоляции больных с разными заболеваниями не было, часто больные делили одну постель⁴⁰⁰. Рядом с госпиталем располагалось кладбище, где хоронили умерших. Однако гораздо важнее, с точки зрения церкви, была забота не о теле, а о душе, на что указывает 22 канон Четвертого Латеранского Собора⁴⁰¹ (1215 год), где врачам под угрозой отлучения от церкви запрещалось заниматься телесными недугами, пока больной не исповедовался: чистота души была залогом физического здоровья, болезни были связаны с происками дьявола, поэтому если человек отказывался от исповеди, то ему отказывали в приеме в госпиталь⁴⁰².

Однако первая исповедь была только началом излечения. Необходимой составляющей лечения являлись ежедневные молитвы и ритуал Евхаристии. Даже те больные, которые не могли присутствовать на мессе в связи с тяжелым состоянием, имели возможность слышать мессу и тем самым получать духовное исцеление благодаря тому, что капелла госпиталя находилась внутри основного помещения.

Госпиталь был одной из важнейших общественных институций Брюгге, поэтому уже первый алтарь, выполненный Мемлингом для госпиталя Св. Иоанна, превратил его в очень известного живописца в городе – это был первый заказ художника, предназначавшийся для публичного городского пространства⁴⁰³. Всего Мемлинг выполнил для госпиталя четыре заказа. Это главный алтарь капеллы госпиталя, триптихи Яна Флоренса и Адриана Рейнса, а также реликварий Св. Урсулы.

Главный алтарь капеллы госпиталя Св. Иоанна в Брюгге был создан в мастерской Мемлинга в 1474–1479 годах (Рисунок 36). В 1473–1474 годах шла реконструкция капеллы, расширялась апсида⁴⁰⁴, а в 1475 году умер один из патронов, изображенных Мемлингом на закрытых створках алтаря – Антоний Зегерс. Поэтому заказ на триптих был сделан не ранее 1473 и не позднее 1475 года. Нужно отметить, что заказ был получен вскоре после

³⁹⁸ Lobelle–Caluwe H. *Musee Memling Brugge*. Published by Albin Michel, 1985. P. 125.

³⁹⁹ Marechal G. *Het Sint-Janshospitaal in de eerste eeuwen van zijn bestaan* // Bruges, 1976, 1. P. 57–61.

⁴⁰⁰ Особенно в XV столетии, когда в госпитале Св. Иоанна иногда фиксируется до 150 больных при наличии всего 100 коек. Подробнее: Hull V.J. *Hans Memling's paintings for the Hospital of Saint John in Bruges*. New York, Garland Pub., 1981. P. 37.

⁴⁰¹ Tanner N.P. *Decrees of the Ecumenical Councils: From Nicea I to Vatican II*. Georgetown University Press, 1989.

⁴⁰² Rawcliffe C. *Medicine and Society in Later Medieval England*. Bookman Remainders, 1999. P. 7–25.

⁴⁰³ Lane B. *Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges* (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 95–97.

⁴⁰⁴ Weale W.H.J. *Hans Memling, zijn leven en zijne schilderwerken*. Brugge: Dezuttere, 1871. P. 41–46.

конфликта между городскими властями и епископом Турне за право управления госпиталем⁴⁰⁵.

На левой закрытой створке алтаря написаны монахи Якоб де Куник и Антоний Зегерс вместе со своими патронами Св. Иаковом и Св. Антонием. Якоб де Куник был казначеем с 1488 до своей смерти в 1490 году, Антоний Зегерс также был казначеем с 1466 до 1468, а с 1461 до 1465 и с 1469 до 1475 был главой госпиталя. На правой створке закрытого алтаря написаны монахини, которые возглавляли монастырь в этот период – Агнес Казельбруд и Клара ван Хульзен, за их спинами стоят святые Агнесса и Клара. Агнес Казельбруд была сестрой–настоятельницей с 1459 до 1463, и далее с 1469 до своей смерти в 1489⁴⁰⁶. Клара ван Хульзен была сестрой–хозяйкой, подчинявшейся настоятельнице (так же как казначей подчинялся главе госпиталя). При этом выбор святых обусловлен не только личностями заказчиков, так как все святые мученики и мученицы были связаны с избавлением от разных болезней: Агнесса покровительствовала аптекарям и паломникам и спасала от проказы, Клара – от болезней глаз и горячки, Иаков – от ревматизма, Антоний – от эрготизма⁴⁰⁷, чумы и болезней кожи⁴⁰⁸.

Святые Екатерина и Варвара традиционно были связаны с активной и созерцательной составляющими монастырской жизни. Однако нужно учесть, что Св. Екатерина также покровительствовала сиделкам, обе святые избавляли от смерти без причастия⁴⁰⁹ (не случайно Мемлинг изображает в башне – атрибуте мученицы – гостию); молитва Св. Екатерине помогала при головной боли, болезнях языка и чумы, обращение к св. Варваре спасало от бездетности, а также от болезней кишечника и груди; к тому же Варвара была святым патроном хирургов⁴¹⁰.

Выбор Мадонны как центральной фигуры триптиха обусловлен тесными связями госпиталя и собора Нотр–Дам Брюгге, который и территориально располагается напротив входа в помещение госпиталя⁴¹¹. Но кроме социального контекста нужно учесть и иконографический тип изображения Марии – как престола для будущей сакральной жертвы

⁴⁰⁵ В 1459 году епископ Турне стал управлять госпиталем, однако с 1463 года властные полномочия были разделены между ним и городским магистратом, епископ имел право инспектировать финансовый отчет госпиталя, а городские власти имели преимущественное право назначений на ключевые посты в госпитале. Подробнее: Borchert T.-H. *Memling's Portraits*. Thames & Hudson, 2005. P. 28–30.

⁴⁰⁶ Lobelle–Caluwe H. *Hans Memling (ca. 1433–1494) en zijn werken bewaard in het hospital // Sint–Janshospitaal Brugge, 1188/1976 tentoonstelling georganiseerd door de Commissie van Openbare Onderstand van Brugge, Exhibition catalogue, 1976. P. 416–417.*

⁴⁰⁷ Устаревшее название эрготизма – антониев огонь. Подробнее: Bove F.J. *The Story of Ergot*. Basel, 1970.

⁴⁰⁸ Reau L. *Iconographie de l'Art Chrétien*. Presses Universitaires de France, 1955–1959. Св. Агнесса – Vol. 1. Part 1. P. 35; Св. Клара – Vol. 3. Part 1. P. 317; Св. Иаков – Vol. 3. Part 2. P. 695; Св. Антоний – Vol. 3. Part 1. P. 104.

⁴⁰⁹ Lane B. *Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History)*. Brepols, 2009. P. 183–184.

⁴¹⁰ Reau L. *Iconographie de l'Art Chrétien*. Presses Universitaires de France, 1955–1959. Св. Екатерина – Vol. 3. Part 1. P. 265; Св. Варвара – Vol. 3. Part 1. P. 171.

⁴¹¹ Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 155–156.

Христа. Тема Евхаристии звучит и в образах Иоаннов – Иоанн Креститель являлся тем, кто крестил самого Христа, а Иоанн Евангелист обращал в христианство философа Кратона⁴¹², к тому же его изображение как благословляющего чашу напоминает образ священника в процессе литургии. С главным таинством христианской церкви связан и образ ангела по правую руку от Мадонны, который держит книгу – как служка в церкви⁴¹³. О теме смерти и воскресения напоминают даже растения на боковых створках триптиха⁴¹⁴.

События из житийных историй «двух Иоаннов» изображены на заднем плане левой и центральной створок, а также на капителях колонн центральной панели открытого алтаря. Конечно, изображение святых связано с посвящением госпиталя, но также и с задачей излечения пациентов: оба Иоанна избавляли от эпилепсии, молитва Иоанну Крестителю помогала от головной боли, конвульсий, ранений головы, а обращение к Иоанну Евангелисту спасало от ожогов, отравлений и ранений ног⁴¹⁵.

На заднем плане за фигурой Иоанна Евангелиста можно увидеть сцену, связанную с жизнью госпиталя в XV столетии. Одним из основных источников дохода госпиталя наряду с владением зданиями была торговля вином, и слева от фигуры Иоанна можно увидеть двойной гусеничный кран, который использовался при погрузке бочек с вином. Справа от фигуры святого изображен человек в черном монашеском одеянии. Возможно, что это Якоб де Куник, его портретные черты, написанные очень детально, совпадают с его портретом на левой закрытой створке алтаря⁴¹⁶.

Сюжет и расположение «Алтаря двух Иоаннов» давал утешение и духовному смятению и физическим страданиям, которые испытывали пациенты госпиталя, и внушал уверенность в том, что здесь позаботятся о нуждах и души, и тела.

Кроме главного алтарного образа Мемлинг также написал для братьев госпиталя Св. Иоанна два малых триптиха. Первый из них был заказан и создан в 1479 году для Яна

⁴¹² Интересно включение Колизея в пейзаж на правой части центральной панели – видимо, это одно из самых первых в истории искусства, задолго до Госсарта и Брейгеля. На фоне Колизея изображены сцены крещения философа Кратона и эпизод с чашей, наполненной ядом. Подробнее: Meer F. *Apocalypse: Visions from the Book of Revelations in Western Art*. Eastview Editions, 1980. P. 263. Есть лишь одно возражение – Каммерера (он указывает, что это амфитеатр Вероны. Kammerer L. *Die Landschaft in Der Deutschen Kunst*. Leipzig, 1886), однако большинство исследователей, в том числе и Дирк Вос присоединяются к точке зрения, что это Колизей. Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 157.

⁴¹³ Hull V.J. *Hans Memling's paintings for the Hospital of Saint John in Bruges*. New York, Garland Pub., 1981. P. 64.

⁴¹⁴ Маргаритка – образ рая, подорожник, который излечивает от укуса змеи – образа дьявола, и одуванчик – символ воскресения. Показательно, что одуванчик изображен рядом с отрубленной головой Иоанна Крестителя, напоминая и о крещении, как духовном возрождении, и об обещании воскресения в раю всем мученикам за веру. Подробнее: Strange R.L. *A history of herbal plants*. Angus & Robertson, 1977.

⁴¹⁵ Reau L. *Iconographie de l'Art Chrétien*. Presses Universitaires de France, 1955–1959. Иоанн-Креститель – Vol. 2. Part 1. P. 436–437; Св. Иоанн Богослов – Vol. 3. Part 2. P. 711.

⁴¹⁶ Если Мемлинг написал портрет Куника дважды, возможно, что казначей госпиталя играл особую роль в этом заказе. Подробнее: Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 156.

Флоренса⁴¹⁷, представителя семьи Силли, сеньоров Рейста благодаря союзу с брабантской семьей ван дер Рейст (Рисунок 37). Идентификация заказчика была сделана на основе гербов семей Флоренса и Рейстов⁴¹⁸. Алтарь был создан для боковой стены капеллы госпиталя, и какое-то время находился рядом с главным алтарем госпиталя, но затем был перемещен в другое помещение, где его видели путешественники и историки XVII и XVIII веков⁴¹⁹. На центральной створке алтаря представлено поклонение волхвов, и слева за спиной одного из них в черных одеждах изображен заказчик Ян Флоренс. Он вступил в монашескую общину госпиталя в 1472 году, в 1488 году стал главой госпиталя, находился на этой позиции до 1497 года, и умер между 1504 и 1505 годами⁴²⁰. Неподалеку от фигуры заказчика написан камень, на котором можно различить цифру 36 – вероятный возраст Яна Флоренса к моменту заказа триптиха⁴²¹. На боковых створках изображены сцены Рождества и Принесения в храм⁴²². Символика этого алтаря связана с таинством Евхаристии, потому что акцент на всех трех внутренних створках алтаря сделан на теле младенца Христа, напоминая о гостии, которую священник поднимает во время совершения мессы.

Кроме алтаря, созданного для Яна Флоренса, возможно Мемлинг написал еще одну работу для брата Яна Флоренса Якоба (Рисунок 38). Основным доказательством личности донатора как торговца специями (как и его братья Ян и Адриан) служит знак на ковре, который можно сопоставить с меткой на раме алтаря Иоаннов⁴²³. Датировка создания произведения около 1490 года связана с датой смерти Якоба Флоренса в 1488 году⁴²⁴. Заказчиком работы выступила, вероятно, жена Якоба Флоренса, принадлежавшая к испанскому семейству Квинтанадуэна. Она уже овдовела ко времени создания алтаря и поэтому изображена мастером в черных одеждах вдовы. Рядом с родителями изображены

⁴¹⁷ Так же, как и в случае с главным алтарем госпиталя, здесь обнаружена аутентичная подпись Мемлинга. Подробнее: Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 154–155.

⁴¹⁸ Weale W.H.J. *Hans Memling*. London: G. Bell, 1901. P. 45–50.

⁴¹⁹ Descamps J.-B. *Le Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant de Jean-Baptiste Descamps (1769)*. Edition présentée et annotée par Gaëtane Maës. Brepols, 2018.

⁴²⁰ Weale W.H.J. *Hans Memling*. London: G. Bell, 1901. P. 45–50.

⁴²¹ Lane B. *Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History)*. Brepols, 2009. P. 187.

⁴²² В отличие от более ранней версии тех же сюжетов здесь в сцене Рождества позы и жесты Иосифа, Марии и ангелов создают впечатление камерной интимной сцены, выражая радостное удивление участников. Подробнее: Hull V.J. *Devotional aspects of Hans Memling's paintings*. Southeastern College Art Conference, Department of Art, Memphis State University, 1988.

⁴²³ Weale W.H.J. *Hans Memling*. London: G. Bell, 1901. P. 50–52, 101. Авторы каталога ранней нидерландской живописи в Лувре указывают на достоверность архивных источников Уиля и считают доказанной, что заказчиком этого алтаря был Якоб Флоренс. Подробнее: *Corpus of 15th-Century Painting in the Former Southern Netherlands (CVP 17)*, edited by M. Comblen–Sonkes, P. Lorentz. (Le musée national du Louvre. Paris. II). Brepols, 1995. P. 250–252. При этом Дирк Вос оспаривает идентификацию донаторов с семейством Якоба Флоренса, утверждая, что кроме этих записей никаких других сведений, указывающих на заказ Якоба Флоренса или его вдовы в мастерской Мемлинга, не существует. Подробнее: Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 310–311.

⁴²⁴ Согласно записям в архиве Брюгге все три брата Флоренс умерли во время эпидемии чумы в Брюгге в 1488–1490 годах. Подробнее: Weale W.H.J. *Hans Memling*. London: G. Bell, 1901. P. 50–52, 101.

дети, при этом Мемлинг, следуя традиции, изобразил более младших детей на втором и третьем ряду, но показал детей семьи Флоренс не в механическом перечислении, а прибегнул к логичному объяснению: младшие вытягивают шеи, стараясь увидеть Мадонну из-за спин сестер. На заднем плане алтаря слева и справа видны дороги, которые символизируют переход донаторов от земной реальности к миру сакральному⁴²⁵.

Второй триптих для братьев госпиталя Св. Иоанна был написан Мемлингом спустя год для Адриана Рейнса (Рисунок 39), который с 1479 года до конца своей жизни (1490) также являлся монахом в общине госпиталя⁴²⁶. Необычен выбор святых, изображенных на закрытых створках триптиха Рейнса – это Мария Египетская и Св. Вильгефортис. Это единственный пример репрезентации этих святых в живописи нидерландских провинций XV века. Вильгефортис и Мария Египетская полностью посвятили свою жизнь богу; возможно, именно это является причиной подобного рода выбора святых⁴²⁷. Как и Св. Варвара, написанная на правой створке, Св. Вильгефортис спасала от внезапной смерти без причастия, а также помогала при болезнях матки⁴²⁸.

Алтарь Яна Флоренса посвящен теме Рождества, тогда как триптих Адриана Рейнса – Пасхе. Тема оплакивания Христа показана на центральной панели, именно к ней и обращен заказчик произведения. Сюжеты триптихов дополняют друг друга, поэтому выдвинуто предположение, что они были созданы как парные, и возможно, находились друг над другом на боковой стене капеллы⁴²⁹. Мы при этом должны заметить, что размеры триптихов не совпадают. Алтари Флоренса и Рейнса развивают темы Евхаристии и спасения человека, которая также представлена и на главном алтаре капеллы – «Алтаре двух Иоаннов». Оба алтаря затрагивают важную для госпиталя идею помощь паломникам – спасение от внезапной смерти без причастия, что символизируют изображения трех волхвов на центральной створке и Св. Вероники на закрытой правой створке алтаря Яна Флоренса; а также Св. Варвары, и Св. Вильгефортис, и Св. Адриана⁴³⁰ на алтаре Адриана

⁴²⁵ Falque I. The Exeter Madonna by Petrus Christus: Devotional portrait and spiritual ascent in Early Netherlandish painting // *Ons Geestelijk Erf*, Vol. 86 (3), 2015. P. 228.

⁴²⁶ Уил провел идентификацию донатора на основе инициалов на раме алтаря и образе Св. Адриана, который стоит рядом с заказчиком на левой створке триптиха. Подробнее: Weale W.H.J. *Hans Memling*. London: G. Bell, 1901. Уил при этом ставил под сомнение единоличную работу Мемлинга над этим триптихом, однако Дирк Вос и ряд других авторов включают триптих Адриана Рейнса в перечень собственных работ Мемлинга. Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 170.

⁴²⁷ Hull V.J. *Hans Memling's paintings for the Hospital of Saint John in Bruges*. New York, Garland Pub., 1981. P. 148.

⁴²⁸ Reau L. *Iconographie de l'Art Chrétien*. Presses Universitaires de France, 1955–1959. Vol. 3. Part 3. P. 1344.

⁴²⁹ Hull V.J. *Hans Memling's paintings for the Hospital of Saint John in Bruges*. New York, Garland Pub., 1981. P. 44, 115; Schlie H. *Bilder des Corpus Christi: Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*. Mann, Gebr., 2002. P. 183–186.

⁴³⁰ Молитва Св. Адриану помогла при внезапной смерти, особенно при эпидемии чумы. Reau L. *Iconographie de l'Art Chrétien*. Presses Universitaires de France, 1955–1959. Vol. 3. Part 1. P. 23.

Рейнса. Это снова подтверждает мысль о приоритете спасения души для монахов госпиталя, о чем уже было сказано ранее.

И наконец, еще один заказ, созданный Мемлингом для госпиталя Св. Иоанна спустя девять лет после триптиха Адриана Рейнса – это реликварий Св. Урсулы⁴³¹ (Рисунок 40). Ларец был создан из дерева и декорирован золотом, его боковые стенки напоминают один из порталов соседней церкви Нотр-Дам в Брюгге; иллюзионизм живописи заменил здесь скульптурные рельефы, более характерные для такого рода реликвариев⁴³².

В октябре 1489 года реликвии мучениц торжественно перенесли в новый реликварий. Две длинные стенки реликвария были украшены сценами из жизни мученицы, на торцах реликвария с одной стороны изображена Св. Урсула, с другой – Мадонна с младенцем. На сцены жития святой, написанные Мемлингом, повлияли два кельнских цикла на этот же сюжет⁴³³, однако мы должны заметить, что цикл Мемлинга являлся более коротким пересказом житийной истории святой, и был сюжетно основан на более ранних вариантах легенды⁴³⁴. Шесть сцен из жизни мученицы заставляли верующего физически двигаться вокруг реликвария, совершая тем самым не только ментальное, но и физическое паломничество. Духовное паломничество такого рода сравнивалось с движением пилигримов по станциям Креста⁴³⁵. В день почитания Св. Урсулы посещение реликвария давало паломникам индульгенцию на сорок дней⁴³⁶.

Возможные заказчицы реликвария – две монахини госпиталя Св. Иоанна. Их имена неизвестны, и их лица практически лишены индивидуальных портретных характеристик – не всегда групповой портрет предполагал изображение конкретных людей, в данном случае художник создал скорее собирательный образ заказчика. Возможной причиной этого

⁴³¹ Это первое упоминание произведений Мемлинга, которое сделано в книге Карела ван Мандера. Подробнее: Мандер К. Книга о художниках. Пер В. Минорский, Г. Федорова М.: Азбука–классика, 2007. С. 61.

⁴³² Мемлинг расписывает восемь сцен на торцевых и длинных сторонах реликвария; шесть тондо и четыре резных статуи созданы другими мастерами. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 300–301.

⁴³³ «Легенда о св. Урсуле», написанная Кельнским мастером в 1450–1460–е годы (16 сцен, музей Вальрафа–Рихарца, Кельн) и «Легенда о св. Урсуле», написанная анонимным мастером в 1456 году для церкви Св. Урсулы (20 сцен). Подробнее: Hull V.J. Hans Memling's paintings for the Hospital of Saint John in Bruges. New York, Garland Pub., 1981. P. 176–179; нужно заметить, что полиптих Св. Урсулы, созданный мастером легенды Св. Урсулы из Брюгге за несколько лет до реликвария, не впечатлил мастера, и его влияние незаметно в работе Мемлинга. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 302.

⁴³⁴ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 164–169.

⁴³⁵ Rudy K.M. Northern European visual responses to Holy Land pilgrimage, 1453–1550. PhD diss., Columbia, University, 2001. P. 233–274.

⁴³⁶ Nuechterlein J.E. Hans Memling's St Ursula shrine: the subject as object of pilgrimage // Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles. Studies in Medieval and Reformation Traditions. 2 Vols. Edited by S. Blick and R. Tekippe. Brill, 2004. P. 53.

является то, что реликварий рассматривался не как индивидуальный заказ, а как литургический объект⁴³⁷.

Все рассмотренные в этом разделе произведения были созданы Хансом Мемлингом, который с начала 1470-х годов занимал лидирующую позицию в Брюгге при получении заказов от представителей городских элит, с которыми были связаны и руководители госпиталя Св. Иоанна. Мы хотим подчеркнуть, что главный алтарь госпиталя стал образцом для многих последующих заказов Мемлинга⁴³⁸, и это неудивительно, так как известность госпиталя была весьма велика, многие посещали капеллу госпиталя. Повторение существующих алтарных композиций было традиционной практикой в XV веке⁴³⁹.

Большинство святых, изображенных на алтарях, связаны с излечением от различных заболеваний. Госпиталь принимал пациентов с очень широким спектром болезней и давал надежду на излечение недуга с помощью молитвы. Однако, в связи с низким уровнем развития медицины в XV веке, основное упование больных, находившихся в госпитале, было не на излечение тела, а на спасение души. Страх смерти без причастия становится также одной из важных тем алтарных композиций, помещенных в капелле госпиталя, отсюда появление святых, которые могут спасти от такого исхода.

Три из пяти изученных произведений составляли ансамбль, где ключевой стала тема Евхаристии, искупления первородного греха, поворотного момента в истории человечества, когда приход Спасителя ознаменовал новую эру, которая должна завершиться Страшным судом.

Тема спасения души развивается и в односторчатом алтаре, который, возможно, заказала вдова Якоба Флоренса. В отличие от алтарей-эпитафий, рассмотренных в предыдущем разделе, здесь изображены все члены семьи Флоренса, обращенные в молении к главной заступнице человечества – Богоматери. И, наконец, реликварий, являясь, скорее литургическим предметом, предполагает вариант духовного и отчасти физического паломничества, которое также призвано искупить грехи, получив индульгенцию.

Три работы Мемлинга (кроме главного алтаря госпиталя и реликвария) – это заказы частных лиц. Подобного рода пожертвования, согласно распространенному в XV веке убеждению, сокращали срок пребывания в чистилище, и тем самым способствовали

⁴³⁷ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 296–302. Однако нужно отметить, что также в сцене мученичества Св. Урсулы и дев на заднем плане изображена женщина и пожилой мужчина, которых Вос идентифицирует как жителей Брюгге, также, вероятнее всего, связанных с заказом реликвария. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 300.

⁴³⁸ Единственное исключение – это триптих Джона Донна, созданный чуть ранее даты инсталляции алтаря госпиталя, что будет рассмотрено в следующей главе настоящего диссертационного исследования.

⁴³⁹ Другим ярким примером были изображения Мадонны мастерской Яна ван Эйка и Петруса Кристоуса, написанные под впечатлением «Мадонны Камбре». Подробнее: Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 115–116.

искуплению грехов⁴⁴⁰. Таким образом, тема искупления грехов, спасения души является центральной для всех пяти заказов, связанных с госпиталем Св. Иоанна.

3.2.3. Монашеские ордена и конгрегации как заказчики алтарных образов⁴⁴¹

Монастырь – образ рая на земле, одновременно «преддверие и прообраз, проекция райского дома в поднебесье»⁴⁴². Живописные алтари XV века, где мастера часто применяли прием объединения горнего и дольного миров, заказывались самыми разными монашескими орденами.

Орден антонитов

Орден Св. Антония был основан как рыцарское сообщество графом Голландии и Эно Альбертом Баварским в 1382 году, и затем в 1420–е годы преобразован в монашеский орден Иоанном III Баварским. Возможно, представитель антонитов заказал Яну ван Эйку «Портрет человека с гвоздикой»⁴⁴³ (Рисунок 41). Личность модели не установлена, но на груди у него медаль ордена св. Антония – тау–крест и колокольчик⁴⁴⁴. Аристократы носили такие знаки из золота, но на мужчине серебряная медаль, что указывает на его принадлежность к третьему сословию⁴⁴⁵. Многие исследователи, включая Кро и Кавальказелли⁴⁴⁶, Боде⁴⁴⁷, Конвея⁴⁴⁸ и Фридлендера⁴⁴⁹, рассматривали это произведение как принадлежащее кисти Яна ван Эйка, Уил считал, что это работа Хуберта ван Эйка⁴⁵⁰.

Цистерцианский орден.

Цистерцианский монастырь Тен Дуинен, расположенный в городе Коксейде в 30 милях к западу от Брюгге, был основан в начале XII века и стал самым важным

⁴⁴⁰ Ле Гофф Ж. Рождение чистилища. Пер. В.А. Бабинцев, Т.А. Краева. М.: У–Фактория, 2011.

⁴⁴¹ При написании данной главы использовались текст статьи автора: Забродина Е.А. Византийская иконография Богоматери и нидерландское искусство XV – начала XVI вв.: от повторений к интерпретациям // Сборник «География искусства», отв. ред. О.А. Лавренева, 2024. С. 371–384.

⁴⁴² Дюби Ж., Бартеlemi Д., Ронсьер Ш. Частная жизнь аристократических домов феодальной Франции // История частной жизни, II. Европа от феодализма до Ренессанса. Под ред. Ф. Арьеса и Ж. Дюби. Пер. с франц. Е. Решетникова и П. Каштанов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 62.

⁴⁴³ Klein P. Dendrochronologische Untersuchungen an Gemaldetafeln // Berliner Museen 29 (1979) Beiheft Forschungen). P. 8.

⁴⁴⁴ Husband T. The Winteringham Tau cross and Ignis sacer // Metropolitan Museum of Art Journal 27 (1992). P. 19–35.

⁴⁴⁵ Возможность для представителей третьего сословия (в основном, членов городской элиты) вступать в орден Св. Антония появилась при Иоанне III. Подробнее: The Age of Van Eyck 1430–1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting. Edited by T.-H. Borchert. Thames & Hudson, Ghent–Amsterdam: Ludion, 2002. P. 238.

⁴⁴⁶ Cavalcaselle G.B., Crowe J.A. The Early Flemish Painters: Notices of their Lives and Works. London, J. Murray, 1857. P. 93–94.

⁴⁴⁷ Bode W. Jan van Eycks Bildnis eines Burgundischen Kammerherrn, Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 22 (1901). P. 115–131.

⁴⁴⁸ Conway M. The Van Eycks and their followers, London 1921. P. 62, 67, 224.

⁴⁴⁹ Friedländer M.J. Die altniederländische Malerei I: die Van Eyck. Petrus Christus. Berlin–Leiden, 1924. P. 93–94.

⁴⁵⁰ Weale W.H.J. Hubert and John van Eyck. Their life and work, London/New York 1908. P. 153–157.

цистерцианским аббатством во Фландрии. Первый настоятель, Роберт из Брюгге являлся преемником Бернарда Клервосского с 1153 года. Спустя три столетия приор Тен Дуинен Ян Краббе также занимал важную позицию в ордене цистерцианцев. Одним из ярких примеров работ, выполненных для ордена цистерцианцев, является триптих Краббе⁴⁵¹ (Рисунок 42). Связи с Клерво объясняют выбор Св. Бернарда как одной из трех фигур, окружающих Распятие на центральной панели алтаря⁴⁵². Заказ триптиха был сделан Яном Краббе к пятнадцатилетию своего избрания настоятелем монастыря или чуть раньше⁴⁵³. Будущий настоятель Тер Дуинен родился в городе Хюлст в Зеландии в семье почтенных бюргеров⁴⁵⁴. Вероятно, Ян Краббе учился в муниципальной латинской школе в Хюлсте, так как требования знания латинского языка так же, как и свободных искусств было обязательным для того, чтобы занять пост приора.

Краббе был секретарем предыдущего настоятеля, его избрание после смерти предшественника в 1457 году было подтверждено папскими буллами. Однако герцогиня Бургундская Изабелла хотела назначить на эту позицию своего племянника Жайме де Коимбра, кардинала Португальского, епископа Арраса и архиепископа Лиссабона. На Краббе, который настаивал на своих правах, обрушились репрессии со стороны Бургундского дома; он попал в тюрьму. Племянник Изабеллы умер в 1459 году, и папа Пий II подтвердил назначение Краббе настоятелем. Филипп Добрый одобрил избрание Краббе с условием, что и герцогиня примет данное назначение. Краббе выплатил Изабелле значительную сумму и в итоге занял пост приора монастыря. Вскоре он также стал контролировать несколько женских монастырей, и после смерти Карла Смелого стал одним из доверенных советников Марии Бургундской и ее супруга Максимилиана, будущего императора⁴⁵⁵.

На триптихе Краббе настоятель изображен на центральной створке слева от Распятия. Другой портрет Краббе, выполненный спустя десятилетие (в 1480-е годы) находится в Большой семинарии Брюгге (Grootseminarie), рядом с Марией Бургундской;

⁴⁵¹ Существует копия центральной панели алтаря, которая позволяет судить о дальнейшей судьбе триптиха, который был разъединен в конце XVIII или начале XIX веков. Эта панель находится в Галерее Академии в Венеции, и создана не ранее 1816 года, но, возможно, и гораздо раньше, в XVI или XVII вв. Подробнее: Campbell L. Hans Memling. Bruges // *The Burlington Magazine*, Apr., 1995, Vol. 137, No. 1105 (Apr., 1995). P. 253, 264–265.

⁴⁵² Geirnaert N. Johannes Crabbe, abbot of Ten Duinen, 1457–1488 // *Hans Memling: Portraiture, Piety, and a Reunited Altarpiece*. Edited by John Marciari. Publishing by The Flemish research centre for the arts in the Burgundian Netherlands, Musea Brugge and Morgan Library&Museum, New York, 2016. P. 63–72.

⁴⁵³ Vos D. Hans Memling: *The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 90–93.

⁴⁵⁴ Его брат Петер, умерший в 1472 году, также сделал церковную карьеру – он был настоятелем в одном из храмов Хюлста.

⁴⁵⁵ Noël G. De Duinenabdij en de graven van Vlaanderen // *De Duinenabdij van Koksijde, Cisterciënzers in de Lage Landen*, red. Dirk Vanclooster, Lannoo, 2005. P.174–175.

настоятель представлен коленопреклоненным перед сценой Рождества Христова⁴⁵⁶ (Рисунок 43). Интересно, что около 1478 года Краббе заказал создание капеллы в Брюгге, посвященной Мадонне, Св. Бернарду Клервоскому, Иоанну Крестителю и Иоанну Евангелисту, фигуры которых можно увидеть на алтаре. Возможно, что триптих был перенесен в Брюгге, что неявно подтверждается повторением фигур девы Марии и архангела Гавриила в работах художников Брюгге конца XV – начала XVI веков⁴⁵⁷.

На внутренних боковых створках триптиха Краббе изображены его мать Анна Виллемзун со Св. Анной и брат настоятеля Виллем де Винтер (младший сын Анны от второго брака) со своим святым патроном Вильгельмом Малевальским. Интересно, что локализация фигуры Анны является совершенно нетипичным для женском донаторского портрета – обычно женщины–донаторы изображались на правых створках или с правой стороны алтарной композиции, что соответствует левой стороне с точки зрения внутреннего зрителя⁴⁵⁸. Анна Виллемзун прожила очень долгую жизнь и пережила двух мужей⁴⁵⁹. Джон Марциари указывает на возможное сопоставление Анны Виллемзун и Св. Бернарда – женского и мужского варианта изображение старости без всяких прикрас⁴⁶⁰.

Возможно, Ян Краббе был заказчиком и триптиха «Мадонна с младенцем на троне»⁴⁶¹ (Рисунок 44). Фигура заказчика, коленопреклоненного перед трон Богородицы, была записана, видимо, в начале XVI века⁴⁶². Однако существует копия центральной панели алтаря (Рисунок 45), где вместо донатора в черных одеждах изображен монах–цистерцианец, также настоятель монастыря Тер Дуинен Кристиан де Хондт, который был аббатом с 1495 года. Возможно, что на триптихе был изображен предыдущий настоятель Ян Краббе, на что указывает выбор персонажей для боковых внутренних створок – это

⁴⁵⁶ Внешность аббата Краббе на двух портретах не имеет противоречий несмотря на то, что портрет анонимного мастера в Grootseminarie, выполненной в технике гризайля, носит более обобщенный характер. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 90.

⁴⁵⁷ Marciari J. Memling in the Morgan: the Crabbe triptych in context // Hans Memling: Portraiture. Piety, and a Reunited Altarpiece. Edited by J. Marciari. Publishing by The Flemish research centre for the arts in the Burgundian Netherlands, Musea Brugge and Morgan Library&Museum, New York, 2016. P. 26.

⁴⁵⁸ Это менее почетная сторона, тогда как мужчины традиционно изображались слева, что соответствует правой стороне с точки зрения внутреннего зрителя. Подробнее: Успенский Б.А. Гентский алтарь Яна ван Эйка. М.: РИП–Холдинг, 2013. С. 105–124.

⁴⁵⁹ Geirnaert N. Johannes Crabbe, abbot of Ten Duinen, 1457–1488 // Hans Memling: Portraiture. Piety, and a Reunited Altarpiece. Edited by J. Marciari. Publishing by The Flemish research centre for the arts in the Burgundian Netherlands, Musea Brugge and Morgan Library&Museum, New York, 2016. P. 63–64.

⁴⁶⁰ В этом Мемлинг, несомненно, наследовал канонику ван дер Пале Яна ван Эйка. Подробнее: Marciari J. Memling in the Morgan: the Crabbe triptych in context // Hans Memling: Portraiture. Piety, and a Reunited Altarpiece. Edited by J. Marciari. Publishing by The Flemish research centre for the arts in the Burgundian Netherlands, Musea Brugge and Morgan Library&Museum, New York, 2016. P. 29.

⁴⁶¹ Венский триптих примечателен тем, насколько мастерски Мемлинг реализовал декоративную задачу, используя цвет, гирлянды, восточный ковер, и задачу создания иллюзии глубины пространства за счет узора ковра, аркады амбулатория, пейзажа на заднем плане. Нужно отметить, что сейчас этот эффект ослаблен из-за того, что боковые створки были обрезаны и современный зритель лишен возможности увидеть пространство на центральной и боковых панелях с единой точки зрения.

⁴⁶² В этот момент триптих находился в коллекции Маргариты Австрийской.

Иоанн Креститель и Иоанн Евангелист. Единственный из цистерцианских монахов фламандского происхождения носивший имя Ян (Иоханнус) во времена Мемлинга – это Краббе⁴⁶³.

Анна Виллемзун и Виллем де Винтер также изображены на правой створке алтаря Мемлинга «Поклонение волхвов» (Рисунок 46), где Анна стала пророчицей Анной в сцене Принесения младенца в храм. Поэтому, возможно, заказчиком этого алтаря тоже выступил настоятель аббатства Тер Дуинен Ян Краббе⁴⁶⁴. А следующий настоятель Тер Дуинен Кристиан де Хондт появился на диптихе Мастера 1499 года, изображенный на правой створке и обращенный в молении к деве Марии с младенцем Христом на руках⁴⁶⁵.

Францисканский орден

Первые францисканцы появились в Брюгге в 1221 году, и вскоре был основан францисканский монастырь в городском квартале Эзелспорт⁴⁶⁶. В XV веке францисканцы Брюгге поддержали образование Братства сухого Древа. В начале XVI столетия, вероятнее всего, по заказу одного из монахов Ян Провост написал «Диптих с францисканским монахом» (Рисунок 47). Образ Христа, несущего крест, на левой створке сопоставлен с портретом заказчика во францисканских одеждах на правой створке, при этом пример поясного изображения Христа в этой сцене Страстей являлся первым примером такого рода для искусства заальпийской Европы⁴⁶⁷. На заднем плане вокруг Христа изображены Св. Вероника и гротескные лица гонителей Христа, напоминающие о работе последователя Босха «Несение креста»⁴⁶⁸ (Рисунок 48). Возможно, эта работа Провоста также была связана с камерой редерейкеров Брюгге – об этом заставляет думать назидательный мотив *memento more* и ребус, изображенный на раме⁴⁶⁹.

Картезианский орден

Орден картезианцев был основан в XI столетии и первоначально следовал правилу максимального удаления от городов и светской жизни. Даже благотворительные раздачи еды беднякам монахи проводили не в своих монастырях, а в соседних деревнях. Но в XIV

⁴⁶³ И тем самым устанавливается самая поздняя дата заказа алтаря – до 1488 года, когда Ян Краббе умер. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 90.

⁴⁶⁴ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 112–114.

⁴⁶⁵ Мастер 1499 года. Диптих Кристиана Хондта (около 1499, Королевский музей изящных искусств, Антверпен и Государственные музеи, Берлин).

⁴⁶⁶ Medieval Bruges, c. 850–1550. Ed. by A. Brown, J. Dumolyn. Cambridge University Press, 2018. P. 329–388.

⁴⁶⁷ Martens M.P.J. Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus. Harry N. Abrams, 1999. P. 95.

⁴⁶⁸ Это произведение, вероятнее всего, повторяет утерянную работу самого мастера. Подробнее: Hoogstede L. Het einde van de Middeleeuwen: vijftig kunstwerken uit de tijd van Bosch en Erasmus; 2019. P. 104–107; более консервативной позиции об авторстве Иеронима Босха придерживается Музей изящных искусств Гента, равно как и Прадо. Подробнее: Rynck P. Chent museum of fine arts. A selection from masterpieces. Ludion, 2007. P. 16–17; Bosch: the 5th–centenary exhibition. Ed. by P.S. Maroto. Madrid: Museo del Prado, 2016. P. 232–233, 322–323.

⁴⁶⁹ Martens M.P.J. Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus. Harry N. Abrams, 1999. P. 94–95.

веке наступили изменения, возросла потребность в духовном руководстве со стороны горожан, и картезианские монастыри начали строить рядом с городами⁴⁷⁰. Примером этого может служить монастырь Генадедал, который находился неподалеку от Брюгге и был основан в 1318 году⁴⁷¹. В XV–XVI столетии члены монастырской общины несколько раз выступали как заказчики живописных произведений в мастерских Брюгге. Нужно отметить, что отсутствие идентификации модели на заказах, связанных с картезианским орденом, является скорее правилом, а не исключением для благочестивого портрета в нидерландской живописи: несмотря на то, что из 732 таких работ, написанных между 1400 и 1500 годами, две трети заказчиков принадлежали картезианскому ордену, только девять можно идентифицировать⁴⁷².

Одно из самых ранних известных сейчас произведений Петруса Кристоуса «Портрет картезианского монаха» (Рисунок 49) вероятнее всего, изображает брата–мирянина (конверса) из монастыря Генадедал⁴⁷³. Первые исследователи портрета в качестве модели называли имена основателя ордена картезианцев Св. Бруно Кельнского⁴⁷⁴, а также теолога XV века и современника художника Дионисия Картезианца из Левена⁴⁷⁵. Однако все они были монахами, а не конверсами, поэтому отсутствие на портрете тонзуры и борода противоречат этим версиям. Сейчас существует ряд предположений об имени конверса, которые связаны с мирскими братьями Адамом Муллинком, Якобом Дейнартом, Яном де Папе и Яном Колларитсом, которые жили там в 1440–е годы, когда и был создан портрет⁴⁷⁶.

Атрибуция портрета кисти Кристоуса подтверждается надписью на иллюзионистической раме⁴⁷⁷. Также интересно, что на работе, которая известна с XIX века,

⁴⁷⁰ Dijk M., Aelst J., Gaens T. Introduction: Faithful to the Cross in a Moving World: Late Medieval Carthusians as Devotional Reformers // *Church History and Religious Culture*, 2016, Vol. 96, No. 1/2, Faithful to the Cross in a Moving World: Late Medieval Carthusians as Devotional Reformers (2016). P. 1–12.

⁴⁷¹ Capron E., Ainsworth M.W., Borchert T.-H. The Charterhouse of Bruges: Jan Van Eyck, Petrus Christus, and Jan Vos. GILES, 2018.

⁴⁷² Falque I. *Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting*. Brill, 2019.

⁴⁷³ Подробнее о модели: Ainsworth M.W., Martens M.P.J. *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 15, 93.

⁴⁷⁴ Макс Фридлендер указывает на нимб как подтверждение этой версии, однако позже выяснилось, что нимб был добавлен позднее и сейчас в результате реставрации удален с картины. Ainsworth M.W., Martens M.P.J. *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 93.

⁴⁷⁵ Панофский писал, что трактат Дионисия посвящен красоте земной природы и начинается с низших животных, поэтому сидящая на иллюзионистической раме муха может указывать на личность этого теолога. Panofsky E. *Early Netherlandish paintings: its Origin and Character*. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 310.

⁴⁷⁶ Scholtens H.J.J. *Petrus Cristus en zijn portret van een kartuizer* // *Oud Holland*, 1960. Vol. 75. P. 59–72.

⁴⁷⁷ При этом дата «1446» добавлена позднее и выполнена с меньшим тщанием, без имитации резьбы. Подробнее: Birtoughs A. *Art criticism from a laboratory*. Little, Brown, 1938. P. 249–250. Реставратор Алан Борроуз предположил, что портрет создан в более поздний период, но и автор монографии о Кристоусе Аптон, и авторы каталога о художнике уверены, что эта работа входит в ту часть наследия мастера, которая демонстрирует близость к живописи ван Эйка, тогда как в поздние годы Кристоус отходит от этой манеры. Подробнее: Upton J. *Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*. Penn State University Press,

был нимб, который признан более поздним добавлением и удален во время реставрации; нимб, возможно, добавили в XVI веке, когда была утеряна информация о личности модели. Как раз в это время Бруно Кельнский был канонизирован⁴⁷⁸, и портрет неизвестного конверса из монастыря Генаделал трансформировался в портрет святого.

Одной из примечательных деталей произведения Кристуса является муха, сидящая на иллюзионистической раме. Традиционно муха считалась символом смерти и разложения и указывала на преходящую сущность земного мира, однако муха могла быть и талисманом против дьявола: уверенный вид модели, его вера способны преодолеть грехи плоти⁴⁷⁹. Изображение мухи, возможно, являлось и символом живописи, ее превосходства над другими видами искусства⁴⁸⁰.

Картезианцы еще несколько раз выступают заказчиками живописных мастерских Брюгге, но остальные работы показывают заказчика, который благочестиво обращается к образу Мадонны с младенцем. Нужно отметить, что популярность образа Марии неуклонно возрастала на протяжении XV века. В том числе это связано с Флорентино–Феррарским собором (1438–1445), во время которого одной из позиций возможного сближения западных и восточных христиан стало почитание Богоматери, что привело к популярности Мадонны Камбре, авторство которой приписывалось евангелисту Луке. Этот алтарный образ был неоднократно повторен нидерландскими мастерами в 1440-е и 1450-е годы⁴⁸¹. Вторая популярная иконография Мадонны связана с текстом кипрского иеромонаха⁴⁸², на основе которого сначала был создан ряд критских вариантов «Взыграния младенца»⁴⁸³, а затем работы ван Эйка и Кристуса; из них два заказа были получены от настоятеля картезианского монастыря Яна Воса: сначала мастерская ван Эйка выполнила «Мадонну с

1990. P. 28; Ainsworth M.W., Martens M.P.J. *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 93–95.

⁴⁷⁸ Ainsworth M.W., Martens M.P.J. *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 95.

⁴⁷⁹ Pigler A. *La mouche peinte: un Talisman* // *Bulletin du Musee Hongrois des Beaux-Arts*. 1964 (24). P. 47–64.

⁴⁸⁰ Соревнование двух искусств, живописи и скульптуры отражает анекдот о Джотто: это история о мухе, написанной Джотто на работе кисти Чимабуэ, рассказанная Филарете (Filarete (Antonio Averlino). *Tratto di architettura*. Ed. by A.M. Finoli, L. Grasi. 2 vols. Milan, 1972, II. P. 181.), а затем Вазари (Вазари Д. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. В пяти томах. Перевод А. И. Венедиктов и А. Г. Габричевский. М.: Искусство, 1956–1971. Том 1. С. 256).

⁴⁸¹ Этот алтарный образ был установлен в кафедральном соборе Камбре в 1451 году. Ряд художников, включая Петруса Кристуса, сделали копии с этой работы. Подробнее: Забродина Е.А. *Византийская иконография Богоматери и нидерландское искусство XV – начала XVI вв.: от повторений к интерпретациям* // *Сборник «География искусства»*, отв. ред. О.А. Лавренева, 2024. С. 371–384.

⁴⁸² Harbison C. *Miracles happen: image and experience in Jan van Eyck's "Madonna in a Church"* // *Iconography at the Crossroads: Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art*. Princeton University, 23–24 March 1990. Ed. by B. Cassidy. NJ. Princeton University, 1993. P. 106. При этом существует версия, что этот образ был создан в Италии сиенским мастером, следующим византийской традиции. Подробнее: Upton J. *Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*. Penn State University Press, 1990. P. 87–93.

⁴⁸³ Bacci M. *With the Paintbrush of the Evangelist Luke // Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, exhibition catalogue (Athens, Benaki Museum, 20 October 2000 – 20 January 2001). Vasilaki, M. 2000. P. 79–89.

младенцем со св. Елизаветой и св. Варварой и Яном Восом» (Рисунок 50), затем Петрус Кристус также написал алтарь для настоятеля (Рисунок 51).

Ян Вос прибыл в Брюгге в марте 1441 года и стал настоятелем картезианского монастыря Генадедал; этот пост он занимал девять лет. Успел ли он лично заказать Яну ван Эйку алтарь для монастыря, неизвестно, но после смерти мастера летом 1441 года основную работу выполняет мастерская ван Эйка. В сентябре 1443 года алтарь был установлен в монастырской часовне.

В 1450 году Ян Вос вернулся в Утрехт и увез с собой работу, заказанную в мастерской ван Эйка. Однако бывший настоятель Генадедала поручил изготовить копию для монастыря в мастерской Кристуса. Одной из причин выбора этого художника может быть то, что мастерская ван Эйка как раз закрылась к 1450 году⁴⁸⁴. Мы должны подчеркнуть, что Петрус Кристус не копировал оригинал ван Эйка, а написал другое произведение, лишь некоторые черты которого повторили предыдущую работу: образ Христа и Марии в обоих произведениях повторяет греческий тип Мадонны–Одигитрии⁴⁸⁵, что уже встречается в итальянских работах в начале XV века, и затем проникает и в заальпийскую Европу⁴⁸⁶.

Спустя шестьдесят лет один из монахов Генадедала снова обратился с заказом в живописную мастерскую Брюгге и Герард Давид написал «Мадонну с младенцем и четырьмя ангелами» (Рисунок 52). Эта работа была создана для частного благочестия, главными героями являются персонажи Священного Писания, а заказчик изображен читающим книгу на заднем плане слева от фигуры Марии. Эта работа стала еще одним примером иконографического типа Киккской Богоматери, который первый раз в ранней нидерландской живописи встречается в творчестве Яна ван Эйка (Рисунок 53).

Все алтарные работы и благочестивые донаторские композиции, созданные по заказу картезианцев, отличает большое внимание к алтарю как способу ментального паломничества: заказчик с фигурами из Священного писания изображен на переднем плане, стремясь к единению с миром сакральным, тогда как мир земной символизирует городской пейзаж на заднем плане⁴⁸⁷. Изображение дорог и тропинок в работах Давида и Кристуса

⁴⁸⁴ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 72.

⁴⁸⁵ Shorr D.C. The Christ Child in devotional images in Italy during the XIV century. G. Wittenborn, 1954. P. 20–23.

⁴⁸⁶ Возможно, Филипп Добрый, который, как и его отец и дед, покровительствовал картезианскому ордену, передал в дар Генадедал одну из византийских икон с иконографией Одигитрии, или же такой дар был получен монастырем от Яна де Воса, это могли быть три алтарных образа, которые были благословлены епископом Мартинусом Майо при его визите в Брюгге и Генадедал в 1443 году. Подробнее: Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 264.

⁴⁸⁷ Rudy K.M. Virtual Pilgrimages in the Convent: Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages. Brepols, 2011. При этом изображение сада стало символом Hortus conclusus, где жених Христос встречается с невестой – девой Марией. Гонорий Августодонский указывал, что hortus conclusus – это также символ единения души с Богом,

может быть также одним из символов ментального паломничества, указывая на прогресс в продвижении монаха к более добродетельной жизни⁴⁸⁸.

Картезианские монахи часто являлись заказчиками алтарей, но идентификация заказчика не всегда возможна. Примером этому служит работа Яна Провоста «Мадонна с младенцем на троне со св. Иеронимом, Иоанном Крестителем и картезианским монахом»⁴⁸⁹ (Рисунок 54). Выбор святых патронов обусловлен особенностями монашеской жизни картезианцев: уединение и практики молчания были созвучны удалению от мира. Св. Иеронима и Иоанна Крестителя⁴⁹⁰. Св. Иероним изображен не в традиционных одеждах кардинала, которые подчеркивают его статус как отца церкви, а в темно-синем плаще паломника, с камнем в руке, которым он ударяет себя в грудь, что подчеркивает смирение и покаяние – добродетели, важные для картезианского ордена. Необычное расположение богородицы в левой части доски напоминает Мадонну с внешних створок алтаря Виллема Мореля⁴⁹¹.

Справа на заднем плане заметен сад, который с одной стороны, выступает как *hortus conclusus* – символ чистоты и невинности девы Марии⁴⁹², а с другой стороны, напоминает о садах монастырей – неперенной части жизни монахов. Таким образом, этот небольшой алтарь для частного поклонения соединяет знаки повседневной жизни монахов–картезианцев с религиозной иконографией, типичной для такого рода сюжетов.

Мужской августинский монастырь

Монастырь был основан около 1250 года в Брюгге, позже, в 1290-е годы монахи-августинцы сконструировали канал, соединивший монастырь с сетью каналов Брюгге. Они активно участвовали во многих городских событиях, включая похороны и Филиппа

где добродетели души обозначаются различными цветами и растениями. Подробнее: Falkenburg R.L. The Fruit of Devotion: Mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450–1550. John Benjamins Publishing Company, 1994. P. 19–20; Falque I. The Exeter Madonna by Petrus Christus: Devotional portrait and spiritual ascent in Early Netherlandish painting // *Ons Geestelijk Erf*, Vol. 86 (3), 2015. P. 219–249.

⁴⁸⁸ Botvinick M. The painting as pilgrimage: traces of a subtext in the work of Campin and his contemporaries / *Art history*, 1992, 15. P. 1–18.

⁴⁸⁹ Атрибутировал художнику Хулин де Лоо в 1902 году. Подробнее: Hulin de Loo G. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles: catalogue critique précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes. Ghent, 1902. Однако сейчас исследователи склоняются к участию в создании этого алтаря и мастерской Провоста. Подробнее: Hoogland V. Attributed to Jan Provoost, The Virgin and Child enthroned, with St Jerome and John the Baptist and a kneeling Carthusian monk, Bruges, c. 1510 // *Early Netherlandish Paintings*, online collection catalog, Amsterdam. Ed. by J.P. Filedt Kok. [Electronic resource] // hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.7854 [02.09.2025].

⁴⁹⁰ Dijk M., Aelst J., Gaens T. Introduction: Faithful to the Cross in a Moving World: Late Medieval Carthusians as Devotional Reformers // *Church History and Religious Culture*, 2016, Vol. 96, No. 1/2, Faithful to the Cross in a Moving World: Late Medieval Carthusians as Devotional Reformers (2016). P. 1–12.

⁴⁹¹ Герард Давид и Ян Провост принадлежали одному поколению художников Брюгге, но в творчестве Провоста можно отметить заимствования из работ Давида, чему примером и может служить эта работа.

⁴⁹² Falkenburg R.L. The Fruit of Devotion: Mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450–1550. John Benjamins Publishing Company, 1994. P. 10.

Доброго, и Марии Бургундской⁴⁹³. Монастырь был тесно связан с коллегиатской церковью девы Марии (Нотр-Дам Брюгге), что объясняет появление верхней части башни Нотр-Дам слева от фигуры монаха-августинца на створке диптиха, созданного в мастерской Давида не позднее 1519 года (Рисунок 55). Створка сохранилась не полностью, скорее всего, монах изображен коленопреклоненным в дверном проеме⁴⁹⁴, а на утерянной левой створке располагалось традиционное для диптихов изображение Богоматери. Несмотря на то, что в этот период более востребованным художником в Брюгге был Ян Провост, заказ получил Герард Давид, что мы можем объяснить также близостью мастерской Давида к монастырю августинцев⁴⁹⁵.

Конгрегация черных монахинь Св. Августина

Этот тип религиозных институтов широко распространился по южным Нидерландам в XIV веке. Его члены давали так называемый простой (упрощенный) тип обета, в отличие от полных монашеских обетов. Объединение черных монахинь было основано в Брюгге в конце XIV века⁴⁹⁶, а в конце XV века эта конгрегация заказала Мастеру легенды Св. Урсулы алтарь Св. Урсулы (Рисунок 56), который состоял из восьми панелей, посвященных жизни святой и двух верхних панелей, на которых изображены Торжествующая церковь и Поверженная синагога. На обратной стороне панелей в технике гризайля изображены четыре евангелиста и четыре отца церкви. На верхних панелях в технике гризайля мастер написал Благовещение. Этот алтарь, благодаря изображению на заднем плане башни ратуши без признаков реконструкции, можно датировать либо периодом до 1483 года (в этот год была начата перестройка башни), либо периодом 1493–1499, когда после пожара 1493 года новая крыша была уничтожена⁴⁹⁷.

Монашеские ордена и конгрегации стали заказчиками пятнадцати произведений, исследованных в этом разделе, из которых большая часть – одиннадцать работ – приходится на цистерцианский и картезианский ордена. Мы можем объяснить это тем, что монастырь Тер Дуинен был крупнейшим во Фландрии цистерцианским аббатством, а картезианский орден с момента прихода к власти Бургундских герцогов в XIV веке пользовался их особым покровительством. Заказ монастырей отличает заметное разнообразие форматов – от портретов до полиптихов. Среди всех представителей религиозных институций именно от

⁴⁹³ Keelhoff A. Histoire de l'ancien couvent des ermites de Saint Augustin, à Bruges. Bruges, Imprimé chez Vandecasteele-Werbrouck, 1869. P. 6-7, 25-27.

⁴⁹⁴ Реконструкцию диптиха предложил Кэмпбелл, который основывался на положении головы монаха-августинца. Подробнее: Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 118-120.

⁴⁹⁵ Miegroet H.J. Gerard David. MercatorFonds, 1989. P. 22-23.

⁴⁹⁶ Grootaers W. Oorsprong en spiritualiteit van de Zwartzusters in België // Ons Geestelijk Erf, LXVII, 1993. P. 147–161.

⁴⁹⁷ Levine D.M. The Bruges Master of the St. Ursula Legend Re-considered. PhD diss., Indiana University, Bloomington, Indiana, 1989. P. 37–40.

этой категории заказчиков живописные мастерские Брюгге получили наибольшее количество заказов. В этой категории заказов можно выделить историю с заказами монастыря Генадедал, представители которого обращались к живописцам Брюгге практически на протяжении всего XV века, при этом заказчиками выступали как обычные монахи, так и настоятели. Обращение к живописцам Брюгге характеризует популярность этой художественной школы в Нидерландах XV века.

Пять работ из двадцати пяти описанных в этом разделе были заказаны канониками, еще пять работ⁴⁹⁸ связаны с Госпиталем Св. Иоанна, и еще пятнадцать – заказы монастырских орденов – антонитов, францисканцев, цистерцианцев, картезианцев, августинцев и черных сестер Св. Августина. Рассматривая заказы со стороны представителей религиозных институций, можно отметить почти полное отсутствие собственно портретов: из двадцати пяти рассмотренных произведений двадцать два являются алтарными композициями⁴⁹⁹. Безусловно, подобное соотношение в заказах обусловлено принадлежностью заказчиков к сословию, которое не стремится увековечить свой образ без фигур Священного Писания и житийных историй, однако при этом донаторский портрет появляется на большинстве вышеуказанных произведений.

Одной из ключевых причин репрезентации заказчика, который предстает перед Христом и Богородицею чаще всего в сопровождении своего святого покровителя, или же просто в молении обращается к центральной группе персонажей, среди которых может быть Христос, Мария, святые мученики и мученицы, являлось желание увековечить свой образ, а с другой – создать предпосылки для своего скорейшего спасения⁵⁰⁰. Мирские желания и духовные цели совмещались в такого рода портретных изображениях. Чаще всего известны имена заказчиков, что напоминает об убежденности людей той эпохи, что имя – один из важнейших способов достичь царства небесного⁵⁰¹.

Каноники заказывали по большей части алтари-эпитафии, заказы госпиталя Св. Иоанна были связаны с темой спасения тела и души человека, а заказы монашеских орденов и конгрегаций отличались большим разнообразием как с точки зрения формата (представлены все четыре формы алтаря – полиптих, триптих, диптих и односторонний

⁴⁹⁸ Атрибуция заказчика алтаря Мемлинга как Якоба Флоренса признается не всеми исследователями.

⁴⁹⁹ Исключение – «Портрет картезианского монаха» Кристоуса – только подтверждает общую тенденцию этой категории заказчиков. О «Портрете человека с гвоздикой» последователя ван Эйка слишком мало известно к настоящему моменту. «Портрет Краббе» сделан как часть портретов настоятелей цистерцианского аббатства в семинарии Брюгге.

⁵⁰⁰ Bauman G. Early Flemish Portraits: 1425–1525 // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 43, no. 4 (Spring, 1986). 66 p.

⁵⁰¹ Габдрахманов П.Ш. Имя и счастье в средневековой Фландрии // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. Под. ред. Ю.Л. Бессмертный и М.А. Бойцов. М.: РАН, 2002. С. 30–31.

альтарь), так и с точки зрения функции (среди заказов монашеских орденов – два портрета, алтари–эпитафии, диптихи, которые части использовали в путешествиях). При этом пятнадцать заказов со стороны монастырей и конгрегаций отражают также и значимость для Брюгге и в целом Фландрии разных монашеских объединений: самыми почитаемыми были цистерцианский и картезианский ордена, доля которых составляет три четверти всех заказов. Также нужно отметить, что Бургундские герцоги покровительствовали картезианскому ордену, и востребованность новой живописной манеры в придворной среде повлияла и на заказ монашеских орденов.

Несмотря на то, что преобладающей группой заказчиков среди представителей религиозных институций являлись монастырские общины⁵⁰², но заказы каноников, предназначенные для городских церквей, стали частью более обширной категории заказов со стороны городских элит и иностранных купцов, для которых именно собор в городе, а не монастырь был основным местом отправления религиозного культа.

3.3. Заказ городских элит и горожан Брюгге

При всем разнообразии и значимости придворного заказа и заказа со стороны религиозных институций мы должны отметить, что ключевую часть заказчиков в Брюгге XV века составляли локальные элиты. Одним из примеров их значения для политической жизни Бургундского герцогства стал факт участия бальи и некоторых советников магистрата в переговорах в Аррасе в 1435 году: герцог Филипп Добрый очень осознанно вовлекал в принятие решений весьма репрезентативный круг не только придворных, но и влиятельных лиц из числа членов городского самоуправления⁵⁰³. Высокая плотность населения в Брюгге и очень тесные социальные связи также вели к меньшей социальной дистанции между представителями нобилитета и обычными горожанами. Это в свою очередь обеспечило быструю циркуляцию новых идей, вкусов в сравнение с городами с меньшей плотностью населения и большей социальной дистанцией⁵⁰⁴.

Резкому увеличению заказов на живопись способствовал расцвет Брюгге как торгового центра Бургундского герцогства. Однако большую роль сыграло и желание третьего сословия повысить свой социальный статус, включая подражание вкусам придворного круга герцогства⁵⁰⁵. До 1400 года заказчиками и моделями портретов почти

⁵⁰² Заказы госпиталя в основном связаны с монашеской общиной, которая обеспечивала его деятельность.

⁵⁰³ Russell J.G. The Congress of Arras, 1435: A Study in Medieval Diplomacy. Biblio & Tannen Publishers, 1972. P. 53–54.

⁵⁰⁴ Blockmans W. The Burgundian court and the urban milieu as patrons in 15th century Bruges // M. North. Economic history and the Arts. Cologne, Weimar and Vienna, 1996. P. 24–26.

⁵⁰⁵ Wilson J.C. Painting in Bruges at the close of the Middle ages. Studies in Society and Visual Culture. The Pennsylvania State University Publ., 1998. P. 1–2.

всегда являлись правители, но затем желание третьего сословия уменьшить дистанцию между собой и нобилитетом привело к резкому росту портретов купцов и ремесленников⁵⁰⁶. Этому также способствовал рост доходов горожан, что можно оценить по уровню сбора налогов. Брюгге в XV веке платило в казну Бургундского герцогства 15,7% налогов при сравнении с 13,8% налогов, которые получали герцоги от соседнего Гента. При этом население Брюгге составляло примерно 46000 человек в сравнении с 64000 человек в Генте. Это значит, что подушевой налог с каждого горожанина Брюгге был на 59% выше, чем в Генте⁵⁰⁷. Брюгге был самым богатым городом Фландрии во время правления династии Бургундских герцогов, что объясняется преобладанием коммерческого сектора над производством, а также широким распространением среди ремесел капиталоемких, ведущих к более высокому уровню жизни населения⁵⁰⁸. Богатство городской элиты Брюгге обеспечило активное участие верхушки среднего класса в патронаже художников.

Две трети от числа заказчиков ранней нидерландской живописи – это индивидуальные заказчики, относившиеся к светским кругам Брюгге⁵⁰⁹. Термин *Ars nova*⁵¹⁰ (новое искусство), предложенный Панофским, обретает смысл с точки зрения появления иного типа клиентов художественных мастерских – богатых горожан⁵¹¹. В XV веке наблюдается формирование таких ценностей как практичность, уверенность в своих силах, упорный и тяжелый труд, острота ума⁵¹². Это способствовало расцвету литературы и распространению *ars nova* в живописи.

Одним из важных заказчиков произведений для художников являлся магистрат. Это могли быть не самые высокооплачиваемые работы для живописной мастерской, однако более низкая оплата компенсировалась престижем создания произведения для городских властей. Одни из частых заказов городских магистратов – это оформление торжественных въездов и выездов правителей. Петрус Кристус в 1462 году заказ на оформление торжественного въезда герцога Филиппа Доброго с его сестрой Агнессой, женой Карла I де Бурбона в Брюгге в феврале 1463 года. Этот заказ включал изготовление декораций,

⁵⁰⁶ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P.35; Borchert T.-H. Form and Function of van Eyck's Portraiture // *Vision & Material: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's Time*. Ed. by M. Mey, M.P.J. Martens, C. Stroo. Brussel: KVAB Press, 2012. P. 213.

⁵⁰⁷ Blockmans W. The Burgundian court and the urban milieu as patrons in 15th century Bruges // *M. North. Economic history and the Arts*. Cologne, Weimar and Vienna, 1996. P. 21–22.

⁵⁰⁸ Prevenier W. Bevolkingscijfers en professionele Structuren der bevolking van Gent en Brugge in de 14de eeuw, *Album Charles Verlinden*, Ghent 1975. P. 269–303.

⁵⁰⁹ Harbison C. Response to James Marrow // *Simiolus* 16 (1986). P. 171.

⁵¹⁰ Panofsky E. *Early Netherlandish paintings: its Origin and Character*. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 149–150.

⁵¹¹ Nuechterlein J. *From Medieval to Modern: Gold and the Value of Representation in Early Netherlandish Painting*. York: University of York, Department of History of Art, 2013. P. 3.

⁵¹² Pleij H. With a view to reality: the rise of bourgeois-ideals in the late Middle Ages // *Flanders in a European Perspective: Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad*. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7–10 September 1993. Ed. by M. Smeyers and B. Cardon (Leuven, 1995). P. 3–24.

украшение подмостков, огромных *tableaux vivants*, гигантских стоек с изображением древа Иессеева и Иерусалима, а также декораций для рыцарского турнира, который состоялся в Брюгге двумя неделями позже⁵¹³.

Свадьба и предшествующий ей триумфальный въезд Карла Смелого в Брюгге также сопровождался множеством праздничных мероприятий, для которых потребовалось изготовление и флагов, и декораций, и *tableaux vivants*. Для этого были привлечены около 150 художников со всего герцогства Бургундского, включая Хуго ван дер Гуса, Жака Даре, Ливена ван Латема⁵¹⁴. Интересно, что два ведущих художника Брюгге в этот период (Кристус и Мемлинг) не участвовали в создании этих заказов Бургундского двора⁵¹⁵, и даже стойка с древом Иессеевым была реставрирована другими художниками – Франсуа ван дер Питте и Якобом Йонгхе⁵¹⁶.

Еще один тип общегородских заказов – это украшение здания магистрата. Среди самых первых задокументированных заказов магистрата Брюгге – роспись и золочение табернакля и шести статуй, изображавших правителей Фландрии, которые выполнила мастерская Яна ван Эйка в 1435 году для фасада городской ратуши Брюгге. Еще две статуи расписывали Виллем ван Тонгерен и Ян ван дер Дриеше – возможные подмастерья ван Эйка⁵¹⁷.

Как правило, украшались и залы заседаний магистрата. Одно из самых известных произведений, выполненных для такой цели – это работа Герарда Давида «Суд Камбиза» (Рисунок 57). Однако многие детали заказа неясны до сих пор. Первое произведение, заказанное Давиду магистратом, представляло собой полиптих, где центральный сюжет «Суд Пилата» был окружен другими сценами Страстей Христовых, из которых сохранился лишь фрагмент «Осмеяние Христа» (Рисунок 58). В записях городского архива Брюгге указана сумма в четыре ливра и имя художника – Герард Давид⁵¹⁸. Однако эта работа Давида, по всей вероятности, предназначалась для другого здания на Бурге, где

⁵¹³ Gilliodts–Van Severen L., Gailliard E. Inventaire des archives de la Ville de Bruges. section 1: Inventaire des chartes. 1871–1885. Vol 5. P. 534.

⁵¹⁴ Martens M.P.J. Petrus Christus. A cultural biography // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 17–18.

⁵¹⁵ Петрус Кристус в это время создает «Портрет юной девушки», о котором будет сказано в главе 4 (это возможный заказ одного из английских гостей на свадьбе Карла). В целом исследователи отмечают, что активность художника снижается в последнее десятилетие его жизни, но что точно было причиной этого, неизвестно. Ханс Мемлинг в этот период только начал работать в Брюгге, и, возможно, как раз трудился над заказом Якопо Тани «Страшный суд», о чем также будет сказано в главе 4.

⁵¹⁶ Gilliodts–Van Severen L., Gailliard E. Inventaire des archives de la Ville de Bruges. section 1: Inventaire des chartes. 1871–1885. Vol 6. P. 109.

⁵¹⁷ The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Ed. by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol 1. P. 611.

⁵¹⁸ Miegroet H.J. Gerard David. MercatorFonds, 1989. P.332, doc. 2.

располагались власти Брюгге Врие⁵¹⁹. Так как она была не выполнена, то в результате предыдущее произведение было заменено на новое только в 1551 году, о чем будет сказано ниже.

Еще одна архивная запись относится к 1491 году, когда Давид получил сравнительно небольшую сумму в два ливра за небольшую декоративную работу неизвестного сюжета⁵²⁰. И, наконец, третья архивная запись указывает на получение Давидом платы за «Суд Камбиза» для зала заседаний магистрата за период с сентября 1498 по сентябрь 1499 года в размере восьми фламандских фунтов и десяти шиллингов⁵²¹. В записи указаны имена трех членов магистрата и казначея Яна Тромпа. Интересно, что к моменту оплаты работы Давида диптих уже был установлен в ратуше, поэтому точная дата выполнения неизвестна.

Вследствие неясности записей в архиве Брюгге долго время считалось, что «Суд Камбиза» отражает политические события в Брюгге рубежа 1480–1490-х годов, связанные с протестами фламандских городов против власти императора Максимилиана, которые привели к ряду вооруженных и экономических противостояний Брюгге и императора. Уже после того, как в 1494 году регентом нидерландских провинций, принадлежащих Габсбургам, стал сын Максимилиана и Марии Бургундской Филипп Красивый, были казнены по обвинению в коррупции два бургомистра и один член городского совета⁵²². Однако заказ и создание произведения Давида произошли позднее, чем события бунта Брюгге против императорской власти, – во второй половине 1490-х годов, когда у власти в Брюгге находился магистрат, лояльный Филиппу Красивому. Поэтому не совсем понятно, зачем не просто репрезентировать события десятилетней давности, но и придавать портретные черты персонажам. Последние исследования⁵²³ указывают скорее на символический характер выбора этого сюжета, отражающего ожидания справедливых решений от властей. Городская ратуша в любом городе в этот период – это одно из самых публичных мест, и символическая репрезентация является существенным фактором при выборе сюжета. Судьи давали клятву судить честно и противостоять эмоциям, которые могут привести к несправедливым решениям. Книга Якобуса Цессолеса «Об обычаях людей

⁵¹⁹ Брюгге Врие – это территории вокруг города, являвшейся самостоятельным правовым субъектом. Velden H. Cambyes for Example: The Origins and Function of an exemplum iustitiae in Netherlandish Art of the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1995, Vol. 23, No. 1 (1995). P. 44.

⁵²⁰ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 60–61.

⁵²¹ Miegroet H.J. Gerard David. MercatorFonds, 1989. P.334, doc. 9.

⁵²² Weale W.H.J. Gerard David // *Le Beffroi (Bruges)*, I, 1863. P. 223, 226; Miegroet H.J. Gerard David's justice of Cambyes: exemplum iustitiae or political allegory // *Simiolus*, XVIII, 1988. P. 116–133.

⁵²³ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 60–73; Velden H. Cambyes for Example: The Origins and Function of an exemplum iustitiae in Netherlandish Art of the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1995, Vol. 23, No. 1 (1995). P. 40–62.

простых и знатных», написанная в 1300 году и много раз переизданная⁵²⁴ также описывает добродетели, которые должны быть отражены в поведении судьи. Создавая «Суд Камбиза», Давид следовал уже существовавшим образцам, среди которых произведения Рогира ван дер Вейдена (Рисунок 59), Дирка Боутса (Рисунок 60) и иллюминированный манускрипт с миниатюрой Лойса Лиеде⁵²⁵ (Рисунок 61). Композиция «Суд Камбиза» восходит к композиции Боутса: две панели, на каждой из которых изображены по две ключевые сцены, одна на переднем плане, другая на заднем. Многочисленные исправления, видимые на инфракрасной рефлектографии, которые касаются лиц свидетелей ареста и казни судьи, также, как и выраженные индивидуальные характеристики образов позволяют говорить, что перед нами возможный групповой портрет, который стал первым в ряду подобных работ⁵²⁶.

Кроме «Суда Камбиза», в городской ратуше находилось еще одно произведение, напоминающее земной власти о небесном суде. Речь идет о сюжете Страшного суда, весьма распространенном в XIV–XVI веках как моральном наставлении судьям и правителям. Первая работа такого рода была создана Яном Коэном, городским художником Брюгге в период с 1391 по 1407 годы⁵²⁷. Работу Коэна сменило произведение Яна Провоста на тот же сюжет⁵²⁸ (Рисунок 62). При этом сюжет «Страшного суда» появляется также в зале заседаний здания Брюгге Врие, это произведение в 1551 году написал Питер Поурбус⁵²⁹ (Рисунок 63).

Бургомистр и члены городского магистрата нередко становились заказчиками алтарной живописи. Ян де Витте, сеньор Руддервоорда и бургомистр Брюгге и его вторая жена Мария Хуз изображены на боковых створках триптиха, созданного Мастером 1473 года (Рисунок 64). На оборотной стороне правой створке сохранилось Распятие, написанное

⁵²⁴ Cessolis J. De ludo scachorum. Publisher Leeu, Gerard, 1479.

⁵²⁵ Paumen V. The skin of the judge: the judgement of Cambyzes // The Art of Law: three centuries of justice depicted. Ed. by S. Huygebaert, G. Martyn, V. Paumen, T. Poucke. Lannoo, 2016. P. 82; Rapp Buri A., Stucky-Schürer M. Die burgundischen Tapisserien in Bern : "...nicht nur der Touristenwelt einen berühmten Genuss gewähren, sondern auch die Berner Herzen zu edler Gesinnung und That erheben" // Medieval Art, Modern Politics 53 (2002). P. 26-35.

⁵²⁶ Яркий пример – работа Антониуса Клайсенса, художника из Брюгге, создавшего между 1576 и 1600 годами работу «Арест Сисамна» (музей Гронинге, Брюгге), где можно идентифицировать лица свидетелей события как портреты членов городского магистрата Брюгге (они также появляются и на других произведениях мастера). Подробнее: Paumen V. The popularity of father's skin: Cambyzes after Gerard David // The Art of Law: three centuries of justice depicted. Ed. by S. Huygebaert, G. Martyn, V. Paumen, T. Poucke. Lannoo, 2016. P. 97.

⁵²⁷ Weale W.H.J. Les enlumineurs de Bruges // Le Beffroi 4 (1872–73). P. 242, note 2.

⁵²⁸ В 1550 году, выполняя указ Карла V о запрете изображения священников и монахов в грубых и неуважительных образах, Питер Поурбус I частично переписит «Страшный суд» Провоста. Подробнее: The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. 3. P. 116–117.

⁵²⁹ Поурбус написал его для той же комнаты в нынешнем здании Архива Брюгге, где тесть художника Ланселот Блондель сделал каминную доску с императором Карлом V.

в технике гризайля⁵³⁰. Надпись на центральной части рамы «27 июля 1473 года», возможно, связана со свадьбой де Витте и Марии Хуз⁵³¹. На центральной створке алтаря изображена дева Мария с младенцем Христом на руках, иконография использует традиционную символику *hortus conclusus*, многочисленные цветы (розы, лилии, земляника) подчеркивают добродетели Богоматери. Ян де Витте торговал с Испанией, и отправил своего сына, Яна де Витте младшего в Вальядолид для обучения, позже Витте младший сделал карьеру в испанских колониях – стал епископом Кубы⁵³².

Одну из ключевых позиций во властной структуре города на рубеже XV–XVI веков занимал казначей Ян Тромп, который заказал Герарду Давиду триптих «Крещение Христа» (Рисунок 65). На центральной створке изображена сцена крещения Христа, на левой внутренней створке изображен Ян Тромп с сыном Филиппом, а на правой створке изображены две жены казначея. Первая жена Элизабет ван дер Меерш, которую сопровождает Св. Елизавета, вместе с дочерьми написана мастером на внутренней части правой створки, тогда как вторая жена, Магдалена Кордьер (также с дочерью) рядом с Марией Магдалиной – на внешней части правой створки. Ян Тромп принадлежал семье, происходившей из низшего дворянства и известной с XIII века⁵³³. Он родился в Остенде, в конце 1490-х занимал ключевые посты в городском магистрате, там же женился первый раз на Элизабет ван дер Меерш, которая и родила ему сына Филиппа и четырех дочерей. Ян Тромпе переехал в Брюгге в 1498 году, но до окончательного переезда часто бывал в городе, в том числе и с поручениями от императора Максимилиана, которого он всегда поддерживал. Поэтому, возможно, заказ был сделан ранее, и Тромп мог видеть в Брюгге образцы работ Яна ван Эйка, Мемлинга и других художников, в частности триптих Мореля⁵³⁴ (о котором будет сказано ниже). Мастерская Давида была известна Тромпу благодаря заказу диптиха «Суд Камбиза». Тема спасения членов семьи, групповые семейные портреты как часть посвяtitельных алтарных образов стала особенно популярна в Брюгге во второй половине XV века⁵³⁵. Однако здесь также наблюдается практически уникальное расположение членов семьи в пространстве триптиха. Во-первых, обычно на

⁵³⁰ Friedlender M. *Early Netherlandish Paintings* (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol. VI. P. 38, 59. Заказчик был идентифицирован благодаря гербу с соболем. Подробнее: *Primitifs flamands et maitres du 16e au 19e siècle. Exhibition catalogue*, Brussels, 1962, №1. P. I–VII.

⁵³¹ Verougstraete H. *Frames and supports in 15th and 16th-century Southern Netherlandish Painting*. The Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels (KIK–IRPA) and the Getty Foundation, 2015.

⁵³² Friedlender M. *Early Netherlandish Paintings* (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol. VI. P. 38, 59.

⁵³³ Weale W.H.J. *Gerard David // Le Beffroi (Bruges)*, II, 1864\65. P. 294–297; Weale W.H.J. *Genealogie de la Famille des Trompes // Le Beffroi (Bruges)*, I, 1863. P. 257–276.

⁵³⁴ Триптих Мореля мог стать одним из образцом для Тромпа при заказе алтарного образа. Подробнее: Ninagawa J., Slachmuylders R. *A Succession of Wishes The "Triptych of the Baptism of Christ" by Gerard David // Zeitschrift für Kunstgeschichte* 76. Bd., H. 1 (2013). P. 13–50.

⁵³⁵ Blum S.N. *Early Netherlandish triptychs. A study in patronage*. University of California Press, 1969. P. 112.

такого рода работах расположение членов семьи симметричное. Но на триптихе «Крещение Христа» сын Тромпа от первого брака и его единственный на момент создания триптиха наследник Филипп почти скрыт от глаз зрителя фигурой отца, тогда как дочери расположены более традиционно за матерью. Одной из причин этого могла быть болезнь Филиппа, что можно также подтвердить и бледным по сравнению с сестрами цветом его кожи, отсутствием каких-либо архивных свидетельств его занятий на протяжении жизни⁵³⁶. Ян Тромп умер в 1516 году и традиционно после смерти заказчика такого рода посвященные образы передавались в храм, однако в данном случае триптих был передан в церковь лишь спустя четыре года. Триптих был помещен в капеллу Св. Лаврентия, принадлежащую придворным клеркам, в сообщество которых входил и Ян Тромп. Она была расположена в церкви Василия Великого (нижней части церкви Святой Крови Христовой), находящейся рядом с ратушей на Бурге, и алтарь оказался там в 1520 году. Именно в это время умер Филипп Тромп⁵³⁷, который, возможно, и был основной фигурой, ради которой казначей заказал алтарь⁵³⁸.

Во-вторых, нарушение традиции, связанное с этим триптихом, связано с расположением донаторских портретов жен Тромпа. Обычно они изображались на одной створке, и умершие жены отличались только цветом одежды⁵³⁹. При этом во втором и третьем браках у Тромпа родились еще трое сыновей. Ян Тромп младший унаследовал дом отца⁵⁴⁰, но ни он, ни его сестра Иоханна не изображены на триптихе, что заставляет предполагать несколько стадий работы над алтарем: первая стадия – изображение донатора с сыном и его первой жены с дочерьми на внутренних створках алтаря, и затем, после второй женитьбы Тромпа на Магдалене Кордьер – изображение ее и старшей дочери от второго брака на внешних створках алтаря⁵⁴¹. При этом необычно сопоставление сцены

⁵³⁶ Ninagawa J., Slachmuylders R. A Succession of Wishes The "Triptych of the Baptism of Christ" by Gerard David // *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 76. Bd., H. 1 (2013). P. 19.

⁵³⁷ Weale W.H.J. Genealogie de la Famille des Trompes // *Le Beffroi* (Bruges), I, 1863. P. 257–276.

⁵³⁸ Его болезнь и возможное отсутствие наследников волновали отца, и это находит отражение в алтаре. Лик Христа напоминает Святой лик с несохранившейся работы ван Эйка, и возможно, продолжением темы идеального лика является изображение идеального тела Богочеловека, что может быть также молением об исцелении сына Филиппа. Растения, изображенные на внутренних створках алтаря, связаны не только с сюжетом Крещения (оливы, анютины глазки), но и символизируют рост и плодovitость, продолжение рода (ежевика, грибы), что снова указывает на беспокойство Яна Тромпа о наследнике его состояния. Подробнее: Wolf G. *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. Munich, 2002. S. 193–200; Ninagawa J., Slachmuylders R. A Succession of Wishes The "Triptych of the Baptism of Christ" by Gerard David // *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 76. Bd., H. 1 (2013). P. 34–35.

⁵³⁹ Существует несколько примеров подобных работ, например, «Св. Екатерина Болонская с тремя донаторами» Мастера портретов Барончелли (Рисунок 66). Подробнее: Koster M. *Reconsidering St Catherine of Bologna with three donors by the Baroncelli Master of Bruges* // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 26, No. 1/2 (1998). P. 9.

⁵⁴⁰ Weale W.H.J. Genealogie de la Famille des Trompes // *Le Beffroi* (Bruges), I, 1863. P. 260.

⁵⁴¹ Ответом на вопрос, почему на внешних створках также не изображены Ян Тромп младший и вторая дочь Магдалены, может быть исполнение главного предназначения алтаря: молитва о наследнике, о продолжении

Крещения и Богоматери с младенцем, это может быть объяснено тем, что с 1504 года Ян Тромп занимал позицию управителя района, относящегося к юрисдикции Нотр-Дам Брюгге, который и был изображен на заднем плане левой закрытой створки⁵⁴².

И в-третьих, необычно расположение святого покровителя Филиппа Тромпа, дьякона Филиппа на центральной створке. Конечно, фигуру этого персонажа можно расценить как ангела, однако отсутствие крыльев нетипично для изображений ангелов. Филипп-дьякон связан с темой крещения⁵⁴³, и с другой стороны, эта фигура может рассматриваться двояко – как ангел, и одновременно как святой патрон старшего сына Тромпа. Одевание этого персонажа напоминает церковное церемониальное одеяние, а черты лица похожи на внешность Филиппа Тромпа⁵⁴⁴.

В 1510 году умерла вторая жена Яна Тромпа. Вскоре он женился третий раз, на Жакемине ван де Вельде, которая в 1516 году занималась организацией его похорон. Видимо, именно она заботилась о старшем сыне Яна Тромпа. Жакемина вышла замуж снова в 1518 году за испанского торговца Кристофера де Салине, и после смерти Филиппа Тромпа в 1520 году она передала триптих церкви Василия Великого⁵⁴⁵.

Кроме триптихов, среди заказов представителей городской элиты Брюгге были распространены и диптихи. История их существования как произведений частного благочестия, посвященных поклонению Богоматери (чаще всего) или Христу с изображением одного (чаще всего) либо двух и более донаторов на одной створке и объекта почитания на второй створке началось в конце XIV века, когда первые примеры подобного рода работ появились при дворе герцога Бургундии Филиппа Смелого и английского короля Ричарда II (Рисунок 67). Посвятительные диптихи произошли от книжных часословов, где впервые появились портреты донаторов, обращавшихся в молении к Мадонне или иным библейским персонажам; их появление связано с распространением *Devotio moderna* на территории нидерландских провинций⁵⁴⁶. Затем популярность

рода, с которой связана и символика алтаря, и выбор ключевых персонажей, будет исполнена после рождения второго сына Яна Тромпа. Подробнее: Ninagawa J., Slachmuylders R. A Succession of Wishes The "Triptych of the Baptism of Christ" by Gerard David // *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 76. Bd., H. 1 (2013). P. 48–50.

⁵⁴² Blum S.N. Early Netherlandish triptychs. A study in patronage. University of California Press, 1969. P. 110–112.

⁵⁴³ Чудо крещения евнуха. Подробнее: Reau L. *Iconographie de l'Art Chrétien*. Presses Universitaires de France, 1955–1959. Vol. 3. P. 1069–1071.

⁵⁴⁴ Ninagawa J., Slachmuylders R. A Succession of Wishes The "Triptych of the Baptism of Christ" by Gerard David // *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 76. Bd., H. 1 (2013). P. 28–32.

⁵⁴⁵ Таким образом, отсутствие изображения последней жены Тромпа на посвятительном триптихе компенсировалось мессами, где упоминалось ее имя. Подробнее: Габдрахманов П.Ш. Имя и счастье в средневековой Фландрии // Сборник: Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. Под. ред. Ю.Л. Бессмертный и М.А. Бойцов. М.: РАН, 2002.

⁵⁴⁶ Gelfand L.D. Fifteenth-century Netherlandish devotional portrait diptychs: Origins and function. PhD diss., Case Western Reserve University, 1994. P. 30–37.

благочестивых практик стала расти и в среде городских элит так же, как и желание подражать придворным кругам с целью повысить свой социальный статус⁵⁴⁷.

Ярким примером такого заказа может служить созданный Мемлингом диптих Яна де Селье, торговца пряностями (Рисунок 68), женатого на Анне Воестин, племяннице Лодевика ван Грутхусе (Луи де Брюгге), графа Уинчестера, одного из самых влиятельных жителей Брюгге во второй половине XV века, получившего графский титул от английского короля Эдуарда IV. На личность заказчика указывает его герб, изображенный у ног модели. О самом Яне де Селье известно очень немного, однако диптих был посвящен не только самому заказчику, но и его отцу, Яну де Селье старшему и его брату Йорису – рядом с заказчиком изображен Иоанн Креститель, а на заднем плане – еще два святых – Иоанн Богослов и Св. Георгий. Селье и его жена купили место для погребения в Нотр-Дам Брюгге рядом с алтарем Св. Антония в 1482 году, примерно в это же время и был создан диптих⁵⁴⁸.

На левой панели диптиха изображена Богоматерь в окружении шести святых мучениц. В творчестве Мемлинга несколько раз встречается пара Св. Екатерина и Св. Варвара, олицетворяющие активную и созерцательную жизнь, помогающие в тяжелой болезни и спасающие от смерти без последнего причастия, однако изображение шести дев, при этом три из которых являются типичными для западной церкви (Лючия, Цецилия и Агнесса) и три – для восточно-христианской церкви (Екатерина, Варвара и Маргарита), является уникальным для творчества Мемлинга⁵⁴⁹. Образ Марии на диптихе был связан с концепцией непорочного зачатия, что подчеркивает и *hortus conclusus*, и образ Жены апокалипсиса, связанный в том числе со святым Георгием, убивающем дьявола.

Другим примером диптиха, где персонажи расположены уже не на фоне пейзажа, а в интерьере, является алтарь Мартина Ньювенхове, выполненный Мемлингом в 1487⁵⁵⁰ (Рисунок 69). Мартин Ньювенхове принадлежал к весьма влиятельной семье, выходцы из которой становились и бургомистрами, и советниками городского магистрата, и казначеями, а также чиновниками в администрации эрцгерцога Максимилиана. Ньювенхове было 23 года на момент создания диптиха, и в следующем году за поддержку Максимилиана его родной брат Ян будет казнен пришедшими к власти сторонниками Виллема Мореля. Однако в итоге партия сторонников Максимилиана одержала верх, и с

⁵⁴⁷ Wilson J.C. *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture*. University Park: Pennsylvania State University, 1998. P. 41–84.

⁵⁴⁸ Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 234–237.

⁵⁴⁹ Martens M.P.J., Miegroet H.J. *Nieuwe Inzichten omtrent de omsterden du Cellier-dyptiek, toegeschreven aan Hans Memling*, *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, XXV, 1981–1984. P. 59–88. См. также главу 5 настоящего диссертационного исследования о взаимовлияниях Мемлинга и Хуго ван дер Гуса при создании этой иконографии, а также о других источниках данной композиции.

⁵⁵⁰ Идентификация модели и даты создания произведения произведены на основе надписи на сохранившейся оригинальной раме.

1492 года Мартин Ньюенхове занимал ключевые посты в городском магистрате, дважды был советником, затем капитаном городской стражи, и в конце жизни – бургомистром⁵⁵¹. Он умер в 1500 году, о чем известно благодаря надписи на сохранившемся погребении в Нотр-Дам Брюгге – приходу, к которому относилась вся семья Ньюенхове⁵⁵². Поэтому выбор Мадонны для левой створки диптиха обусловлен не только традицией подобных алтарей, идущей от Рогира ван дер Вейдена, но и местом проживания заказчика. Позади Богоматери изображены два окна, на одном из которых написан девиз семьи, а на другом руки сеют зерна, апеллируя к фамилии Ньюенхове – новый сад, а также символизируя надежду на Воскресение. Покровитель Ньюенхове Св. Мартин изображен на витраже одного из двух окон, которые находятся за спиной модели.

Еще одна работа, связанная с семейством Ньюенхове, была выполнена Мастером легенды Св. Урсулы (Рисунок 70). Панель изображает Анну ван Ньюехове в сопровождении Св. Анны и Богоматери с младенцем Христом⁵⁵³. Это один из вариантов мемориальной картины или эпитафии, которая была создана, вероятнее всего, в промежуток между временем смерти Анна ван Ньюенхове и 1483 годом, когда началась перестройка башни ратуши Брюгге⁵⁵⁴. В этом произведении необычно расположение Богоматери – за спиной Анны Ньюенхове, в данном случае дева Мария является атрибутом Св. Анны, патронессы заказчицы. Св. Анна могла выступать и как покровительница деторождения, так как Анна Ньюенхове умерла через одиннадцать дней после рождения дочери Катерины. Долгое время эта доска считалась частью утерянного диптиха или триптиха, однако при исследовании не было найдено никаких следов креплений, поэтому скорее всего алтарь находился над захоронением Анны Ньюенхове⁵⁵⁵, заказчица обращена лицом к алтарю, и панель, соответственно, находилась с правой стороны алтаря.

Еще один сторонник императора Максимилиана Донас де Моор заказал триптих «Оплакивание Христа» Мастеру легенды св. Люции (Рисунок 71). На боковых створках изображены донаторы – Донас де Моор, который в период с 1447 по 1481 занимал ряд

⁵⁵¹ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 279.

⁵⁵² Mather F. J. Three Early Flemish Tomb Pictures // *Art in America* 3, 6 (Oct. 1915). P. 261–272.

⁵⁵³ Идентификация донора была проведена благодаря надписи на оригинальной раме: «Анна, дочь Яна де Блазере и жена Яна, сына Михаила ван Ньюенхове, умерла 5 октября 1480 года; пусть покоится с миром. Аминь». Подробнее: Bauman G. Early Flemish Portraits: 1425–1525 // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 43, no. 4 (Spring, 1986). P. 61–65.

⁵⁵⁴ From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 176–178.

⁵⁵⁵ Martens M.P.J. The Epitaph of Anna van Nieuwenhove // *The Metropolitan Museum of Art* 1992. *Metropolitan Museum Journal* 27. P. 37–42\$ Gailliard J. Ephemerides Brugeoises, Ou Relation Chronologique Des Evenements Qui Se Sont Passes Dans La Ville De Bruges, Depuis Les Temps Les Plus Reculés Jusqu'à Nos Jours. Bruges, 1847. P. 203–204.

ключевых позиций в городском магистрате, и его супруга Адриана де Вос⁵⁵⁶, которые были идентифицированы благодаря гербам⁵⁵⁷, в сопровождении своих святых покровителей – Св. Донациана и Св. Адриана. Донас де Моор был хорошо известен в городе также благодаря своим пожертвованиям, на которые открылась богадельня де Моор, а также была украшена церковь Св. Иакова (главный алтарь и хоры), и основана капелла Св. Донациана и Св. Адриана, для которой супруги оплатили создание витражей и нескольких алтарей, среди которых, вероятно, и был триптих «Оплакивание Христа»⁵⁵⁸. Платье Адрианы де Вос украшено мехом белки, который был свойственен высшей аристократии Бургундского герцогства. Когда Донас де Моор был изгнан из города за поддержку Габсбургов, и умер в изгнании неподалеку от Миддельбурга, именно она ходатайствовала о перезахоронении супруга в церкви Св. Иакова в Брюгге, где и находился долгое время триптих⁵⁵⁹.

Один из главных противников правления во Фландрии императора Максимилиана, бургомистр Брюгге (1478, 1483), бейлиф (1488), городской казначей (1489) Виллем Морель, лорд Оостклеихем два раза обращался с заказами в мастерскую Мемлинга. Первый раз в первой половине 1470–х годов⁵⁶⁰ Морель заказал портреты (Рисунок 72) себя и своей супруги Барбары ван Вланденберг (ван Хертсвелд). Возможно, что эти портреты – боковые створки триптиха, на утерянной центральной панели которого была изображена Богоматерь. Однако в отличие от традиционного создания подобных триптихов в период помолвки или свадьбы, это произведение было создано спустя не менее восьми лет после нее⁵⁶¹, причиной, как мы полагаем, стало распространение среди заказчиков из третьего сословия традиции заказывать портреты или отдельные створки с портретами в диптихах и триптихах – стал распространяться среди третьего сословия в последней трети XV века. При этом тема брачного союза отчетливо просматривается в этом произведении, так как герб Виллема Мореля изображен на оборотной стороне портрета супруги и наоборот.

⁵⁵⁶ Friedlender M. *Early Netherlandish Paintings* (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol. VI. Part 1. P. 42; Vol. VI. Part 2. P. 123–124.

⁵⁵⁷ Гербы были до 1960 года, но затем были удалены. Берген–Пантенс считает, что гербы де Моора и его жены были добавлены позднее, в память о щедрости донаторов. Подробнее: Bergen–Pantens C. *L'héraldique au service de l'étude d'un tableau des Musées royaux* // *Bulletin. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* vol. 15 (1966). P. 243–246.

⁵⁵⁸ Roberts A. *The Master of the Legend of Saint Lucy: A Catalogue and Critical Essay*. Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1982.

⁵⁵⁹ Адриана де Вос была похоронена рядом с супругом в 1509 году. Подробнее: Eisler C.T. *Early Netherlandish Painting: The Thyssen–Bornemisza Collection*. Philip Wilson Publishers, 2003. P. 122.

⁵⁶⁰ Уил и некоторые другие авторы (Фридлендер, Кроу и Кавальказелле) датировали эти два портрета около 1480 года, однако де Вос, основываясь на анализе живописной манеры Мемлинга, указывает более раннюю дату – 1472–1475 годы. Weale W.H.J. *Hans Memling*. London: G. Bell, 1901; Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 131.

⁵⁶¹ Барбара ван Вланденберг и Виллем Моррель поженились в 1464 году. Подробнее: Weale W.H.J. *Genealogie de la famille Moreel* // *Le Beffroi* 2, 1864–65. P. 179–196.

Спустя примерно десять лет Морель обратился в мастерскую Мемлинга для создания алтаря–эпитафии, который был создан в 1484 году⁵⁶² (Рисунок 73). Донатор вместе с пятью сыновьями изображен на правой створке в сопровождении своего святого Виллема Малевальского, тогда как другой святой патрон Мореля – Св. Маврикий⁵⁶³ – предстает в левой части центральной створки алтаря. На левой створке представлена жена донатора Барбара ван Вландеберг или ван Хертсвелд, рядом с ней изображено одиннадцать дочерей, хотя к моменту создания алтаря в семье было шесть или семь детей⁵⁶⁴. Рядом Св. Варвара, тогда как на центральной створке с правой стороны изображен Св. Эгидий с ланью (нидерландское слово Hert, обозначающее лань, перекликается с фамилией жены Мореля).

Морель получил разрешение на размещение алтаря, посвященного Св. Маврикию и Св. Эгидию в своей приходской церкви Св. Иакова, где было подготовлено место и для захоронения членов семьи Морель. Необычна центральная фигура алтаря – Св. Христофор, который защищал от внезапной смерти без отпущения грехов и последнего причастия. Виллем Морель был одним из самых активных участников смуты в Брюгге в 1480–е годы. Он являлся сторонником партии герцогов Бургундских и всячески противился установлению регентства над малолетним Филиппом Красивым эрцгерцога австрийского Максимилиана после смерти Марии Бургундской в 1482 году. Городские элиты, к которым принадлежал Морель, избрали регентский совет в 1483 году, однако в 1484 армия Максимилиана осадила Брюгге, и установила в итоге власть над городом, что вынудило бежать Виллема Мореля⁵⁶⁵. Показательно, что именно в этот момент и происходит заказ алтаря: возможность внезапной смерти без причастия была вполне вероятна в этот период.

На внешних створках в технике гризайля изображены Св. Иоанн Креститель и Св. Георгий – покровители второго и третьего (по старшинству) сыновей Виллема Мореля. Старший сын Мореля носил то же имя, что и отец, и поэтому Виллем Малевальский выступает сразу как святой патрон и отца, и старшего сына. Изображения не одного, а двух святых патронов для каждого из супругов, так же, как и святые покровители сыновей могли также преследовать цели дополнительной защиты и убежища для семьи, активно участвующей в длительном противостоянии с эрцгерцогом и будущим императором Максимилианом.

⁵⁶² Идентификацию доноров установил Уил во второй половине XIX века. Подробнее: Weale W.H.J. *Genealogie de la famille Moreel // Le Beffroi* 2, 1864–65. P. 179–196.

⁵⁶³ На гербе Мореля были изображены головы мавров, коррелируя с фамилией Мореля.

⁵⁶⁴ Вос указывает, что фигуры последних детей были дописаны поверх пейзажа. Всего в семье было пять сыновей и тринадцать дочерей. Подробнее: Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 238–242.

⁵⁶⁵ Haemers J. *For the Common Good: State Power and Urban Revolts in the Reign of Mary of Burgundy, 1477–1482* (Studies in European Urban History 17). Brepols, 2009.

Таким образом, в заказе от членов городского магистрата и их родственников преобладали алтарные композиции самых разных форматов, тогда как заказ для городских общественных помещений составляли две работы назидательного характера, напоминающие о необходимости добродетельного поведения для городских властей так же, как и заказ, призванный украсить публичное пространство (декорирование статуй).

3.3.1. Заказчики, связанные с гильдиями Брюгге

Как мы указали выше, гильдии являлись важной составляющей городской жизни, и представители разных гильдий часто обращались в живописные мастерские Брюгге с заказами. В одну гильдию с живописцами входили ювелиры, и первые гильдейские заказы в Брюгге были сделаны представителями этой гильдии. Первый известный портрет, написанный ван Эйком (Рисунок 74), возможно, принадлежал ювелиру – и в этом случае перед нами один из первых портретов, рассказывающий о профессии модели. Однако по мнению некоторых исследователей на портрете изображен отнюдь не ювелир, как считалось ранее на основании кольца в правой руке модели. Выбор подобной иконографии являлся более типичным для свадебных портретов или портретов к помолвке. Мужчина одет по моде начала 1430–х годов, и возможно, что перед нами представитель бургундско–нидерландского нобилитета⁵⁶⁶.

В отличие от вызывающего вопросы идентификации модели на «Портрете мужчины в синем тюрбане» другая работа Яна ван Эйка – «Портрет Яна де Леу»⁵⁶⁷ – не вызывает сомнения в профессиональной принадлежности де Леу (Рисунок 1). Ювелир был хорошо знаком с Яном ван Эйком, на что указывает прямой взгляд в глаза зрителю, что характерно для портретов скорее не официальных, а дружеских⁵⁶⁸. Жест руки, которая держит кольцо, почти повторяет такой же жест на предыдущем портрете Яна ван Эйка. Однако типичное использование кольца как знака помолвки или свадьбы – самых частых причин, по которым заказывались портреты – в данной ситуации не может быть признано верным, так как Ян де Леу уже состоял в браке в 1436 году и имел несколько детей⁵⁶⁹. Ван Эйк выступил как новатор, вводя категорию портретов, рассказывающих о профессии модели. Через пять лет

⁵⁶⁶ Borchert T.-H. Form and Function of van Eyck's Portraiture. Conference 'Vision and Materials: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's time', 2012. P. 220–221. Интересно, что левое ухо мужчины ярко освещено и привлекает внимание, и по предположению Борхерта это может быть намек на ожидание ответа. Такой же феномен наблюдается на «Портрете Марко Барбариго», написанного последователем Яна ван Эйка. Borchert T.-H. *L'Homme au chaperon bleu de Jan van Eyck*. Metz, Serpenoise, 2000.

⁵⁶⁷ На раме портрета отчетливо можно прочесть имя модели.

⁵⁶⁸ Borchert T.-H. Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530. Thames & Hudson, 2011. P. 148.

⁵⁶⁹ Borchert T.-H. Form and Function of van Eyck's Portraiture. Conference 'Vision and Materials: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's time', 2012. P. 221.

после создания портрета Ян де Леу возглавил гильдию мастеров серебряных и золотых дел, что подчеркнуло его высокий статус среди ювелиров Брюгге⁵⁷⁰.

В 1449 году работу, посвященную ювелиру, создает художник Петрус Кристус⁵⁷¹ (Рисунок 75). Первоначально вокруг головы главного героя существовал нимб, который заставлял предполагать, что изображен покровитель ювелиров и кузнецов Св. Элигий, а также Св. Годаберта и король Хлотарь III⁵⁷². Однако иконография Элигия предполагала его изображение в митре епископа с молотом в руках⁵⁷³ – атрибуты, которые отсутствуют в данном произведении. На столе лежат три группы монет – энджелы, которые выпускались при дворе Генриха VI, ридеры бургундского герцога и флорины Девентера, которые в совокупности с подвеской на груди молодого человека со знаками правителей Арнема Гелдернов заставляют предполагать, что перед нами не король Хлотарь III, а представитель придворной элиты⁵⁷⁴. Король Шотландии Джеймс I взял в жены Марию Гелдернскую в 1449 году, когда и была создана эта работа. Возможно, перед нами родственники семьи, так как на молодом человеке нет знаков королевского отличия⁵⁷⁵. Одно из последних исследований убедительно доказывает, что перед нами – ювелир из города Брюгге Виллем ван Влутен, к которому обратился Филипп Добрый для создания персонального подарка для невесты шотландского короля. Заказ был настолько престижным, что члены гильдии решили использовать портрет Влутена как своего рода рекламу достижений деятельности гильдии. При этом центральной фигурой является все-таки образ ювелира⁵⁷⁶.

Мы должны также указать, что возможно, перед нами все же фигура Св. Элигия – в XV столетии нимбы редко использовали при изображении святых, а монументальный характер фигуры ювелира приводит к мысли, что работа была предназначена не для частного использования, а скорее для пространства храма и могла служить алтарем в капелле ювелиров (Smedekapel), которая примыкала к зданию гильдии ювелиров,

⁵⁷⁰ Позже, в 1455 Леу обеспечит призы для победителей в конкурсе на лучшее оформление дома в Брюгге по случаю торжественного въезда туда герцога Филиппа Доброго. Подробнее: Harbison C. Jan van Eyck: The Play of Realism. Reaktion Books, 1997. P. 28.

⁵⁷¹ Подпись Кристуса и дата создания картины сохранились на раме.

⁵⁷² Weale W.H.J. [Pierre et Sebastien Cristus // Le Beffroi, I, 1863, S. 235–242.

⁵⁷³ Woltmann A. Der heilige Eligius von Petrus Cristus. Repertorium für Kunstwissenschaft, Vol. 2 (1879). P. 298–300; Velden H. Defrocking St. Eloy: Petrus Christus's "Vocational Portrait of a Goldsmith" // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 1998, Vol. 26, No. 4 (1998). P. 242–276.

⁵⁷⁴ Smith H.C. The Legend of S. Eloy and S. Godeberta, by Petrus Christus // The Burlington Magazine for Connoisseurs, Sep., 1914, Vol. 25, No. 138 (Sep., 1914). P. 326+331–333+335.

⁵⁷⁵ Мы точно знаем, что на работе Кристуса изображен не король Шотландии, будущий супруг Марии, так как встреча и свадьба произойдут позднее, в Эдинбурге. Подробнее: Velden H. Defrocking St. Eloy: Petrus Christus's "Vocational Portrait of a Goldsmith" // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 1998, Vol. 26, No. 4 (1998). P. 256–258.

⁵⁷⁶ Аналогичный пример использования портрета частного лица в капелле гильдии существует – это портрет Маргариты ван Эйк, который долгое время находился в капелле Св. Луки в Брюгге, о чем будет сказано ниже.

шорников, кузнецов и художников⁵⁷⁷. Эта капелла была освящена заново именно в 1449 году, когда Петрус Кристус написал свою работу⁵⁷⁸. Можно провести аналогии между произведением Кристуса и «Св. Лукой, который пишет Богоматерь» Рогира ван дер Вейдена – обе эти композиции являются заказом со стороны гильдий для благочестивого поклонения святому патрону своего профессионального объединения. При этом гипотеза о портрете Виллема ван Влутена не требует полного опровержения, так как и алтарь Рогира, возможно, служил не только посвященным алтарем, но и автопортретом.

И наконец, в конце 1490-х годов появился еще один «Портрет ювелира» (Рисунок 76), где Герард Давид, возможно, изобразил своего тестя Якоба Кнуппа Младшего, представителя уважаемой в городе династии ювелиров. Кнупп Младший, как и его отец Кнупп Старший занимал руководящие посты в гильдии ювелиров Брюгге⁵⁷⁹. Давид был в близких отношениях с тестем и стал распорядителем его имущества после смерти своего родственника. Якоб Кнупп, одетый в богатый наряд из парчи и меховую шапку, держит в правой руке кольцо, и еще несколько колец на подставке он придерживает левой рукой. С одной стороны, это может быть указанием не только на профессию модели, но и на заключение брака: Давид был женат на дочери Кнуппа от первого брака, первая супруга умерла в 1489 году, и в 1490-е годы Кнупп женился второй раз. Поэтому, возможно, портрет мог указывать не только на профессию заказчика, но и на изменение его семейного положения⁵⁸⁰. Но, с другой стороны, на портрете представлено несколько колец (еще одно на указательном пальце левой руки, демонстрирует зрителю другой вариант декорирования кольца – не камнем, а в виде перстня-печатки), что все-таки позволяет нам уверенно утверждать, что основной целью данного портрета было указание на профессию Кнуппа.

Незадолго до Пасхи 1480 года гильдия кожевников Брюгге получила в дар от члена гильдии, юриста и члена городского совета Петера Бейтлинга и его жены Катерины ван Рюбеке алтарь работы Мемлинга «Пришествие и Триумф Христа» (Рисунок 77). Алтарь был размещен в самой восточной капелле позади главного алтаря Нотр-Дам Брюгге⁵⁸¹. Бейтлинк три раза был инспектором гильдии кожевников, затем три раза – членом городского магистрата⁵⁸². Его пожертвование было дополнено исполнением *De profundis* и

⁵⁷⁷ Schabacker P. Petrus Christus' Saint Eloy: problems of provenance, sources and meaning // The art quarterly. Founders Society Detroit Institute of Arts. 35.1972. P. 103–122.

⁵⁷⁸ Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 96–100.

⁵⁷⁹ Кнупп был виндером (инспектором гильдии) в 1495 и 1517 годах, деканом гильдии в 1504 и 1509 годах. Подробнее: Gilliodts–Van Severen L., Gailliard E. Inventaire des archives de la Ville de Bruges. section 1: Inventaire des chartes. 1871–1885. P. 278.

⁵⁸⁰ Migroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 290.

⁵⁸¹ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 173–179.

⁵⁸² Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 155–156.

Misere на ежегодной службе в храме. Алтарь поместили в собор в 1480 году с условием молиться за умерших членов гильдии, не за донаторов, что, возможно, указывает на желание Бейтлинга подчеркнуть свой статус и финансовое положение⁵⁸³. При этом нужно отметить, что изображение донаторов на алтаре напоминает о постулате Фомы Аквинского, посвященного чистилищу, что «молящийся не способен одной и той же молитвой угодить многим как одному единственному»⁵⁸⁴. Заказчики изображены в левом нижнем и правом нижнем углах алтаря, их можно узнать по гербам, находящимся рядом. Петера Бейтлинга, изображенного вместе с сыном, Мемлинг расположил рядом со сценой Рождества Христова, тогда как Катерина ван Рюбеке показана рядом со событиями Пятидесятницы. Интересно, что обезьяна с герба Катерины изображена отдельно, перед заказчицей. Донаторы не смотрят на события, которые разворачиваются рядом с ними, а погружены в благочестивую молитву, однако выбор Рождества и Пятидесятницы не случаен – в «Золотой легенде» указано, что именно эти события способствуют спасению души⁵⁸⁵.

Работа, выполненная для гильдии кожевников, напоминает торжественные церемониальные шествия по городу, торжественные въезды и выезды правителей. Яркое освещение всех сцен на алтаре усиливает их праздничный характер, сюжеты связаны с четырьмя главными событиями годового цикла христианских праздников – Рождество Христа, Епифания (Поклонение волхвов), Пасха и Пятидесятница. Всего на алтаре изображено 25 сцен, левая и центральная часть алтаря посвящена событиям детства Христа (от Благовещения до Бегства в Египет), тогда как правая – Воскресению Христа, явлению Христа Богоматери, Пятидесятнице и Вознесению девы Марии на небеса. Паломники в Брюгге часто посещали храм Гроба Господня, где на барельефах также можно было увидеть эти сцены⁵⁸⁶.

Эта работа вслед за созданными на десятилетие ранее «Страстями Христовыми»⁵⁸⁷ является примером виртуального паломничества по святым местам. Согласно мариальному культу, который начал формироваться еще в XI столетии, именно Богоматерь являлась главной заступницей за грешников. Богослов из Равенны, позднее кардинал церкви Петр Дамиани писал в сочинении «О различных явлениях и чудесах»: «Госпожа мира расточала за нас молитвы и меня освободили из мест наказаний..., вот почему мы обходим святые

⁵⁸³ Weale W.H.J. Inventaire du mobilier de la corporation des tanneurs de Bruges // Le Beffroi, (Bruges) 2, 1864/65. P. 264–268; Martens M.P.J. La clientèle du peintre. Les Primitifs flamands et leur temps. Dir. Birgitte de Patoul & Roger Van Schoute. Le Renaissance du Livre: Tournai 1998. P. 158.

⁵⁸⁴ Ле Гофф Ж. Рождение чистилища. Пер. В.А. Бабинцев, Т.А. Краева. М.: У–Фактория, 2011. С. 407–411.

⁵⁸⁵ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 158–159.

⁵⁸⁶ Evers H.G. Durer Bei Memling. Wilhelm Fink Verlag, Munchen, 1972; Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 157–158.

⁵⁸⁷ Заказ семьи Портинари будет подробнее описан в 4 главе настоящего диссертационного исследования.

места, посвященные преславной Богоматери, дабы возблагодарить ее за столь великое благодеяние»⁵⁸⁸. Такого рода наставления существовали и в текстах *Devotio moderna*. Центральная сцена, посвященная Поклонению волхвов, также связана с темой пилигримов.

В последней четверти XV века (возможно в промежутке между 1470–1480 годами) гильдия грузчиков и носильщиков Брюгге заказала многостворчатый алтарь для своей капеллы в Нотр–Дам Брюгге⁵⁸⁹ анонимному художнику, который и получил имя по данному произведению: Мастер легенды Св. Гodelивы (Рисунок 78). Эта нидерландская мученица, особенно почитаемая в Гистеле, откуда ее культ и пришел в Брюгге, редко изображается⁵⁹⁰, однако она была покровительницей гильдии грузчиков и носильщиков. На внутренних створках подробно и детально изображена история святой: 31 сцена на 7 створках, где Гodelива предстает в костюме то девушки, дочери богатых родителей, раздающей еду бедным, то в наряде невесты на центральной створке, выходящей замуж за богатого землевладельца Бертольфа, затем Гodelива изображена в двух вариантах одежды замужней женщины, которую преследует муж и родственники мужа за ее помощь бедным, и наконец, показана смерть Гodelивы и посмертные чудеса святой, включая чудо исцеления дочери Бертольфа Эдит и обращения убийцы мученицы к истинной вере. На закрытых створках на фоне зубчатой стены на полу, декорированном черно–белой плиткой с шахматным узором изображены Св. Жосс (почитание в Монтре–сюр–Шер) или, по другой версии, Св. Рох – на левой боковой створке, рядом с одним донатором, и Иоанн Креститель с другим донатором на правой боковой створке, в центре Св. Николай и Св. Квиринус⁵⁹¹.

Таким образом, шесть рассмотренных заказов гильдий Брюгге демонстрируют преобладание портретов (четыре заказа), при этом работа ван Эйка для ювелира Яна де Леу становится первым образцом профессионального портрета, что далее продолжится в творчестве Петруса Кристуса и Герарда Давида.

Преобладание портретов среди заказов гильдий указывает на важность профессиональной самоидентификации, что типично для эпохи Ренессанса. При этом нельзя не заметить, что и портреты, и заказы гильдий кожевников, а также грузчиков и носильщиков являются и примерами гильдейского благочестия. Отдельно нужно отметить работу Мемлинга по заказу Петера Бейтлинга и его супруги, где мы наблюдаем редкий пример виртуального паломничества и одновременно практически уникальный вариант

⁵⁸⁸ Ле Гофф Ж. Рождение чистилища. Пер. В.А. Бабинцев, Т.А. Краева. М.: У–Фактория, 2011. С. 265.

⁵⁸⁹ В капелле Нотр–Дам в Брюгге этот алтарь находился до конца XVIII в. Подробнее: The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. 2. P. 448.

⁵⁹⁰ Еще один образ Св. Гodelивы появляется на триптихе Яна Провоста «Донатор с женой со Св. Николаем и Св. Гodelивой, о чем будет сказано далее.

⁵⁹¹ The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. 2. P. 448; From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 125–128.

реализации мариального культа. Интересно, что новшества, которые появились в заказах этой категории, соседствуют с весьма традиционными решениями, примером которых может служить работа Мастера легенды Св. Гodelивы.

3.3.2. Представители культурной среды в городе

Сложно переоценить значимость для истории искусства так называемого «Портрета Тимофея», первой подписной и датированной работы Яна ван Эйка после создания Гентского алтаря (Рисунок 79). Со времени выхода первой публикации, посвященной этой работе, количество версий, кто изображен здесь, множится. Однако значительная часть гипотез указывает, что заказчик первого подписного портрета Яна ван Эйка был связан с городской культурой. На портрете мог быть представлен: композитор и музыкант при дворе Филиппа Доброго Жюль Беншуа⁵⁹², скульптор Жиль Блакере⁵⁹³, фламандский поэт Ян ван Хелст⁵⁹⁴ и наконец, это мог быть автопортрет самого мастера⁵⁹⁵.

Свиток в руке модели – это не рисунок и не нотная запись, а текст, написанный на латыни, может быть связан и с завещанием, и с записью поэтического произведения⁵⁹⁶. В нескольких поэмах этого периода, подражающих знаменитой книге Алена Шартье «Безжалостная красавица» появляется персонаж «Память» (*souvenir*), который выступает то как добрый клерк при дворе, то как советник в госпитале любви⁵⁹⁷. А на картине надпись на каменном парапете в нижней части портрета «на добрую память» (или «добрая память»), которая может ассоциироваться с этими персонажами.

Ван Эйк жил в Брюгге в квартале вокруг церкви Св. Донациана, где традиционно проживали также нотариусы. Возможно, перед нами член камеры риторов – часто они могли быть нотариусами и при этом создавать литературные произведения. Нельзя исключать, что перед нами нотариус и ритор из Брюгге, хорошо знакомый с ван Эйком.

⁵⁹² Panofsky E. Who is Jan van Eyck's "Tymotheos"? // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII, 1949. P. 80–90; Lowinsky E. 'Jan van Eyck's Tymotheos: Sculptor or Musician? With an Investigation of the Autobiography Strain in French Poetry from Rutebeuf to Villon' // *Studi musicali*, XIII, 1984. P. 33–105.

⁵⁹³ Wood W. A New Identification of the Sitter in Jan van Eyck's Tymotheos Portrait // *Art Bulletin*, lx, 1978. P. 650–654.

⁵⁹⁴ Loise F. Jean van Hulst. *Biographie nationale*, X, Brussels 1888–9, cols 409–411; Oosterman J. Jan van Hulst, Gruuthuse–Dichter. *Literatuur*, IXX, 1992–4. P. 231–232.

⁵⁹⁵ Jansen, D. Jan van Eycks Selbstbildnis–der "Mann mit dem roten Turban" und der sogenannte "Tymotheos" der Londoner National Gallery // *Pantheon*, xlvii, 1989. P. 36–48.

⁵⁹⁶ Paviot J. The Sitter for Jan van Eyck's 'Leal Sovvenir' // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1995, Vol. 58 (1995). P. 210–215.

⁵⁹⁷ Примеры подражания Шартье: Бауде Эрен «Ассамблея любви», Ахилл Каулер «Госпиталь любви». При этом – в опровержение гипотезе о Яне ван Хелсте – как модели для портрета – в его произведениях подобного персонажа нет. Подробнее: Paviot J. The Sitter for Jan van Eyck's 'Leal Sovvenir' // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1995, Vol. 58 (1995). P. 213; Piaget A. *La Belle Dame sans merci et ses imitations: II. Le Parlement d'Amour de Baudet Herenc, Romania*, XXX, 1901. P. 317–321; *Dictionnaire des lettres frangaises. Le Moyen Age*, edn Paris 1992. P. 130–131, s.v. 'Baudet Herenc'.

Также может быть, что перед нами один из героев «Двора любви» Пьер Отвилл (он носил титул «Принца любви», когда жил в Париже в 1401 году). Отвилл долгое время был членом палаты риторов Турне, и отождествляя Яна ван Эйка и мастера Йоханнуса, который посетил Турне в 1427 и 1428 годах, можно предположить, что перед нами как раз Пьер Отвилл⁵⁹⁸. В 1402 году Пьер Отвилл взял себе имя Годданс («Благодарю Бога»). Возможно, что слово «Тимофей» можно прочесть по-другому – как сочетание двух греческих слов: «Страх Бога» или «Почитаю Бога»⁵⁹⁹.

Свиток в руке модели так же, как и слово «Actum» в надписи на парапете могут также указывать на эпитафию как основную функцию этого портрета так же, как и на основание благотворительного фонда в память об изображенной модели. Мысли о жизни вечной и мимолетности земной жизни подчеркиваются и трещиной на парапете – символом *vanitas*⁶⁰⁰. Иллюзионистический эффект надписи и трещины усиливают мемориальную характеристику этой работы.

Камеры риторов – важные заказчики живописных мастерских. Первая камера риторов братства «Святой дух» была основана поэтом и музыкантом Яном ван Хульстом в 1428 году. Вторая – спустя почти пятьдесят лет, в 1474 – была посвящена трем святым мученицам Св. Варваре, Св. Екатерине и Марии Магдалине⁶⁰¹. Именно для этой камеры риторов Мастер легенды Св. Люции создает алтарь «Дева среди дев», который размещался в Нотр-Дам Брюгге (Рисунок 80). Возможно, что и «Христианская аллегория», написанная Яном Провостом в первой четверти XVI века (Рисунок 81), связана с заказом редерейкеров Брюгге⁶⁰², так же, как и другое произведение Провоста – триптих, от которого сохранились боковые створки: на внутренней стороне изображен донатор с женой со Св. Николаем и Св. Годеливой, на внешней «Скупой и Смерть с донатором»⁶⁰³ (Рисунок 82). Нужно заметить физиогномическую близость донатора – предполагаемого автопортрета самого мастера – и рисунка Дюрера, сделанного, возможно, во время знакомства с Провостом и поездки в Брюгге⁶⁰⁴ (Рисунок 83). Провост так же много раз участвовал в оформлении торжественных

⁵⁹⁸ Paviot J. The Sitter for Jan van Eyck's 'Leal Sovvenir' // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1995, Vol. 58 (1995). P. 210–215.

⁵⁹⁹ Dhanens E. Hubert and Jan van Eyck. Antwerpen: Mercatorfonds, 1981. P. 184; Paviot J. The Sitter for Jan van Eyck's 'Leal Sovvenir' // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1995, Vol. 58 (1995). P. 214–215.

⁶⁰⁰ Borchert T.-H. Form and Function of van Eyck's Portraiture // Vision & Material: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's Time. Ed. by M. Mey, M.P.J. Martens, C. Stroo. Brussel: KVAB Press, 2012. P. 217.

⁶⁰¹ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 96–97; Weale W.H.J. Exposition des primitifs flamands et d'art ancien Bruges: 15 juin au 15 septembre, 1902: première section, tableaux: catalogue. Bruges: Imprimé par Desclée, De Brouwer et cie., 1902.

⁶⁰² Martens M.P.J. Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus. Harry N. Abrams, 1999. P. 94.

⁶⁰³ Hulin de Loo G. Geschiedenis der Kunst in de Nederlanden (België en Holland). Eenige Brugsche schilders van de eerste helft der XVIe eeuw // Kunst en Leven. Jaargang 1, 1902. P. 42–43.

⁶⁰⁴ Rowlands J. Drawings by German Artists and Artists from German-speaking regions of Europe in the Department of Prints and Drawings at the British Museum: the Fifteenth Century, and the Sixteenth Century by Artists born before 1530. London, BM Press, 1993. no 213.

въездов в Брюгге императора Карла V и других представителей правящих кругов, которые готовили камеры редерейкеров. Возможно, что художник был вовлечен в обсуждение с риторамы деталей декораций⁶⁰⁵.

Кроме выдающегося композитора Жюля Беншуа при дворе Филиппа Доброго работали и другие композиторы, многие из которых совмещали занятия музыкой с другими профессиональными обязанностями. На самом раннем датированном портрете кисти Мемлинга изображен каноник Жиль Жуайе, которого можно узнать по надписи и гербу на обратной стороне портрета (Рисунок 84). Сначала каноник служил в Нотр-Дам Клеве, затем переехал в Брюгге, где занял тот же пост в церкви Св. Донациана, где прожил около двух лет (с 1463 года), и после этого стал каноником в Oude Kerk в Делфте, где оставался до 1469 года. Однако еще в начале 1450-х годов Жиль Жуайе некоторое время жил в Брюгге, был капельмейстером Филиппа Доброго (1462–1469) и снискал славу как композитор. После 1469 года Жуайе перешел на службу к герцогу Бургундскому Карлу Смелому, пока тяжело не заболел в начале 1470-х годов. Именно в это время и был создан этот портрет, который после смерти Жуайе долгое время находился в церкви Св. Донациана, где Жуайе и был похоронен⁶⁰⁶. Несмотря на то, что Жуайе был каноником, многочисленные записи отмечают, что он получал выговоры за ссоры, использовал оскорбительную лексику и сожительствовал с женщинами. Возможно, что портрет использовался как эпитафия, однако гипотеза о том, что перед нами створка диптиха, на настоящее время не подтверждается – не найдено никаких следов петель. Также на самостоятельность этой панели указывает и то, что герб изображен с фронтальной стороны работы, а не с противоположной, как это было принято на диптихах.

Еще один портрет известного фламандского композитора, одного из самых выдающихся представителей второго поколения франко-фламандской полифонической школы Якоба Обрехта также был создан в мастерской Мемлинга, однако портрет был закончен после смерти художника, в 1496 году (Рисунок 85). Обрехт был сыном гентского музыканта, герольда и трубача Виллема Обрехта, родился в 1458 или 1459 году, в 1484 году получил назначение на должность регента кафедрального собора в Камбре. Получив отставку в Камбре, занял аналогичный пост в церкви Св. Донациана в Брюгге, где работал

⁶⁰⁵ Martens M.P.J. Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus. Harry N. Abrams, 1999. P. 94.

⁶⁰⁶ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 124.

с 1485 по 1491 годы⁶⁰⁷. Он вернулся в Брюгге в 1498 из Антверпена, где около четырех лет работал регентом в Нотр-Дам. Два раза посещал двор Эрколе I д'Эсте в Ферраре⁶⁰⁸.

Нужно отметить, что на обратной стороне портрета Обрехта изображена женская фигура в технике гризайля в длинных одеждах, читающая книгу. Вкупе с трехчетвертным оборотом модели можно предположить, что перед нами не портрет, а створка диптиха или даже триптиха. Утраченная часть могла содержать изображение девы Марии или святого патрона заказчика. При этом в случае портретов Жуайе и Обрехта нет достаточных доказательств, что перед нами не самостоятельные портреты, а алтарные композиции⁶⁰⁹.

Важную часть заказов представителей культурной среды в городе составляют автопортреты художников. В 1655 году в инвентарной описи коллекции Томаса Говарда графа Арундела «Портрет мужчины в красном тюрбане» представлен как автопортрет ван Эйка, что подтверждает и ряд современных исследователей (Рисунок 86). Одним из подтверждений автопортрета может служить мотто «als ihu kan»⁶¹⁰ («как могу», «в меру моих возможностей»), написанное в центре верхней части рамы псевдогреческими буквами на фламандском языке. Маловероятно, что личный девиз художника был им написан на портрете другого человека⁶¹¹.

Дополнительным доказательством в пользу гипотезы автопортрета является красный головной убор, который обычно называют тюрбаном, но на самом деле его конструкция лишь имитирует тюрбан. Этот головной убор был распространен среди придворных Филиппа Доброго. В таком же головном уборе изображен один из мужчин на среднем плане «Мадонны канцлера Ролена»⁶¹² (Рисунок 26). В красном головном уборе представлен и человек, отраженный в зеркале в «Портрете четы Арнольфини» (Рисунок 88),

⁶⁰⁷ Strohm R. *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford University Press, 1985. P. 38–41; Wegman R.C. *Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht* (Oxford Monographs on Music). Clarendon Press, 1997.

⁶⁰⁸ Обрехт был в Ферраре в 1487 и в 1504–1505 годах. Во второй свой приезд в Феррару он стал придворным капельмейстером. Подробнее: Lockwood L. *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*. Oxford University Press, 2009.

⁶⁰⁹ Vos указывает, что фигура на обороте была добавлена позже, по его мнению – в XVI столетии. Подробнее: Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 336.

⁶¹⁰ Calster P. Of Beardless Painters and Red Chaperons. *A Fifteenth-Century Whodunit // Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66. Bd., H. 4 (2003). P. 478–479. Возможно, что это мотто восходит к подписи автора или переписчика средневекового манускрипта. Подробнее: Scheller R.W. «Als ich kan» // *Oud Holland*, LXXXIII, 1968, № 2. P. 135–139.

⁶¹¹ Успенский Б.А. Гентский алтарь Яна ван Эйка. М.: РИП-Холдинг, 2013. С. 99–101; Campbell L. *The Fifteenth Century Netherlandish Schools* (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 212–277. Мы хотим отметить, что среди всех случаев использования ван Эйком этого мотто только еще один раз он появляется на портрете, и это портрет жены художника, Маргариты. В остальных случаях девиз изображен мастером на алтарных композициях. Подробнее: Забродина Е.А. «Таинственное богословие» Николая Кузанского в портретах и алтарных картинах художников ранней нидерландской живописи // *Человек и культура*. 2020. № 4. С. 24.

⁶¹² Calster P. Of Beardless Painters and Red Chaperons. *A Fifteenth-Century Whodunit // Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66. Bd., H. 4 (2003). P. 479–480. Эту часть композиции ван Эйка повторил Рогир ван дер Вейден в работе «Св. Лука, рисующий Богоматерь». Позже красный цвет был изменен на черный (Рисунок 87).

и отражение мужской фигуры на щите Св. Георгия в «Мадонне каноника ван дер Пале» (Рисунок 30). Это также возможные автопортреты Яна ван Эйка⁶¹³. При этом нужно учитывать, что Св. Лука – покровитель гильдии живописцев – как мученик часто изображался в красной тунике⁶¹⁴, и реже – в красном головном уборе. Однако такой головной убор мог быть частью официального парадного костюма живописца и символом этой профессии⁶¹⁵.

На «Портрете мужчины в красном тюрбане» ван Эйка модель смотрит на зрителя прямым взглядом, что также может быть указанием на автопортрет⁶¹⁶. Но существует ряд предполагаемых автопортретов (Рисунок 91), где художник не смотрит на зрителя, и напротив, часть портретов и Яна ван Эйка, и других художников, где модель определенно не является живописцем, но прямо смотрит на зрителя (например, см. выше «Портрет Яна де Леу»). При этом возраст модели скорее не соответствует возрасту ван Эйка в 1433 году⁶¹⁷. В своей книге о путешествии по Фландрии и Брабанту, опубликованной в 1769 году, Жан-Батист Дескамп упоминал о портрете жены Яна ван Эйка Маргариты и указывал, что парный ей портрет был украден⁶¹⁸. Одно из существующих предположений, не получающих, однако, полного подтверждения, что описанный Дескампом портрет и есть «Портрет мужчины в красном тюрбане»⁶¹⁹.

«Портрет Маргариты ван Эйк» принадлежал гильдии Св. Луки Брюгге (Рисунок 92). Он хранился в специальном ящике с пятью замками, и пять ключей находились у пяти представителей гильдии. Раз в год портрет демонстрировали публике⁶²⁰. Ван Эйк изменил пропорции тела модели, сделав голову непропорционально большой. Такие диспропорции типичны для портретов ван Эйка, и их можно объяснить желанием мастера привлечь

⁶¹³ Кроме всего перечисленного возможный автопортрет Яна ван Эйка изображен в драгоценном камне на короне у ног Бога на центральной панели верхнего ряда открытого Гентского алтаря. См. Koerner J.L. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. University of Chicago Press, 1997. P. 108.

⁶¹⁴ Рогир ван ден Вейден в работе «Св. Лука, рисующий Богоматерь» наиболее тщательно проработал черты лица Св. Луки, поэтому, возможно, образ евангелиста является автопортретом мастера. Подробнее: Vos D. *Rogier Van Der Weyden: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 2000. P. 200–206.

⁶¹⁵ Первый пример изображения красного «тюрбана» – портрет кисти ван Эйка, и лишь во второй половине века постепенно вместо шаперона появляется коническая шапочка (таким примером может быть автопортрет Мемлинга на триптихе Донны (Рисунок 89), о чем будет сказано ниже, а также работа Хуго ван дер Гуса «Св. Лука» (Рисунок 90). Подробнее: Calster P. *Of Beardless Painters and Red Chaperons. A Fifteenth-Century Whodunit // Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66. Bd., H. 4 (2003). P. 481–482.

⁶¹⁶ Panofsky E. *Early Netherlandish paintings: its Origin and Character*. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 198.

⁶¹⁷ Моделью может быть один из придворных герцога Бургундского Жак Берлеймон, о чем указано в заметке в книге Карела ван Мандера, которая принадлежала арт-дилеру и коллекционеру Питеру Стевенсу в первой половине XVII века. Подробнее: Jansen D. *Jan van Eyck's Selbstbildnis – der "Mann mit dem roten Turban" und der sogenannte "Tymotheos" der Londoner National Gallery // Pantheon*, xlvii, 1989. P. 36–48.

⁶¹⁸ Descamps J.-B. *Le Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant de Jean-Baptiste Descamps (1769)*. Edition présentée et annotée par Gaëtane Maës. Brepols, 2018.

⁶¹⁹ Оппоненты указывают, что парные портреты исполнялись в зеркальном отражении, тогда как модели этих двух картин ван Эйка смотрят в одном направлении. Также и время создания портретов различается.

⁶²⁰ Dhanens E. *Hubert and Jan van Eyck*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1981. P. 302–306.

наибольшее внимание зрителя к лицу и индивидуальности модели. Высокий лоб – знак женской красоты, что описано в 52 станце «Большого завещания» Франсуа Вийона⁶²¹. Прическа и головной убор Маргариты демонстрируют женскую моду Брюгге 1430–х годов, а костюм, украшенный мехом, указывает на богатство и социальный статус модели⁶²². Маргарита именуется «*damoiselle*» в письме герцога, написанном после смерти Яна ван Эйка, что указывает на ее высокое происхождение несмотря на отсутствие информации о девичьей фамилии жены художника⁶²³. Нужно также заметить, что существует предположение, что особенности внешности Маргариты и одного из своих детей (1434 или 1435 года рождения) ван Эйк использовал при создании Луккской мадонны⁶²⁴, выполненной около 1437 года (Рисунок 93).

Борхерт рассматривает Св. Луку как пример самоидентификации художников XV века. Именно поэтому несмотря на почти полное отсутствие критической теории изобразительного искусства в Нидерландах в сравнение с Италией, когда художник предстает как Евангелист Лука, то тем самым он утверждает важную роль создателя религиозных произведений искусства⁶²⁵. В этой связи и мужчина в красной шапке на левой створке триптиха Джона Донна может быть автопортретом художника. То же характерно и для портретов анонимных моделей, в одеянии которых присутствует красный цвет. Красный головной убор вкупе с неформальным стилем одежды и взгляд в глаза зрителя может являться автопортретом юного Зиттова (Рисунок 94), который видел подобный пример в мастерской Мемлинга, так же как «Портрет мужчины в красном головном уборе», выполненный анонимным мастером школы Брюгге⁶²⁶ (Рисунок 95).

Если гипотезы об автопортрете художника на предыдущих работах не получают полного подтверждения, то идентификация портретов донаторов на алтаре «Дева среди дев» (Рисунок 96) с художником Герардом Давидом и его женой Корнелией Кнупп не вызывают сомнения. Эта работа была заказан Давиду монахинями из кармелитского

⁶²¹ Campbell L., Falomir M., Fletcher J., Syson L. *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*. National Gallery Company, 2011. P. 43.

⁶²² Scott M. *A Visual History of Costume: The Fourteenth & Fifteenth Centuries*. B.T. Batsford Ltd, 1986. P. 128.

⁶²³ Bousmar E., Dumont J., Marchandise A., Schnerb B. *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Age et au cours de la première Renaissance*, Bruxelles, de Boeck, 2012.

⁶²⁴ Образ Мадонны в этом произведении ван Эйка самый персонализированный, и есть некое сходство в чертах лица девы Марии и Маргариты ван Эйка, хотя достаточных доказательств этой гипотезы пока не существует. Подробнее: Harbison C. *Jan van Eyck: The Play of Realism*. Reaktion Books, 1997. P. 102.

⁶²⁵ Borchert T.-H. *Rogier's St Luke: a case of corporate identity* // Rogier Van Der Weyden, *St. Luke Drawing the Virgin: Selected Essays in Context*. Me fecit, vol 1. Edited by C.J. Purtle. Museum of Fine Arts, Boston, Brepols, 1997. P. 61–62.

⁶²⁶ Существует различные предположения по поводу имени этого мастера. Ричардсон предполагает, что это мог быть как Михель Зиттов, так и Мастер легенды Св. Урсулы. Подробнее: Richardson E.P. *Portrait of a Man in a Red Hat* by Master Michiel // *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, Volume 38, Number 4, 1958–1959. P. 79–83. Однако Рафаэлла Колаче указывает еще целый ряд фамилий возможных авторов этого портрета и отмечает, что пока полностью подтвержденной гипотезы не существует. Подробнее: Colace R. *Ritratto di uomo giovane con berretto rosso* // *Lombardia Beni Culturali*, 2009.

монастыря Брюгге «Кармелитки Сиона» для главного алтаря храма и завершена в 1509 году. Несмотря на то, что сам монастырь до наших дней не сохранился, но в архивах хранится инвентарная опись с указанием заказа этой работы художнику⁶²⁷.

Многие элементы этого алтаря связаны с орденом кармелиток. Двенадцать звезд в короне Марии напоминают о двенадцати правилах монашеской жизни кармелитского ордена, выбор святых, типичных как для восточной (Св. Екатерина, Св. Варвара), так и для западной традиции (Св. Агнесса, Св. Цецилия, Св. Лючия) указывают на распространение деятельности ордена как на востоке, так и на западе. Присутствие других святых мучениц – Дорофеи, Гodelивы, Фаустины, Аполлонии и одной неидентифицированной святой с веревкой на шее связано с их почитанием в Брюгге⁶²⁸. Святые Екатерина и Варвара, занимая две ключевые позиции на алтаре по обе стороны от Марии, на переднем плане, также символизируют жизнь деятельную и созерцательную, евхаристический компонент (мистический брак Екатерины с Христом) и посредничество перед лицом смерти (Св. Варвара). Связь с литургией подчеркивается и фронтальным расположением младенца на коленях Марии, и кистью винограда, напоминающей о таинстве пресуществления. Индивидуальные черты в лицах святых дев заставляют предположить, что перед нами возможный групповой портрет сестер–кармелиток⁶²⁹. Святые мученицы изображены на фоне мильфлера, который, вероятно, символизировал *hortus conclusus*⁶³⁰.

Обычно портреты донаторов размещали на тех алтарях, которые создавали для так называемых «донаторских капелл». Но в данном случае портреты художника и его жены появились на главном алтаре монастырской церкви, с которой Давида почти ничего не связывало, более того, двумя годами ранее он вступил в братство Богоматери сухого Древа, относившееся к францисканскому ордену. В монастырь кармелиток Сиона вступали дочери самых богатых семейств Брюгге, его поддерживали итальянские купцы, жившие в Брюгге так же, как и двор Филиппа Красивого и Карла V⁶³¹. Изображение художника на главном алтаре монастырской церкви – это и реклама его возможностей, и высокий социальный

⁶²⁷ Weale W.H.J. Le couvent des sœurs Notre-Dame dit de Sion à Bruges // *Le Beffroi*, 3, 1866–1870. P. 51–53, 76–93, 214–230; Miegroet H.J. Gerard David. MercatorFonds, 1989. P.350, doc. 70.

⁶²⁸ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 76.

⁶²⁹ Friedlender M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol VIb. P. 79–80. Это не единственный подобный случай изображения в образах персонажей Священного писания и житийных историй исторических личностей Агнесса Сорель в образе Богоматери на работе Жана Фуке (Королевский музей изящных искусств, Антверпен), Анна ван Берген, маркиза де Веер в образе Богоматери на работе Яна Госсарта (Метрополитен–музей, Нью–Йорк).

⁶³⁰ Со временем фон потемнел. Подробнее: Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 83.

⁶³¹ Деревянная панель, на которой выполнен алтарь, была подарена монастырю супругой придворного при дворе Габсбургов некоего Ламбийна. Подробнее: Miegroet H.J. Gerard David. MercatorFonds, 1989. P.354, doc. 70.

статус, и в то же время традиция изображения Св. Луки как портрета самого художника⁶³². Нужно также отметить, что при сравнении на инфракрасной рефлектографии рисунков изображенных голов самой проработанной в деталях оказывается голова самого мастера.

Половина из заказов представителей культурной среды в городе – это портреты, что указывает на понимание уникальности индивидуума, типичное для Италии, которое начинает распространяться в Нижних землях именно в среде музыкантов, композиторов, художников, риторов. В этом ряду можно учесть и диптих Обрехта, где сохранившаяся правая створка с портретом композитора представляет собой поясной портрет, более типичный для заказа итальянской диаспоры. Сравнивая портреты представителей культурной среды между собой, мы можем выделить два варианта изображения: в одном случае модель смотрит на зрителя, отражая в том числе неформальный характер портрета (три портрета кисти Яна ван Эйка, а также «Портрет молодого человека в красном головном уборе» Зиттова); второй тип портретов более традиционный, когда модель не находится в прямом контакте со зрителем. В таком варианте репрезентации модели можно найти сходство с портретами в других категориях заказчиков (портреты придворных, портреты горожан). При этом мы хотим отметить, что этот тип портрета возникает в случае предполагаемых благочестивых диптихов («Портрет Обрехта» Мемлинга) или по причине более формального повода для заказа (например, портрет–эпитафия, каким может быть так называемый «Портрет Тимофея»). Интересно, что, если рассматривать «Портрет мужчины в красном тюрбане» как автопортрет ван Эйка, можно заметить разницу в репрезентации при сравнении с автопортретами Мемлинга (триптих Джона Донна, алтарь Гревераде) и Давида («Дева среди дев»), где художник как один из персонажей алтарной композиции благочестиво устремляет взгляд в сторону, погружившись в созерцание и не отвлекаясь на мирское по эту сторону живописной доски. Это вполне коррелирует с размышлениями Успенского о Гентском алтаре братьев ван Эйк как «рубежном» произведении, где в равной степени возникает позиция внутреннего и внешнего зрителя⁶³³. Возможно, этот же феномен мы наблюдаем и в портретах представителей культурной среды Брюгге, когда художники балансировали между открытостью миру, готовностью уменьшить дистанцию между моделью и зрителем и желанием оставить портретируемого в молитвенном раздумье.

И наконец, нужно отметить, что в категории заказчиков – представителей культурной среды Брюгге запрос на алтарные композиции приходится на конец XV –

⁶³² Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 81–83; Borchert, T–H. Rogiers Saint Luke a case of corporate identity. Подробнее: Rogier Van Der Weyden, St. Luke Drawing the Virgin: Selected Essays in Context // *Me fecit*, vol 1. Edited by C.J. Purtle. Museum of Fine Arts, Boston, 1997. P. 61–81.

⁶³³ Успенский Б.А. Гентский алтарь Яна ван Эйка. М.: РИП–Холдинг, 2013. С. 13–49, 105–124.

первую четверть XVI веков, когда обращение к традиционному благочестию становится более ярко выраженным на фоне политического и экономического кризиса в городе.

3.3.3. Заказчики из числа религиозных братств

Религиозные братства составляли важную часть жизни Брюгге XV века. Они объединяли представителей разных сословий, таким образом, усиливая сеть горизонтальных коммуникаций в городской среде. Участие представителей гильдий в Братствах позволяло им продемонстрировать заказчикам свой высокий социальный статус и получить выгодные заказы, в том числе благодаря знакомству с другими членами Братства. Этот раздел будет рассмотрен на примере заказов братства Богоматери сухого дерева и братства Крови Христовой⁶³⁴.

Около 1465 года Петрус Кристус написал алтарь «Богоматерь сухого Древа» (Рисунок 97), который является буквальным описанием образов из книги Дегивеля⁶³⁵. Центральное положение фигуры Богоматери отражает ее роль как матери Спасителя, который становится плодом этого дерева; его роль подчеркнута сферой с крестом, которую он держит в левой руке, тогда как образом будущих Страстей становится само сухое дерево, образующее подобие тернового венца вокруг фигуры Мадонны с младенцем⁶³⁶.

Возможно, при создании «Богоматери сухого Древа» Кристус также опирался на апокриф о Сифе, третьем сыне Адама и Евы, который вернулся в рай и увидел засохшее дерево познания. У корней этого дерева и среди ветвей он увидел двух детей, и ангел сказал ему, что ребенок у подножия дерева – Авель, убитый Каином, а в центре дерева – Христос. Эта легенда могла быть известна мастеру благодаря поэме Якоба ван Мерланта⁶³⁷. При этом буквы на ветвях дерева формируют фразу Ave Maria. С одной стороны, Ave, прочитанное справа налево формирует имя Eva, напоминающую, что первая женщина «своим падением нас погубила»⁶³⁸, а Мария приходит, чтобы принести спасение. С другой стороны, Ave Maria напоминает о молитвах, связанных с розарием. Первое братство розария появится в Брюгге спустя несколько лет, однако популярность розария приводит к тому, что на алтаре в капелле церкви францисканцев можно увидеть отсылки к доминиканской традиции.

⁶³⁴ Более подробное описание этих двух Братств см. в Приложении В настоящего диссертационного исследования.

⁶³⁵ Nievergelt M., Kamath S.A.V.G. *The Pelerinage Allegories of Guillaume de Deguileville: Tradition, Authority and Influence*. Boydell & Brewer Ltd, 2013.

⁶³⁶ Ainsworth M.W., Martens M.P.J. *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 162–165.

⁶³⁷ Reau L. *Iconographie de l'Art Chrétien*. Presses Universitaires de France, 1955–1959. Vol 2. Part 1. P. 101; Upton J. *Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*. Penn State University, 1990. P. 146.

⁶³⁸ Надпись на створке Гентского алтаря под изображением прародительницы.

К Братству Богоматери сухого дерева принадлежал Ансельм Адорно, представитель пятого поколения патрицианского семейства в Брюгге, предки которого переехали в нидерландские провинции из Генуи в XIV веке. Следуя примеру предков, Ансельм Адорно был связан с международной торговлей – импортом из Англии и Турне тканей и химических соединений, используемых красильными мастерскими. Адорно был политиком и дипломатом, благодаря его переговорам кризис в отношениях с Шотландией 1467 года (когда было оглашено повеление всем шотландцам прекратить торговлю с Брюгге и покинуть город) был разрешен в 1470 году. После смерти Карла Смелого в 1477 году он успешно провел мирные переговоры с горожанами Брюгге, которые подняли бунт (по поручительству Марии Бургундской). Однако через два месяца случилось еще одно выступление горожан, во время которого Ансельм Адорно был арестован, обвинен в растратах и принес публичное покаяние, пройдя босым и с непокрытой головой по всему городу. А также возместил в четырехкратном размере сумму, в растрате которой его обвиняли⁶³⁹.

В завещании 1470 года Адорно указывал две работы ван Эйка, которые должны были унаследовать его дочери. В конце XIX века Уилл обратил внимание на связь этого завещания и двух работ, посвященных стигматизации Св. Франциска⁶⁴⁰ (Рисунки 98–99). Завещание было написано Ансельмом Адорно перед его паломничеством в Святую Землю. Традиция такого паломничества началась еще в предыдущем поколении семьи Адорно, когда в Святую землю отправился отец Ансельма Адорно Питер и его дядя Якоб. Вскоре после возвращения они основали семейную капеллу, которая называется Иерусалимской церковью, и находится за городскими стенами Брюгге, как и храм Гроба Господня в Иерусалиме⁶⁴¹. Возможно, что работа, атрибутируемая мастерской братьев ван Эйк «Три Марии у гроба» была создана как раз для алтаря этой капеллы в память о паломничестве Питера и Якоба Адорно в Святую землю (Рисунок 5). Возможно, что именно Питер или Якоб были заказчиками обеих версий «Стигматизации Св. Франциска». Работа меньшего размера могла быть заказана как переносной алтарь для последующих паломничеств. Питер Адорно умер в 1464 году, а Якоб Адорно – в 1465 году. Ансельм мог унаследовать эти два

⁶³⁹ Boone M., Danneel M. and Geirnaert N. Pieter IV Adornes (1460 - ca 1496): A patrician Bruges Ghent, in: *Acts of society, history and archeology at Ghent, New Series, Part XXXIX*, Ghent, 1985. P. 123–147.

⁶⁴⁰ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Одна из этих двух работ в последней трети XV века находилась в коллекции Медичи, где ее видели Боттичелли и Гирландайо. Также, возможно, и венецианские мастера могли иметь возможность видеть один из двух вариантов Стигматизации св. Франциска из мастерской ван Эйка, что отражается в работе Джованни Беллини. См. также главу 3 настоящего диссертационного исследования.

⁶⁴¹ Snyder J. Observations on the Iconography of Jan van Eyck's "Saint Francis Receiving the Stigmata" // *Asperen de Boer J.R.J. and others. Jan Van Eyck: Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata*. Philadelphia Museum of Art, 1997. P. 77.

алтарных образа от отца, либо от дяди (который был бездетным) и в свою очередь, взять одну из них с собой в собственное паломничество⁶⁴².

Св. Франциск был особенно почитаем паломниками; считалось, что он покровительствует светским братствам, в том числе и Братству сухого Древа, членами которого были несколько поколений семьи Адорно. Ян Адорно, сын Ансельма, вел дневник путешествия в Святую землю в 1470 году. На обратном пути в 1471 году Адорно посетил Флоренцию, и возможно, именно тогда итальянские художники могли видеть эту работу. При этом особенности исполнения работы, в частности изображение стигматов выполнено согласно итальянской традиции. Семья Адорно никогда не теряла связи со своей родиной, и ван Эйк, видимо, следовал устным наставлениям заказчика⁶⁴³.

Сходство Св. Франциска и единственного сохранившегося прижизненного изображения Питера Адорно на витраже Иерусалимской церкви позволяет выдвинуть гипотезу, что образ святого носит отпечаток портрета заказчика этой работы⁶⁴⁴. Также сходство черт «Портрета мужчины» Петруса Крестуса (Рисунок 100) и гравюры с портретом Питера Адорно (Рисунок 101) заставляет предполагать, что и Петрус Крестус, вслед за мастерской Яна ван Эйка работал на заказы этой семьи⁶⁴⁵.

Еще один пример работы живописных мастерских Брюгге на религиозные братства Брюгге – это произведение Петруса Крестуса «Христос как муж Скорбей» (Рисунок 102), выполненная вскоре после основания Братства Крови Христовой⁶⁴⁶, которая соединила две темы – страдания Христа (терновый венец, раны на руках и груди) и образ Христа как Судии Страшного Суда (ангелы с мечом и лилией). При этом Крестус разработал оригинальную иконографию, отказываясь от традиционной мантии на плечах Христа в такого рода сюжетах, и акцентируя внимание на ранах Спасителя. Такое созерцание и размышление о Страстях Христовых согласовывалось с *Devotio moderna*, распространенным в Брюгге.

Интерьер базилики сильно пострадал во время французской революции. Работа, созданная по заказу Братства, сохранилась, но была утрачена рама. Очень хорошее состояние доски указывает, что, возможно, она хранилась в специальном ящике или даже в

⁶⁴² См. также главу 5 настоящего диссертационного исследования.

⁶⁴³ Snyder J. Observations on the Iconography of Jan van Eyck's "Saint Francis Receiving the Stigmata" // Asperen de Boer J.R.J. and others. Jan Van Eyck: Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata. Philadelphia Museum of Art, 1997. P. 77.

⁶⁴⁴ Lubert K.C. Patronage and Pilgrimage: Jan van Eyck, the Adornes Family, and Two Paintings of "Saint Francis in Portraiture" // Philadelphia Museum of Art Bulletin, Spring, 1998, Vol. 91, No. 386/387, Recognizing Van Eyck (Spring, 1998). P. 29–34.

⁶⁴⁵ Martens M.P.J. Artistic patronage in Bruges institution. PhD, diss, University of California, Santa-Barbara, 1992. P. 293–296.

⁶⁴⁶ В разделе рассмотрены работы, созданные до 1510-х годов. Уже в середине XVI века еще один живописец Брюгге Питер Поурбус создает групповой портрет членов Братства (Рисунок 103).

реликварии⁶⁴⁷. Произведение приписывалось школе Рогира ван дер Вейдена, затем неизвестному последователю Яна ван Эйка, но в 1962 году она была атрибутирована Петрусу Криту⁶⁴⁸, с чем сейчас согласны большинство исследователей⁶⁴⁹.

В 1501 году кастильский купец Жан Седано стал членом братства Крови Христовой⁶⁵⁰, и в этот период по его заказу Герард Давид и его мастерская создают «Брак в Кане» (Рисунок 104). Идентификация заказчика стала возможна благодаря портрету Седано на триптихе Седано⁶⁵¹ (Рисунок 105). Слева на заднем плане – городской ландшафт Брюгге с торговыми рядами⁶⁵². В целом образ свадьбы в Кане Галилейской, созданный в мастерской Давида, содержит много намеков на Страсти Христовы (девы Иерусалимские, нож как символ страданий Христа), что соотносится с целью заказа Седано – перед нами алтарь–эпитафия, напоминающая о грехах человека и их искуплении.

Чуть позже неизвестные представители Братства выступают как заказчики еще двух триптихов – традиционной формы алтарных композиций для нидерландской живописи. Обе работы были созданы анонимными мастерами и посвящены теме Страстей (Рисунки 106–107); они развивали те идеи, которые были заложены в алтарном образе Петруса Криту, созданном в середине XV века.

Последнее из рассмотренных в этом разделе Братств было организовано уже в эпоху Габсбургов. Вскоре после основания братства «Семь скорбей Богоматери» основатель братства Ян Коуденберг заказал в мастерской антверпенского художника Квентина Массейса алтарь «Мать скорбей» (Рисунок 108). Спустя двадцать лет придворному художнику Габсбургов Баренту ван Орлею был заказан «Портрет Карла V», внука Марии Бургундской и будущего императора (Рисунок 109). Долгое время он также находился в

⁶⁴⁷ Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 115–116.

⁶⁴⁸ Rowlands J. A Man of Sorrows by Petrus Christus // The Burlington Magazine, Oct., 1962, Vol. 104, No. 715 (Oct., 1962). P. 419–421+423.

⁶⁴⁹ Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 115–116; Friedlander M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol 1. P. 107; Upton J. Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting. Penn State University Press, 1990. P. 44–47, 55–57; Hand J.O., Wolff M. Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue). Cambridge University Press, 1987. P. 7, 9–10.

⁶⁵⁰ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 205–210.

⁶⁵¹ Hulin de Loo G. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles: catalogue critique précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes. Ghent, 1902. P. 33; Одевание члена братства соответствует более позднему стилю, принятому с 1520 года. Так как Седано умер в 1518, то, скорее всего, заказ был сделан незадолго до смерти Седано в 1518. Триптих Седано создается в середине 1490–х годов (Лувр, Париж), и возможно, заказчик, Жан Седано ориентируется на популярные работы Мемлинга, который умирает в 1494 году. Заказ Герард Давид получает на фоне общего падения количества заказов, связанных с экономической блокадой Брюгге со стороны императора Максимилиана и перемещения центра активности нидерландских провинций в Антверпен. Подробнее: Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 120–124, 307–308.

⁶⁵² Sterling W.H. The Wedding at Cana in Western Art of the Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries. PhD diss., University of Iowa, 1970.

капелле Братства в Нот-Даме Брюгге⁶⁵³. Нужно отметить, что потеря Брюгге роли экономического и художественного центра южных Нидерландов привела к тому, что в составе этого Братства мы не видим членов – представителей иностранных торговых и банковских домов. С другой стороны, показательно, что после кризиса 1480-х годов Братство, связанное с правящей семьей, предпочитает привлекать для выполнения заказов художников не из Брюгге⁶⁵⁴.

Таким образом, в этом разделе были рассмотрены заказы трех Братств Брюгге. Основной заказ представителей религиозных братств – это одностовчатые алтари. Такой формат обусловлен не очень просторными помещениями капелл, принадлежащих Братствам, и, с другой стороны, многочисленными пожертвованиями литургических предметов, которые также были весьма распространены среди даров Братствам. Еще одна причина небольшого формата – это использование одностовчатых алтарей во время путешествий, что и происходило с двумя работами из мастерской ван Эйка, посвященных Св. Франциску. Портрет Питера Адорно, включенный в этот раздел, не связан с деятельностью Братств напрямую. Однако второй портрет указывает на покровительство Братству «Семь скорбей Богоматери» со стороны династии Габсбургов, пришедших к власти в нидерландских землях в последней четверти XV века.

Анализируя иконографические решения живописцев Брюгге для заказчиков этой категории, мы хотим отметить две уникальные композиции, связанные с заказами братств Сухого Древа и Крови Христовой. Петрус Кристус в обоих случаях разработал новую иконографию, основываясь на текстах и рекомендациях заказчиков. Желая подчеркнуть цели братств, художник нашел новые решения, которые позволили членам этих религиозных объединений получить более выразительную репрезентацию идей братств (в случае Братства Крови Христовой – сфокусировать свое внимание на ранах Спасителя, в случае Братства Сухого древа – натуроподобно показать ключевой образ братства).

Подводя итоги этому разделу, нужно заметить, что из сорока⁶⁵⁵ указанных произведений три были сделаны непосредственно по заказу магистрата, еще девять

⁶⁵³ Работы Яна ван Экеле и копия с работы Барента ван Орлея находятся в сейчас в соборе Св. Сальватора, куда были перенесены многие алтари из других городских храмов после Великой французской революции и наполеоновской кампании конца XVIII в.

⁶⁵⁴ Однако надо отметить, что около 1530 года ученик Герарда Давида художник Адриан Изенбрант написал диптих по инициативе бургомистра Брюгге Йориса ван де Вельде, который в это время возглавлял Братство. Он изображен в первом ряду рядом со своей женой Барбарой и детьми. Эта работа не вошла в состав основного корпуса рассмотренных произведений, т.к. выходит за обозначенные в работе хронологические рамки.

⁶⁵⁵ В главе был также упомянут триптих Джона Донна, где на заднем плане присутствует автопортрет Мемлинга, однако это произведение будет учтено в главе, посвященной иностранным заказчикам. В разделе

принадлежали заказчикам, либо тесно связанным с городскими властями (Витте, Ньювенхове, Тромп, Селье, Моор), либо оппозиции (Морель). Работы, заказанные представителями городских властей, гильдиями, и религиозными Братствами в основном являются разнообразными алтарями, самые популярные форматы – это триптихи и одностовчатые алтари. Благочестие является основной целью при заказе в этих категориях.

Среди общественных заказов в Брюгге мы хотим выделить «Суд Камбиза», который является первым примером в живописи этого сюжета⁶⁵⁶. Уникальность решения Давида состоит в изображении сюжета из истории древней Персии в реалиях жизни Брюгге XV века в отличие от Боутса, оказавшего влияние на композицию Давида, чей диптих не демонстрирует зрителю убедительных примет родного города. К тому же многочисленные исправления лиц свидетелей казни судьи заставляют нас размышлять о возможном первом групповом портрете, что косвенно подтверждается одним из последователей Давида⁶⁵⁷.

Среди заказов городской элиты мы хотим отметить редкие иконографические решения. Так, в триптихе Тромпа совмещаются сюжеты Крещения и Богоматери с младенцем, что весьма редко встречается в ранней нидерландской живописи и объясняется индивидуальной историей заказчика так же, как и необычное расположение наследника Тромпа и отсутствие третьей жены заказчика. В триптихе Мореля основной фигурой является Св. Христофор, который также редко появляется на алтарях и снова может быть обоснован персональной ситуацией донатора. В случае алтаря Анны Ньювенхове иконографическое решение с репрезентацией Мадонны за спиной заказчицы возможно, связано с художественным решением Мастера легенды Св. Урсулы, который тем самым указывает на фигуру второй святой – основной патронессы Ньювенхове.

Изображение на оборотной стороне портретов или боковых алтарных створок гербов иногда встречается в живописи XV века, однако чрезвычайно редко наблюдается обмен гербами, как это мы можем отметить на примере портретов Мореля и его супруги.

Из шести рассмотренных заказов гильдий три работы принадлежали цеху ювелиров, одна – гильдии грузчиков и носильщиков, одна – гильдии кожевенников, и одна работа относилась к гильдии Св. Луки. Однако в разделе, посвященном представителям культурной среды в городе, были указаны еще три портрета, которые также могли быть заказами гильдии Св. Луки (мужские портреты в красных головных уборах). Религиозный

заказов магистрата учитывается «Суд Камбиза» Давида и «Страшный суд» Провоста, но не включен «Страшный суд» Питера Поурбуса, поскольку он за пределами рассматриваемого временного периода.

⁶⁵⁶ Возможно, существовал схожий вариант иконографии в городе Монсе, созданный примерно в тот же период, что и «Суд Камбиза» Давида, однако он утрачен к настоящему времени. Подробнее: Paumen V. The skin of the judge: the judgement of Cambyse // 150. The Art of Law: three centuries of justice depicted. Edited by S. Huygebaert, G. Martyn, V. Paumen, T. Poucke. Lannoo, 2016. P. 81.

⁶⁵⁷ Антониус Клайссенс в 1570-е годы написал сцену ареста Сисамна, следуя иконографии Давида, и без сомнения включил в нее групповой портрет (Рисунок 110).

аспект жизни горожан отражается в гильдейских заказах, ведь значительное количество жителей Брюгге входят в то или иное профессиональное объединение. Уникальное решение ван Эйка, когда в трех портретах модель смотрит на зрителя, связано именно с заказом гильдий, что подчеркивает важность профессиональной идентичности для этой категории заказчиков.

Представителями культурной среды Брюгге, среди которых музыканты, риторы, живописцы, заказано десять произведений⁶⁵⁸. Половина всех заказов – это портреты, среди остальных работ два односторчатых алтаря и один триптих, связанные с камерой редерейкеров, один алтарь является вкладом художника, и несохранившийся полностью походный диптих, принадлежавший композитору Обрехту, который много путешествовал, чем и можно объяснить появление такого заказа. Мы также хотим указать, что художественное решение в «Портрете Тимофея» – это одно из первых использований иллюзионистического эффекта (надпись на каменном парапете и трещина), который подчеркивает мемориальный характер этого заказа.

Последняя категория – заказчики из религиозных Братств Брюгге – включает в себя десять работ, из которых две являются заказами собственно Братств, а остальные – заказами членов Братств. Большая часть произведений – это алтарные композиции, которые могли служить как алтарями в капеллах Братств и как переносными алтарями для путешествий.

Таким образом, одна треть заказов, связанных с горожанами Брюгге – это общественный заказ (для публичных мест, таких как ратуша) и заказ городских элит. Вторая треть рассмотренных заказов связана с представителями культурной среды в городе – редерейкерами, живописцами, композиторами и музыкантами. Преобладание портретов в этих заказах указывает повышение значимости индивидуального начала в искусстве ага пова. Всего в разделе было рассмотрено двенадцать портретов, шесть связаны с заказом культурной элиты города, еще три портрета – это ювелиры, которые очень тесно общались с живописцами⁶⁵⁹. Мы считаем, что востребованность новой живописной манеры распространялась в Бургундском герцогстве от двора к горожанам, однако насыщенность социальной жизни в городе, малая дистанция между сословиями, высокий уровень жизни привел к тому, что городской заказ составил половину от всех внутренних заказов, полученных мастерскими Брюгге, и стал самым разнообразным по вариантам, форматам и функциям произведений.

⁶⁵⁸ Портрет Маргариты ван Эйк, рассмотренный в этом разделе, посчитан в разделе гильдий, так как в этом случае досконально известно, что работа находилась в капелле, принадлежащей гильдии Св. Луки.

⁶⁵⁹ Особенно это касается портрета Яна де Леу, который дружил с ван Эйком.

В главе было рассмотрено 80 художественных произведений, репрезентирующих внутренний рынок живописных мастерских Брюгге, распределенных на три категории заказчиков⁶⁶⁰. Самую значительную долю заказов внутреннего рынка (50% от общего числа заказов) составили работы, созданные для горожан – представителей городских элит, гильдий, религиозных Братств. Сорок заказов, полученных от этой группы заказчиков, включают в себя в том числе и специальные заказы, такие как диптих «Суд Камбиза» для городского магистрата. Подражание придворным кругам, с которых начинается увлечение *ars nova* в нидерландских землях, приводит к тому, что количество заказчиков из числа третьего сословия превышает собственно придворный заказ в этот период практически в 2,5 раза.

Категория религиозных институций составляет одну треть от общего числа заказов. В этой разновидности заказов мы предсказуемо наблюдаем самое низкое количество собственно портретов. Образы заказчиков обычно появляются в алтарных композициях в сопровождении святых. Отдельно нужно отметить алтари–эпитафии (чаще всего одностовчатые, однако иногда и триптихи), которые были особенно популярны в среде каноников. Религиозные институции, являясь общественным пространством, могут значительно увеличить популярность той или иной живописной мастерской, что и произошло с Мемлингом и его подмастерьями после выполнения заказов госпиталя Св. Иоанна: «Алтарь двух Иоаннов» становится одним из востребованных образцов для последующих заказов. Но самое большое количество заказов в этой категории приходится на монашеские ордена, в которых преобладают цистерцианцы (рядом с Брюгге находится важнейшее цистерцианское аббатство Фландрии Тер Дуинен) и картезианцы, которым еще с XIV века покровительствуют герцоги Бургундские.

Нам кажется интересным сравнить заказы монастырей и религиозных братств Брюгге: в обоих случаях мы наблюдаем объединения людей, связанных религиозными целями, при этом монастыри являются традиционным примером такого рода союзов, тогда как весьма братства демонстрировали высокий уровень благочестия горожан, что являлось приметой нового времени, когда в Брюгге, как и в других нидерландских и немецких землях распространялись идеи *Devotio moderna*. С точки зрения форматов мы наблюдаем востребованность самых популярных вариантов – триптихов и одностовчатых алтарей в обоих категориях заказчиков. В обоих случаях портреты гораздо менее востребованны, чем среди других категорий горожан или в придворной среде. Отсутствие в заказах братств диптихов компенсировалось небольшими одностовчатыми алтарями, которые также

⁶⁶⁰ См. Приложение Д, таблица Д1 «Типология заказа в школе Брюгге в XV – начале XVI веков» и таблица Д2 «Заказчики и художники в Брюгге в XV – начале XVI веков».

использовались для путешествий (ярким примером чему является история «Стигматизации Св. Франциска», созданная для Адорно). При этом в монастырских заказах мы не видим оригинальных иконографических решений, тогда как два из трех алтарей, созданных для братств, представляют примеры уникальных иконографических решений, подчеркивающих благочестивые цели братств. Заказы одного из самых влиятельных монастырей – картезианского – прекратились с момента падения династии герцогов Бургундских, тогда как среди религиозных объединений горожан появлялись новые (Братство «Семь Скорбей Богоматери»), помогавшим своим членам в кризисный период жизни города.

Категория заказчиков из придворных кругов представляет собой пятнадцать произведений, что составляет всего одну пятую от общего числа заказов и делает эту группу самой малочисленной среди всех рассмотренных. Это можно объяснить тем, что Брюгге не является главным местом пребывания ни для бургундских герцогов, ни для императора Максимилиана и его сына Филиппа Красивого. В группу придворных художников входило значительное количество мастеров в разные периоды времени, например, во времена Яна ван Эйка и Петруса Кристуса многие заказы выполняет брюссельская мастерская Рогира ван дер Вейдена. Период работы мастерской Мемлинга в Брюгге характеризуется высокой политической нестабильностью, сменой династии, и поэтому основные заказы, которые получает Мемлинг, связаны не с придворной средой, а с горожанами.

Сравнивая портреты и алтари, созданные в живописных мастерских Брюгге для горожан и для придворного круга, нужно отметить, что редкие и уникальные решения гораздо чаще встречались в городских заказах. При создании алтарей мастера часто учитывали индивидуальные ситуации заказчиков (триптихи Мореля, Тромпа, алтарь Анны Ньювенхове). Общественный заказ – назидательный диптих «Суд Камбиза» – также становится новшеством в живописи и образцом для следующих поколений живописцев. Новое решение ван Эйка в части трехчетвертного портрета также характерно для заказа горожан – все портреты мастера, где модель смотрит в глаза зрителю, были заказаны и созданы для горожан Брюгге (включая и возможный автопортрет живописца).

Портрет жены ван Эйка, как и «Ювелир в своей лавке» Кристуса стали частью убранства капелл гильдий ювелиров и живописцев, представляя собой примеры высококачественной работы художников города («образцы»). Интересно отметить при этом, что ван Эйк не был членом гильдии Св. Луки Брюгге, что не помешало ремесленному объединению использовать «Портрет Маргариты ван Эйк». Это указывает на высокую репутацию мастера у своих современников и следующих поколений художников Брюгге. Творчество ван Эйка стало образцом для подражания – и не только с точки зрения

художественной манеры, но и с точки зрения функционального использования произведений.

Таким образом, среди всех групп заказчиков внутреннего рынка живописных мастерских Брюгге городской заказ особенно выделяется новшеством иконографических решений и наибольшим разнообразием функций и форматов произведений.

ГЛАВА 4. Экспорт продукции живописных мастерских Брюгге в XV– XVI веках

Наряду с формированием и развитием внутреннего рынка живописные мастерские Брюгге активно выполняли заказы приезжих в Брюгге дипломатов, торговцев, путешественников. Благодаря тому, что Брюгге в этот период – один из самых оживленных экономических центров Бургундского герцогства, можно наблюдать прибытие значительного числа представителей коммерческих компаний в первую очередь из Италии, но также и из других европейских стран. Часть художественных произведений, выполненных по их заказам, оставалась в городе, но существенная часть была создана, как работы на экспорт, что обеспечило широкое распространение художественной манеры школы Брюгге в Европе.

Начиная с 1430–х годов отмечается интерес иностранных заказчиков к продукции живописных мастерских Брюгге. Первыми среди тех, кто оценил живопись фламандских мастеров, были правители и придворные круги Неаполя и Феррары, затем Генуи и Венеции⁶⁶¹. Но большая часть заказов в мастерские живописцев Брюгге приходила от иностранных купцов и торговых представительств, находящихся в городе. К середине XV века по оценкам нескольких исследователей⁶⁶² иностранные торговые представительства в Брюгге включали в себя около 400 постоянных резидентов, из них сто были представителями Ганзы, 150 происходили из итальянских городов, пятьдесят были выходцами из Кастилии и Арагона⁶⁶³.

В этой главе заказчики будут распределены по трем категориям: итальянские заказы, где будут представлены патроны как из аристократических семейств, так и заказчики из среды торговцев и банкиров; заказы английских и испанских придворных и монастырей; и произведения, заказанные Ганзейским союзом, заказчики из которого относятся к третьему сословию.

4.1. Итальянские заказы в живописных мастерских Брюгге

Начиная с произведений Яна ван Эйка ранняя нидерландская живопись привлекала итальянских заказчиков яркостью красок и натурализмом в передаче деталей.

⁶⁶¹ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 156.

⁶⁶² Gelderblom O. Cities of Commerce: The Institutional Foundations of International Trade in the Low Countries, 1250–1650. The Princeton University Press, 2013. P. 25.

⁶⁶³ Остальные данные, приведенные Гельдербломом, включают в себя 50 представителей нидерландских провинций, двадцать пять выходцев из Португалии, и под вопросом по десять представителей Шотландии и Южной Германии. Подробнее: Gelderblom O. Cities of Commerce: The Institutional Foundations of International Trade in the Low Countries, 1250–1650. The Princeton University Press, 2013. P. 25.

Неудивительно, что среди иностранных заказов в мастерских Брюгге значительное место занимали контракты с итальянскими аристократами и дипломатами, купцами и банкирами. На протяжении всего рассматриваемого периода с 1430-х годов до начала XVI века мы можем наблюдать непрекращающийся поток итальянских заказов, выполненных живописными мастерским Брюгге.

В этом разделе мы рассмотрим две основные категории заказчиков – представителей второго⁶⁶⁴ и третьего сословий. Среди иностранных заказчиков мастерской Яна ван Эйка необходимо отметить генуэзских аристократов. В 1437 г. ван Эйк пишет так называемый Дрезденский триптих (Рисунок 111). Возможно, что донатор – Альберто Джустиниани, представитель влиятельной генуэзской семьи. Однако атрибуция затруднена ввиду плохой сохранности герба заказчика на оригинальной раме триптиха⁶⁶⁵. Возможно, Дрезденский триптих – переносной алтарь, который использовался для путешествий: одним из аргументов такой гипотезы может быть отсутствие жены Джустиниани на правой створке, рядом со Св. Екатериной. Однако этот может быть и заказ жены – изображение мужа, который часто путешествует. Такого рода работы были привилегией патрициата, аристократов и священнослужителей, что может быть косвенным указанием на происхождение донатора⁶⁶⁶.

Другой заказ, сделанный мастерской Яна ван Эйка для генуэзского семейства Ломеллини⁶⁶⁷, утерян. Однако позже, около 1450 года Петрус Кристоус выполняет два портрета, мужской и женский, и герб на портрете мужчины принадлежит семейству Ломеллини, тогда как герб на доске, где изображена женщина, относится к генуэзскому семейству Вивальди (Рисунки 113–114). Барбара Лэйн предполагает, что это боковые створки триптиха, а на центральной створке была изображена Мадонна с младенцем, окруженная святыми Франциском и Иеронимом⁶⁶⁸ (Рисунок 115).

⁶⁶⁴ Нужно отметить, что Никколо Альбергати, о котором будет сказано далее, относится к первому сословию, однако одна из двух работ, связанных с его именем – подарок бургундского герцога, что позволяет говорить о преобладании заказов второго сословия.

⁶⁶⁵ На раме два герба, один принадлежит семейству Джустиниани, другой нельзя прочесть, поэтому точная атрибуция заказчика затруднительна. Подробнее: Harbison C. Jan van Eyck: The Play of Realism. Reaktion Books, 1997. P. 152.

⁶⁶⁶ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 61–63.

⁶⁶⁷ Fazio B. De viris illustribus. English translation in M. Baxandall “Bartolomeus Facius on Painting: a fifteenth-century Manuscript of De viris illustribus”, Warburg&Courtland Institute, 1964. P. 102–103. Возможно, что на одной из створок был изображен св. Иероним, повторением которого стала композиция «Св. Иероним в своем кабинете», созданная в мастерской ван Эйка после его смерти (Рисунок 112). Подробнее: Borchert T.-H. The Creators. Jan Van Eyck and his workshop: organisation, collaborators, legacy // Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion. Cannibal Publishing, 2019. P. 153–154.

⁶⁶⁸ Lane B. Petrus Christus: A Reconstructed Triptych with an Italian Motif // The Art Bulletin, Dec., 1970, Vol. 52, No. 4 (Dec., 1970). P. 390–393. Однако авторы каталога выставки Кристоуса в Вашингтоне так же, как и Шабакер не видят достаточных доказательств, при этом сложности с реконструкцией связаны с тем, что все три доски были обрезаны. Подробнее: Schabacker P. Petrus Christus. Utrecht Publ, 1974. P. 112; Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 131–134.

Еще два заказа, созданные ван Эйком и его мастерской, связаны с дипломатической службой. На соборе в Базеле (1431–1449) и на Флорентино–Феррарском соборе (Феррара, 1438–1439; Флоренция, 1439–1442; Рим, 1443–1445), а также на мирном конгрессе в Аррасе (1435) позиции герцога Бургундии Филиппа Доброго поддерживал легат папского престола Никколо Альбергати. Он был родом из Болоньи, где обучался юриспруденции, и затем в возрасте 21 года вступил в орден картезианцев. В его дипломатической карьере активное участие принимали папы римские Мартин V и Евгений IV, которые высоко оценивали его способности вести переговоры и добиваться нужных Ватикану соглашений⁶⁶⁹. Легат приехал в нидерландские провинции в конце 1431 года, и 8–11 декабря находился в Брюгге, когда Ян ван Эйк мог сделать подготовительный рисунок для будущего портрета кардинала⁶⁷⁰ (Рисунок 13). По другой версии, этот рисунок появился позже, когда художник в составе делегации от Бургундского герцогства приехал на конгресс в Аррасе в 1435 году⁶⁷¹, проходили мирные переговоры между Францией, Англией и Бургундией. На рисунке заметны полустертые надписи на фламандском языке с указанием красок, которыми должен быть выполнен портрет. Подробное описание лица кардинала, с указанием цвета глаз, губ, волос может свидетельствовать о том, что художник не был уверен, что еще раз встретиться со своей моделью⁶⁷².

Размеры рисунка соответствуют большинству портретов, созданных Яном ван Эйком. Однако в итоге портрет кардинала Альбергати превышает остальные портреты мастера⁶⁷³ (Рисунок 116). При этом также отличительной чертой именно этого портрета ван Эйка является отсутствие рук. По мнению Борхерта, художник делает это осознанно, поскольку перед нами тип не придворного портрета, а портрета мемориального⁶⁷⁴. Утраченная рама содержала надпись, указывающая на личность модели, его задачу на конгрессе («добиться мира между дофином Франции и герцогом Бургундским»), а также указывала на истинную схожесть портрета с оригиналом⁶⁷⁵.

⁶⁶⁹ Среди собственных учеников Никколо Альбергати были Томмазо Парентучелли и Эней Сильвио Пикколомини – будущие римские папы Николай V и Пий II. Подробнее: Campbell L. Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. London: New Haven, 1990. P. 170, 174–175.

⁶⁷⁰ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. P. 59–60.

⁶⁷¹ Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P. 90, 93.

⁶⁷² Campbell L., Falomir M., Fletcher J., Syson L. Renaissance Faces: Van Eyck to Titian. National Gallery Company, 2011. P. 42–43.

⁶⁷³ Другие портреты ван Эйка («Портрет Бодуэна де Ланнуа», «Портрет Тимофея») меньше портрета кардинала на 8–10 см.

⁶⁷⁴ Borchert T.-H. Form and Function of van Eyck's Portraiture. Conference 'Vision and Materials: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's time', 2012. P. 221–222. Существует и противоположная точка зрения, которая оспаривает идентификацию модели с Никколо Альбергати – на основании неточного исполнения кардинальского облачения и нетипичных для ван Эйка размеров портрета, однако она не разделяется большинством исследователей. Подробнее: Hunter J. Who Is Jan van Eyck's "Cardinal Nicolo Albergati"? // The Art Bulletin, Jun., 1993, Vol. 75, No. 2 (Jun., 1993). P. 207–218.

⁶⁷⁵ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 42–44.

Видимо, в период конгресса в Аррасе Ян ван Эйк написал также картину «Святой Иероним в своем кабинете»⁶⁷⁶ как герцогский подарок Никколо Альбергати (Рисунок 112). Возможно, что образ Иеронима являлся скрытым портретом кардинала – образ святого, занятого учеными трудами, в XV и затем в XVI веке оказывался все более типичным способом изобразить заказчика⁶⁷⁷, и здесь работа Яна ван Эйка стала одним из первых подобных решений. Письмо перед святым содержит слова «Кардинал, настоятель церкви Св. Креста в Иерусалиме», что может быть указанием на Альбергати⁶⁷⁸. Также и данные на астролябии указывают на дату заключения мирного договора в Аррасе⁶⁷⁹, где папский легат выполнял роль посредника. Возможно, мастерская после смерти художника скопировала работу мастера, выполненную десятилетием ранее⁶⁸⁰.

Еще одно направление итальянских заказов для живописных мастерских Брюгге – это Венеция, с которой существовали тесные отношения и в сфере экономики, и в сфере политики. Торговые пути служили и теми дорогами, по которым шел культурный обмен. Трудно переоценить влияние нидерландской живописи на венецианское искусство в XV веке⁶⁸¹. Это происходило по нескольким причинам. В первую очередь благодаря приезду в Венецию некоторых художников заальпийской Европы, которые несмотря на суровые ограничения импорта художественных произведений⁶⁸² познакомили венецианских мастеров с техникой масляной живописи, с традицией включения пейзажа в композицию портретов и фокусом на мельчайших деталях изображения. Во-вторых, коллекции венецианцев пополнялись работами мастеров ранней нидерландской живописи за счет покупок алтарей и портретов дипломатами, которые посещали Брюгге.

Портрет в художественной манере школы ван Эйка, был написан, вероятно, в Лондоне художником, который учился в Брюгге, – для венецианского торговца и дипломата, посла в Лондоне (1449 год) и впоследствии дожа Венеции (с 1485 года) Марко Барбариго, известного как «Марко Богатый»⁶⁸³ (Рисунок 117). Одежда Барбариго и особенно его головной убор уже вышли из моды к моменту создания портрета⁶⁸⁴, что можно объяснить его консервативными вкусами. Франческо, отец Марко Барбариго, был

⁶⁷⁶ Оригинал не сохранился, однако существует вариант этой работы, выполненный около 1442 года.

⁶⁷⁷ Jolly P.H. Antonello da Messina's 'St Jerome in His Study': A Disguised Portrait? // *The Burlington Magazine*, Jan., 1982, Vol. 124, No. 946 (Jan., 1982). P. 28.

⁶⁷⁸ Panofsky E. *Early Netherlandish paintings: its Origin and Character*. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 189.

⁶⁷⁹ Borchert T.-H. *Jan Van Eyck: Renaissance Realist*. Tashen, 2008. P. 77.

⁶⁸⁰ Paviot J. *La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits* // *Review des archeologues et historiens d'art de Louvain* 23 (1990). P.93; Borchert T.-H. *Jan Van Eyck: Renaissance Realist*. Tashen, 2008. P. 77.

⁶⁸¹ Robertson G. *Giovanni Bellini*, Oxford University Press, 1968. P. 8–9, 56–58.

⁶⁸² Favaro E. *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*. L.S. Olschki, 1975. P. 75–76.

⁶⁸³ Campbell L. *The Fifteenth Century Netherlandish Schools* (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 224–227.

⁶⁸⁴ Scott M. *A Visual History of Costume: The Fourteenth & Fifteenth Centuries*. B.T. Batsford Ltd, 1986.

прокуратором Сан-Марко и умер в 1448 году; в течение года Марко Барбариго находился в Лондоне как посол Венеции; вероятно, в это время и был создан этот портрет. Этот портрет Барбариго увез в Венецию как своеобразный сувенир из Англии. Работу можно было не только разместить на стене, но и свободно расположить в комнате, чем объясняется фон портрета с имитацией мрамора разных оттенков⁶⁸⁵.

Ханс Мемлинг также работал на венецианских заказчиков. В 1471 году в Бургундское герцогство с поручениями от правительства Венецианской республики прибыл венецианец Бернардо Бембо⁶⁸⁶. Вероятнее всего, именно Бембо стал моделью на одном из портретов Мемлинга (Рисунок 118), чему подтверждением может служить изображение на портрете пальмы, которая не является типичной для пейзажа Мемлинга и двух листьев лавра – венка из лавровых и пальмовых ветвей являлся гербом рода Бембо. Возможно, что в портрете зашифрована пиктограмма⁶⁸⁷, что было популярно во второй половине XV века. Бернардо Бембо было около сорока лет, когда он покинул Нидерланды, и этот возраст соответствует внешности мужчины на портрете⁶⁸⁸. Бембо коллекционировал книги античных авторов, античные бюсты и бронзы так же, как и живопись и скульптуры современных ему мастеров. В его коллекции могли быть и монеты эпохи правления императора Нерона. Среди книг, принадлежащих Бембо, находилось издание Светония «Жизнь двенадцати цезарей», на обложке которой были изображены римские монеты, похожие на ту, которую держит в руках мужчина на портрете Мемлинга⁶⁸⁹.

Маркантонио Микиель в своих «Записках» указывал, что семейству Бембо также принадлежал диптих работы Мемлинга с образами Иоанна Крестителя и Св. Вероники⁶⁹⁰, что подтверждается и более ранним письмом одного из сыновей Бернардо Бембо Карло к Изабелле де Эсте⁶⁹¹ (Рисунки 119–120). Существует гипотеза, что в письме Карло Бембо и в записках Маркантонио Микиеле упоминаются два разных произведения, однако Лорн

⁶⁸⁵ Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 224–227.

⁶⁸⁶ Campbell L. Notes on Netherlandish Pictures in the Veneto in the Fifteenth and Sixteenth Centuries // The Burlington Magazine, Vol. 123, No. 941 (Aug., 1981). P. 471.

⁶⁸⁷ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 190.

⁶⁸⁸ Campbell L., Falomir M., Fletcher J., Syson L. Renaissance Faces: Van Eyck to Titian. National Gallery Company, 2011. P. 103.

⁶⁸⁹ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 190; Campbell L., Falomir M., Fletcher J., Syson L. Renaissance Faces: Van Eyck to Titian. National Gallery Company, 2011. P. 103.

⁶⁹⁰ Michiel M. Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano. Pavia, Bergamo, Crema e Venezia. Bassano del Grappa (VI), 1800. Дирк Вос критикует эту атрибуцию и указывает на сходство с образом этого диптиха и близость смыслового контента к триптиху Яна Флоренса. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 205.

⁶⁹¹ Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga. Note e documenti publ. by Vittorio Cian // Giornale storico della letteratura italiana 9 (1887). P. 85–86.

Кэмпбелл считает, что при описании Микиеле ошибся⁶⁹² (он указал, что на правой створке изображена не Св. Вероника, а Богоматерь). Таким образом, в случае заказа Бембо наблюдается большее разнообразие формы и функции живописного произведения, чем в вышеуказанных вариантах. В отличие от предыдущих примеров исполнения нерукотворного образа Христа на плате, который держит Вероника, когда художники старались подчеркнуть различие между земной и небесной реальностью с помощью застылости черт Христа и жизнеподобия образа Вероники (Рисунок 121), Мемлинг разработал такой образ, который «претендует на то, чтобы создавать аутентичное впечатление, то есть впечатление жизненности»⁶⁹³.

История заказов представителей третьего сословия – итальянских купцов и банкиров – в мастерских живописцев Брюгге начинается с двух портретов выходцев из Лукки⁶⁹⁴, созданных Яном ван Эйком в первой половине 1430-х годов. Художник дважды пишет представителя итальянской колонии в Брюгге купца Арнольфини, создавая одиночный портрет заказчика (Рисунок 122) и «Портрет четы Арнольфини» (Рисунок 88). Вторая работа мастера является необычайным явлением в искусстве XV века. Ян ван Эйк написал чету Арнольфини, подробно изображая домашнюю обстановку в доме купца. Художник показал повседневную жизнь богатого торговца и финансиста и позволил зрителю увидеть детали жизни в таких подробностях, каких еще никогда не появлялось на портретах⁶⁹⁵.

В Брюгге в период создания этих портретов проживало два двоюродных брата Джованни Арнольфини. Старший, Джованни Никколо Арнольфини, приехал в Брюгге в 1419 году как агент Марко Гвидичиони, финансиста и торговца при дворах французского короля и Бургундского герцога. Арнольфини занимается торговлей тканями и предметами роскоши, а также банковскими операциями. В это время торговля тканями часто включала в себя и денежные заимствования, опосредованный характер которых позволял финансистам, в том числе и Арнольфини избежать обвинений в получении процентов. Ростовщичество осуждалось повсеместно в Европе. Проповедник Бернардин Сиенский учил, в чем разница между займами ростовщическими и обычными, как стать

⁶⁹² «Записки» Маркантонио Микьеле отличаются большим количеством неточностей. Подробнее: Campbell L. Notes on Netherlandish Pictures in the Veneto in the Fifteenth and Sixteenth Centuries // The Burlington Magazine, Vol. 123, No. 941 (Aug., 1981). P. 471–473.

⁶⁹³ Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс–Традиция, 2002. С. 477.

⁶⁹⁴ Возможно, что и «Мадонна Лукка» была создана Яном ван Эйком для купца из Лукки. Подробнее: Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 56.

⁶⁹⁵ Harbison C. Jan van Eyck: The Play of Realism. Reaktion Books, 1997. P. 32–38.

добродетельным и избежать ловушек греха⁶⁹⁶: «кто следует моим словам, тот станет богатым и любимым и Богом, и людьми»⁶⁹⁷.

Помолвка между 13-летней Констанцией Трента и Джованни Никколо Арнольфини была заключена в январе 1426 года⁶⁹⁸. О смерти жены Арнольфини известно из письма ее матери, датированного 1433 годом⁶⁹⁹. Лорн Кэмпбелл предполагает, что Констанция могла умереть и раньше февраля 1433 года. При этом нет никаких свидетельств, что в 1434 году, когда был создан двойной портрет, Джованни Никколо Арнольфини вступил в новый брак.

Джованни ди Арриджо Арнольфини был младше своего двоюродного брата на 5–10 лет⁷⁰⁰. В середине 1430-х годов он становится крупнейшим поставщиком элитного текстиля ко двору герцога Бургундского. В 1449 Филипп Добрый наделяет Арнольфини правом собирать пошлыны в Гравлине в течение шести лет, и затем продляет это еще на такой же период. В какой-то период до 1454 года герцог вводит Джованни ди Арриджо Арнольфини в свой Совет, а после коронации нового французского короля Людовика XI Арнольфини становится министром финансов и сборщиком податей в Нормандии. С будущим королем Арнольфини знакомится, вероятно, в 1456, когда французский принц бежал от отца под покровительство герцога Бургундского⁷⁰¹. Однако после охлаждения отношений между Францией и Бургундским герцогством в 1465 году Джованни ди Арриджо Арнольфини был смещен со своего поста Людовиком XI, после чего Филипп Добрый снова принял его на службу и сделал своим советником. После смерти третьего герцога его сын Карл Смелый подтвердил полномочия Арнольфини как советника при герцогском дворе⁷⁰².

Надо отметить, что и Джованни Никколо, и Джованни ди Арриджо Арнольфини имели высокую репутацию в среде иностранных купцов в Брюгге. Так, например, между 1448 и 1450 годам Джованни ди Арриджо Арнольфини был посредником в нескольких

⁶⁹⁶ Roover R. San Bernardino of Siena and Sant'Antonio of Florence: the two great economic thinkers of the Middle Ages (Kress Library of Business and Economics. Publication no. 19). Boston, Baker Library, Harvard Graduate School of Business Administration, 1967.

⁶⁹⁷ Bernardino of Siena. Opera omnia. Edited by Augustine Sepinsky, Florentiae, Ad Claras Aquas, 1950–1965. 4:116–416.

⁶⁹⁸ Carroll M.D. Painting and politics in Northern Europe (Van Eyck, Bruegel, Rubens, and Their Contemporaries). Penn State University Press, 2009. P.6.

⁶⁹⁹ Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P.194.

⁷⁰⁰ Carroll M.D. Painting and politics in Northern Europe (Van Eyck, Bruegel, Rubens, and Their Contemporaries). Penn State University Press, 2009. P.4–6.

⁷⁰¹ Там же. P.6.

⁷⁰² Chastellain G. Chronique des ducs de Bourgogne. Par Georges Chastellain: [t. II–III]: publiée pour la première fois / par J.-A. Buchon. Paris, Verdière, 1827.

арбитражах в Брюгге, а в 1457 году помог представителю банка Медичи в Брюгге найти выход из финансовых затруднений и получить помощь Филиппа Доброго⁷⁰³.

Долгое время считалось, что на двойном портрете изображен Джованни ди Арриджо Арнольфини со своей супругой Джованни Ченами, которая также была родом из Лукки, из семьи богатых купцов. Однако Ченами и Арнольфини вступили в брак не ранее 1447 года⁷⁰⁴, тогда как портрет был выполнен на 13 лет раньше. Также можно предположить, что перед нами эпитафия по умершей Констанции Трента, однако более убедительной кажется гипотеза о неизвестной второй жене Джованни Никколо Арнольфини или первой жене Джованни ди Арриджо Арнольфини. При этом, возможно, это не брачная церемония и не помолвка, а передача жене законных прав как представителю мужа (доверенному лицу)⁷⁰⁵. О таких нюансах законодательства хорошо знал Джованни ди Арриджо Арнольфини, который спустя 36 лет участвовал как ответчик в судебном процессе, инициированном его любовницей Кристиной ван дер Вийк. Женщина обвиняла Арнольфини в нарушении обещания, данного в обмен на молчание Кристины, что он сделал ее своей любовницей насильем. Количеством любовниц и внебрачных детей нельзя было удивить никого при дворе Филиппа Доброго, который сам имел не менее 23 детей вне брака. Однако герцог не одобрял сексуального насилия, и Арнольфини боялся гласности. Но обещание свое он в итоге не выполнил, и Кристина ван дер Вийк подала в суд. Однако суд принял к сведению аргументы Джованни ди Арриджо Арнольфини о том, что женщина не имеет право вступать в договорные отношения, будучи замужем⁷⁰⁶. Такая осведомленность, возможно, была результатом событий, произошедших в 1434 году, когда Ян ван Эйк создавал двойной портрет.

Наделение правами доверенного лица жены, что, по сути, было разделением властных полномочий – ситуация, которую можно наблюдать в рассматриваемый период не только в среде иностранных купцов, но и при Бургундском дворе, и при дворе короля Франции. Важную роль в изменении мировоззрения по отношению к возможностям и правам женщины сыграли трактаты Кристины Пизанской, особенно «Книга о трех добродетелях» и «Книга о Граде женском», написанные в 1405 году. Кристина была приближена ко двору Изабеллы Баварской, жены короля Франции Карла VI. При этом

⁷⁰³ Gilliodts Van Severen L. Cartulaire de l'ancien grand tonlieu de Bruges, faisant suite au Cartulaire de l'ancienne estaple: Recueil de documents concernant le commerce intérieur et maritime, les relations internationales et l'histoire économique de cette ville, L.de Plancke, 1908.

⁷⁰⁴ Paviot J. Le double portrait Arnolfini de Jean van Eyck // Revue d'archéologie et d'histoire de l'art. Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, 1997. № 66. P. 19–33.

⁷⁰⁵ Carroll M.D. Painting and politics in Northern Europe (Van Eyck, Bruegel, Rubens, and Their Contemporaries). Penn State University Press, 2009. P.11–15.

⁷⁰⁶ Арнольфини в качестве подарков указал два полностью меблированных дома, украшения, одежду и другое имущество. Подробнее: Strubbe E. Een episode uit het leven van Giovanni Arnolfini. Ghent, Art Vol 89 Nr 1–2 (1952). P. 67–81.

«Книгу о трех добродетелях» она посвятила сестре Филиппа Доброго Мишель Бургундской. Тесные связи между французским и бургундским нобилитетом повлияли и на герцогов Бургундских: так, например, Филипп Добрый передавал ряд политических функций своей первой жене Мишель Французской и третьей Изабелле Португальской⁷⁰⁷. Портрет четы Арнольфини является продолжением тех социальных практик, которые существовали в придворной среде. Это можно заметить и в обстановке комнаты, когда кровать, покрытая красным покрывалом, напоминает кровать на миниатюре «Кристина Пизанская вручает свои книги Изабелле Баварской» (Рисунок 123), а мужская и женская одежда супругов Арнольфини – платье французских и бургундских придворных.

Еще одна немаловажная функция, которую выполняет портрет четы Арнольфини – это сообщение зрителю о богатстве и преуспевании Арнольфини. Уже в конце XIV века появляются наставления, как распознать успешного торговца: необходимо судить об этом по собственности, которой владеет купец, богатству обстановки дома и одежды его и членов его семьи⁷⁰⁸. Предметы, изображенные на картине, рассказывают о активном импорте мехов и янтаря (с территорий вокруг Балтийского моря), апельсинах (из городов Средиземного моря), анатолийских коврах (из Леванта), красящих пигментах (из Испании)⁷⁰⁹. Но не только свидетельством достатка является эта работа Яна ван Эйка. Во многих бухгалтерских книгах того периода используется фраза «Во имя Бога и прибыли»⁷¹⁰. Это означает не только вознаграждение повышением доходов истинно верующих, но и большую приверженность исполнению своих контрактных обязательств истинных христиан в сравнение с евреями или иными торговцами, занимающимися ростовщичеством. Четки, скамья для молитвы, изображение сцен Страстей Христовых вокруг рамы зеркала – все это указывает на благочестие Арнольфини. Вступление в брачный союз – это в том числе предоставление своего тела другому, равно как и Христос отдает свое тело для спасения верующих⁷¹¹.

⁷⁰⁷ Первой жене герцог Бургундский передал, например, регентство Фландрии в 1421, третьей – управление фламандскими и французскими территориями герцогства между 1432 и 1445, а также ряд дипломатических поручение в 1430–е и 1440–е годы. Подробнее: Vaughan R., Small G. Philip the Good: The Apogee of Burgundy (History of Valois Burgundy). Boydell Press, 2014. P. 167–169; Carroll M.D. Painting and politics in Northern Europe (Van Eyck, Bruegel, Rubens, and Their Contemporaries). Penn State University Press, 2009. P. 19–21.

⁷⁰⁸ Cotrugli B. Della mercatura et del mercante perfetto (1458), Morelli G. Cronica (1393) // Medieval Trade in the Mediterranean World: Illustrative Documents (Records of Civilization). Translated and edited by I.W. Raymond and R.S. Lopez. W.W. Norton, 1964. P. 417, 422.

⁷⁰⁹ Munro J.H. The medieval scarlet and the economics of sartorial splendour // Cloth and Clothing in Medieval Europe: Essays in Memory of Professor E. M. Carus–Wilson (Pasold Studies in Textile History, 2). Edited by E.M. Carus–Wilson, K.G. Ponting, N.B. Harte. Ashgate Pub Co, 1984. P. 13–70.

⁷¹⁰ Roover R. Business, Banking, and Economic Thought in Late Medieval and Early Modern Europe. University of Chicago Press, 1974. P. 71.

⁷¹¹ Harbison C. Jan van Eyck: The Play of Realism. Reaktion Books, 1997. P.36. Интересно, что спустя 5–6 лет после создания «Портрета четы Арнольфини» Роги ван дер Вейден напишет «Благовещение» (Рисунок 124), где торжественные жесты Богородицы и Гавриила будут напоминать жесты Арнольфини, так же, как и супружеская спальня, впервые так изображенная в библейском сюжете.

Кроме этого, свидетельства благочестия были и своего рода подтверждением контрактных обязательств, о чем также упоминает Бернардин в своих проповедях⁷¹². Юридическое обеспечение многих контрактов было не таким надежным, и при убытках торговцы, финансисты зачастую полагались на благочестие своего партнера. Об этом говорят и жесты и Арнольфини, и его жены, и даже наличие собаки – все это встречается в иллюстрациях к манускрипту Николаса Орема «О происхождении, сущности и обращении денег», где автор комментирует «Политику» Аристотеля, размышляя о идеальном купце⁷¹³. Также важно упомянуть, что и со стороны клиентов Арнольфини – Бургундского двора – также могли быть сомнения в надежности и честности торговца, особенно иностранца⁷¹⁴, поэтому работа ван Эйка была призвана убедить в добродетелях Арнольфини герцога и его приближенных. Жесты, изображенные ван Эйком, как и вся атмосфера на этой картине наполнены церемониальностью, соответствующей придворному этикету при дворе герцогов Бургундских. Мы полагаем, что это желание купца из Лукки позиционировать себя как человека, близкого придворной среде, где было много заказчиков его товаров.

И наконец, изображение жены – это не только знак передачи ей прав как доверенному лицу мужа, но и символ добродетельности Арнольфини. Фома Аквинский пишет, что ошибочно и неправильно богатеть для себя, однако прилично и достойно богатеть для своей семьи и своей страны⁷¹⁵. Статуэтка святой Маргариты Антиохийской еще более подчеркивает приверженность Арнольфини семейным ценностям. Св. Бернардин предупреждает, что иностранные купцы особенно склонны к греху прелюбодеяния, и поэтому предлагает «женам сопровождать своих мужей»⁷¹⁶. Николай Кузанский, который тесно общался с Бургундским двором, в 1430–е годы пишет «О согласии католиков», где указывает, что союз в браке есть то же самое, что и соглашение между сувереном и подданными, и достигается оно с помощью власти Божьей и заключается во взаимном согласии субъектов»⁷¹⁷. Св. Бернардин сравнивает капитальные вложения (которые он

⁷¹² Bernardino of Siena. Opera omnia. Edited by Augustine Sepinsky, Florentiae, Ad Claras Aquas, 1950–1965. 4:161–162.

⁷¹³ Sherman C.R. Imaging Aristotle: Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France. University of California Press, 1995. P. 253–268.

⁷¹⁴ Roover R. Business, Banking, and Economic Thought in Late Medieval and Early Modern Europe. University of Chicago Press, 1974. P. 336–337.

⁷¹⁵ St Thomas Aquinas. Summa Theologiae. Translated in English by Fathers of the English Dominican Province. MBS Library [Electronic resource] // https://documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae-Prima_Pars,_EN.pdf [26.07.2025].

⁷¹⁶ Bernardino of Siena. Opera omnia. Edited by Augustine Sepinsky, Florentiae, Ad Claras Aquas, 1950–1965. De contractibus, 158, 162.

⁷¹⁷ Nicholas of Cusa. De concordantia catholica // Ed. by Gerhard Kallen. Vol 14 of Opera omnia, 1974. P. 348.

одобряет как достойный способ преувеличения финансов) с фертильностью: «деньги – это семена», «прибыль от использования инвестиционного капитала – это плод»⁷¹⁸.

Таким образом, при невозможности в целом определить, какой из двух двоюродных братьев Арнольфини изображен на знаменитом двойном портрете, перед нами портрет идеального купца согласно воззрениям отцов церкви и мировоззрению той эпохи: он набожен, богат, его доходы получены путем, который приличествует благочестивым людям, его честность не вызывает сомнения. Мы полагаем, что произведение ван Эйка было средством саморепрезентации купца и финансиста из Лукки Джованни Арнольфини.

Тесные связи ван Эйка с семейством Арнольфини способствуют появлению через несколько лет после картины с изображением четы Арнольфини одиночного портрета купца Арнольфини. Однако так же, как и в случае двойного портрета здесь существует ряд гипотез, ни одна из которых не может быть окончательно подтверждена. Полагаясь на сходство с двойным портретом, ряд исследователей убеждены, что перед нами Джованни Никколо Арнольфини⁷¹⁹. Хранители портрета из Берлинской галереи предпочитают более обтекаемую формулировку «Портрет члена семьи Арнольфини»⁷²⁰. Нужно заметить, что эта работа ван Эйка может быть сопоставлена с такими портретами, как «Портрет Бодуэна I де Ланнуа», так называемый «Портрет Тимофея», «Портрет Никколо Альбергати», где модель не смотрит на зрителя, что указывает на официальный характер портрета. Сходство с первыми двумя вышеупомянутыми работами так же в предмете, который держит Арнольфини. Это свиток, который может быть нотариальным документом или письмом, однако точно сказать сложно. Руки купца Арнольфини в этом портрете опирались на раму, однако оригинальное обрамление этого произведения утрачено вместе с датой и другими деталями, которые ван Эйк мог оставить на раме⁷²¹.

Представители торговых и банковских кругов Флоренции также активно заказывали алтари и портреты в живописных мастерских Брюгге. Ханс Мемлинг работает на представителей банка Медичи во Флоренции из семейств Тани и Портинари. Один из самых

⁷¹⁸ Bernardino of Siena. Opera omnia. Edited by Augustine Sepinsky, Florentiae, Ad Claras Aquas, 1950–1965. De contractibus, 170, 175.

⁷¹⁹ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 44–46; Friedländer M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol. I. P. 58.

⁷²⁰ Sammlung of Staatliche Museen zu Berlin [Electronic resource]: // https://recherche.smb.museum/detail/863807/bildnis-eines-mannes-aus-der-familie-arnolfini?language=de&question=jan+van+eyck&limit=15&controls=none&collectionKey=GG*&objIdx=0 [02.09.2025]. Аби Варбург предположил еще в 1902 году, что заказ этого портрета был сделан, так как Арнольфини был «совершенно удовлетворен столь объективной трактовкой ван Эйка [в «Портрете четы Арнольфини»]». Подробнее: Варбург А. Фламандское искусство и ранний флорентийский Ренессанс // Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука - классика, 2008. С. 110–111.

⁷²¹ Утраченная рама могла играть роль окна, создавая эффект присутствия целого за пределами живописной панели, однако сейчас такое воздействие на зрителя утеряно. Подробнее: Pacht O. Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting. London: Harvey Miller Publishers, 1994. P. 108–110.

первых больших заказов Мемлинг получил от Анджело Тани и его жены, Катарины Танальи. Тани в течение 14 лет был представителем банка Медичи во Флоренции, с 1450 по 1464 годы, в конце 1460–х и в 1470–е годы представлял интересы Медичи в Лондоне и руководил собственной компанией там, а в 1481 году снова посетил Брюгге для ликвидации своей доли в банке Медичи в связи с ликвидацией филиала⁷²². Анджело Тани как служащий дома Медичи основал капеллу в церкви Бадия Фьезолана во Фьезоле, перестройку которой начал Козимо Медичи и закончил Пьетро Медичи в 1466 году⁷²³. В это время Анджело Тани вернулся во Флоренцию, женился на Катерине Танальи, написал свое завещание – перед отбытием в Лондон в 1467 году. Видимо, по пути в Англию Тани снова побывал в Брюгге и заказал алтарный образ «Страшный суд» в мастерской Мемлинга (Рисунок 125). Если бы алтарь достиг Флоренции, то он абсолютно точно по размерам подошел бы для капеллы, куда и предназначался⁷²⁴. Но в 1473 году шла война между Англией и Ганзой, и ганзейский капитан и пират Пауль Бенеке захватил галеру с алтарем через два дня после отплытия корабля из Брюгге и продал вместе с грузом в Данциге.

На центральной створке триптиха «Страшный суд» изображен Христос с лилией и мечом, разделяющих грешников и праведников, и архангел Михаил, взвешивающий души. На правой створке грешники попадают в ад, показанный в образе вулканической гористой местности, где их встречают зооморфные демоны с пыточными инструментами, тогда как на правой Св. Петр провожает праведников к входу в рай по хрустальной лестнице. Заказчики появляются на закрытых створках алтаря, однако существует еще одно вероятное портретное изображение заказчика на центральной Створке Страшного суда, рядом с архангелом Михаилом⁷²⁵.

Возможно, что в начале 1470-х годов «Страшный суд» принадлежал Томмазо Портинари, который сменил Тани на посту управляющего⁷²⁶. Новый глава банка Медичи в

⁷²² Lane B. The Patron and the Pirate: The Mystery of Memling's Gdańsk Last Judgment // *The Art Bulletin*, Dec., 1991, Vol. 73, No. 4 (Dec., 1991). P. 623–624.

⁷²³ Бадия Фьезолана в целом была посвящена поминовению Пьетро Медичи, что также может быть отражено в появлении фигуры Св. Петра на левой закрытой створке триптиха. Подробнее: Rohlmann M. Im Sturm der Wogen und Geschäfte. Die Florentiner Auftraggeber von Hans Memlings Danziger «Weltgericht» // *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Juli 1991.

⁷²⁴ Lane B. The Patron and the Pirate: The Mystery of Memling's Gdańsk Last Judgment // *The Art Bulletin*, Dec., 1991, Vol. 73, No. 4 (Dec., 1991). P. 623–640.

⁷²⁵ На чаше весов, склонившихся вниз, молитвенно сложив руки, стоит обнаженный человек, однако его лицо напоминает не портрет Тани, а несколько портретов Томмазо Портинари. Также нужно отметить, что неподалеку изображена молодая женщина, и рядом с ней плита с датой CCCLXVII, указывающей на год заказа алтаря Мемлингу. Подробнее: Białostocki J. Les Musees de Pologne (Gdansk, Krakow, Warszawa). Centre National de Recherches, Brussels, 1966. P. 84–85.

⁷²⁶ Барбара Лейн указывает, что, возможно, первый пиратский захват алтаря совершил не Бенеке, а Портинари. Между Брюгге и Флоренцией было регулярное морское сообщение, однако в 1471–1472 годах ни один корабль не отправился из Брюгге в Италию. К тому же основной платеж Мемлингу, как это и было принято, получал после окончания работ, а этот платеж выплачивал уже Портинари, который к началу 1470–х имел все полномочия по распоряжению финансами филиала Медичи в Брюгге. Подробнее: Lane B. The Patron and the

Брюгге мог предназначать алтарь для своей капеллы в церкви Святого Эгидия госпиталя Санта-Мария Нуова⁷²⁷. После пиратского нападения и захвата триптиха Мемлинга Томмазо Портинари заказал другой алтарь Хуго ван дер Гусу, который прибудет во Флоренцию и будет установлен как главный алтарь церкви Св. Эгидия в 1483 году⁷²⁸ (Рисунок 126).

В 1464 году весной Тани отправил очередной финансовый отчет во Флоренцию, Портинари сумел дискредитировать его, и в начале правления Пьетро Медичи в 1465 году добился своего назначения на пост главы отделения Медичи в Брюгге⁷²⁹. В более ранних исследованиях отмечались нечестность, тяга к роскоши, неумение стратегически мыслить – те качества Томмазо Портинари, которые в итоге привели к краху филиала банка Медичи в Брюгге в 1484 году⁷³⁰. Однако современные исследователи говорят скорее о политических интригах французского короля Людовика XI, в результате которых отношения между Медичи и герцогом Бургундии Карлом Смелым значительно ухудшились, что привело к ограничениям в финансировании со стороны Портинари и отмене налоговых льгот со стороны Бургундии⁷³¹.

Разнообразные статьи расходов Томмазо Портинари в период его пребывания в Брюгге включали в себя и заказ нескольких произведений в мастерских нидерландских художников. Среди одиннадцати точно атрибутированных Мемлингу работ, созданных для итальянских заказчиков⁷³², особенно нужно отметить работу мастера для семьи Портинари. В 1469 году Портинари, уже будучи главой филиала банка Медичи в Брюгге, отправился во Флоренцию для возобновления своего контракта и там в 1470 году женился на 16-летней Марии Барончелли. Портреты супругов, созданные Мемлингом в 1470, вероятно, были заказаны по случаю свадьбы⁷³³ (Рисунок 127). Точное изображение всех деталей внешности, включая шрам на подбородке Томмазо Портинари не исключает типичной для Мемлинга идеализации облика моделей. Такой прием позволяет отразить положение четы

Pirate: The Mystery of Memling's Gdańsk Last Judgment // *The Art Bulletin*, Dec., 1991, Vol. 73, No. 4 (Dec., 1991). P. 623–640.

⁷²⁷ Вариант размещения триптиха такого содержания в госпитале он мог увидеть в госпитале в Боне, путешествуя во Флоренцию в 1465 году с финансовым отчетом. Подробнее: Lane B. The Patron and the Pirate: The Mystery of Memling's Gdańsk Last Judgment // *The Art Bulletin*, Dec., 1991, Vol. 73, No. 4 (Dec., 1991). P. 637–638.

⁷²⁸ Crum R.J. Facing the Closed Doors to Reception? Speculations on Foreign Exchange, Liturgical Diversity, and the "Failure" of the Portinari Altarpiece // *Art Journal*, Spring, 1998, Vol. 57, No. 1, The Reception of Christian Devotional Art (Spring, 1998). P. 5–6.

⁷²⁹ Клудас И. Лоренцо Великолепный. Пер. с франц. Н.Н. Зубков. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 98–112.

⁷³⁰ Roover R. The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397–1494. Cambridge, Mass., 1963. P. 338–357.

⁷³¹ Walsh R.J. Charles the Bold and Italy (1467–1477). Politics and personnel. Liverpool, 2005. P. 120–153.

⁷³² Количество итальянских заказчиков Мемлинга превышает любого из предшественников или современников художника. Подробнее: Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 199

⁷³³ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 100–103.

Портинари – их принадлежность к элите Брюгге. Усиливает такой подход и дорогое ожерелье на шее Марии Барончелли, которое напоминает украшение Маргариты Йоркской на свадьбе с Карлом Смелым в 1468 году – событии, на котором Томмазо Портинари присутствовал⁷³⁴. Вероятнее всего, портреты супругов Портинари – это часть триптиха, в центре которого находился образ девы Марии с младенцем, правая рука Христа направлена влево и благословляет донатора⁷³⁵ (Рисунок 128). При этом мы должны отметить, что для итальянского заказчика характерен выбор погрудного портрета, выполненного с вниманием к индивидуальным чертам модели.

Вскоре после заказа триптиха с супружескими портретами Томмазо Портинари делает еще один заказ в мастерской Мемлинга. Небольшого размера алтарь, посвященный благочестивому размышлению и мысленному паломничеству по Крестному пути⁷³⁶ был также заказан и создан в 1470 году (Рисунок 129). Более двадцати сцен Страстей Христовых, расположенных в пространстве города и предместий, показывают путь к спасению. Движение по диагоналям из левого верхнего угла к центру картины, вверх к Голгофе и снова вниз к сцене Воскресения вовлекает зрителя в сопереживание происходящего. Мария Барончелли изображена справа внизу рядом с Христом, который несет крест, тогда как Томмазо Портинари предстает в левом нижнем углу рядом со сценой предательства Иуды. На городской стене Мемлинг написал павлина, образ вечной жизни⁷³⁷, надежду заказчика на искупление своих грехов (возможно, в том числе и смещения Анджело Тани с позиции руководителя филиала банка Медичи в Брюгге⁷³⁸).

⁷³⁴ Ожерелье изображено на портрете Маргариты Йоркской, выполненным анонимным мастером около 1468 (Лувр, Париж). Подробнее: Ainsworth M.W. *Portraiture: a meeting of the sacred and secular worlds*. Подробнее: *From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 141.

⁷³⁵ Campbell L. *The Fifteenth Century Netherlandish Schools* (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 359–360. Реконструкцию триптиха Портинари предложили Тимоти Ньюбери и Эван Рид. Подробнее: *From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 162–163.

⁷³⁶ Мемлинг. «Страсти Христовы» (1470, галерея Сабауда, Турин). Мы можем сопоставить «Страсти» с реликварием св. Урсулы, который тоже предоставлял возможность ментального паломничества по местам мученичества. Как и указывалось выше, индульгенции равно давались тем, кто проделал реальное путешествие и тем, кто совершил такое паломничество благодаря подобным алтарям. Подробнее: Rudy K.M. *Northern European visual responses to Holy Land pilgrimage, 1453–1550*. PhD diss., Columbia, University, 2001. P. 233–274.

⁷³⁷ Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 105–109.

⁷³⁸ Чуть позже, в 1472 году Портинари учреждает два капелланства – в церкви Св. Эгидия и в церкви Св. Аннунциаты ради «любви Бога и спасения души». Подробнее: Koster M. *New Documentation for the Portinari Altarpiece* // *The Burlington Magazine*, Vol. 145, No. 1200, Centenary Issue (Mar., 2003). P. 164–179; Lane B. *Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges* (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 154.

Близкий к триптиху Портинари вариант алтаря⁷³⁹ Мемлинг создает для племянника Портинари, Бенедетто, который был его коммерческим агентом в Брюгге⁷⁴⁰ (Рисунки 130-131). Однако кроме портрета донатора мастер на второй боковой створке изображает его личного святого покровителя Св. Бенедикта, при этом в центре, как и в случае с триптихом Портинари – дева Мария с младенцем. Нужно заметить, что жест благословения Христа направлен в правую сторону, где и расположен портрет Бенедетто Портинари. Две боковые створки появились в коллекции Уффици из госпиталя Санта-Мария Нуова, где у семьи Портинари была капелла. Кроме того, в нижней части створки с изображением Св. Бенедикта написано *Benedictus*, а Бенедетто Портинари, которому в 1487 году был 21 год, – единственный представитель семьи Портинари с таким именем⁷⁴¹.

У Томмазо Портинари было несколько племянников, которые работали вместе с ним. Упомянутый выше Бенедетто и его брат Фолько были сыновьями Акчерито Портинари. Оба они работали на дядю с момента выхода Томмазо Портинари из бизнеса Медичи в 1480 году. Мемлинг сделал еще один портрет Бенедетто, а также портрет Фолько в период 1480-1490-х годов⁷⁴² (Рисунки 132–133).

Лодовико, сын старшего брата Портинари Пиджелло, приехал в Брюгге в 1479, также работал в компании дяди и был запечатлен на левой створке диптиха, принадлежащем руке Мастера легенды Св. Урсулы (Рисунок 134). Лодовико вместе со своим дядей Акчерито участвовал в выборах руководителя госпиталя Санта-Мария Нуова, где располагалась фамильная капелла Портинари. Левая створка диптиха содержит традиционное изображение девы Марии с младенцем (Рисунок 135). Долгое время портрет атрибутировали Мемлингу, однако позже было определено, что это работа анонимного мастера, который писал под влиянием манеры Мемлинга⁷⁴³. Нужно заметить, что на заднем плане можно определить несколько зданий Брюгге, в том числе слева, рядом со шпилем Нотр-Дам можно заметить фрагмент Хоф Бладелен, особняка, который выстроил Питер

⁷³⁹ Первый раз подобное предположение высказал еще Каммерер. Подробнее: Kammerer L. Memling. Velhagen & Klasing, 1899. P. 120–122.

⁷⁴⁰ На обратной стороне портрета Бенедетто Портинари изображены его герб и мотто. Айнсворт предполагает, что две плохо сохранившиеся створки в коллекции Метрополитен могут быть оборотными сторонами триптиха Томмазо Портинари и его жены аналогично триптиху Бенедетто Портинари. Подробнее: From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 162–163.

⁷⁴¹ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 284–286.

⁷⁴² В 1902 году Варбург и позже Дирк Вос предположили благодаря сходству черт лица, что два мужских портрета, которые были созданы в мастерской Мемлинга между 1480 и 1490 годами – это изображение двух племянников Томмазо Портинари. Подробнее: Варбург А. Фламандское искусство и ранний флорентийский Ренессанс // Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука - классика, 2008. С. 122–123; Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 222–225.

⁷⁴³ Bauman G. Early Flemish Portraits: 1425–1525 // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 43, no. 4 (Spring, 1986). P. 58–61.

Бладелен на улице Наалденстраат, и позже приобрел в 1466 году филиал Медичи в Брюгге под влиянием Томмазо Портинари. После расформирования представительства Медичи в Брюгге Лоренцо Великолепный разрешил Томмазо Портинари использовать резиденцию еще в течение четырех лет⁷⁴⁴.

Мария Барончелли, жена Томмазо Портинари, принадлежала влиятельной флорентийской семье Барончелли, некоторые представители которой жили в Брюгге. Пьерантонио Барончелли и его жена Мария Бончиани заказали свои портреты анонимному художнику (Рисунок 136). Пьерантонио сначала был представителем семейства Пацци в Брюгге, но после заговора Пацци 1478 года стал управлять своей компанией. В конце жизни он, как и Томмазо Портинари, вернется в Брюгге и будет членом магистрата Флоренции⁷⁴⁵.

Пример семьи Портинари, которая обращается с заказами к разным мастерам Брюгге – не единственный; флорентийская семья Пагагнотти попеременно делала заказы сначала в мастерской Мемлинга, а затем – в мастерской Мастера легенды Св. Урсулы. Бенедетто Пагагнотти, флорентийский епископ, связанный с семьей Медичи⁷⁴⁶, заказал в мастерской Мемлинга триптих, где на центральной створке изображена Мадонна с младенцем Христом и музицирующими ангелами, на внутренних боковых створках – Иоанн Креститель с традиционным агнцем в руках и Св. Лаврентий с книгой (Рисунки 137–138). Итальянские мотивы – путти, гирлянды – указывают на происхождение заказчика. Доминиканец Бенедетто Пагагнотти был епископом в Везон-ла-Ромен (Воклюз, Прованс), а затем ушел в отставку и вернулся в родной город. Сам он не посещал Нидерланды, и сделал заказ в мастерской Мемлинга через своего брата Паоло⁷⁴⁷. Паоло Пагагнотти вскоре после завершения триптиха для брата заказал повторение этого алтаря для себя – но уже у Мастера легенды Св. Урсулы (Рисунки 139–141). Основная тема триптиха – спасение, центральной фигурой, как и в предыдущем варианте стал образ Мадонны, иконография внешних створок (*Esse Homo*) и правой внутренней створки (Явление Христа Богоматери) посвящены теме Страстей и спасения. При этом гризайль на внешних створках является традиционным решением для ранней нидерландской живописи. А на левой внутренней створке показан донатор – флорентийский купец и брат Бенедетто Паоло Пагагнотти со Св. Павлом⁷⁴⁸.

⁷⁴⁴ Клулас И. Лоренцо Великолепный. Пер. с франц. Н.Н. Зубков. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 98–112.

⁷⁴⁵ Roover R. The Decline of the Medici Bank // *The Journal of Economic History*, May, 1947, Vol. 7, No. 1 (May, 1947). P. 80–81.

⁷⁴⁶ Модель идентифицирована по гербу, изображенному на внешних створках триптиха, и тот же герб встречается и на триптихе, созданном Мастером легенды св. Урсулы. Подробнее: Rohlmann M. Memling's 'Pagagnotti Triptych' // *The Burlington Magazine*, Vol. 137, No. 1108 (Jul., 1995). P. 438–445.

⁷⁴⁷ Rohlmann M. Memling's 'Pagagnotti Triptych' // *The Burlington Magazine*, Vol. 137, No. 1108 (Jul., 1995). P. 440.

⁷⁴⁸ Rohlmann M. *Auftragskunst und Sammlerbild: Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento*. PhD diss., Universität Köln. Alfter, Germany, 1994. P. 70.

Герб болонского купца Джованни Антонио Лоиани появляется на трех произведениях, связанных со школой Брюгге⁷⁴⁹. В первую очередь стоит отметить триптих Мемлинга «Суэта земная» – двустороннее произведение небольшого размера, в центре фронтальных панелей которого изображена обнаженная женщина – единственная в искусстве Нидерландов XVI века репрезентированная так откровенно, с неприкрытыми гениталиями – образ похоти и суеты, что усиливает и присутствие собак, символа несдерживаемого сексуального желания (Рисунок 142). Эту панель фланкируют образы Смерти с надписью о неизбежности конца земной жизни и Страшного суда, где на бандероли написано, что в аду нет спасения. На заднем плане справа за фигурой женщины изображена водяная мельница, которую Мемлинг несколько раз использует как образ Боговоплощения, намекая на обратную сторону триптиха, где в центре изображена фигура Спасителя⁷⁵⁰. По обеим сторонам от Христа на небесах расположены герб Лоиани и череп с надписью, выражающей надежду на воскресение Джованни Антонио Лоиани в последний Судный день.

Герб семьи Лоиани содержат еще два произведения – «Снятие с креста», созданное анонимным мастером школы Брюгге (Рисунок 143) и «Святая Екатерина Болонская с тремя донорами» кисти Мастера портрета Барончелли⁷⁵¹ (Рисунок 66). Одной из возможных причин такого активного заказа со стороны Лоиани в мастерских Брюгге было происхождение жены Джованни Антонио Лоиани: она происходила из Фландрии. Как и Мемлинг, так и Мастер портрета Барончелли работали по заказам богатых и влиятельных флорентийских семей (Тани, Портинари и Барончелли), поэтому мы можем рассматривать заказы Лоиани как возможность повысить свой собственный социальный статус.

Генуэзские заказчики снова появляются в Брюгге на рубеже XV и XVI веков в мастерских Герарда Давида и Яна Провоста. Герард Давид выполняет работу для купца и банкира Винченцо Саули, предназначенную для бенедиктинского аббатства Сан–Джироламо–делла–Червара⁷⁵² неподалеку от Генуи⁷⁵³. Полиптих, предназначенный для главного алтаря церкви аббатства, был закончен около 1506 года (Рисунки 144–146), но неизвестно, откуда он был доставлен в аббатство – из Генуи или сразу из Брюгге. Так или

⁷⁴⁹ Совпадение гербов на работе Мемлинга и Мастера портрета Барончелли отметил Фридлендер. Подробнее: Friedlander M. *Early Netherlandish Paintings* (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol. VI, note 8.

⁷⁵⁰ Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 245.

⁷⁵¹ Культ этой святой сформировался в Болонье в последней трети XV века.

⁷⁵² Это аббатство стало центром распространения фламандского искусства на севере Италии благодаря наличию там полиптиха работы Герарда Давида и алтаря «Поклонение волхвов», выполненного чуть позднее Питером Куком ван Альстом.

⁷⁵³ Реконструкция полиптиха проведена Кастельнови. Подробнее: Castelnovi G.V. *Il polittico di Gerard David nell'Abazia della Cervara* // *Commentari* 3, no. 1 (1952). P. 22–27.

иначе Давид точно знал особенности интерьера аббатства⁷⁵⁴, что позволило ему учесть особенности ракурсов (фигуры в сценах Распятия и Благовещения меньше, чем фигуры в первом ярусе алтаря). Возможно, что он посетил аббатство перед тем, как начать работу над полиптихом⁷⁵⁵. Также и сюжеты на створках полиптиха очень точно соотносятся с Сан-Джироламо–делла–Червара – Св. Бенедикт связан с основателем ордена бенедиктинцев, к которому принадлежал монастырь, Св. Иерониму был посвящен монастырь. Семья Саули была связана с Нидерландами так же, как и с Италией, и этот полиптих соединяет в себе итальянскую и нидерландскую манеры живописи. Так, образ Бога–отца и девы Марии восходит к образам Гентского алтаря, как и мильфлер, на фоне которого изображены святые Бенедикт и Иероним. При этом сцена Распятия, нимбы над головами фигур, монументальность образа Богородицы, разъединение фигур Гавриила и девы Марии скорее принадлежат североитальянской манере⁷⁵⁶.

Младший брат Винченцо Саули Пьетро также заказал полиптих, однако в мастерской Яна Провоста⁷⁵⁷ (Рисунки 148–151). На заказчика указывает акроним на кувшине на заднем плане за спиной Богородицы в центральной сцене: имя зашифровано как акроним и написано греческими буквами, что дополнительно указывает на семью Саули, которая собирала греческие манускрипты. Пьетро Саули был женат на Лючинетте Джустиниане, и ее портрет рядом с портретом Св. Елизаветы Венгерской напоминает, что эта святая после смерти мужа пожертвовала свое состояние для основания госпиталя и лично ухаживала сейчас за больными. В 1497 году Этторе Вернацца основал в Генуе благотворительное Братство Божественной Любви, членами которого были представители семьи Саули⁷⁵⁸, а затем получил разрешение от Юлия II открыть госпиталь для больных сифилисом. Алтарь, созданный мастерской Провоста, был предназначен для церкви Сан-Коломбано, которая примыкала к госпиталю. Оспedale дельи Инкурабили был основан в 1512, и дата создания триптиха может быть отнесена к периоду 1512–1515.

⁷⁵⁴ Fabio C.D. *Il Polittico della Cervara di Gerard David*, exhibition catalogue, Cinisello Balsamo, Genova, Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco, 2005.

⁷⁵⁵ From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 296–301.

⁷⁵⁶ В собрании Штеделевского института во Франкфурте–на–Майне находится еще одно «Благовещение» Давида, написанное чуть позже, около 1509 года, со схожими позами и жестами персонажей, но в исключительно северной манере (Рисунок 147).

⁷⁵⁷ Реконструкцию полиптиха Пьетро Саули предложила Мария Галасси в 2018 году. Боковые створки со святыми обрезаны и портреты донаторов могли находиться в нижних правом и левом углах панелей. Драпировка за мужчиной написана поверх одеяния Св. Петра. Подробнее: Galassi M.C. An addition to the Sauli family's commissions in Bruges: the Genoa "Annunciation triptych" attributed to Jan Provoost // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 40, No. 1 (2018). P. 8–17.

⁷⁵⁸ Старший брат Пьетро Антонио Саули и кардинал Франческо Саули были активными участниками Братства Божественной любви (Compagnia del Divino Amore), а старший сын Пьетро Саули в 1552 году стал деканом госпиталя. Подробнее: Galassi M.C. An addition to the Sauli family's commissions in Bruges: the Genoa "Annunciation triptych" attributed to Jan Provoost // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 40, No. 1 (2018). P. 8–17.

Всего в категории итальянских заказов было рассмотрено двадцать шесть произведений, из которых одну треть (девять) составляют портреты, чуть меньше трети приходится на один из самых традиционных заказов благочестия – триптихи (восемь алтарей), остальные форматы – полиптихи, диптихи и односторчатые алтари менее популярны. Нужно отметить, что в трех триптихах заметно яркое отличие заказа нидерландцев от итальянских заказов: в нидерландских произведениях, созданных с целью личного благочестия, донатор появляется на алтаре, однако его фигура никогда не занимает отдельной панели, а рядом с заказчиком обычно⁷⁵⁹ изображают фигуру его святого покровителя. Три из восьми рассмотренных триптихов, которые заказаны жителями Флоренции и Генуи, представляют собой поясные или портреты в полный рост на боковых створках – неудивительно, что, будучи разобщенными, такие панели долгое время воспринимались как портреты, и лишь косвенные признаки (наличие креплений, данные архивов) позволяют реконструировать триптихи. При этом такого рода работы создают те же самые мастера, которые для патронов из нидерландских земель пишут более традиционные алтарные композиции.

Отдельно нужно отметить «Суету земную» Мемлинга, которая, является одной из трех аллегорических картин этого художника. Аллегии греховности и напоминания о неизбежной расплате за несправедное поведение становятся все популярнее в конце XV века, когда широко распространяются настроения скорого конца света. Здесь работу Мемлинга можно сопоставить с некоторыми работами Босха⁷⁶⁰, где символика греха и наказания за него становится одной из ведущих тем⁷⁶¹. С другой стороны, эта аллегория Мемлинга наряду с другими продолжает тему его триптиха «Страшный суд», где воздаяние за земные дела показано в более традиционной манере. Интересно, что обе эти работы созданы для итальянских заказчиков (Тани из Флоренции и Лоиани из Болоньи), которые воздают должное этими заказами умению нидерландских мастеров убедительно показать мельчайшие детали и создать большую иллюзию присутствия и эмоционального вовлечения зрителя.

⁷⁵⁹ Исключения – такие, как «Мадонна канцлера Ролена» – только подтверждают правила.

⁷⁶⁰ Например, четыре работы Босха – «Корабль дураков» (1495–1500, Лувр, Париж), «Аллегория чревоугодия и любострастия» (1490–1500, Художественный музей, Йельский университет), «Смерть скупца» (1494, Национальная галерея, Вашингтон) и «Путник (Блудный сын)» (1500, музей Бойманса – ван Бёнингена, Роттердам), которые, по всей видимости, составляют части утерянного полиптиха, также раскрывающего тему грехов и неизбежности расплаты также, как и «Воз сена» (1512–1515, Прадо, Мадрид). Подробнее: Bosch: the 5th-century exhibition. Ed. By Pilar Silva Maroto. Madrid: Museo del Prado, 2016. P. 283–301.

⁷⁶¹ Silver L. Crimes and Punishments // Bosch: the 5th-century exhibition. Ed. by P.S. Maroto. Madrid: Museo del Prado, 2016. P. 122–123.

4.2. Английские и испанские заказы в живописных мастерских Брюгге

Как крупный торговый центр и один из самых значимых с политической и социальной точек зрения среди городов Фландрии эпохи Филиппа Доброго Брюгге часто посещали с дипломатическими поручениями посланники других государств.

Отношения с Англией всегда были важны для Бургундского герцогства, и несмотря на соглашения в Аррасе интенсивные дипломатические контакты между герцогами Бургундскими и английским королем не прекращались. В 1446 году Петрус Кристус написал портрет Эдварда Гримстоуна – посланника английского короля Генриха VI при дворе Филиппа Доброго (Рисунок 152). Гримстоун прибыл к бургундскому двору в начале 1440-х годов. В 1446 году Гримстоун путешествовал, посетил Брюссель и Кале, и в этом время и был создан его портрет мастером из Брюгге⁷⁶².

Свадьба Карла Смелого и Маргариты Йоркской послужила поводом для приезда множества британских аристократов. Портрет девушки, выполненный Петрусом Кристусом, возможно, является изображением дочери Джона Толбота, английского аристократа, первого графа Шрусбери⁷⁶³ (Рисунок 153). Возможно, английские гости воспользовались возможностью визита на свадьбу и заказали портрет дочери к ее будущей свадьбе.

Одним из ключевых представителей английского короля при бургундском дворе был дипломат Джон Донн, для которого Ханс Мемлинг создал триптих во второй половине 1470-х годов (Рисунок 89). Джон Донн был родом из Уэльса, и не принадлежал к высшей аристократии, при этом его отец участвовал в битве при Азенкуре и других сражениях Столетней войны и именно тогда приобрел полезные знакомства, позволившие сыну сделать быструю карьеру при дворе герцога Йоркского – будущего короля Англии Эдуарда IV. Джон Донн присутствовал на свадьбе Карла Смелого и Маргариты Йоркской в 1468 году, сопровождал Эдуарда в его изгнании в 1470–1471 году, а также участвовал в управлении Кале⁷⁶⁴ – единственной территорией, которая осталась под властью Англии после окончания Столетней войны. Он также сражался во многих битвах Войны Роз, в том числе и в ключевой битве при Тьюксберри, когда была одержана решающая победа Йорков над Ланкастерами⁷⁶⁵. Дипломатическая карьера Джона Донна началась весной 1477 года при французском дворе, но уже спустя несколько месяцев он стал посланником Эдуарда IV

⁷⁶² Richmond C. The Paston Family in the Fifteenth Century: Endings. Manchester University Press, 2000. P. 209–210.

⁷⁶³ Ainsworth M.W. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P.166–169.

⁷⁶⁴ Он был заместителем губернатора Кале Уильяма Хастингса.

⁷⁶⁵ Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 382–383.

в Бургундском герцогстве. Во время пребывания в Бургундском герцогстве Донн тесно общался с Маргаритой Йоркской и Марией Бургундской (в письмах он называл их «истинным другом», «хорошим другом»). И Эдуард IV, и шурин Джона Донна Уильям Хастингс⁷⁶⁶ были коллекционерами нидерландского искусства. Самому Донну принадлежала не только работа кисти Мемлинга, но и ряд иллюминированных манускриптов, в том числе так называемый часослов Донна работы Симона Мармиона⁷⁶⁷, где донатор изображен коленопреклоненным, но его образ носит более обобщенный характер, чем на алтаре Мемлинга (Рисунок 154). При этом неясно предназначение алтаря. В 1443 году родители Джона Донна получили разрешение римского папы на заказ переносного алтаря, также в резиденциях Донна в Уэльсе и Кале были подобные произведения. После смерти и Донн, и его жена были похоронены в капелле Св. Георгия в Виндзоре неподалеку от могилы их сюзерена Эдуарда IV. Был ли триптих, созданный в мастерской Мемлинга, предназначен для этой капеллы или нет, неизвестно⁷⁶⁸.

Испанский политик и дипломат Диего де Гуэвара служил герцогам Бургундским, а затем Габсбургам почти сорок лет⁷⁶⁹. Еще в 16 лет он стал оруженосцем Карла Смелого, в том числе сопровождая своего господина в битве при Нанси, затем служил его дочери Марии Бургундской до ее смерти в 1482 году, затем перешел на службу к сыну Марии Филиппу Красивому, а после его смерти являлся приближенным Карла V. Император Карл V возвел его в рыцари, в 1517 году сделал членом ордена Калатравы, о чем на портрете напоминает крест ордена с цветком лилии, который частично изображен на жилете Гуэвары⁷⁷⁰. Диего де Гуэвара был также крупным коллекционером, именно в его собрании первоначально находился «Портрет четы Арнольфини» кисти Яна ван Эйка⁷⁷¹. Скорее всего, по заказу Гуэвары был создан традиционный диптих с образом Мадонны с младенцем на одной створке и портретом донатора на второй (Рисунки 155–156). Меланхолический образ Гуэвары, его жест правой руки, обращенной к груди, подчеркивает вотивный характер диптиха. Скрещенные ножки младенца напоминают о будущих

⁷⁶⁶ Супруга Донна, урожденная Элизабет Хастингс, была фрейлиной королевы Элизабет Вудвилл и сестрой самого влиятельного фаворита эпохи Эдуарда IV Уильяма Хастингса, казненного сразу после прихода к власти Ричарда III в 1483 году.

⁷⁶⁷ Dubois A. The Donne Hours: A Codicological Puzzle// Journal of Historians of Netherlandish Art. 2014. Vol. 6:1. P. 1-23.

⁷⁶⁸ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 180–183.

⁷⁶⁹ Об этом пишет вскоре после его смерти в 1521 году Дон Иниго де Веласко императору Карлу V. Подробнее: Höfler C. Zur Kritik und Quellenkunde der ersten Regierungsjahre K. Karls V.: III. Abteilung: Das Jahr 1521," Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch–Historische Classe 33 (1883), 52.

⁷⁷⁰ Hand J.O., Wolff M. Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue). Cambridge University Press, 1987. P. 228–233.

⁷⁷¹ Затем «Портрет четы Арнольфини» перешел в собрании Маргариты Австрийской.

Страстях и перекликаются с символикой чертополоха, изображенного на пуговице на одежде Гуэвары⁷⁷².

Среди испанских заказчиков, в отличие от английских – представители испанских монастырей. Тесные торговые связи Брюгге с Иберийским полуостровом были установлены еще в XIII веке, а с 1348 года каталонских купцов сменили купцы из Кастилии, которые импортировали шерсть для производства тканей во Фландрии. Они получили торговые привилегии, что способствовало расцвету торговли в XV веке. Была образована кастильская колония в Брюгге, губернатора и консула которой утверждал король Кастилии с 1428 года. Постепенно в городе сформировался испанский квартал⁷⁷³.

Одно из выдающихся произведений Ханса Мемлинга было создано через посредничество кастильских купцов для бенедиктинского монастыря Санта-Мария ла Реал в Нахере. Три панели «Христос и музицирующие ангелы»⁷⁷⁴ составляют верхнюю часть утраченного главного алтаря монастырской церкви (Рисунок 157). Благодаря запискам испанского гуманиста, путешественника, писателя и дипломата Мельхиора Гаспара Ховельяноса, который посетил монастырь в мае 1795 года⁷⁷⁵, известно, что кроме трех сохранившихся панелей в конце XVIII века в монастыре хранилась центральная панель с Вознесением девы Марии, а также панели с изображением Св. Виталия, Св. Бенедикта, Св. Пруденции и других святых мучеников, ныне утраченные⁷⁷⁶. Музицирующие ангелы напоминают о значимых изменениях иконографии – на рубеже XII–XIII веков происходит переход от старцев Апокалипсиса, музицирующих вокруг трона Христа как Судии Страшного суда к теме ангельского музицирования вокруг девы Марии⁷⁷⁷. Сцена на центральной панели алтаря включала также и Коронацию Богоматери, что подтверждает иконография верхних сохранившихся створок полиптиха⁷⁷⁸.

⁷⁷² Hand J.O., Wolff M. Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue). Cambridge University Press, 1987. P. 228–233.

⁷⁷³ Испанские купцы сначала предпочитали выбирать местом жительства Beursplein, потом приобрели здание на Lange Winkel (позднее получившей название «Испанская улица»). Подробнее: Ainsworth M.W., Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 155.

⁷⁷⁴ Атрибутировал Мемлингу эти створки Альфонс Ваутерс, однако первоначальные данные, что Мемлинг создавал живопись для створок органа, не подтвердилась – алтарь Нахера украшал центральную часть монастырской церкви до конца XVII века, когда был заменен более поздней живописью. Подробнее: Wauters A. J. Le triptyque du monastere de Najera // Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling, 1893; Fransen B. Hans Memling's Najera altarpiece: new documentary evidence // Burlington Magazine, February 2018. P. 101-105.

⁷⁷⁵ Polt J.H.R. Gaspar Melchor De Jovellanos. New York: Twayne Publishers, 1971. 163 p.

⁷⁷⁶ Valdeon Baroque J. La Rioja, tierra abierta. Najera, legado medieval. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2005.

⁷⁷⁷ Зеебасс Т. Скульптуры, фрески, художественные ремесла // Исторический атлас средневековой музыки. Под ред. В. Минацци, Ч. Руини. Пер. С. Лебедев. М.: Арт-Волхонка, 2016. С. 126–128.

⁷⁷⁸ Borchert T.-H. Memling's God the father with Music Making Angels // Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture: Colloque XI, 14-16 septembre 1995: Dessin sous-jacent et technologie de la peinture: perspectives. College Erasme, 1997. P. 153-170.

Еще одна работа анонимного мастера легенды Св. Люции, который был стилистически тесно связан с мастерской Мемлинга, создана для монастыря Санта-Клара неподалеку от столицы Кастилии города Бургоса (Рисунок 158). Интересны сюжетные переклички с панелями Мемлинга, упомянутыми выше: здесь также наблюдается большое количество музицирующих и поющих ангелов, однако в отличие от Мемлинга, который размещает их в верхнем регистре полиптиха, мастер легенды Св. Люции, ограниченный всего одной живописной панелью, размещает их вокруг фигуры возносящейся в небеса Марии, при этом как и у Мемлинга, так и здесь поющие ангелы расположены ближе к Богородице, чем музицирующие. Количество ангелов увеличилось, при этом исследователи выделяют здесь группы музыкантов, играющих на «тихих» и «громких» инструментах. Некоторые ангелы держат в руках листы с нотной записью хоралов, славящих Марию, принадлежащих авторству английского композитора второй половины XV века Уолтеру Фраю, чьи произведения были хорошо известны на континенте⁷⁷⁹. Большой приоритет поющих ангелов над играющими на музыкальных инструментах, возможно, связанный с литургией, можно отметить уже на панелях Гентского алтаря, откуда этот сюжет продолжает свое развитие в живописи Брюгге второй половины XV века.

Тот же анонимный художник – Мастер легенды Св. Люции – создал триптих на сюжет Плакания для испанского путешественника, моряка и судовладельца Николаса Ибаньеса де Артейта из города Лекейтио на побережье Бискайского залива⁷⁸⁰ (Рисунок 159). Артейта служил кастильскому королю Фердинанду V, а затем его внуку императору Карлу V. Он является представителем не наследственной аристократии, а новых дворян, которые получали свои титулы благодаря военной службе. Три поколения семьи Артейта были капитанами кораблей, успешно торговали. Отец Николаса стал генерал-капитаном испанского флота в момент противостояния Испании и Португалии в 1490-е годы при открытии Нового Света. Николас Ибаньес де Артейта также служил в испанском королевском флоте, участвовал в подготовке путешествия Магеллана, а в конце жизни стал мэром Кадиса. Детей в браке у Артейты не было, и, конечно, это и стало одной из причиной заказа весьма значительного по размерам алтаря, где на боковых створках изображен сам донатор со своим покровителем Св. Домиником и его жена со Св. Франциском, а на закрытых створках показаны Св. Антоний Падуанский и Св. Бернардин Сиенский.

⁷⁷⁹ Hand J.O., Wolff, M. Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue). Cambridge University Press, 1987. Pp. 177-182.

⁷⁸⁰ Когда триптих был продан на аукционе Кристи в 2016 году, то первые исследователи затруднялись с атрибуцией заказчика. Подробнее: Borchert T.–H. Una nueva obra del Maestro del legenda de Santa Lucía // *Ars Magazine*, № 34, abril-junio 2017. P. 60–70. Однако затем стало понятно, что триптих был заказан испанским военным моряком, и почти сразу после создания находился в его родном городе Лекейтио. Подробнее: Ugartexea M. Nicolas Arteita, marino y proveedor de armadas // *Kurik, Lekeitioko Udala*, 2021. P. 200–221.

Таким образом, можно отметить очень большое разнообразие заказанных в Брюгге произведений, связанных с Англией и Испанией. Среди семи рассмотренных заказов английские полностью связаны с дипломатией, а половина испанских представляет собой инициативу монастырей. По нашему мнению, это указывает на высокий уровень совпадения ожиданий от алтарей в Нидерландах и Испании. При этом в Англии, несмотря на традиционную религиозность населения до начала английской Реформации⁷⁸¹, отсутствие монастырского заказа связано, скорее всего, с иконоборчеством во время Реформации и гибелью многих алтарей. При этом мы можем объединить рассмотренные выше заказы также и по причине посредничества дипломатов и торговцев в процессе размещения заказа в живописных мастерских Брюгге.

Отдельно мы хотим отметить частично сохранившийся полиптих из Нахера. Несомненно, в XV веке именно живописные мастерские южных Нидерландов специализировались на создании полиптихов, которые были изготовлены с учетом вкусов заказчиков. Похожие заказы мастерские Брюгге получали и от других иностранных заказчиков – Ганзы и итальянских купцов.

4.3. Ганзейские заказы

Вторая категория заказчиков, связанных с религиозными институтами, появляется из Ганзейского союза. Брюгге, как и другие фламандские города, играл большую роль в торговле одним из ключевых для Ганзы товаров – сукном⁷⁸². Также именно здесь располагался офис Ганзейского союза – торгового объединения, которое сформировалось к XIII веку при поддержке Тевтонского ордена⁷⁸³ и объединяло более ста городов на побережье Балтийского и Северного морей и во внутренних районах Северной Европы⁷⁸⁴.

Любек был одним из ключевых городов Ганзы, здесь проходили встречи ганзейских городов, географическое положение Любека позволяло ему быть перевалочным пунктом между Северным и Балтийским морем⁷⁸⁵. В живописных мастерских Брюгге во второй

⁷⁸¹ Religion and Society in Early Modern England. Ed. by D. Cressy, L.A. Ferrell. Routledge, 2005. P. 1-2.

⁷⁸² Доллингер Ф. Ганзейский союз. Торговая империя Средневековья от Лондона и Брюгге до Пскова и Новгорода. Центрполиграф, 2020. С. 170–171.

⁷⁸³ Brand H. Baltic Sea Trade. A history of the maritime relations between the countries around the Baltic Sea between 1450 and 1800. Changing Patterns in Seaborne Trade (c. 1450–1800). Hanse Research Centre, Groningen University. [Электронный ресурс] // <http://www.balticconnections.net/index.cfm?article=Baltic+Sea+Trade> [21.05.2025].

⁷⁸⁴ Zimmer H. The Hanseatic League. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

⁷⁸⁵ Игнатенко А. В. Правовой статус и историческая роль Ганзейского союза (один из ранних опытов протоконфедерации в Европе) // Российский юридический журнал: Ежеквартальный научно–теоретический и информационно–практический журнал. Екатеринбург: Уральская государственная юридическая академия, 2005. № 3 (47). С. 134.

половине XV века появляются заказы ганзейских купцов. Эти алтари создаются с учетом запросов заказчика: двойные створки были редкостью при заказе в Нидерландах и Италии, однако в немецких землях предпочитали два варианта закрытого алтаря. Первым таким примером является триптих Страстей Христовых, выполненный Мемлингом для представителей семьи Гревераде: Генрих Гревераде был успешным купцом и представителем Ганзейского союза в Брюгге, а его брат Адольф был капелланом кафедрального собора в Любеке с 1497 года, а за два года до этого был студентом университета в Левене. Именно в завещании Адольфа упомянута часовня, и поэтому более вероятно, что он, а не его брат Генрих изображен на левой створке (Рисунок 160). Братья умерли в 1500 (Генрих) и в 1501 году (Адольф), первое упоминание об алтаре появляется в архивных документах только в 1504 году⁷⁸⁶. Алтарь является вотивной эпитафией, это подчеркивает положение донатора – напротив, на правой створке изображена открытая могила, рядом с которой воскресший Христос обещает вечную жизнь верующим в него⁷⁸⁷. Впервые в живописи Северного Ренессанса на этом алтаре фигура воскресшего Христа воспаряет над землей⁷⁸⁸.

Капеллы семьи Гревераде в кафедральном соборе Любека была посвящена Святому Кресту, поэтому выбор основной темы алтаря неслучаен. Однако вклад семьи Гревераде упоминает также четырех святых, расположенных на закрытых створках (первая позиция) – Св. Иеронима и Иоанна Крестителя, Св. Власия и Св. Эгидия. Иоанну Крестителю был посвящен кафедральный собор Любека, Св. Иероним был покровителем всего семейства Гревераде, святые Власий и Эгидий входили в число так называемых четырнадцати святых помощников, которые спасали от тяжелых болезней⁷⁸⁹. Центральные створки открытого алтаря представляют собой историю Страстей Христовых от несения Креста до погребения тела Христа. Такая последовательность событий постепенно сформировалась в немецкой живописи, особенно в регионе Вестфалия⁷⁹⁰, откуда Мемлинг был родом. На алтаре Страстей изображен именно такой вариант повествования о последних часах жизни Христа⁷⁹¹. Мемлинг, как и в работе для Бейтлинга «Пришествие и Триумф Христа», выполненной десятью годами ранее, активно использует пространство для изображения повествовательных сцен, при этом события на левой и правой створках происходят на

⁷⁸⁶ Borchert T.–H. Some Observations on the Lübeck Altarpiece by Hans Memling // *Le Dessin Sous-Jacent Dans la Peinture Colloque IX*, 91–100. Louvain–La–Neuve: Université Catholique de Louvain, 1991. P. 91–92.

⁷⁸⁷ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (*Studies in Medieval and Early Renaissance Art History*). Brepols, 2009. P. 139–143.

⁷⁸⁸ В итальянской живописи это наблюдается с XIV века. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 326, 329.

⁷⁸⁹ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 326–328.

⁷⁹⁰ Evers H. Gerhard. Durer Bei Memling. Wilhelm Fink Verlag, München, 1972. P. 34–42.

⁷⁹¹ Pilz W. Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit. München, W. Fink, 1970. 341 p.

восходе солнца, что связано с тем, что алтарь в соборе Любека был освещен слева, и свет восходящего солнца совпадал с изображением восхода на алтаре⁷⁹². На центральной панели у левого края можно заметить трех мужчин, напоминающих известные портреты Михаэля Вольгемута, Альбрехта Дюрера и автопортрет Мемлинга⁷⁹³.

Вторая позиция закрытия створок алтаря демонстрирует сцену Благовещения, традиционный сюжет для закрытых панелей триптихов и полиптихов в нидерландской живописи XV века. Однако Благовещение перекликается с темой центральной створки открытого алтаря, подчеркивая связь двух сюжетов – рождения Христа и таинства пресуществления⁷⁹⁴.

Перед отправкой алтаря в Любек в мастерской Мемлинга была сделана копия трех центральных панелей меньшего размера для неизвестного заказчика – популярность сюжетов Страстей Христовых остается неизменной на протяжении всего XV века⁷⁹⁵ (Рисунок 161).

Один из учеников Мемлинга Михель Зиттов, а также ученики Герарда Давида (Адриан Изенбрант или Альберт Корнелис) были связаны с созданием еще одного алтаря для заказчиков из ганзейского города Ревель на тему Страстей Христовых (Рисунок 162). Однако в отличие от полиптиха Гревераде на правой створке изображено Погребение тела Христа на фоне Голгофы. На закрытых створках триптиха сначала были изображены четверо францисканских святых – Св. Франциск Ассизский, Св. Антоний Падуанский, Св. Людовик Тулузский и Св. Бернардин Сиенский. Однако около 1520 года мастерская Михеля Зиттова переделала внешние створки алтаря; именно тогда появились Святой Иаков старший и Мадонна с младенцем, Св. Иероним и Св. Антоний⁷⁹⁶. Но только к середине XVI века этот триптих, располагавшийся в церкви Св. Николая, становится алтарем–эпитафией, и именно тогда добавляются изображения двух донаторов на центральной створке, рядом с Распятием – справа лютеранский суперинтендант Ревеля Генрих Бок, слева Мастер печатного двора Урбан Денн. Уже в XVII столетии потомок

⁷⁹² Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 323.

⁷⁹³ Предположение о том, что Дюрер мог быть в мастерской Мемлинга, рассмотрено в разделе, посвященном мастерским. Также см. Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 106–109; Evers H.G. Durer Bei Memling. Wilhelm Fink Verlag. Munchen, 1972. P. 7–14, 84–87.

⁷⁹⁴ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 141.

⁷⁹⁵ Albrecht U. Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig–Holstein. Bd.1, Verlag Ludwig, Kiel 2005. P. 261–271.

⁷⁹⁶ Kodres K. The Lutheran Church in early modern Estonia as a meeting place of theological, social and artistic ideas // Lutheran Churches in Early Modern Europe. Edited by A. Spicer. Routledge, 2012. P. 333–376.

Урбана Дена – Урбан Ден III изображен на левой створке триптиха рядом с несущим крест Христом⁷⁹⁷.

Еще один заказ из Ревеля связан с братством Черноголовых. Первые упоминания о Большой гильдии Ревеля относятся в 1325 году, а братство Черноголовых впервые упомянуто в 1400 году⁷⁹⁸. Название Братства связано с их святым покровителем Маврикием: согласно уставу Братства, утвержденному в 1406, его члены должны были защищать город от военных вторжений, позже у Братства появилась также задача защиты Ревеля от пожаров. Первый алтарь был установлен в 1400 в церкви святой Екатерины при монастыре доминиканцев⁷⁹⁹. Доминиканцы служили мессы и в целом «окормляли» братство Черноголовых. Новый алтарный образ для церкви святой Екатерины с изображением Троицы на центральных створках, и девы Марии и Иоанна Крестителя как предстоятелей для членов братства на боковых створках был заказан живописцу из Брюгге (Рисунок 163). Запись в городском архиве Таллинна от 1493 года указывает на выплату половину от суммы в 208 рижских марок за транспортировку алтаря «с Запада» через Любек для членов Большой гильдии и Братства Черноголовых⁸⁰⁰. Скорее всего, речь идет о произведении, которое создает мастер легенды Св. Люции, завершая его не позднее 1492 года⁸⁰¹.

Ключевая фигура, которая изображена на всех трех вариантах позиций створок алтаря – Богоматерь. На закрытых створках она написана в технике гризайля на правой створке, тогда как на левой представлена фигура архангела Гавриила. Сюжет Благовещения традиционно появляется на закрытом алтаре в течение всего XV века. Первое открытие створок представляет портрет заказчиков – на крайних правой и левой створках. На полиптихе изображены более тридцати членов братства Черноголовых. Вопрос о портретности изображений в этом случае до конца не решен, но аналогичные заказы указывают, что художник мог воспользоваться и помощью местного мастера, основываясь на его рисунках, а также побывать в Ревеле самостоятельно, а также добавить часть портретов уже после окончания работы над алтарем⁸⁰². Справа за фигурами заказчиков

⁷⁹⁷ Leimus I. Mint master of Tallinn Urban Dene († 1560) and his social network // Ivar Leimus. Between Klaipeda and Turku: decennary volume of the Association of Baltic Numismatists. Tallinn Association of Baltic Numismatists, 2016. (Numismatica Baltica; 1). P. 129–138.

⁷⁹⁸ Вебер Д. И. Братства Черноголовых в городах Ливонии // Городские сообщества Западной Европы в Средние века // Под. ред. П. Ю. Уварова, Г. А. Поповой. М.: Индрик, 2018. С.394.

⁷⁹⁹ Bunge F.G. Liv-, Est- und Curländisches Urkundenbuch nebst Regesten. Reval, 1859, Bd. 4, No. 1503

⁸⁰⁰ Tallinn City Archives (TLA), coll. 191. inv. 2, no. 16. P. 137.

⁸⁰¹ Mänd A. The Altarpiece of the Virgin Mary of the Confraternity of the Black Heads in Tallinn: Dating, Donors, and the Double Intercession. Acta Historiae Artium Balticae, 2007 (2). P. 39.

⁸⁰² Belozerskaya M. Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe. Cambridge University Press, 2012. P. 244.

изображен Иоанн Креститель, слева – дева Мария⁸⁰³. Полностью открытый алтарь представляет Богоматерь на центральной створке, окруженную фигурами Св. Виктора и Св. Георгия – патронов Братства Черноголовых. На боковых створках справа изображена Гертруда Нивельская, слева – Св. Франциск Ассизский.

Члены братства участвовали в торжественных процессиях, встречали и провожали почетных гостей города. В братство Черноголовых первоначально входили купцы немецкого происхождения, которые были холостяками (после женитьбы они, как правило, переходили в Большую гильдию). Нужно также отметить элитарный характер братства – Черноголовые дистанцировались от ремесленников, принадлежащих низко–престижным профессиям (мясники, скорняки, бондари), и при этом охотно принимали в свои ряды ювелиров или капитанов кораблей. Интересен эпизод, который произошел в 1536 году, когда в Ревеле был организован турнир в честь торжественного въезда в город нового магистра Ливонского ордена: рыцаря из свиты магистра спешил член братства Черноголовых⁸⁰⁴. Высокий уровень военных навыков, избирательность при приеме новых членов указывает на желание повысить социальный статус Братства. В этом контексте заказ нового алтаря в одном из крупнейших художественных центров Европы XV столетия также свидетельствует о подражании вкусам аристократических кругов.

Таким образом, мы рассмотрели четыре заказа Ганзейского союза, которые были созданы в последней трети XV века и начале XVI столетия. Это время высокой популярности ранней нидерландской живописи, и в первую очередь, мастерской Мемлинга, с которой связаны практически все рассмотренные заказы. Это можно объяснить и количеством учеников и последователей мастера (Зиттов, Мастер легенды Св. Люции), и тем, что ганзейские города Любек и Ревель были в поле влияния немецкой культуры⁸⁰⁵.

Среди рассмотренных произведений нет ни одного портрета, при этом полиптихи, созданные в Брюгге, отвечают традициям немецких земель, где как раз были востребованы алтари с несколькими вариантами раскрытия створок. Последовательность сцен в триптихе Страстей учеников Давида и мастерской Зиттова характерна для немецких заказчиков в сравнение с «Страстями Христовыми», сделанными Мемлингом для Томмазо Портинари,

⁸⁰³ Kurisoo M. *Netherlandish Altarpieces and Sculptures in the Niguliste Museum. Curator's Collection. Issued by Codart*, 2018.

⁸⁰⁴ Вебер Д. И. Братства Черноголовых в городах Ливонии // *Городские сообщества Западной Европы в Средние века* // Под. ред. П. Ю. Уварова, Г. А. Поповой. М.: Индрик, 2018. С.393–393.

⁸⁰⁵ Любек был не просто вольным имперским городом в составе Священной Римской империи германской нации, но и центром немецкой Ганзы. В Ревеле, несмотря на принадлежность к балтийской части Ганзы, треть населения относилась к немцам, при этом в среднем классе немцы составляли 59%. Подробнее: Доллингер Ф. Ганзейский союз. Торговая империя Средневековья от Лондона и Брюгге до Пскова и Новгорода. Центрполиграф, 2020. С. 95.

где события Страстного цикла начинаются с въезда в Иерусалим (что является более общераспространенной традицией). Однако при этом есть и сходство заказа Ганзейского союза и других категорий заказчиков. Так, желание подражать аристократическим вкусам является одной из причиной обращения Братства Черноголовых к мастеру из школы Брюгге, что напоминает все более и более широкое распространение в XV столетии портретов и алтарей среди горожан, которые также ориентируются на моду, возникающую в кругу герцогов Бургундских. В алтаре Братства Черноголовых первая позиция полностью закрытых створок демонстрирует сюжет Благовещения, выполненный в технике гризайль, что типично для нидерландского искусства XV века. А групповой портрет членов Братства напоминает другие групповые портреты, которые возникали в разных произведениях художников Брюгге (например, реликварий Св. Урсулы или триптих Якоба Флоренса). Таким образом, заказы представителей Ганзы демонстрируют как оригинальные черты в произведениях для этой категории заказчиков, так и перекличку с заказами других категорий патронов школы Брюгге.

В заключение этой главы нужно отметить, что идентификация заказчиков многих работ ранней нидерландской живописи затруднительна. Однако существуют также косвенные указания на связь с заказчиками из южноитальянских городов или Кастилии. Так, например, «Мадонна с младенцем в портике» (Рисунок 164) и «Успение Богоматери» Петруса Кристоуса (Рисунок 165) вероятнее всего выполнено для патронов с юга. На это указывают художественные особенности работы из Прадо – более монументальный и обобщенный тип Мадонны, более сложно разработанное пространство⁸⁰⁶, а также явная цитата сицилийского скульптора Антонелло Гаджини из «Успения Богоматери» на алтаре Св. Зиты⁸⁰⁷ (Рисунок 166). Вкусы заказчиков здесь, особенно в первой из упомянутых работ, определяют эти изменения манеры письма художника.

В главе, посвященной экспорту продукции живописных мастерских Брюгге, было рассмотрено тридцать семь произведений живописи, из которых одна треть сделана для заказчиков из Англии, Испании и Ганзы, и две трети – для итальянских заказчиков⁸⁰⁸. Если сравнить данные по формату произведений, то на два портрета, сделанных по заказу английских аристократов, приходится девять портретов, созданных для итальянских

⁸⁰⁶ Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 145.

⁸⁰⁷ Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 151.

⁸⁰⁸ См. подробнее: Приложение Д. «Типология заказа в школе Брюгге; заказчики и художники в Брюгге».

дипломатов, банкиров и купцов. Антропоцентризм итальянской культуры определяет интерес к портретному жанру, так же, как и влияет и на более традиционные религиозные заказы – в части триптихов, созданных для итальянских донаторов, портрет заказчика расположен на отдельной створке, без сопровождения своего святого покровителя. Также мы хотим подчеркнуть, что новый для Нидерландов вариант иконографии создают те же живописцы, которые в работе на внутренний рынок следуют более традиционному порядку. С другой стороны, нужно принять во внимание, что новации в иконографии в школе Брюгге начинались уже в 1430-е годы, когда ван Эйк создавал и новый вариант алтаря («Мадонна канцлера Ролена»), и два типа поясного портрета (официальный и более камерный), которые также, несомненно, повлияли на возможности мастеров школы Брюгге гибко выбирать востребованный заказчиком вариант иконографии.

В сравнение с английским предпочтением портретов среди испанских и ганзейских заказов этот жанр отсутствует. И если в Ганзе это можно объяснить преобладанием среди заказчиков третьего сословия, которому была неблизка итальянская культура интереса к человеку, то в Испании может удивить отсутствие такого рода заказов, особенно среди аристократов. Однако существенное количество портретов появляется в Испании в начале XVI века, и это связано с двумя художниками, связанными со школой Брюгге – Михелем Зиттовым и Хуаном Фландесом. Таким образом, надо отметить, что тенденция о предпочтениях портретов в среде аристократов, которую мы отметили в главе о внутреннем заказе, с оговоркой, но может быть подтверждена и среди заказов, созданных на экспорт в мастерских Брюгге.

Тесные связи Брюгге с Италией подчеркиваются преобладающим количеством запросов на создание живописных произведений из Генуи, Болоньи, Лукки, но самое большое количество заказов (примерно 50%) связано с флорентийцами – представителями Медичи и их родственниками. Именно итальянский заказ становится первым по хронологии среди всех созданных на экспорт произведений в школе Брюгге. Небольшая доля английского заказа появляется в середине века и в это же время можно наблюдать первые примеры экспорта живописных произведений Брюгге на Пиренейский полуостров. При этом, если обратиться к тем испанским живописцам, которые прямо или опосредованно следовали манере школы Брюгге в период работы Яна ван Эйка, то мы должны отметить широкую популярность манеры школы Брюгге в Испании уже в первой половине XV века. Нужно отметить, что значительное влияние нидерландской живописи на испанскую школу будет наблюдаться еще долгое время в отличие от итальянского искусства, где воздействие творчества мастеров из Брюгге и других нидерландских городов будет лишь небольшой долей в формировании и развитии школ итальянского Ренессанса.

Последними с точки зрения хронологии обращаются в мастерские Брюгге представители Ганзейского союза, они начинают заказывать работы только в последней четверти XV века. Увеличение объема продукции художественных мастерских в конце века сыграло большую роль во возросшей популярности мастеров школы Брюгге, тогда как в первой половине – середине XV века обращение иностранных купцов и дипломатов к художникам Брюгге скорее объясняется личным знакомством с мастерами и подражанию вкусам Бургундских герцогов.

Если рассмотреть распределение заказов по художникам⁸⁰⁹, то основатель школы Брюгге Ян ван Эйк создает на экспорт примерно одну пятую от общего числа иностранных заказов, и среди его произведений преобладают заказы от итальянских аристократов и дипломатов. Во второй половине XV – начале XVI веков важнейшим источником экспортных заказов становится мастерская Мемлинга: около 40% иностранных заказов создано Мемлингом⁸¹⁰, и почти четверть – его учениками (Зиттов) и последователями (анонимные мастера, Давид, Провост). Это можно объяснить постепенным ростом спроса на живопись *à la mode*, она становится все более и более популярной не только в Брюгге, но и за пределами города и в целом нидерландских земель, несмотря на политический и экономический кризис, который нарастает с конца 1470-х годов.

⁸⁰⁹ См подробнее: Приложение Д. «Типология заказа в школе Брюгге; заказчики и художники в Брюгге».

⁸¹⁰ Большая часть наследия Мемлинга – это заказ иностранных купцов и резидентов Брюгге. Доля горожан, будь то представители городских элит и религиозных институций, составляет, по данным Мартенса, 22,3%, по данным Лейн – 25,3%. Доля иностранных заказчиков чуть меньше – 20,2%. Подробнее: Martens M.P.J. Hans Memling and his Patrons: A Cliometrical Approach // *Memling Studies*. Edited by R. Schoute, H. Verougstraete, M. Smeyers. Leuven, Peeters, 1997. P. 35–36; Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 115–116; Martens M.P.J. Hans Memling and his Patrons: A Cliometrical Approach // *Memling Studies*. Edited by R. Schoute, H. Verougstraete, M. Smeyers. Leuven, Peeters, 1997. P. 35–36.

ГЛАВА 5. Художественная школа Брюгге⁸¹¹

Основная цель данной главы – показать, что в Брюгге существовала художественная школа как некоторая совокупность общих стилистических и иконографических признаков, присущих разным мастерам. Также мы хотим показать, как под влиянием социальных и экономических условий художественная манера школы Брюгге формируется и меняется.

Понятие «художественная школа» может быть определено как феномен художественной жизни, включающий такие аспекты как наличие центрального мастера, вокруг которого формируется круг последователей и единомышленников; условия и характер заказов, вкусы и приоритеты заказчиков; наличие "влиятельных образцов", в том числе зарубежных, признанных самими мастерами, стремящимися по тем или иным причинам им подражать. Влияние на формирование художественной школы оказывали сложившиеся иконографические традиции и схемы, а также сложение новых иконографий. Наконец, на сложение и сохранение "школы" также повлияли практика работы мастерских: наличие и циркуляция образцовых книг, сохранение и передача архивов рисунков, копирование работ.

В первую очередь мы затронем проблему, связанную с мастером, вокруг творчества которого и начинает оформляться Брюгге как художественный центр, и живописцами, чьи произведения прямо или косвенно соотносятся с манерой этого художника⁸¹². При формировании художественной школы Брюгге одним из важнейших факторов стал переезд в город Яна ван Эйка в начале 1430–х годов – мастера, чьи произведения явились отправной точкой для всех следующих поколений живописцев Брюгге.

Во-вторых, помимо безусловно значительной роли ван Эйка среди живописцев Брюгге, художественная школа, в широком смысле слова, складывалась из совокупности мастерских, специфика каждой из которых формировалась под влиянием определенных социокультурных условий, речь о которых пойдет ниже. Становление и устойчивое функционирование художественной школы было обусловлено практикой работы живописных мастерских: использованием книг образцов, обмен ими между мастерами, тщательное сохранение архивов рисунков, а также передача их по наследству и повторение работ.

⁸¹¹ См. также Приложение Е. «Мастера Брюгге. К реконструкции творческой биографии».

⁸¹² В статье Н.В. Проказиной сформулированы понятия мастера, мастерской и школы как трех степеней, по которым распространяется влияние художественной манеры мастера на его учеников и художников его круга // Проказина, Н.В. Стил, жанр, манера. К вопросу о недостаточности метода // Классическое искусство от древности до XX века. С. 139–141. Однако нужно заметить, что в данной главе понятие «художественная школа» рассматривается не только с точки зрения постепенного редуцирования творческой манеры мастера – от его собственных работ к работам художников круга (школы), но и в более широком контексте.

Мы хотим особо подчеркнуть, что художественная школа Брюгге существовала не в изоляции, но в тесном взаимодействии с другими художественными центрами южных Нидерландов – это и Брюссель, где с 1435 года функционировала мастерская Рогира ван дер Вейдена, и Гент, где находится первое сохранившееся произведение братьев ван Эйк – полиптих «Поклонение мистическому агнцу». С середины столетия в Генте работал ряд крупных мастеров, таких как Хуго ван дер Гус и Юстус ван Гент. Необходимо отметить также Турне, где в первой половине века существовала мастерская Робера Кампена, из которой вышли такие мастера как Рогир ван дер Вейден и Жак Даре. В середине XV века в Левен из Харлема переехал Дирк Боутс, чьи работы также составили отдельную страницу в истории нидерландского искусства XV века. На севере нидерландских провинций работали мастерские Гертгена тот Синт Янса и его учителя, Альбера Оуватера. Однако важным отличием Брюгге от вышеперечисленных нидерландских художественных центров является наличие непрерывной традиции, которая отражается в поколениях живописцев, сменяющих друг друга в Брюгге на протяжении более ста лет. Творчество каждого поколения этих мастеров стало важным этапом общей эволюции нидерландского искусства, отражая все изменения в искусстве Нидерландов XV – первой половины XVI веков.

В-третьих, говоря о признаках художественной школы, мы хотим отметить существование «влиятельных образцов» — произведений, признанных образцовыми, которым живописцы старались следовать. Ярким примером этого являются не только работы Яна ван Эйка в первой половине века⁸¹³ и затем ряд работ Мемлинга в последней трети XV столетия, но и некоторые произведения, принадлежащие художникам из других художественных центров Нидерландов – Рогиру ван дер Вейдену, Дирку Боутсу и Хуго ван дер Гусу, которые находились в Брюгге и были доступны городским живописцам.

В-четвертых, на формирование художественной школы существенное влияние оказали особенности заказа и предпочтения заказчиков. В главах 3 и 4 о заказчиках было сказано подробнее, однако в рамках описания характерных черт художественной школы нам необходимо обратиться к нескольким примерам заказов в живописных мастерских Брюгге. Одной из ярких иллюстраций являются заказы одного из самых влиятельных придворных герцога Бургундского канцлера Ролена⁸¹⁴ Яну ван Эйку («Мадонна канцлера Ролена», Рисунок 26) и Рогиру ван дер Вейдену («Страшный суд», Рисунок 167). Широта

⁸¹³ Точно известно о двух работах мастера, которые всегда были доступны для приезжающих в Брюгге художников – это «Мадонна каноника ван дер Пале» в кафедральном соборе города и «Портрет Маргариты ван Эйк», находящийся в капелле гильдии Св. Луки. Однако, возможно, были и другие работы, которые также стали образцами для следующих поколений живописцев Брюгге.

⁸¹⁴ Подробнее о биографии Ролена см. раздел 3.1. настоящей диссертационной работы.

взглядов заказчика и гибкость требований, предъявляемых им к будущим произведениям, обусловил возможность взаимодействия канцлера с живописцами, обладающими очень разными художественными манерами. При этом высокий статус и влияние заказчика, в числе прочего, приводит к небывалой известности созданных алтарей, подражанию им, повторению иконографических схем и композиционных решений, что в итоге существенно отразилось на творческих взглядах следующего поколения художников Брюгге.

Другой пример, подчеркивающий роль личности заказчика при создании произведений – это работы Мемлинга, анонимных мастеров Брюгге последней трети XV века и гентского мастера Хуго ван дер Гуса, выполненные для семейства флорентийского банкира, главы банка Медичи в Брюгге Томмазо Портинари⁸¹⁵ (Рисунки 126–133). Эти заказы отмечены стремлением к монументальности, типичной для итальянского Ренессанса, что сочетается с вниманием к освещению и тщательному исполнению деталей, характерному для искусства ранней нидерландской живописи. При этом работа Хуго ван дер Гуса отличается более традиционным для Северного Ренессанса изображением заказчиков в сопровождении их святых покровителей. Хуго ван дер Гус бывал в Брюгге и, безусловно, Портинари мог обратиться к нему, как одному из самых известных мастеров Нидерландов⁸¹⁶, однако в целом заказы главы представительства компании Медичи были размещены в мастерских Брюгге. Такое количество заказов отражает желание продемонстрировать свой социальный статус, подражать традиции аристократического портрета, но также и религиозное благочестие Портинари и его родственников⁸¹⁷.

И наконец, третий пример связан с заказами двух генуэзцев братьев Саули, чья семья принадлежала городской элите Генуи (Рисунки 144–150). Винченцо Саули заказал Герарду Давиду полиптих для главного алтаря церкви монастыря Сан–Джероламо–делла–Червара в 1506 году. Фиксированный вариант створок алтаря, выбранный Давидом, соответствовал итальянской традиции⁸¹⁸, так же как расположение персонажей сцены Благовещения не внутри единой сцены, а на боковых панелях⁸¹⁹, величественность изображенных фигур на створках полиптиха, нимбы над их головами. При этом младший из братьев Пьетро Саули чуть позже, между 1512 и 1516 годами обратился в другую мастерскую Брюгге, к Яну

⁸¹⁵ Клулас И. Лоренцо Великолепный. Пер. с франц. Н.Н. Зубков. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 98–112.

⁸¹⁶ Ridderbos B, Buren, Anne van, Veen, Henk Th. van. Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research. Los Angeles, Calif.: Getty, 2005. P. 101.

⁸¹⁷ Wilson J.C. Painting in Bruges at the close of the Middle ages. Studies in Society and Visual Culture. The Pennsylvania State University Publ., 1998. P. 54–57.

⁸¹⁸ В творчестве Давида, в свою очередь, существует большее количество традиционных створчатых алтарей (например, триптих Яна Тромпа, созданный в тот же период, что и работа для Винченцо Саули). Таким образом, художник демонстрирует широкий спектр своих возможностей для удовлетворения запросов своих клиентов.

⁸¹⁹ Нужно отметить, что спустя несколько лет Давид выполняет еще один алтарь с сюжетом «Благовещения», где композиция исполнена уже в нидерландской манере (Рисунок 147).

Провосту, с заказом полиптиха для церкви Сан-Коломбано госпиталя Оспedale дельи Инкурабили. Это произведение в отличие от заказа старшего брата было выполнено в нидерландской традиции створчатых алтарей; изображение донаторов коленопреклоненными рядом с их святыми покровителями тоже являлось характерной чертой искусства заальпийской Европы⁸²⁰. Таким образом, здесь заказчики ярко продемонстрировали свое понимание разнообразия алтарных композиций, типичных для разных художественных школ.

В-пятых, еще одним важной особенностью становления художественной школы стали сформировавшиеся иконографические типы, а также появление новых иконографических схем. Показательным примером подобного рода является иконография Богоматери, которую начал развивать Ян ван Эйк, чьи решения нашли далее продолжение в творчестве всех следующих поколений школы Брюгге.

С учётом вышеназванного, в данной главе будут рассмотрены этапы формирования художественной школы Брюгге и те внешние влияния, которые оказали существенное воздействие на изменение манеры живописцев Брюгге во второй половине XV века. Мы покажем, как происходило усвоение разных творческих подходов, которые обогатили живописцев Брюгге, но не привели к утрате узнаваемости художественной школы.

5.1. У истоков живописной школы Брюгге: художественная манера Яна ван Эйка и его первых последователей⁸²¹

Николай Кузанский сравнивал Бога с величайшим живописцем, сопоставляя Божье творение и Бога с портретом и его моделью. В своем тексте «О видении Бога» (1453 год) он называл «превосходным художником» Рогира ван дер Вейдена⁸²², о творчестве которого будет сказано ниже, однако существует предположение, что в 1448 году богослов видел также один из портретов, написанных Яном ван Эйком⁸²³. Дату формирования живописной школы Брюгге можно достаточно точно обозначить как время окончательного переезда в город Яна ван Эйка в 1431–1432 годах.

⁸²⁰ Дополнительно о заказах братьев Саули см. главу 4 настоящего диссертационного исследования.

⁸²¹ При написании данной главы использовались тексты статей автора: «Преломление натурфилософских взглядов Николая Кузанского в творчестве братьев ван Эйк» // Сборник материалов международной научной конференции «Проблемы теории и истории искусства Нового и Новейшего времени: опыт естествознания и эволюция жанровых форм». М.: РГГУ, 2017. С. 58–68; Забродина Е.А. Нидерландские художники и их патроны в Святой земле и Италии. XV – начало XVI века // Искусствознание. 2023. № 4. М.: Государственный институт искусствознания, 2023. С. 48–77.

⁸²² Кузанский Н. Сочинения в 2-х т. Т. 2: Перевод и общ. ред. В. В. Соколова и З.А. Тажуризиной. М.: Мысль, 1980. С. 35–37.

⁸²³ Куоццо Д. Картина и автопортрет у Николая Кузанского, Яна ван Эйка и Альбрехта Дюрера // Принцип «совпадения противоположностей» в истории европейской мысли. Альманах под ред. О.Э. Душина, М.В. Семиколеных. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 316.

Мы не ставим своей задачей сделать подробное описание творчества ван Эйка, однако хотим подчеркнуть ряд характеристик его художественной манеры, которые легли в основу художественной школы Брюгге и будут развиваться в работах мастеров Брюгге следующих поколений.

Во-первых, необходимо отметить изображение окружающего мира в работах ван Эйка с высокой степенью убедительности и точности, что обеспечило достоверную иллюзию присутствия для зрителя⁸²⁴. Новое понимание реальности появилось в изображениях людей, пейзажей и интерьеров, в игре света и тени на поверхностях предметов, имитации блеска драгоценных камней, вышивки на тканях, а также предметов повседневного быта, фактура которых передана с высокой степенью достоверности⁸²⁵.

Во-вторых, эффект присутствия художник также развивал, применяя иллюзионистские приемы, создавая многочисленные *trompe-l'œil* в своих работах⁸²⁶, что затем как художественный прием будет встречаться у всех художников школы Брюгге. Эффект иллюзорной рамы, который появляется в ряде работ ван Эйка, далее также станет характеристикой школы Брюгге (Рисунки 1, 168).

В-третьих, частью оптических приемов, которые использовал ван Эйк, стала техника гризайля. Скульптуры в работах ван Эйка часто выступают за парапет картины (также иллюзорный) и преодолевают все ограничения живописи как двумерного искусства (художник имитировал даже загрязнения алебаstra, используя прозрачные лессировки поверх финального изображения и достигал необходимого визуального эффекта). Художник добивался эффекта имитации работы искусного каменотеса⁸²⁷. При этом виртуозность, которую демонстрировал ван Эйк в гризайле, была недостижима в обычной каменной скульптуре, каким бы умелым не был бы мастер⁸²⁸. Таким образом, ван Эйк создавал образы скульптуры, превосходящие «реальные», используя все возможности

⁸²⁴ Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 20.

⁸²⁵ Borchert T.-H. The reinvention of painting. Notes on panel painting at the time of the van Eyck brothers // Van Eyck to Durer: Early Netherlandish Painting and Central Europe 1430–1530. Edited by T.-H. Borchert. Lannoo Publishers, 2010. P. 19.

⁸²⁶ Ярким примером могут быть фигуры Адама и Евы в Гентском алтаре, бандероли, книги и фигуры сивилл и пророков в верхнем ярусе закрытого полиптиха, изображенная тень от рамы полиптиха, которая падает на пол в комнате, где происходит встреча архангела Гавриила и девы Марии. Эффект *trompe-l'œil* появился еще во времена античности. Так, на римских фресках II типа в доме Мистерий или IV типа в доме Веттиев в Помпеях создается иллюзорное пространство за счет архитектурных элементов. Подробнее: Ebert-Schifferer S. Deceptions and illusions: five centuries of *trompe l'oeil* painting. Washington: National Gallery of Art; London: Lund Humphries, 2003.

⁸²⁷ Манера изображения скульптуры ван Эйком указывает на отличное знание художником процесса производства скульптур и знакомство с работами из мастерской Клауса Слютера. Подробнее: Borchert T.-H. The reinvention of painting. Notes on panel painting at the time of the van Eyck brothers // Van Eyck to Durer: Early Netherlandish Painting and Central Europe 1430–1530. Edited by T.-H. Borchert. Lannoo Publishers, 2010. P. 28–31.

⁸²⁸ Van Eyck to Durer: Early Netherlandish Painting and Central Europe 1430–1530. Edited by T.-H. Borchert. Lannoo Publishers, 2010. P. 21.

иллюзионистской живописи, и таким образом, своими произведениями доказывал превосходство живописи над скульптурой⁸²⁹, а также сравнивал себя с античными мастерами⁸³⁰.

В-четвертых, важной чертой, типичной для творчества ван Эйка, является натуроподобие, которое особенно заметно в его портретном творчестве. Скрупулёзность в деталях, бескомпромиссное изображение всех нюансов внешности заказчика – все это отличает живопись ван Эйка от портретов художников предыдущих поколений⁸³¹, которые идеализируют и стилизуют портретные изображения.

Отдельно нужно отметить изображение обнаженной натуры. После создания образов прародителей на створках Гентского алтаря один из зрителей полиптиха Маркус ван Варневейк в «Зерцале нидерландских древностей» писал: «его тело настолько похоже на плоть, что кажется, что это и есть сама плоть»⁸³². Предшествующее фламандское искусство не знало такой совершенной передачи обнаженного тела⁸³³, что поражало уже современников мастера⁸³⁴. Выразительность и натуроподобие обнаженного человеческого тела станут приметой манеры следующих мастеров школы Брюгге.

В-пятых, убедительность изображения в алтарных композициях часто достигалась мастером с помощью включения деталей эмпирических наблюдений, что можно заметить

⁸²⁹ В эпоху ван Эйка происходила сильная конкуренция между скульпторами и художниками. Подробнее: Borchert T.-H. The reinvention of painting. Notes on panel painting at the time of the van Eyck brothers // *Van Eyck to Durer: Early Netherlandish Painting and Central Europe 1430–1530*. Edited by T.-H. Borchert. Lannoo Publishers, 2010. P. 31.

⁸³⁰ Preimesberger R. Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen–Bornemisza // *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54. Bd., H. 4 (1991). P. 459–489. Также, кроме темы *paragone*, необходимо принять во внимание богословский смысл Благовещения как чуда воплощения, которое ван Эйк реализует не через символику, а через возможности самого искусства живописи. Подробнее: Marrow J.H. *Illusionism and paradox in the art of Jan van Eyck and Rogier van der Weyden*. FS Eberhard König, 2007. P. 161–165.

⁸³¹ Говоря об истоках натуроподобия в портретах ван Эйка, можно обратиться к творчеству скульптора Клауса Слютера, которого Борхерт считает одним из важных мастеров, оказавших влияние на смену парадигмы (от идеализации к натуроподобию), что далее активно развивалось уже не в скульптуре, а в живописи Нидерландов. Подробнее: Borchert T.-H. *Form and Function of van Eyck's Portraiture* // *Conference 'Vision and Materials: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's time'*, 2012. P. 213–233.

⁸³² Vaernewijck M. *Den spiegel der Nederlandsche oudheyt*. Ghent, Geraert van Salensen, 1568. Edited and publ Ferdinand van der Haeghen, Ghent, 1872–1881; Перевод приведен по: Успенский Б.А. *Гентский алтарь Ван Эйка*. М, Рип-холдинг, 2013. С.68.

⁸³³ Никулин Н.Н. *Золотой век нидерландской живописи. XV век*. М.: Изобразительное искусство, 1981. С. 106; однако в миниатюре «Зодиакальный человек» из «Великолепного часослова герцога Беррийского» (1414–1416, музей Конде, Шантийи) изображен обнаженный юноша, его светлое тело с нежными тенями отчетливо выделяется на фоне голубого неба с облаками. Эта миниатюра демонстрирует знание анатомии и блистательное мастерство колорита. Подробнее: Егорова К.С. *Пейзаж в Нидерландской живописи 15 века*. М., Искусство. С. 23–24.

⁸³⁴ О своих впечатлениях от фигур прародителей писал и Иероним Мюнцер, и Лукас Хеере, и Маркус Варневейк. Подробнее: Dhanens E. *Het retabel van het Lam Gods in de Sint–Baafskathedraal te Gent* // *Inventaris van het kunstraprimonium van Oost–Vlaanderen*, 6, 1965. P. 102, 105, 108.

на примере и пейзажа⁸³⁵, и архитектуры⁸³⁶. Предметный мир являлся объектом наблюдения художника, и отдельные примеры – изображение растений, ковров – стали частью художественной манеры следующих поколений школы Брюгге.

В-шестых, эффект присутствия в работах ван Эйка обычно усиливается за счет мастерского использования освещения. Свет создает и иллюзионистические эффекты (блеск драгоценных камней, рефлекс в каплях воды и на доспехах, сверкающее золотое шитье), и одновременно несет символическую нагрузку: например, в работе «Мадонна в церкви» лучи света высвечивают на подоле платья Богоматери фрагменты латинских слов Sol (солнце) и lu (свет), что подчеркивает образ Марии как царицы небесной⁸³⁷. Также типично для манеры ван Эйка связывать источник освещения в помещении церкви с освещением, которое он изображает в своих композициях⁸³⁸.

В-седьмых, использование зеркал и отражений в портретах и алтарях, что обеспечивало возможность показать объекты за пределами изображенного пространства⁸³⁹ и отражения объектов, которые представлены внутри алтарной композиции⁸⁴⁰. Для ван Эйка, безусловно, зеркала и отражающие поверхности давали возможность расширить пространство художественного произведения и усилить убедительность показанных объектов (например, показывая отражения реальных окон в капелле Вейта), показать свою личную причастность изображенной действительности, а также «материализовать»

⁸³⁵ Например, в Гентском алтаре ван Эйк изобразил кипарисы, пальмы, оливы, пинии, апельсиновые деревья, дубы, орешник, розы, лилии, водосбор как детали описания райского сада. Подробнее: Depoorter M. Jan van Eyck's Discovery of Nature // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 205–210.

⁸³⁶ Знание ван Эйком особенностей разных архитектурных стилей так же, как и конструктивных особенностей храмов проявилось во многих его работах. В «Мадонне каноника ван дер Пале» (Рисунок 29) и Дрезденском триптихе (Рисунок 111) точно воспроизведены деамбулаторий и трехнефная структура, типичная для западноевропейских соборов, а трон, на котором восседает Богоматерь, занимает место алтаря в церкви, символизируя роль девы Марии как матери Спасителя. В «Мадонне в церкви» ван Эйк точно изобразил трифорיום и клеристорий, при этом фигура Марии достигает трифория, что снова несет символический смысл ассоциации Богоматери и Церкви Христовой.

⁸³⁷ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 63.

⁸³⁸ Примерами подобных эффектов являются «Поклонение мистическому агнцу» и «Мадонна каноника ван дер Пале». Нужно отметить, что соотношение изображения теней и источника света наблюдается уже в работах римских мастеров – стены одной из комнат в доме Августа на Палатинском холме украшены фресками с изображениями колонн, которые будто бы отбрасывают тени и расположение теней соответствует источнику света. Прямыми предшественниками ван Эйка в применении такого приема являются мастер Сиенской школы XIV столетия Аброджо Лоренцетти, который применяет подобный подход в росписях церкви Св. Франциска в Ассизи. Подробнее: Успенский, Б.А. Гентский алтарь Яна ван Эйка. М.: РИП-Холдинг, 2013. С. 58.

⁸³⁹ Например, два человека (один из которых – возможный автопортрет) в зеркале в «Портрете четы Арнольфини», а также возможный автопортрет мастера в одном из драгоценных камней, находящемся в короне у ног Бога-отца. Подробнее: Panofsky E. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait // The Burlington Magazine for Connoisseurs, volume 64, March 1934, issue 372. P. 117–119 + 122–127; Koerner, Joseph Leo. The Moment of Self-Portraiture Подробнее: German Renaissance Art. University of Chicago Press, 1997. P. 108.

⁸⁴⁰ Например, отражение Св. Донатиана в доспехах Св. Георгия в «Мадонне каноника ван дер Пале».

художественный образ в реальном пространстве, превратить двумерную плоскость в трехмерный мир⁸⁴¹.

Восьмая характеристика, которую мы хотим отметить, это изобилие колористических связей в каждой из работ ван Эйка, что обусловлено техникой масляной живописи⁸⁴². Вариативность цветовой палитры не находит аналогов в предшествующей ван Эйку живописи⁸⁴³.

И завершая обзор тех характерных особенностей творчества ван Эйка, которые станут основой школы Брюгге, необходимо отметить, что мастер поставил подпись на большинстве своих портретов и алтарей⁸⁴⁴. Подпись – это новаторство по отношению к средневековой традиции, отражающая изменение мироощущения художника. Далее мы рассмотрим, как меняется эта особенность творчества ван Эйка в работах следующих поколений живописцев Брюгге.

Эти характеристики творчества ван Эйка легли в основу формирования художественной манеры школы Брюгге. Отличительные черты работ не только ван Эйка, но и его ближайших последователей, среди которых нужно указать его младшего брата Ламберта ван Эйка и Петруса Кристуса, равно как и произведения мастерской ван Эйка⁸⁴⁵, функционировавшей в течение почти десяти лет после смерти мастера, составили первый этап развития школы Брюгге.

В функционировании мастерской ван Эйка можно выделить несколько этапов. Первый из них – это период до 1431 года, когда художнику было весьма затруднительно

⁸⁴¹ Успенский, Б.А. Гентский алтарь Яна ван Эйка. М.: РИП–Холдинг, 2013. С.127–130. На латах и шлеме Св. Георгия заметны изображенные в картине фигуры и предметы. В диптихе «Благовещение» из музея Тиссен–Борнемисе статуи Марии и Гавриила отражаются в черных плитах мрамора, в Дрезденском триптихе щит архангела Михаила виден в его же латах. Подробнее: Carter D.G. Reflections in Armor in the Canon Van de Paele Madonna // The Art Bulletin, Vol. 36, No. 1 (Mar., 1954). P. 60–62. Также отражения окон капеллы Вейта заметны в драгоценных камнях, украшающих одеяние Бога–отца, Иоанна–Крестителя и одного из поющих ангелов в открытом алтаре, а также на шаре, украшающем фонтан, из которого изливается река жизни.

⁸⁴² При построении композиции он последовательно выстраивал сложную колористическую гармонию, не интенсифицируя цвет. Многочисленные полупрозрачные лессировки и добавление мазков белилами на участки, где изображены открытые части тела, создает эффект сияющих драгоценностей, усиливающийся благодаря финальному слою лака. Подробнее: Dijkstra J. Technical examination // Ridderbos B, Buren, Anne van, Veen, Henk Th. van. Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research. Los Angeles, Calif.: Getty, 2005. P. 292–296.

⁸⁴³ Егорова К.С. Пейзаж в Нидерландской живописи 15 века. М., Искусство. С. 38.

⁸⁴⁴ Начиная с Гентского алтаря, ван Эйк поставил дату и подписал большую часть своих произведений, включая «Мадонну каноника ван дер Пале», «Дрезденский триптих», «Мадонну у фонтана», портреты де Леу, Арнольфини, Ланнуа, Маргариты ван Эйк и другие. Нужно отметить, что ван Эйк использовал для написания разные языки – старонидерландский, латынь, древнегреческий, а также прибегал к разным типам письма – книжному (*scriptura libraria*), типичному для рукописей того времени, и эпиграфическому (*scriptura epigraphica* или *scriptura monumentalis*), призванному имитировать древние литеры. Иначе говоря, в последнем случае ван Эйк воспроизводил начертания латинских букв, типичные именно для эпиграфики, а не для книжного (готического) письма. Подробнее: Успенский, Б.А. Гентский алтарь Яна ван Эйка. М.: РИП–Холдинг, 2013. Сс. 21–22; Dhanens E. Van Eyck: the Ghent altarpiece (Art in context). New York: 1973. P. 100.

⁸⁴⁵ Также см. Приложение Ж настоящего диссертационного исследования «Влияние мастерской ван Эйка на европейское искусство XV – начала XVI веков».

открыть постоянную мастерскую, так как он регулярно получал от своего патрона Филиппа Доброго дипломатические поручения, затруднявшие руководство мастерской, обучение подмастерьев и формирование устойчивого круга заказчиков⁸⁴⁶. В этот период ван Эйк частично работал в мастерской старшего брата Хуберта, участвуя в создании Гентского алтаря⁸⁴⁷.

По традиции любой мастерской того времени после смерти мастера подмастерья должны были закончить начатую работу. Поэтому после 1426 года ассистенты Хуберта ван Эйка продолжали работать самостоятельно, а Ян ван Эйк приезжал эпизодически, возможно, чтобы дать им советы⁸⁴⁸. После 1430 года, когда Ян ван Эйк посвятил все свое время завершению алтаря, его собственные подмастерья также могли быть вовлечены в эту работу⁸⁴⁹. Позиция Яна ван Эйка как придворного художника Филиппа Доброго не соответствует гипотезе о единственном авторе полиптиха, даже принимая во внимание его возможное моральное обязательство завершить *opus magnum* старшего брата⁸⁵⁰. Вероятнее всего, в мастерской братьев ван Эйк во время создания Гентского алтаря работало некоторое количество высококвалифицированных художников, которые могли тщательно имитировать манеру братьев, при этом скорее всего, использовались рисунки-образцы, которые позволяли распределить работу между подмастерьями в период между 1426 годом, когда умер Хуберт ван Эйк и 1430, когда Ян ван Эйк начал активно участвовать в создании алтаря⁸⁵¹. Примером использования такого рода образцов может быть сравнение обнаженных ног апостолов на центральной панели нижнего ряда открытого Гентского алтаря с ногами Св. Франциска на работе из коллекции Сабауда, Турин (Рисунок 98), а коленопреклоненные позы апостолов на полиптихе сравнимы не только с образом туринского Франциска, но и с канцлером Роленом, а также с работой «Мадонна с младенцем со Св. Елизаветой и Св. Варварой и Яном Восом» из коллекции Фрик⁸⁵² (Рисунок 50).

⁸⁴⁶ Borchert T.-H. The Mobility of Artists. Aspects of Cultural Transfer in Renaissance Europe // The Age of Van Eyck 1430–1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting. Edited by T.-H. Borchert. Thames & Hudson, Ghent–Amsterdam: Ludion, 2002. P. 43.

⁸⁴⁷ Borchert T.-H. The Creators. Jan Van Eyck and his workshop: organisation, collaborators, legacy // Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion. Cannibal Publishing, 2019. P. 144.

⁸⁴⁸ Уил указывает на присутствие в Генте подмастерьев Хуберта и Яна ван Эйков в 1425 году. Подробнее: Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908, doc. 2,4,5.

⁸⁴⁹ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 29.

⁸⁵⁰ Early Netherlandish Painting. Rediscovery, reception and research. Ed. by B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen. Los Angeles.: J. Paul Getty Museum, 2005. P. 59.

⁸⁵¹ При этом согласно архивным документам, между 1430 и 1432 годами Ян ван Эйк продолжал выполнять различные поручения герцога и не мог присутствовать в Генте все время. Подробнее: Borchert T.-H. The Ghent Altarpiece and the Workshops of the Van Eyck Brothers // The Ghent Altarpiece: Reproductions, Interpretations, Scholarly Debates. Edited by S. Kemperdick, J. Rößler and J.C. Heyder. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017. P. 146–148.

⁸⁵² Jones S.F. The Use of Patterns by Jan van Eyck's Assistants and Followers // Foister S., Cool D. Investigating Jan van Eyck. Museums at the crossroads, 6. Turnhout, Brepols, 2000. P. 199–200.

Лишь окончательно переехав в Брюгге между 1431 и 1432 годами, Ян ван Эйк начал активно работать над заказами в этом городе, что можно обозначить как второй период деятельности мастерской. На момент переезда в Брюгге в мастерской Яна ван Эйка работало всего 12 подмастерьев⁸⁵³, что подтверждается записями в архивах городского магистрата Брюгге⁸⁵⁴. При этом художник, который не являлся членом гильдии Св. Луки Брюгге, сотрудничал с мастерами гильдии: так, например, вместе с Яном ван ден Дриесхе он занимался золочением статуй для фасада здания ратуши, также он сотрудничал с Виллемом ван Тонгереном, выполнял заказы совместно со скульпторами Якобом ван Оостом, Якобом ван Гутзензхем и Герардом ван Метерте⁸⁵⁵. Все эти мастера были членами гильдии, что не мешало им выполнять совместные работы с Яном ван Эйком⁸⁵⁶. Отдельно нужно отметить, что знаменитое мотто мастера «Als ich can», указывающее, с одной стороны, на скромность и самоумаление, и с другой стороны, на индивидуальный вклад мастера в реализацию Божественного замысла – все это было очень близко идеологии ремесленников из гильдейских объединений⁸⁵⁷. Также в этом девизе художника звучит и намек на древнегреческого мастера Апеллеса, об умении которого создавать иллюзионистические эффекты ван Эйк мог знать из чтения отрывков из «Естественной истории» Плиния Старшего⁸⁵⁸.

Одним из интересных примеров взаимодействия мастера и мастерской в 1430-е годы может служить сравнение рисунка и портрета кардинала Альбергати (Рисунки 13, 116). Рисунок был сделан несколькими серебряными карандашами. Тщательность исполнения может указывать, что это не простой эскиз, а детально проработанный рисунок. На финальной стадии ван Эйк использовал также золотой карандаш для надписи и усиления контуров. Затем рисунок переносили на деревянную панель механически, а тщательные

⁸⁵³ Stadsarchief Brugge (Bruges City Archives), OA 216:1431–1432, fol. 87, see Borchert (2017a). P. 158.; Borchert T.-H. The Ghent Altarpiece and the Workshops of the Van Eyck Brothers // *The Ghent Altarpiece: Reproductions, Interpretations, Scholarly Debates*. Edited by S. Kemperdick, J. Röbber and J.C. Heyder. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017. P. 158.

⁸⁵⁴ Члены магистрата в 1432 и 1433 годах посещали мастерскую Яна ван Эйка и давали небольшое денежное вознаграждение подмастерьям, каждый из подмастерьев получил 3 фунта и 25 шиллингов. Подробнее: Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.18. Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits // *Review des archeologues et historiens d'art de Louvain* 23 (1990). P.88. Пересчет валют благодаря Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 29; также по поводу реформы денежной системы герцогства см. примечание 519.

⁸⁵⁵ Geelen I. Jan van Eyck, Polychromer (and Designer?) of Statues // *Van Eyck studies*, 2017. P. 495–508.

⁸⁵⁶ Dumolyn J, Buylaert F. Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network // *Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 91.

⁸⁵⁷ Smith P.H. The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution. University of Chicago Press, 2006.

⁸⁵⁸ При дворе Филиппа Доброго активно развивалась иконографическая программа сравнения герцога с Александром Македонским, в чью эпоху и работал Апеллес. Подробнее: Martens M.P.J. Jan van Eyck's Optical Revolution // *Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 174–175.

заметки ван Эйка о цветах помогли подмастерьям на первом этапе наложения живописных слоев – до того, как художник нанес финальные слои⁸⁵⁹.

Рисунки, созданные серебряным карандашом, показывают очень тщательную проработку головы модели. Ян ван Эйк использовал штриховку, которая придала динамику лицу портретируемого. При этом тело и задний план на рисунке изображены в более обобщенной манере; художник уделял внимание только тени с помощью горизонтальной штриховки. На подготовительном рисунке к портрету кардинала Альбергати ван Эйк обозначил цвета одежды и лица, которые затем и использовал в финальной версии живописной работы⁸⁶⁰.

Также мы должны отметить рисунок «Св. Варвара»⁸⁶¹ (Рисунок 169). На раме стоит подпись ван Эйка и дата, и тем не менее рисунок не являлся финальной стадией художественного произведения, что позволяет предположить, что для ван Эйка концепция была важнее, чем финальная стадия работы⁸⁶².

Яркий пример рисунков-образцов – это графическая серия, включающая образы двенадцати апостолов, созданные под влиянием фигур с нижнего ряда закрытых створок Гентского алтаря и центральной части нижнего ряда открытого алтаря («Поклонение мистическому агнцу»). Серия сохранилась в нескольких повторениях, сделанных подмастерьями, и вероятно, являлась набором образцов в мастерской ван Эйка, которые служили для разработки скульптурных групп, ювелирных изделий и вышивки. Самым лучшим исполнением отличаются рисунки из Альбертины⁸⁶³, где головы апостолов обладают индивидуальными характеристиками, создан эффект тени вокруг фигуры апостола, однако ноги и руки выполнены с меньшей тщательностью (Рисунки 170–172).

⁸⁵⁹ Borchert T.-H. Some Eyckian Drawings and Miniatures in the Context of the Drawing // *An Eyckian Crucifixion Explored: Ten Essays on a drawing.* / Edited by F. Lammertse, A. Elen. Boijmans Studies, 2015. P. 95–96; Reiche I., Merchel S., Ketelsen T., Simon O. Alc ixh xan. Zum zeichnerischen Kalkül Jan van Eycks // Thomas Ketelsen & Uta Neidhardt (eds.), *Das Geheimnis des Jan van Eyck: Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden.* Munich/Berlin: Deutscher Kunstverlag. P. 8–13.

⁸⁶⁰ Campbell L., Falomir M., Fletcher J., Syson L. *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian.* National Gallery Company, 2011. P. 42–43.

⁸⁶¹ Ян ван Эйк. «Св. Варвара» (1437, Королевский музей изящных искусств, Антверпен).

⁸⁶² Borchert T.-H. *The Creators. Jan Van Eyck and his workshop: organisation, collaborators, legacy* // *Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion.* Cannibal Publishing, 2019. P. 150.

⁸⁶³ Koreny F., Pokorny E., Zeman G. *Early Netherlandish drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch.* Antwerp, Rubenshuis, 2002. P. 18–66. Другие варианты этой серии существуют в музее Метрополитен и в музее Бонна–Эллё (Байонна), однако в версии Метрополитен фигуры были скопированы механическим способом, а в музее Байонны часть деталей, включая детальную репрезентацию драпировок и тень вокруг фигур, отсутствовала. Подробнее: Haverkamp-Begemann E. *The Robert Lehman Collection. Vol. 7, Fifteenth- to Eighteenth-Century European Drawings in the Robert Lehman Collection: Central Europe, the Netherlands, France, England.* The Metropolitan Museum of Art, New-York with Princeton University Press, 1999. P. 104–106; Borchert T.-H. *Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530.* Thames & Hudson, 2011. P. 151–152.

Ван Эйк активно способствовал расширению иконографии деви Марии на основе византийских прототипов⁸⁶⁴. Флорентино–Феррарский собор, который проходил в 1438–1445 годах, пытался преодолеть схизму христианской церкви, и одной из точек сближения стало поклонение деви Марии. Творческие поиски Яна ван Эйка были связаны с вариантом иконографического типа Елеусы – «Взыграние младенца»⁸⁶⁵. В 1422 году появился текст кипрского иеромонаха Григория из Киккского монастыря, где он описывал иконографию «Взыграния младенца» и определял как автора этой иконы Св. Луку⁸⁶⁶. На Крите в XV веке появился вариант этой иконографии с изображением ангелов в верхних углах образа. В европейской живописи первым вариантом иконографии «Взыграние младенца» стала «Мадонна у фонтана»⁸⁶⁷ (Рисунок 53). Мастер показал райский сад за девиою Марией, а рядом с ней – фонтан, который не только напоминал об источнике вечной жизни, но и был связан со спасением Филиппа Смелого на побережье Нормандии: хроники описывали чудесное открытие статуи Богоматери и источника воды⁸⁶⁸. Следующие поколения художников школы Брюгге обращались к византийским прототипам и их интерпретациям, предложенным ван Эйком.

Третий период деятельности мастерской ван Эйка начался с момента смерти художника в июне 1441 и тесно связан с его младшим братом Ламбертом⁸⁶⁹. Имя Ламберта появилось в архивных документах первый раз в год смерти старшего из братьев (1426), в 1431 году Ламберт работал в Брюсселе⁸⁷⁰, получал вознаграждение от Бургундского двора по категории «оружие и одежда»⁸⁷¹, написал портрет Якобины Баварской, графини Эно,

⁸⁶⁴ Тесные культурные и торговые связи Фландрии и Византии существовали с начала XIII века, когда после захвата Константинополя крестоносцами в 1204 году первым императором Латинской империи стал граф Фландрии Эно Балдуин. Далее многие правители Фландрии занимали ключевые посты в Латинской империи вплоть до ее падения в 1261 году. В следующем столетии уже династия Валуа высказывала явный интерес к Византии: первый герцог Бургундии Филипп Смелый планировал освободить Балканы от турок, а его внук Филипп Добрый встречался с императором Иоанном VIII Палеологом и обсуждал военную помощь против Османской империи. Подробнее: Ainsworth M.W. "À la façon grèce": the encounter of Northern Renaissance artists with Byzantine icons. Подробнее: Byzantium: Faith and Power (1261–1557). Edited by H.C. Evans. Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 546.

⁸⁶⁵ Бельтинг пишет о «повествовательной функции образа нежной матери», который проявился в двух разных иконах. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс–Традиция, 2002. С. 320–336.

⁸⁶⁶ Bacci M. With the Paintbrush of the Evangelist Luke // Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, exhibition catalogue (Athens, Benaki Museum, 20 October 2000 – 20 January 2001). Vasilaki, M. 2000. P. 79–89.

⁸⁶⁷ Purtle C.J. The Marian Paintings of Jan Van Eyck. Princeton University Press, 1982. P. 160–161.

⁸⁶⁸ Byzantium: Faith and Power (1261–1557). Edited by H.C. Evans. Metropolitan Museum of Art, 2004. P. 589–590.

⁸⁶⁹ Ламберт организовал захоронение тела Яна ван Эйка в церкви святого Донациана в Брюгге в 1442 году. Подробнее: Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.32.

⁸⁷⁰ Borchert T.-H. The Creators. Jan Van Eyck and his workshop: organisation, collaborators, legacy // Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion. Cannibal Publishing, 2019. P. 146.

⁸⁷¹ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.15.

Голландии и Зеландии⁸⁷² (Рисунок 173). После этой работы на девять лет Ламберт ван Эйк пропадает из упоминаний в документах, однако после смерти брата в 1441 году он начал руководить его мастерской⁸⁷³. И если «Мадонна Маальбеке», созданная в 1440–е, не сохранилась⁸⁷⁴, то ряд произведений демонстрирует примеры работы мастерской ван Эйка после смерти мастера, что можно проиллюстрировать алтарем «Мадонна Яна ван Воса» (Рисунок 50). Композиция этой работы напоминает произведения ван Эйка, однако уровень исполнения существенно различается. При сравнении портрета Яна де Воса с портретом канцлера Ролена становится заметно, насколько более обобщенно трактует мастер «Мадонны де Воса» облик своего заказчика в сравнении с натуроподобием, присущим работам Яна ван Эйка. Фактура драгоценностей и металла в короне в руках Св. Елизаветы в отличие от короны в работе «Мадонна канцлера Ролена» не дает представления об отличиях материалов; также автор «Мадонны Яна де Воса» не использовал нижний ракурс в отличие от алтаря Яна ван Эйка. Такие упрощения могут быть объяснены тем, что мастер «Мадонны Яна де Воса» работал без прямого наставления со стороны Яна ван Эйка⁸⁷⁵. Одна из версий, связанная с авторством «Мадонны Яна ван Воса», указывает на мастера, работавшего для Жана Шевро, епископа Турне⁸⁷⁶. Этот художник участвовал также в создании миниатюр в Турино–Миланском часослове, а на фронтисписе в брюссельском манускрипте Св. Августина «Град Божий»⁸⁷⁷ изобразил пейзаж на заднем плане, повторяя задний план и «Мадонны канцлера Ролена», и «Мадонны Яна ван Воса». Возможно, что в мастерской ван Эйка были рисунки с элементами пейзажа, которые использовались еще при жизни Яна ван Эйка, а затем и после его смерти его подмастерьями⁸⁷⁸.

Еще один популярный сюжет Яна ван Эйка, который несколько раз повторила его мастерская в 1440–е годы – это «Мадонна у фонтана» (Рисунок 53). Сохранились два

⁸⁷² Steppe J.K. Lambert van Eyck en het portret van Jacoba van Beieren // Koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van Belgie. Klasse der schone kunsten 44 (1983) no. 2. P. 53–86. Предположительно там была подпись Ламберта ван Эйка. Подробнее: Borchert T.-H. Jan van Eyck – the myth and the documents // Kemperdick S., Lammertse F. The Road to Van Eyck. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012. P. 86.

⁸⁷³ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 69.

⁸⁷⁴ Существует рисунок, выполненный анонимным мастером (Рисунок 174), и триптих, который является более поздней копией (XVI–XVII вв.).

⁸⁷⁵ Capron E., Ainsworth M.W., Borchert T.-H. The Charterhouse of Bruges: Jan Van Eyck. Petrus Christus, and Jan Vos. GILES, 2018. P. 80.

⁸⁷⁶ Раньше эту миниатюру атрибутировали Хуберту ван Эйку, теперь анонимному мастеру Жана Шевро, связанному с мастерской Яна ван Эйка в период после 1441 года. Пейзаж в этой работе демонстрирует сходство с пейзажем «Мадонны Яна де Воса». Подробнее: Van Buren A.H., Marrow J.H., Pettenati S. Heures de Turin–Milan. Inv. No. 47 Museo Civico d'Arte Antica, Torino. Published by Faksimile Verlag Luzern, Luzern, 1996. P. 332–333.

⁸⁷⁷ Манускрипт Св. Августина. (около 1445, MS 9015. Королевская библиотека, Брюссель).

⁸⁷⁸ Borchert T.-H. Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530. Thames & Hudson, 2011. P. 150.

варианта этой небольшой алтарной картины периода работы мастерской ван Эйка⁸⁷⁹. Еще одна версия «Мадонны у фонтана» была написана во второй половине XV века и отличается от первых копий, сделанных в мастерской ван Эйка, изменением пропорций фигуры Богоматери, отсутствием гобелена и парящих ангелов, а также другим цветом одеяний девы Марии⁸⁸⁰.

Отдельно нужно отметить работу «Св. Иероним в своем кабинете» (Рисунок 112). Возможно, эта небольшая композиция восходит к одной из створок⁸⁸¹ утерянного алтаря Ломеллини⁸⁸² или же к работе, созданной мастером около 1435 года во время конгресса в Аррасе как подарок Филиппа Доброго кардиналу Альбергати⁸⁸³. Здесь стоит отметить возможное новое решение в иконографии портрета заказчика – изображение патрона в образе святого.

Таким образом, подводя итог художественным особенностям тех работ, которые были связаны с мастерской ван Эйка, надо отметить, что мастерская ван Эйка внесла большой вклад в увеличение количества произведений мастера, повторяющих и упрощающих его манеру, что способствовало дальнейшему распространению приемов творчества ван Эйка как в Брюгге, о чем будет сказано ниже, так и в других европейских художественных центрах. При этом мы хотим отметить, что важную роль в работе мастерской ван Эйка сыграл ряд социально-политических условий, как то: новый иконографический тип Мадонны, как и новая иконография патрона разработаны в том числе под влиянием политических событий, гильдейские ограничения во многом не коснулись деятельности ван Эйка; интерес мастера к гризайлю был связан в том числе с явлением конкуренции между скульпторами и художниками в эту эпоху.

5.1.1. Творчество Петруса Кристуса

В завершении раздела, посвященного первому этапу художественной школы Брюгге, мы хотим проанализировать творчество Петруса Кристуса и его мастерской как

⁸⁷⁹ Первый вариант представлен в коллекции Фрик (Нью-Йорк), второй – в собрании Роберта Норманна (Маастрихт). Возможно, что второе повторение было связано с коллекцией Маргариты Австрийской: эта работа упоминается в описи ее живописного собрания. Подробнее: Eichberger D. *Leben mit Kunst Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst und Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout Brepols., 2002. P. 217–218.

⁸⁸⁰ Версия «Мадонны у фонтана», созданная во второй половине XV века (вероятно, между 1480 и 1500 годами) находится в Государственных музеях, Берлин. Ниже будет указан еще один вариант этой иконографии Богоматери, принадлежащей Герарду Давиду.

⁸⁸¹ Fazio B. *De viris illustribus*. English translation in M. Baxandall “Bartolomeus Facius on Painting: a fifteenth-century Manuscript of *De viris illustribus*”, Warburg&Courtland Institute, 1964. P. 102–103.

⁸⁸² Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion. Cannibal Publishing, 2019. P. 153–154.

⁸⁸³ Paviot J. *La vie de Jan van Eyck selon les documents ecrits* // *Review des archeologues et historiens d'art de Louvain* 23 (1990). P. 93. См. также главу 4 настоящего диссертационного исследования.

период кристаллизации тех художественных приемов, которые уже сложились в период работы ван Эйка и его мастерской.

Всего Кристусу атрибутируется около 30 работ, пяти рисунков и миниатюры из одного рукописного манускрипта⁸⁸⁴. Последнее не подтверждено документами, гильдия миниатюристов в Брюгге сформировалась не ранее 1454 года⁸⁸⁵, во времена Петруса Кристуса не было принято становиться членом двух гильдий одновременно⁸⁸⁶. Популярность мастера была высокой, что подтверждает один из его сохранившихся рисунков «Две женские головы», выполненный около 1450 года анонимным художником, который подражал манере Кристуса⁸⁸⁷ (Рисунок 175). Возможно, в мастерской Петруса Кристуса были подмастерья, один из которых и сделал этот рисунок, но, к сожалению, в документах гильдии Св. Луки Брюгге нет никаких сведений об учениках и подмастерьях Кристуса⁸⁸⁸.

Одним из доказательств участия Петруса Кристуса в работе мастерской ван Эйка в середине – второй половине 1440-х годов, уже после смерти мастера⁸⁸⁹ может служить копия «Мадонны Маальбеке» Яна ван Эйка. Возможно, Кристус сделал копии или получил рисунки из мастерской ван Эйка, что заметно в повторениях фрагментов фигур, поз, жестов, предметов интерьера и пейзажа⁸⁹⁰. Затем Кристус использовал эти эскизы для работы над алтарем «Мадонна с младенцем, св. Варварой и донатором Яном Восом»⁸⁹¹ (Рисунок 51).

В своем творчестве Кристус использовал целый ряд приемов, свойственных ван Эйку, однако почти всегда вносил свои изменения или дополнения в них. Художник подписал только девять из тридцати атрибутируемых ему работ, все они принадлежат раннему периоду творчества мастера. Как и ван Эйк, он использовал в подписи греческие и латинские буквы, а также выражение «me fecit», однако усиливал иллюзионизм в

⁸⁸⁴ Ainsworth M.W. The art of Petrus Christus. In: Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 26–27.

⁸⁸⁵ Ainsworth M.W. The art of Petrus Christus. In: Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 58–60.

⁸⁸⁶ Однако после смерти Кристуса его сын Бастьен был зарегистрирован и в гильдии живописцев, и в гильдии миниатюристов. Подробнее: Weale W.H.J. Les Christus // Annales de la Societè d'Emulation de Bruges 59 (1909). P. 112–113.

⁸⁸⁷ Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 192.

⁸⁸⁸ Мастерская этого живописца перешла к его сыну Бастьену, который получил звание независимого мастера в гильдии в 1476 году вскоре после смерти отца. Подробнее: Weale W.H.J. Les Christus // Annales de la Societè d'Emulation de Bruges 59 (1909). P. 112–113.

⁸⁸⁹ Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 182–184.

⁸⁹⁰ Ainsworth M.W. Hans Memling as a draughtsman // Vos D. Hans Memling. Essays. Ghent, Ludion, 1994. P. 55.

⁸⁹¹ Borchert T.-H. Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530. Thames & Hudson, 2011. P. 155.

изображенной раме внутри настоящей рамы произведения и согласовывал источник внешнего света с освещенностью надписи⁸⁹².

Кристуc продолжил традицию ван Эйка в использовании анатолийских ковров⁸⁹³: яркие разноцветные ковры на алтарях ван Эйка «Мадонна Лукка» и «Мадонна каноника ван дер Пале» можно сравнить с работой Кристуcа «Мадонна со святыми Иеронимом и Франциском⁸⁹⁴ (Рисунок 176): сходство особенно заметно в выборе орнамента ковра⁸⁹⁵.

При анализе композиции «Страшный суд» кисти Кристуcа (Рисунок 177) и правой панели диптиха из музея Метрополитен, вышедшей из мастерской ван Эйка примерно десятью годами ранее (Рисунок 178), заметно, как Кристуc сделал композицию чуть динамичнее за счет движения правой руки архангела Михаила и смещения композиционного центра. Кристуc прибегнул к более активной жестикуляции персонажей, вовлекающие зрителя в борьбу архангела и дьявола, а также отказался от противопоставления моря и суши по вертикальной оси картины, к которому обратился ван Эйк в своей композиции: он выбрал более традиционный вариант – чередование полосы суши, затем моря. Работа ван Эйка создает удивительные переключки сверкающих одежд архангела Михаила и языков пламени Судного дня, тогда как в произведении Кристуcа на заднем плане доминирует вполне идиллический пейзаж. Однако мы должны с осторожностью сравнивать эти два произведения, поскольку – как мы и указывали выше, – атрибуция диптиха спорная, и вероятнее всего, часть работы все-таки сделана без участия мастера, для художественной манеры которого было нехарактерно обращение к образам из средневековых bestiaries, показанных на правой створке диптиха.

В работах небольшого размера художественная манера Кристуcа близка живописи миниатюристов⁸⁹⁶, тогда как в произведениях большого формата он использовал более широкий и свободный мазок. Для моделирования тона тела живописец часто прибегал к тонким мазкам розоватых оттенков, часто не смешивал цвета, а накладывал мазки разных

⁸⁹² Folie J. Les oeuvres authentifiées des Primitifs flamands // Bulletin publ. by Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, 6, (1963). P. 183–188, 204–207.

⁸⁹³ Далее такие ковры появятся на алтарях Мемлинга, о чем будет сказано ниже.

⁸⁹⁴ Erdmann K. Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderts: eine Studie zu den Anfängen des orientalischen Knüpfeppichs. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen Bd. 50 (1929). S. 295.

⁸⁹⁵ Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550. Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2. Edited by K. Gallwitz, J. Sander. Verlag Philipp von Zabern, 1993. P. 156–172.

⁸⁹⁶ Например, «Голова Христа» (Рисунок 179), «Христос как муж скорбей» (Рисунок 102). Нужно отметить, что прибывает Кристуc в Брюгге через три года после смерти Яна ван Эйка, однако мастерская ван Эйка работает до конца десятилетия, и именно в это время там создается часть миниатюр для Турино–Миланского часослова. Подробнее: Ainsworth M.W. The art of Petrus Christus. Scholarship and date // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 33–34, 56–57.

оттенков рядом⁸⁹⁷, параллели чему можно также найти в миниатюрах, в том числе в Турино–Миланском часослове, выполненным художниками из круга ван Эйка⁸⁹⁸.

Вслед за ван Эйком Кристус проявлял большой интерес к изображению пространства, но в отличие от старшего мастера использовал геометрический метод построения перспективы, который был нехарактерен для Нидерландов середины XV века, зато развивался во Флоренции благодаря изыскания Филиппа Брунеллески и трактату Альберти⁸⁹⁹. Неизвестно, читал ли Кристус трактат, но он был знаком с итальянскими идеями не только о перспективе, но и о построении композиции. Ярким примером могут являться две ранние работы художника «Мадонна с младенцем в портике» (Рисунок 164) и «Рождество» (Рисунок 180), где при реконструкции построения перспективных планов видна единая точка схода линий, а на подготовительном рисунке заметны прочерченные линии из нижних углов композиции к центру⁹⁰⁰. При этом фигуры персонажей изображены не по правилам, которые описывает Альберти⁹⁰¹.

Особое место в творчестве Кристуса занимает изображение Мадонны. С одной стороны, он продолжил линию ван Эйка по изображению девы Марии в полный рост⁹⁰², с другой стороны, художник обратился к поясному изображению Богоматери (Рисунок 181), и в данном случае можно увидеть переключку с такими же образами в работах Рогира ван дер Вейдена (Рисунок 182). Такие варианты изображения Мадонны были популярны в XIV веке, однако в XV столетии работы Кристуса, Рогира ван дер Вейдена и чуть позже Дирка Боутса (Рисунок 183) станут первыми примерами возвращения прежней тенденции⁹⁰³.

⁸⁹⁷ Le dessin sous-jacent dans le peinture. Edited by R. Schoute and H. Verougstraete–Marcq. Louvain–La–Neuve, 1987. P. 21–27.

⁸⁹⁸ Например, «Троица», миниатюра из Турино–Миланского часослова, автором которой был анонимный мастер из круга ван Эйка (Лувр, Париж, Департамент графики. RF 2025). Подробнее: Ainsworth M.W. The art of Petrus Christus. Scholarship and date // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 33–34.

⁸⁹⁹ Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве: в двух томах. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Том II. С. 29–38, 43–47; Panofsky E. Early Netherlandish paintings: its Origin and Character. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 3–9.

⁹⁰⁰ Ainsworth M.W. The art of Petrus Christus. Подробнее: Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P.47–48.

⁹⁰¹ Myers M.N. Observations on the Origins of Renaissance Perspective: Brunelleschi, Masaccio, Petrus Christus. Ph.D. diss., Columbia University, 1978. P. 159. В более поздних работах Кристуса, например, в упомянутой выше «Мадонне со святыми Иеронимом и Франциском» из Штеделевского института заметна та же тенденция: эмпирически выстроенное пространство ван Эйка в «Мадонне Лукке», где единство достигается за счет освещения и симметрии, у Кристуса выстроено рационально, по законам перспективы, создавая у зрителя ощущение продолжения реального мира. Подробнее: Upton J. Petrus Christus: His Place in Fifteenth–Century Flemish Painting. Penn State University Press, 1990. P. 41–43.

⁹⁰² Например, «Богоматерь сухого Древа» (Рисунок 97), «Мадонна с младенцем, св. Варварой и донатором Яном Восом» (Рисунок 51).

⁹⁰³ Upton J. Petrus Christus: His Place in Fifteenth–Century Flemish Painting. Penn State University Press, 1990. P. 134; Panofsky E. Early Netherlandish paintings: its Origin and Character. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 297.

Портретное искусство Кристуса во многом также продолжило линию ван Эйка: художник использовал тот же трехчетвертной поворот, взгляд на зрителя, поясное изображение фигур, тщательное изображение всех деталей внешности. Но в отличие от ван Эйка Кристус часто прибегал к освещению модели из двух источников света (вблизи и вдали). Также художник вариативно подходил к проработке деталей подготовительных рисунков: очень тщательно в случае «Портрета картезианского монаха» (Рисунок 49) и почти не создавая деталей в рисунке при работе над «Портретом Эдварда Гримстоуна» (Рисунок 151), что может быть связано с разной степенью знакомства мастера с моделями. В ранних работах художник больше внимания уделял освещению, чем изображению объема, особенно это касается лиц. Важным изменением является угловая позиция модели⁹⁰⁴, разнообразие заднего плана, Кристус в части своих портретов отказался от черного фона, который типичен для портретов ван Эйка⁹⁰⁵.

В «Портрете картезианского монаха» Кристус изобразил муху на раме. Не возвращаясь к нюансам символических коннотаций, который мастер вложил в эту деталь⁹⁰⁶, мы хотим отметить типичный в целом для школы Брюгге иллюзионизм, который далее получит свое развитие в творчестве Мемлинга. Эту же тенденцию мы можем наблюдать и в «Портрете Эдварда Гримстоуна», где художник использовал прием иллюзорной рамы, что позже получит свое продолжение также в работах Ханса Мемлинга.

Одна из ранних работ Кристуса «Св. Элигий или Ювелир в своей лавке» (Рисунок 75) показывает интерес художника к изображению по ту и по эту сторону зеркала, что первый раз появилось в «Портрете четы Арнольфини» и ряде других произведений Яна ван Эйка. Интерес к изображению зеркальных отражений стал одним из признаков работ художников школы Брюгге, а также круга мастеров, которые находятся под их влиянием⁹⁰⁷.

В целом в творчестве Петруса Кристуса мы хотим отметить преемственность по отношению к работам ван Эйка, которые выступали как «влиятельные образцы», а также

⁹⁰⁴ Такая позиция модели использована Кристусом и в рисунке из Штеделевского института «Сокольников» (Рисунок 184). Подробнее: Panofsky E. The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece // The Art Bulletin, Volume 17, (1935) Issue 4. P. 437–438.

⁹⁰⁵ Ainsworth M.W. The art of Petrus Christus. Scholarship and date. Подробнее: Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 35–36, 50–51, 93.

⁹⁰⁶ См. подробнее главу 3 настоящего диссертационного исследования.

⁹⁰⁷ Таким примером может служить поздняя работа Робера Кампена «Алтарь Верля» (Рисунок 185). Это внимание к зеркалам, которое унаследуют следующие поколения художников школы Брюгге, также восходит к убеждению, что зеркала сами могут стать сакральным объектом. В позднее средневековые зеркала использовались как объекты в молитвенных практиках. В Германии и Нидерландах паломники собирали зеркалами невидимые лучи, идущие от святых реликвий, и сохраняли в зеркалах их чудотворную силу. По возвращении домой паломники могли приносить зеркала, освященные видом реликвий, в свои приходские церкви; иногда эти зеркала заливали в колокола, и тогда чудотворная сила реликвий передавалась и местной церкви, и приходу. Подробнее: Schwarz H. The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout. Observations on some paintings, drawings and prints of the fifteenth century // Studies in the history of Art dedicated to William E. Suida on His Eightieth birthday. New York: Phaidon Press, 1959. P. 90–105.

указывали заказчикам мастера на его связь с высоко ценимым художником предшествующих десятилетий. Возможное путешествие Кристуса в Италию привело к новому методу построения пространства, что не только указывает на эволюцию художественной школы Брюгге, но и на желание привлечь больше итальянских заказчиков в свою мастерскую.

Говоря об истоках школы Брюгге, в первую очередь необходимо указать, что не все особенности художественной манеры ван Эйка вошли в репертуар творческих методов следующих поколений школы Брюгге. Однако часть наследия ван Эйка интерпретировалась и имплементировалась художниками Брюгге. Среди тех характеристик, которые присутствовали в работах Яна ван Эйка и далее продолжались в творчестве следующих представителей школы Брюгге, мы хотим отметить тщательность в изображении деталей, элементы иллюзионизма, технику гризайля. Также важной отличительной чертой школы Брюгге, начиная с творчества ван Эйка, стало изменение пропорций фигур и несоответствие масштабу окружающего пространства.

Важная особенность первых художников школы Брюгге – это типология Мадонны, разработанная ван Эйком. Образы Яна ван Эйка связаны с гармоничными и умиротворенными изображениями девы Марии и младенца Христа. Даже тему конца времен мастер превратил в радостное шествие человечества к райскому саду (в Гентском алтаре). Однако в работах мастерской ван Эйка и Петруса Кристуса появился более широкий репертуар тем, включая сцены мученичества и Страстной цикл. На расширение тематики сюжетов, безусловно, повлиял в первую очередь Рогир ван дер Вейден. При этом нужно отметить, что медитативное настроение, свойственное работам ван Эйка, сохранилось в большинстве произведений школы Брюгге, в сравнение с эмоциональной экспрессией, типичной для алтарей Рогира, примеры которой встречаются в работах художников Брюгге гораздо реже.

Еще одной неотъемлемой характеристикой многих алтарных композиций ван Эйка является такое построение пространства, когда все объекты становятся частью вселенского пейзажа. Пейзаж по-прежнему останется частью работ последователей ван Эйка, однако на сложение традиции изображения ландшафта также большое влияние оказал Дирк Боутс, а также все более широкое распространение метода построения пространства с помощью прямой перспективы, что ван Эйк не использовал.

Работы ван Эйка стали точкой отсчета для портретной традиции в Брюгге, когда появился ряд образов представителей и аристократии, и городских элит, и религиозных деятелей, а также близкий круг художника, включая жену и знакомых. Художник

разрабатывал типологию портретов: официальные и дружеские портреты, парный портрет. В его произведениях можно заметить много натуралистических деталей и беспристрастного наблюдения, что частично изменилось в портретах, принадлежащих кисти художников из следующих поколений школы Брюгге.

Соперничество живописи и скульптуры, характерное для искусства Италии, отразилось и в творчестве Яна ван Эйка. Примером этому может служить внешние створки алтарей, где художник обычно использовал гризайль, которым имитировал каменные скульптуры, добиваясь большей изощренности в деталях, чем это было подвластно его современникам–скульпторам. Иногда он даже подражал загрязнениям камня в гризайле. Далее и Кристус, и Мемлинг, и Давид с Провостом время от времени будут обращаться к технике гризайля и включать иллюзионистические приемы в свои произведения, таким образом продолжая и эту линию творчества ван Эйка.

Творчество Яна ван Эйка может быть отнесено к первому этапу функционирования художественной школы Брюгге наряду с произведениями, созданными в его мастерской в 1440–е годы, а также с творчеством Петруса Кристуса с середины 1440–х годов до начала 1470–х. Анонимные мастера, работавшие непосредственно в мастерской ван Эйка, руководимой его младшим братом Ламбертом, копировали и интерпретировали самые востребованные среди заказчиков сюжеты мастера, такие как «Мадонна у фонтана», образ Голгофы, а также изображения Св. Иеронима и Св. Франциска. Наряду с этим еще при жизни ван Эйка в мастерской была создана серия изображений апостолов, которая наряду с образом Архангела Михаила широко распространилась среди последователей ван Эйка. Далее будет показано, что и второй этап деятельности школы Брюгге будет характеризоваться обращением к ряду образов, созданных ван Эйком и повторенных его подмастерьями.

Творчество Петруса Кристуса может быть рассмотрено как подводящее итог первому этапу существования школы Брюгге. Самым важным фактором для становления творческой манеры Кристуса была не только доступность работ ван Эйка в Брюгге и соседних городах (что также было характерно и для последующих поколений художников Брюгге), но и возможность познакомиться с наследием ван Эйка непосредственно в его мастерской. Таким образом, Кристус является последним «прямым» восприемником художественной манеры ван Эйка, что отличает художников Брюгге первой половины – середины XV века.

5.2. Влияние других художественных центров Нидерландов на школу Брюгге в середине XV века

Уникальные качества живописи ван Эйка было сложно воспроизводить в мастерских, которые работали на большой поток заказчиков, и это стало одной из ключевых причин, почему манера Рогира ван дер Вейдена – современника Яна ван Эйка, который работает в Брюсселе – еще одним важным политическим центре Бургундского герцогства, становится очень востребованной ведущими художниками Брюгге следующих поколений – и Кристусом, и Мемлингом, и другими мастерами. Также необходимо принять во внимание влияние на мастеров Брюгге и других художников, таких, как Дирк Боутс и Хуго ван дер Гус, которые работают во второй и третьей четвертях XV века. В их произведениях есть и уникальные черты, и в свою очередь трансформация манеры Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена. В данном разделе мы рассмотрим только те характеристики творческой манеры указанных мастеров, которые стали существенными для эволюции художественной школы Брюгге.

Во-первых, простые композиции Рогира ван дер Вейдена становились легким примером для подражания, что объясняет большое количество последователей и учеников Рогира ван дер Вейдена⁹⁰⁸, среди них можно отметить и представителя школы Брюгге Петруса Кристуса. Пример такого влияния – работа Кристуса «Мадонна с Младенцем в домашнем интерьере» (Рисунок 25), где изображение домашнего интерьера напоминает два алтаря Рогира – центральную створку триптиха «Благовещение» (Рисунок 186) и левую створку алтаря Иоанна Крестителя (Рисунок 187). Вслед за старшим мастером Кристус также тщательно изобразил люстру и деревянные резные статуэтки, украшающие кровать. При этом схожие детали присутствуют и в «Портрете четы Арнольфини», однако в отличие от ван Эйка Рогир ван дер Вейден, а затем Петрус Кристус показали также пейзаж за пределами дома, тогда как в работе Яна ван Эйка мы видим только пространство комнаты.

Во-вторых, важной особенностью произведений Рогира ван дер Вейдена являлось частое использование поясного типа композиций с Мадонной, например, в триптихе семьи Брак (Рисунок 188), а также на портретных диптихах⁹⁰⁹; в последнем случае художника можно назвать первопроходцем этого жанра⁹¹⁰. Затем диптихи появятся в творчестве Ханса Мемлинга, который продолжал такой тип композиций ван дер Вейдена. Однако при сравнении портретных диптихов Рогира с такими работами Мемлинга, как «Диптих

⁹⁰⁸ Friedlender M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol. II. P. 22–23.

⁹⁰⁹ Рогир ван дер Вейден. «Портретный диптих Жана ле Гро» (Рисунки 189–190); «Портретный диптих Филиппа де Круа» (Рисунки 191–192).

⁹¹⁰ Hand J.O., Metzger C., Spronk R. Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych. New Haven, CT: Yale University Press, 2006. P. 246–263.

Мартина Ньювенхове» (Рисунок 69) или диптих из коллекции Художественного института в Чикаго (Рисунок 193) можно заметить, насколько Мемлинг увлечен изображением деталей интерьера, одежды, пейзажа за окном в отличие от ван дер Вейдена, который сосредотачивал все внимание зрителя на молитвенном предстоянии заказчика и на созерцательном образе девы Марии⁹¹¹.

В-третьих, мы должны упомянуть о портретах Рогира ван дер Вейдена: мастер был очень востребован как портретист, что обусловлено идеализацией образа модели, созданием утонченных и набожных обликов придворной и городской элиты. Это особенно ярко проявилось в портрете Филиппа Круа, который в описаниях современников остался как человек с большим непропорциональным носом и тяжелой челюстью, но на портрете Рогира ван дер Вейдена за счет освещения несоразмерные черты лица оказываются скрыты, а внимание зрителя в первую очередь направлено на выразительные глаза заказчика⁹¹². Такой тип портретной идеализации затем продолжил Ханс Мемлинг, что можно заметить в портретах Томмазо Портинари, «Портрете мужчины» (Рисунок 194), «Портрете неизвестного на фоне пейзажа» (Рисунок 195) и многих других. Даже если Мемлинг и показывал характерные черты модели, например горбинку на носе или приметы возраста, например, в «Портрете Жиля Жуайе» (Рисунок 84) или в «Портрете пожилого мужчины» (Рисунок 196), то отсутствие контакта со зрителем, отстраненность, взгляд, устремленный в пространство, объединяет созерцательное настроение на работах Рогира и Мемлинга. То же можно сказать и о некоторых женских портретах, особенно при сравнении работы Мемлинга «Портрет молодой девушки» (Рисунок 197) и «Портрета женщины» Рогира⁹¹³ (Рисунок 198).

Второй значимый мастер, который оказал сильное влияние на эволюцию художественной манеры школы Брюгге, – это Дирк Боутс. Специализацией Боутса и его мастерской был образ Богоматери с младенцем Христом, который художник выполнял как в полный рост, так и поясное изображение. Произведения Боутса, посвященные Богоматери, испытав влияние ван Эйка, в свою очередь воздействовали на работы следующих поколений художников Брюгге. Так, например, «Мадонна на троне с ангелами» из Гранады (Рисунок 199) повлияла на иконографию Мемлинга⁹¹⁴, который вслед за

⁹¹¹ Рогир ван дер Вейден не прибегает к повествовательным деталям, а напротив, делает монохромный фон (использует черный цвет или позолоту) для того, чтобы максимально подчеркнуть благочестивые помыслы донатора.

⁹¹² Campbell L. Van der Weyden (Icon editions). Published by Harper & Row, 1980. P. 85–86.

⁹¹³ Интересно отметить, что женский образ, созданный Петрусом Кристиусом, отличается от работ Рогира и Мемлинга и по направлению взгляда модели, и по типу головного убора, отсутствию изображения рук и более выраженной светотеневой моделировки (Рисунок 152).

⁹¹⁴ Триптихи Пагагнотти и Портинари, диптих Ньювенхове, а также поясное изображение Мадонны из Лондона (Рисунок 128).

Боутсом в качестве заднего плана использовал пейзаж, а также включил в композиции отдельные детали в позах персонажей и изображении интерьера, которые повторяют находки Боутса.

Пейзаж является одной из отличительных особенностей творчества Боутса, как отмечает Отто Пэхт, он играет ключевую роль в выстраивании сцен, когда персонажи не находятся на просцениуме, а включены в пространство пейзажа⁹¹⁵. Пейзаж стал ключевым фактором влияния живописи Боутса на Мемлинга, а далее на анонимных мастеров школы Брюгге (в частности, Мастера легенды Св. Урсулы). Например, диптихи Мемлинга испытали влияние Рогира ван дер Вейдена, однако Мемлинг выбрал не однородный темный фон для образов Богоматери и заказчика, а изображение пейзажа. Ранние работы Герарда Давида также восходят к пейзажным композициям Боутса. И, наконец, с 1460–х годов Боутс начинает выстраивать пространство, используя метод прямой перспективы, что также оказало воздействие на работы Мемлинга и Давида.

Еще одна важная линия влияния Боутса на школу Брюгге – это диптихи, однако не традиционные с портретом заказчика и образом Богоматери, а диптихи с другим типом иконографии – «Христос как Муж скорбей и Скорбящая Богоматерь» (Рисунок 200). Мемлинг обратился к этому типу алтарных композиций Боутса, но изменил его – убрал золотой цвет фона и использовал зеркальное расположение Богоматери и Христа (Рисунки 201–202). Отказ от использования золотого фона созвучен таким же тенденциям в искусстве Италии этого периода⁹¹⁶, что отражает преобладание итальянских заказчиков в мастерской Мемлинга⁹¹⁷.

«Портрет мужчины» Боутса (возможно, это представитель администрации Левенского университета Ян ван Винкеле) является одним из первых вариантов изображения модели на фоне пейзажа (Рисунок 203). Этот прием вкупе с иллюзионизмом (расположение рук модели) также повлиял на Мемлинга⁹¹⁸. Возможно, что Мемлинг побывал в мастерской Боутса до 1465 года, и таким образом, мог видеть и этот портрет, и некоторые другие произведения старшего мастера.

Также в контексте влияния на школу Брюгге существуют примеры влияния и Рогира ван дер Вейдена, и Дирка Боутса. Например, в «Алтаре девы Марии» Боутс использовал арки для создания целостной композиции алтаря – прием, который ранее мы можем

⁹¹⁵ Pacht O. Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David. Edited by M. Rosenauer. London: Harvey Miller Publishers, 1997. P. 106.

⁹¹⁶ Баксандалл М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля. Пер. Н. Мазур, А. Форсилова. М.: V–A–C Press, 2021. С. 28–31.

⁹¹⁷ Подробнее см. предыдущую главу, раздел 4.1 настоящего диссертационного исследования.

⁹¹⁸ Как пример влияния Боутса в области портретов можно рассмотреть работу из Метрополитен-музея. Мемлинг. «Портрет молодого человека» (Рисунок 204).

отметить в работах Рогира ван дер Вейдена (Рисунки 205–206). Это оказало влияние на художественную манеру Мемлинга, однако последний интерпретирует этот прием по-своему, используя арки для закрытых створок алтарей (Рисунки 37, 39).

Изображение сильных эмоциональных проявлений было нехарактерно для первого поколения художников школы Брюгге. Однако яркие эмоции скорби, горя, ужаса на работах Рогира ван дер Вейдена (Рисунок 167) и Боутса (Рисунок 207) повлияли на образы грешников на триптихе «Страшный суд» кисти Мемлинга (Рисунок 125).

И наконец, иконография девы Марии Млекопитательницы (Рисунок 208) появляется у Мемлинга также под влиянием образов, созданных предшественниками⁹¹⁹. При этом Мадонна Боутса повлияла и на художественное решение заднего плана алтаря Мемлинга; нужно также отметить, что вариант иконографии сидящей в лоджии Мадонны Мемлинга был создан под влиянием образов Боутса.

Третий мастер, который также оказал довольно существенное влияние на школу Брюгге, — это Хуго ван дер Гус. Выразительность жестов и поз персонажей на алтарных композициях Хуго ван дер Гуса становится одним из важных источников влияния на мастеров школы Брюгге. Кроме алтаря Портинари, описанного в главе 4, нужно отметить еще две работы художника: это Венский диптих⁹²⁰ (Рисунок 209) и «Оплакивание Христа» (Рисунок 210), где молитвенно сложенные руки Мадонны и выразительная поза Марии Магдалины стали источником вдохновения и для триптиха Адриана Рейнса Мемлинга, и для нескольких алтарей Мастера легенды Св. Люции (Рисунки 71, 211).

Среди утраченных работ Хуго ван дер Гуса особое место занимает работа с иконографией «Дева среди дев», известная по копии последователя мастера (Рисунок 212). Небольшой размер этого произведения и созерцательное настроение как нельзя лучше соответствовали целям *Devotio moderna*, которое все шире распространялось в нидерландских провинциях⁹²¹. Поэтому неудивительно, что оригинал ван дер Гуса стал источником многочисленных интерпретаций, среди которых выделяется работа Ханса

⁹¹⁹ Примером подобного рода работ в творчестве Рогира ван дер Вейдена может служить левая створка диптиха Жана ле Гро, упомянутого выше, а среди произведений Дирка Боутса такой тип иконографии встречается у «Мадонны с младенцем» из Лондонской Национальной Галереи (Рисунок 183).

⁹²⁰ Дата создания работы вызывает споры. Пановский считал, что готическая трактовка фигур на правой створке типична для позднего периода Хуго ван дер Гуса, но Пэхт полагал, что это одна из самых ранних работ художника. Подробнее: Panofsky E. *Early Netherlandish paintings: its Origin and Character*. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 338–339; Pacht O. *Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David*. Edited by M. Rosenauer. London: Harvey Miller Publishers, 1997. P.156. Одним из доказательств принадлежности Венского диптиха раннему периоду творчества мастера является повторение сюжета в разработке декораций для театрального представления по случаю свадьбы Карла Смелого и Маргариты Йоркской в 1468 году. Подробнее: Trowbridge M. *Sin and Redemption in in Late – Medieval Art and Theater // Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*. Edited by S. Blick and L. Gelfand. Brill Academic Pub, 2011. P. 415–446.

⁹²¹ Heard K., Whitaker L. *The Northern Renaissance: Dürer to Holbein*. Royal Collection Trust, 2013. P. 16–18, 37.

Мемлинга (Рисунок 68, левая часть диптиха), созданная вскоре после появления оригинала кисти ван дер Гуса⁹²², а также работы Мастера легенды Св. Люции (Рисунок 80), Мастера 1499 года (Рисунок 213) и Герарда Давида (Рисунок 96).

Фридлендер писал о том, что Хуго ван дер Гус был предназначен для создания портретов⁹²³, однако в творчестве художника не существует (возможно, не сохранилось) автономных портретов. «Портрет мужчины» из собрания музея Метрополитен (Рисунок 214) является частью алтарной композиции⁹²⁴. Оба фрагмента демонстрируют умение Хуго ван дер Гуса показать яркую индивидуальность модели, что также проявилось и в портретах заказчиков на алтаре Портинари и алтаре Троицы (Рисунок 216), а также в глубоко индивидуальной трактовке образов апостолов в работе «Успение Богоматери» (Рисунок 217). Драматическое освещение контрастирует с пасторальным пейзажем справа. Композиция напоминает ряд портретов современника Хуго Мемлинга, однако последний избегает показывать настолько сильную сосредоточенность на благочестивой молитве. Под влиянием Хуго находится один из анонимных мастеров Брюгге последней трети XV века Мастер легенды св. Урсулы, что хорошо заметно в его портрете Лодовико Портинари, где также использован прием противопоставления темной стены и ярко освещенного лица модели. Но у мастера из Брюгге в отличие от Хуго ван дер Гуса заказчик скорее отстранен, чем глубоко погружен в молитву⁹²⁵. Мы предполагаем, что широкая распространенность в Брюгге движения *Devotio moderna* могла способствовать такому типу сознания – «послушному, правоверному, и ... даже рассудочному»⁹²⁶, что отражалось и в предпочтениях заказчиков живописных мастерских.

Также мы хотим упомянуть о триптихе «Мученичество Св. Ипполита», созданным Дирком Боутсом и Хуго ван дер Гусом⁹²⁷ по заказу Ипполита Бертоца, финансового

⁹²² Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 234–237.

⁹²³ Friedlender M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol IV. P. 51–52.

⁹²⁴ Другая часть этого же алтаря, также хранящаяся в музее Метрополитен – «Бенедиктинский монах» (Рисунок 215). Подробнее: From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 170–172.

⁹²⁵ Недавнее приобретение музеем еще одного мужского портрета, принадлежащего либо самому мастеру, либо его кругу, также подчеркивает особенность портретов, связанных с мастерской Хуго – глубокое переживание, погруженность в свои мысли, напряженное размышление – все это заметно в «Портрете пожилого мужчины», который Метрополитен определяет как принадлежащий раннему периоду творчества мастера (Рисунок 218). Подробнее: Recent Acquisitions, A Selection: 2008–2010 // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 68, no. 2 (Fall, 2010). P. 18.

⁹²⁶ Хейзинга Й. Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Пер. Д. В. Сильвестров. М.: Наука, 1988. С. 211. Подробнее см. Приложение В настоящего диссертационного исследования «Особенности религиозной и светской жизни в Брюгге в период с 1430 по 1510 годы».

⁹²⁷ Предположительно Хуго ван дер Гус выполнил на этом триптихе левую внутреннюю створку и гризайль на внешних створках алтаря. Подробнее: Schöne W. Dieric Bouts und seine Schule. Berlin / Leipzig: Verlag für

секретаря Карла Смелого, герцога Бургундского⁹²⁸ (Рисунок 219). Он находился в кафедральном соборе Христа Спасителя в Брюгге и был доступен для изучения художников школы Брюгге последней трети XV века. Живописность деталей пейзажа здесь соединяется с более архаичной трактовкой всей композиции, что заставляет некоторых исследователей говорить скорее о мастерской Боутса, нежели о руке самого художника⁹²⁹. При этом левая часть алтаря написана иначе: Хуго ван дер Гус отказался от уже устаревшего подхода к передаче пейзажа с использованием верхнего ракурса, что заметно в работах его предшественников. Художник вернул пейзажу «портретность»⁹³⁰, что будет важно для творчества Мемлинга и анонимных мастеров последней четверти XV века.

Подытоживая раздел, мы хотим подчеркнуть, что важнейшее место в формировании школы Брюгге занимает творчество Рогира ван дер Вейдена. Такие его приемы, как поясное изображение Мадонны, портретные диптихи, яркая эмоциональная экспрессия, усиливающая сопереживание зрителя в русле идей *Devotio moderna*, становится источником многочисленных интерпретаций в творчестве практически всех представителей художественной школы Брюгге. Часть произведений мастера, такие как «Триптих Св. Колумба», «Триптих Бладелена», сюжеты Воскресения Христа и многочисленные варианты Пьеты повлияли на работы Ханса Мемлинга, Герарда Давида, Яна Провоста.

Иллюзионизм Рогира направлен на усиление эмоциональной вовлеченности зрителя. Многие его композиции были просты в исполнении, что также повлияло на количество художников, которые в поисках новых идей обращались к его творчеству. Портретная идеализация, присущая работам Рогира, стала востребованной в нидерландском искусстве второй половины XV века. Если в алтарях Яна ван Эйка заметен гораздо больший интерес к изображению пространства, когда все объекты становятся частью вселенского пейзажа, то Рогир ван дер Вейден, напротив, часто упрощал и зачастую искажал пространственные характеристики. Ван Эйк имитировал загрязнения камня в гризайле, чтобы подчеркнуть первенство в соперничестве живописи и скульптуры, но Рогир чаще использовал гризайль для создания эмоционально-захватывающего образа.

Kunstwissenschaft, 1938. P. 168; The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol 1. P. 238.

⁹²⁸ Bosch: the 5th-century exhibition. Ed. By Pilar Silva Maroto. Madrid: Museo del Prado, 2016. P. 36.

⁹²⁹ Вольфганг Шене атрибутировал это произведение анонимному южнонемецкому мастеру. Подробнее: Schöne W. Dieric Bouts und seine Schule. Berlin / Leipzig: Verlag für Kunstwissenschaft, 1938. P. 168–169.

⁹³⁰ Pacht O. Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David. Edited by M. Rosenauer. London: Harvey Miller Publishers, 1997. P. 139.

Нужно отметить, что количество подмастерьев, которые работали в мастерской Рогира ван дер Вейдена, несоизмеримо выше по сравнению с мастерской Яна ван Эйка. Это обстоятельство, а также огромный запрос на сюжеты Страстей Христовых повлияло на количество последователей Рогира в Брюгге.

Мастер из города Левена Дирк Боутс в своих произведениях во многом синтезирует открытия живописи Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена. Ханс Мемлинг испытал сильное влияние Боутса, особенно в работах, посвященных Богоматери с младенцем. Разнообразие изображений девы Марии в творчестве Боутса стало важным этапом формирования художественной манеры школы Брюгге.

Боутс переосмыслил образы Гентского алтаря и во многом его творчество стало переходным звеном для понимания и использования подходов ван Эйка в творчестве мастеров школы Брюгге второй половины XV века. При этом уникальная сторона его художественной манеры – развитие концепции вселенского пейзажа, которая также оказала сильное влияние на нидерландскую живопись XV столетия. Боутс постепенно отказывался от изображения пейзажа как декорации и старался создать гармонию в изображении фигур и пространства. Также именно Боутс стал одним из первых живописцев, разрабатывающих тип портрета на фоне пейзажа.

Третий ключевой мастер, оказавший влияние на школу Брюгге – Хуго ван дер Гус, в своем творчестве испытал сильное воздействие работ Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена и Дирка Боутса. В свою очередь почти каждое произведение Хуго ван дер Гуса оказало сильное влияние на живописную манеру своих современников и художников следующих поколений, включая мастеров из Брюгге.

Одной из отличительных характеристик манеры Хуго ван дер Гуса является точность психологических характеристик моделей. То же можно сказать и о изображениях библейских персонажей, что позволяет мастеру не просто показать эмоциональную экспрессию, но позволить зрителю проникнуть в тонкость переживаний героев его работ. Работы Хуго ван дер Гуса продолжили традицию нидерландского искусства XV века, при этом органично дополнили подходы ван Эйка и ван дер Вейдена и стали одним из важных источников нового этапа в развитии художественной школы Брюгге. При этом мы хотим подчеркнуть, что мастера Брюгге, интерпретируя художественное наследие Рогира ван дер Вейдена, Дирка Боутса и Хуго ван дер Гуса, учитывали предпочтения своих заказчиков, что отразилось на выборе и трансформации художественной манеры этих художников.

5.3. Художественная школа Брюгге в последней трети XV – начале XVI века

В рассматриваемый период можно выделить два этапа развития школы Брюгге: первый – это работы Мемлинга и так называемых «малых мастеров»; второй этап – творчество мастерских Давида и Провоста.

Последняя треть XV века ознаменовалась расцветом мастерской Ханса Мемлинга, который переосмыслил творчество Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена на новом этапе существования школы Брюгге. Работы многих из анонимных мастеров Брюгге имели явную связь с произведениями Мемлинга, они повторяли и интерпретировали его художественные приемы и тем самым популяризировали подходы художников Брюгге среди заказчиков из разных социальных слоев и регионов Европы.

В конце XV – начале XVI столетий в связи с экономическим кризисом и изменением социально–политической ситуации Брюгге потерял роль ключевого художественного центра нидерландских провинций; все больше художников в это время открывали вторые мастерские в Антверпене, который в этот период переживал расцвет, в том числе и в области культуры. В это время появился запрос на повторение приемов Яна ван Эйка, что привело к появлению термина «маньеризм» в применении к нидерландскому искусству. Ярким примером творческих поисков художников школы Брюгге рубежа XV–XVI веков являются работы мастерских Яна Провоста и Герарда Давида.

5.3.1. Переосмысление художественной традиции Брюгге в творчестве Мемлинга⁹³¹

Мемлинг – это представитель третьего поколения художников Брюгге. После переезда в Брюгге в начале 1465 года он оказался в городе, наполненном работами Яна ван Эйка, его мастерской и последователей. Ян ван Эйк умер более чем за двадцать лет до прибытия Мемлинга в Брюгге, однако другой выдающийся мастер школы Брюгге – Петрус Крестус и его мастерская активно работали в этот период. Работы ван Эйка и Крестуса повлияли на художественную манеру Мемлинга, однако примечательно, что признание этого влияния началось лишь примерно двадцать лет назад⁹³².

Sacra conversazione ван Эйка, особенно тот живописный пример, который был доступен Мемлингу («Мадонна каноника ван дер Пале»), отличается отсутствием всякого

⁹³¹ При написании данной главы использовались текст статьи автора: Забродина Е.А. Визуальные проявления гнева, страха и некоторых других трагических эмоций в алтарной живописи Нидерландов и Германии XV – начала XVI вв. / Артикульт. 2020. 39(3). Сс. 65–72.

⁹³² Почти все авторы статей и монографий о Мемлинге в XX веке писали о несомненном и преобладающем в его творчестве влиянии Рогира ван дер Вейдена. И только в книге Лейн отмечается значительное место, которое занимают предшественники Мемлинга в Брюгге – ван Эйк и Крестус – с точки зрения формирования художественной манеры живописца. Подробнее: Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P.79–89.

действия, тихой созерцательной атмосферой, в которую погружены все персонажи. Однако Мемлинг, заимствуя иконографический прототип, ввел в свои работы действие: младенец Христос тянется к яблоку (триптих Донна) или Св. Екатерина и Христос соединяют руки («Мистическое обручение Св. Екатерины»), старший волхв наклоняется к ножкам младенца Христа, дева Мария сводит руки в молитвенном жесте («Поклонение волхвов») или протягивает руки к сыну (левая створка триптиха Флоренса).

Образ Мадонны, сидящей на увенчанном балдахинном троне, заднюю спинку которого украшает нарядный гобелен, а у подножия лежит анатолийский ковер, покрывающий разноцветные плитки пола, появился с 1470-х годов в целом ряде произведений Мемлинга (Рисунки 36, 89, 137, 220). Восходит эта линия в первую очередь снова к «Мадонне каноника ван дер Пале»⁹³³ (Рисунок 29), доступ к которой был открыт любому горожанину Брюгге. Как и у ван Эйка, у Мемлинга на голове девы Марии украшение с драгоценными камнями, струящиеся волосы освещены мягко падающим светом. Возможно, что в первой из подобных работ – в главном алтаре для госпиталя Св. Иоанна – тщательная проработка всех деталей в образе Мадонны была неслучайной – в середине 1470-х годов умер Петрус Крестус и Мемлинг в своем произведении продемонстрировал свои возможности как наследник традиции Крестуса и ван Эйка и таким образом, стал ведущим живописцем в Брюгге⁹³⁴.

При этом в сравнение с «Мадонной каноника ван дер Пале» Мемлинг в своих произведениях с изображениями Мадонны на троне, начиная с алтаря «Двух Иоаннов», во-первых, показывал деву Марию и остальных персонажей в соответствии с масштабом окружающего их пространства; во-вторых, создавал более рационально выстроенное пространство, которое скорее напоминает работы Петруса Крестуса, в частности, «Мадонну со святыми Иеронимом и Франциском», что, по нашему мнению, явно подчеркивает преемственность школы Брюгге. Нужно отметить, что метод прямой перспективы, который активно применял Крестус в своих работах с 1450-х годов, встречается лишь в нескольких алтарях Мемлинга⁹³⁵.

Точка схода линий в другом произведении Крестуса – «Мадонне с младенцем, Св. Варварой и донатором Яном Восом» (Рисунок 51) – находится на уровне левого колена Христа, что заставляет предположить, что зритель этого алтаря должен, как и донатор Ян

⁹³³ Аналогов «Мадонны каноника ван дер Пале» ван Эйка не существует среди произведений Рогира ван дер Вейдена, но отдельные элементы можно увидеть у немецких мастеров и Боутса.

⁹³⁴ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 85.

⁹³⁵ Айнсворт считает, что Мемлинг использует этот метод всего в одной своей работе, тогда как Вос указывает на целый ряд произведений, где пространство выстроено по методу прямой перспективы. Подробнее: Ainsworth M.W. Hans Memling as a Draughtsman // Vos D. Hans Memling. Essays. Ghent, Ludion, 1994. P. 87; Vos D. Hans Memling: The Complete Works Hardcover Harry N Abrams Inc, 1994. P. 126, 381–382.

Вос смотреть на композицию будучи коленопреклоненным⁹³⁶. Мемлинг прибыл в Брюгге спустя почти пятнадцать лет после того, как работа Крестуса покинула город, однако он мог видеть в мастерской своего старшего коллеги рисунки к этой работе: художник использовал аналогичный прием в одном из ранних произведений – «Мадонне со Св. Антонием–аббатом и донатором»⁹³⁷ (Рисунок 221).

Также при сравнении вышеупомянутых работ Крестуса и Мемлинга мы хотим отметить несоблюдение симметрии при расположении фигуры девы Марии (Крестус изображает ее справа, Мемлинг – слева). Однако композиция Мемлинга менее сбалансирована в связи с противопоставлением фронтальной позы Богоматери и трехчетвертного поворота донатора и его святого покровителя, тогда как у Крестуса Мадонна и пара «донатор–святой патрон» находится в зеркальных позициях по отношению друг к другу. Возможно, более ранняя версия композиции этого алтаря Крестуса, отраженная в его графике, и стала источником работы Мемлинга. Крестус и Мемлинг около десяти лет между 1465 (прибытие Мемлинга в Брюгге) и 1475\1476 годами (смерть Крестуса) – жили в одном городе, и вероятно, мог происходить творческий обмен между двумя мастерскими, что подтверждается некоторыми отсылками к творчеству Рогира в поздних работах Крестуса, которые могли стать доступны мастеру через его младшего современника⁹³⁸.

И еще одна работа Крестуса – «Мадонна с младенцем в портике» (Рисунок 164), которую Мемлинг мог не только видеть в Брюгге, но и воспринять опосредованно, через Боутса, находит переклички с образом Мадонны, написанной на фоне пейзажа в лоджии в полный рост (Рисунки 137, 222).

Мастерская Мемлинга копировала утраченную ныне работу ван Эйка, известную по копии «Мадонна из Инс Холла»⁹³⁹ (Рисунок 223). Вышивка на ткани за спиной Мадонны в работе из собрания Оттавы напоминает именно это произведение, связанной с мастерской ван Эйка. Художник обращался к работе «Мадонна из Инс Холла» и в более позднем периоде творчества. Львы у подножия скалы в работе «Аллегория Богоматери» (Рисунок 224) идентичны льву, украшающему трон Богоматери в работе последователя ван Эйка⁹⁴⁰. Младенец с книгой из «Мадонны из Инс Холла» появляется в триптихе Джона Донна. Однако в этой работе можно также найти переклички с другими произведениями ван Эйка:

⁹³⁶ Upton J. Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting. Penn State University Press, 1990. P. 18.

⁹³⁷ Vos D. Hans Memling. Essays. Ghent, Ludion, 1994. P. 87; Vos D. Hans Memling: The Complete Works Hardcover Harry N Abrams Inc, 1994. P. 126.

⁹³⁸ Borchert T.-H. Memling's Portraits. Thames & Hudson, 2005. P. 64.

⁹³⁹ Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550. Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2. Edited by K. Gallwitz, J. Sander. Verlag Philipp von Zabern, 1993. P. 248–249.

⁹⁴⁰ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 164.

поза девы Марии, положение ее рук и жесты младенца близки к Дрезденскому триптиху, тогда как изображение складок на одежде девы Марии напоминает «Мадонну Лукка» кисти старшего мастера. Однако на смену большей созерцательности образов ван Эйка приходит желание симметрии, гармонического расположения фигур и большего акцента на повествовательном начале.

Ряд Мадонн Мемлинга⁹⁴¹ несут сходство с образом девы Марии у Рогира ван дер Вейдена, однако Мемлинг начал прибегать к пейзажному фону, продолжая тем самым ряд приемов и Дирка Боутса⁹⁴². Ханс Мемлинг мог видеть и скопировать подготовительные рисунки к произведениям⁹⁴³. На возможность копий указывает, в частности, тот факт, что многие вышеупомянутые работы Мемлинга выполнены значительно позже его возможного посещения Левена и мастерской Боутса⁹⁴⁴.

Еще один иконографический тип Мадонны, кормящей младенца грудью, встречается в творчестве и Рогира ван дер Вейдена, и Дирка Боутса. В работе Мемлинга «Мадонна с младенцем на троне» (Рисунок 226) пейзаж за спиной девы Марии напоминает работы Боутса, тогда как положение младенца слева от матери – диптих Жана ле Гро, а положение рук младенца – произведение мастерской Рогира ван дер Вейдена⁹⁴⁵ (Рисунок 227). При этом способ работы кистью в более позднем по хронологии тондо, когда мазки почти пастозные, видимые невооруженным глазом – напоминает «Мадонну с младенцем на троне» Боутса из Гранады⁹⁴⁶. Затем мы увидим этот вариант образа девы Марии у Герарда Давида и его мастерской.

⁹⁴¹ Например, алтарь Яна Краббе (Рисунок 42), «Мадонна с младенцем на троне» (Рисунок 225). Лейн отмечает, что сходство рисунка можно также объяснить участием в исполнении этих работ неизвестного подмастерья из мастерской Мемлинга, который до работы в Брюгге прошел обучение в мастерской Рогира ван дер Вейдена. Подробнее: Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 33.

⁹⁴² Согласно реконструкции, лоджия на алтаре Боутса «Мадонна с ангелами» (Рисунок 199) была обрамлена также колоннами, находившимися на переднем плане, что делает это произведение Боутса более схожим с вышеупомянутыми алтарями Мемлинга. Подробнее: Schöne W. Dieric Bouts und seine Schule. Berlin / Leipzig: Verlag für Kunstwissenschaft, 1938. P. 87. При этом нужно отметить, что в творчестве Рогира ван дер Вейдена, как возможного учителя и Боутса, и Мемлинга, вероятно, тоже присутствовал образ Мадонны с младенцем на фоне пейзажа, о чем можно судить, например, по работе последователя Рогира, Мастера Легенды Св. Екатерины «Мадонна с младенцем» (Художественный музей, Сант-Луис). Возможно, этот мастер – Питер ван дер Вейден, сын Рогира, весьма значительный художник в Брюсселе в последней трети XV века, работы которого не сохранились. Подробнее: Martens D. Portrait explicite et portrait implicite à la fin du Moyen Age: l'exemple du Maître de la Légende de sainte Catherine (alias Piérot de le Pasture?) // *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1998. P. 9–67; Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 56.

⁹⁴³ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 68.

⁹⁴⁴ Мадонны Боутса из Гранады и Лондона были выполнены между 1464 и 1469 годами, после завершения «Алтаря Святых таинств» (Рисунок 228). Подробнее: Perier-D'Ieteren C. Dieric Bouts. The Complete Works. MercatorFonds, 2006. P. 145, 371.

⁹⁴⁵ Также нужно отметить, что несколько тондо Мемлинга с кормящей Богоматерью (Рисунок 208) восходят скорее к прототипу Робера Кампена, которое сохранилось в копии последователя мастера (Рисунок 229).

⁹⁴⁶ Grossmann F. Flemish Paintings at Bruges // *The Burlington Magazine*, Jan., 1957, Vol. 99, No. 646 (Jan., 1957). P. 4; Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 80, 294.

Линия Яна ван Эйка в творчестве Мемлинга может быть рассмотрена также в иконографических типах. Например, иконография алтаря «Двух Иоаннов» из госпиталя Брюгге основывается на образах этих святых, созданных ван Эйком и его мастерской в Гентском алтаре⁹⁴⁷. Однако ван Эйк использовал гризайль и написал Иоаннов на закрытых створках Гентского алтаря, в первую очередь подчеркивая их роль как посредников в истории жертвы Христа и искупления первородного греха. Мемлинг сделал Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова участниками центральной сцены открытого алтаря, таким образом, демонстрируя их роль как активных участников истории Спасения человечества⁹⁴⁸. Архитектура в триптихе «Двух Иоаннов» вдохновлена архитектурными элементами «Мадонны каноника ван дер Пале» Яна ван Эйка⁹⁴⁹.

Говоря о технике гризайля в творчестве Мемлинга, мы хотим отметить, что в раннем творчестве мастера гризайль может присутствовать на закрытых створках алтаря⁹⁵⁰, что было типично для более ранних поколений живописцев школы Брюгге, но затем Мемлинг часто отказывается от использования гризайля, таким образом меняя эту традицию школы Брюгге⁹⁵¹. При этом наличие или отсутствие гризайля на закрытых створках триптихов также было связано с заказчиками: для иностранных заказчиков Мемлинг и в более поздний период мог использовать технику гризайля, для заказчиков из Брюгге – создавал живописные версии створок⁹⁵².

Также надо отметить влияние образа Св. Христофора, созданного ван Эйком в 1430–е годы и сохранившимся в копиях анонимных последователей ван Эйка (Рисунки 230–231). Вслед за ними и Боутсом Мемлинг обратился к этому образу в триптихе Мореля, при этом повторяя не только фигуру Христофора, но и развевающийся плащ младенца Христа, и отвесные скалы. Голова Св. Христофора при этом написана под влиянием произведения, которое, хотя и не принадлежало школе Брюгге, но находилось в церкви Св. Иакова Брюгге⁹⁵³. Это алтарь Страстей (Рисунок 232), написанный Робером Кампеном⁹⁵⁴: голова

⁹⁴⁷ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 186.

⁹⁴⁸ Blum S.N. Early Netherlandish triptychs. A study in patronage. University of California Press, 1969. P. 91.

⁹⁴⁹ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 151–154.

⁹⁵⁰ Например, образы Мадонны и архангеля Михаила решены в технике гризайля.

⁹⁵¹ Уже в алтаре для госпиталя Св. Иоанна Мемлинг заменил гризайль на закрытых створках групповым портретом заказчиков. Подробнее: Jacobs L.F. Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted. The Pennsylvania State University Press, 2011. P. 152–153.

⁹⁵² Можно сравнить створки триптихов, созданных для госпиталя в Брюгге и закрытые створки алтаря Джона Донна, созданного примерно в этот же период, см. подробнее главы 3 и 4 настоящего диссертационного исследования.

⁹⁵³ Dhanens E. Tussen de Van Eycks en Hugo van der Goes. *Academiae Analecta* 45, 1 (1984). P. 1–98; Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 241, 262.

⁹⁵⁴ *Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550. Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main*, 2. Edited by K. Gallwitz, J. Sander. Verlag Philipp von Zabern, 1993. P. 129–153.

одного из солдат на правой створке была использована Мемлингом как прототип для головы Св. Христофора в триптихе Мореля⁹⁵⁵ (Рисунок 73).

Также нужно отметить, как Мемлинг продолжал традицию Кристуса и Боутса в изображении геометрии пространства, использовании прямой перспективы, основанной на математических расчетах⁹⁵⁶. Особенно ярко это заметно на правой панели диптиха Ньювенхове⁹⁵⁷ (Рисунок 69). Это единственное произведение Мемлинга, где он использовал одну точку схода линий при выстраивании прямой перспективы в пространстве.

С середины 1460-х годов Дирк Боутс начал выстраивать пространство с использованием метода прямой перспективы. Если Мемлинг был в мастерской Боутса около 1464 года, то он мог видеть работы Боутса и затем по прибытии в Брюгге также применить этот способ построения пространства⁹⁵⁸. Однако кроме Боутса образцом произведений с использованием прямой перспективы для Мемлинга могли стать и работы Петруса Кристуса.

При сравнении «Портрета четы Арнольфини» (Рисунок 88) и «Портрета Мартина Ньювенхове» мы отмечаем, что на диптихе Ньювенхове на заднем плане появился пейзаж; при этом вслед за ван Эйком Мемлинг писал эту работу с огромным вниманием к детальному изображению интерьера.

Одним из важных составляющих интерьера диптиха Ньювенхове является зеркало. Мемлинг использовал его как дополнительный способ изображения пространства⁹⁵⁹, следуя традиции ван Эйка. Однако у Мемлинга зеркало также несет символический смысл, подчеркивая чистоту и целомудрие Мадонны⁹⁶⁰. При этом расположение зеркала под углом может указывать еще на один источник влияния – работу «Ювелир в своей лавке» Кристуса⁹⁶¹ (Рисунок 75), где также изображено зеркало. При этом символизм зеркала в

⁹⁵⁵ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 241.

⁹⁵⁶ Collier J.M. Linear perspective in Flemish painting and the art of Petrus Christus and Dirk Bouts // PhD diss., University of Michigan, 1975. P. 105–175.

⁹⁵⁷ Ainsworth M.W. Hans Memling as a Draughtsman // Vos D. Hans Memling. Essays. Ghent, Ludion, 1994. P. 78–87.

⁹⁵⁸ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 74–75.

⁹⁵⁹ Это также можно заметить и в диптихе из Художественного института, Чикаго (Рисунок 193). См. также Held J. A Diptych by Memling // The Burlington Magazine for Connoisseurs, Apr., 1936, Vol. 68, No. 397 (Apr., 1936). P. 176–177+179.

⁹⁶⁰ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 279.

⁹⁶¹ При этом работа Кристуса также, без сомнения создана под влиянием «Портрета четы Арнольфини», однако при этом Кристус размещает зеркало не по центральной оси картины, как это сделал ван Эйк, а использует его, чтобы показать пространство улицы слева. Также см. Ainsworth M.W. Hans Memling as a Draughtsman // Vos D. Hans Memling. Essays. Ghent, Ludion, 1994. P. 96–101.

творчестве Мемлинга менялся: в триптихе «Суэта земная и Божественное спасение» зеркало является образом греха⁹⁶² (Рисунок 142).

Важно отметить, что при отражении в зеркале в «Портрете четы Арнольфини» зритель наблюдает пространство за пределами комнаты, тогда как Мемлинг, напротив, оставляет своих героев «внутри изображаемого пространства»⁹⁶³. При этом благодаря двум окнам, которые отражаются в зеркале в диптихе Ньювенхове, зритель может реконструировать пространство комнаты достаточно точно. Также зеркало показывает донатора в профиль, тогда как на переднем плане диптиха Мартин Ньювенхове изображен в трехчетвертном обороте. Такое сложное расположение фигур и их отражений указывает на высокий уровень мастерства Мемлинга в позднем периоде его творчества.

Однако предназначение этих двух произведений, которые разделяет чуть меньше шестидесяти лет, совершенно различно. В случае диптиха Мемлинга перед зрителем – традиционный заказ, связанный с личным благочестием донатора. Несмотря на инновационность с точки зрения изображения пространства и деталей ландшафта и интерьера диптих Ньювенхове продолжает линию посвятительных алтарей. Ян ван Эйк, создавая «Портрет четы Арнольфини», показал возможность нового предназначения живописных произведений. Это не традиционный одиночный портрет, не алтарь с изображением донаторов, а портрет двух супругов в интерьере их дома в Брюгге. Возможность «увидеть» жизнь горожан первой половины XV века без какого-либо совмещения «земного и небесного миров»⁹⁶⁴ является уникальным случаем для европейского искусства этого периода⁹⁶⁵.

Сохранилось всего два диптиха, созданных Мемлингом. Второй из них, худшей сохранности, из Художественного института Чикаго, тем не менее также включает в себя проработку деталей интерьера и зеркало, в котором отражаются две детские головки, что заставляет предполагать необычный вариант изображения младших брата и сестры заказчика, возможно, находящихся под его покровительством⁹⁶⁶. Интерьер двух комнат – в диптихе из Чикаго и диптихе Ньювенхове – имеет схожие черты, при этом оба диптиха

⁹⁶² В этой работе Мемлинг заменил сложные смысловые коннотации работы ван Эйка в «Портрете четы Арнольфини» на более однозначные. Подробнее: Paviot J. Les tableaux de nus profanes de Jan van Eyck // *Gazette des Beaux-Arts*, 142 (mai-juin), 2000. P. 276–277.

⁹⁶³ Успенский Б.А. Гентский алтарь Яна ван Эйка. М.: РИП-Холдинг, 2013. С. 128.

⁹⁶⁴ Выражение «земной мир», «небесный мир» часто использует Б.А. Успенский в своей книге «Гентский алтарь Яна ван Эйка». С. 11–12, 125–145.

⁹⁶⁵ Скорее, в этом к ван Эйку ближе Петрус Крестус («Ювелире в своей лавке»).

⁹⁶⁶ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 220. Также можно вспомнить работу Робера Кампена «Алтарь Верля. Иоанн Креститель с францисканским монахом Генрихом фон Верлем. Св. Варвара» (Рисунок 185), где художник также включает в композицию левой створки выпуклое зеркало, в котором отражаются две фигуры монахов, которые не изображены в интерьере комнаты. Подробнее: Białostocki J. The Message of Images: Studies in the History of Art. Irsa Verlag, 1988. P. 94.

выполнены в 1480–е годы, что указывает на обращение к традиции предшественников Мемлинга по школе Брюгге и в зрелом периоде его творчества.

Традиция диптихов пришла в творчество Мемлинга от Рогира ван дер Вейдена. Но Рогир в диптихах обычно использовал нейтральный фон и фокусировал внимание зрителя на молитвенное предстояние донатора перед Мадонной с младенцем. Однако Мемлинг, заимствуя у старшего мастера формат и расположение донатора и девы Марии, преобразовал пространство вокруг главных героев, наполнив его деталями.

Традицию зеркальных отражений Мемлинг продолжил не только в диптихах, но и в работе из монастыря в Нахере⁹⁶⁷ (Рисунок 157). В этом фрагменте несохранившегося полиптиха влияние ван Эйка проявляется не только в использовании отражении предметов (в хрустальной сфере, на которой лежит рука Христа, отражается окно), но и в изображении музицирующих ангелов⁹⁶⁸.

Мемлинг также разработал иной вариант диптиха, когда донатор (торговец пряностями Селье) изображен в полный рост в сопровождении своего святого покровителя на фоне пейзажа⁹⁶⁹. В более позднем варианте такого же диптиха (Рисунки 234–235) Мемлинг снова использовал приемы отражения, которые восходят к «Мадонне каноника ван дер Пале»: в латах Св. Георгия отражаются Мадонна и ангелы так же, как у ван Эйка в доспехах святого отражается стоящий напротив Св. Донациан⁹⁷⁰. Такой прием, когда в отражении появляется другая часть живописного пространства, также можно встретить в триптихе Воскресения, когда в латах одного из солдат отражается Христос и в реликварии Св. Урсулы, где в доспехах солдата показано отражение его напарника.

Один из вариантов композиции диптихов в творчестве Мемлинга – пары «Христос как муж Скорбей» и «Мадонна со сложенными в молении руками» (Рисунки 201–202), как и говорилось в предыдущем разделе, берут свое начало в творчестве Дирка Боутса⁹⁷¹. Золотой фон Боутса меняется на нейтральный в работе Мемлинга, асимметрия в расположении Богоматери (расположенной в трехчетвертном повороте) и Христа

⁹⁶⁷ Białostocki J. The eye and the window: realism and symbolism of light-reflections in the art of Albrecht Dürer and his predecessors // *Festschrift für Gert von der Osten*, Köln, 1970. P. 167.

⁹⁶⁸ Успенский видит здесь скорее влияние не ван Эйка (или не только ван Эйка), но и Робера Кампена (например, работа «Христос и Богоматерь», Рисунок 233). Подробнее: Успенский Б.А. Гентский алтарь Яна ван Эйка. М.: РИП-Холдинг, 2013. С. 130. Однако Мемлинг в отличие от Гентского алтаря изобразил ангелов на всем пространстве верхнего регистра полиптиха, кроме центральной панели с образом Спасителя.

⁹⁶⁹ Иконография диптиха Селье будет в дальнейшем разрабатываться в творчестве Герарда Давида.

⁹⁷⁰ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 313.

⁹⁷¹ Диптих Боутса (Рисунок 200) был написан между 1450 и 1475 годами, так что вполне возможно, что Мемлинг мог увидеть эти доски в мастерской Боутса в 1464 году, либо увидеть одно из множества повторений. Подробнее: Wolff M. An Image of Compassion: Dieric Bouts's "Sorrowing Madonna" // *Art Institute of Chicago Museum Studies* 15, 1989. P. 122; Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 52–54, 63–66.

(изображенного фронтально) у Боутса трансформируется в симметричное трехчетвертное расположение по отношению друг к другу Христа и Мадонны в работе Мемлинга.

Тема Страстей Христовых в творчестве Мемлинга (Рисунки 39, 236) демонстрирует влияние Рогира ван дер Вейдена и Боутса⁹⁷² (Рисунок 237). При этом Мемлинга и Боутса сближает эмоциональная сдержанность в сценах Страстей.

Сравнивая сюжет Страшного суда в исполнении мастерской ван Эйка (Рисунок 178) и Крестуса (Рисунок 177), с алтарем Тани Мемлинга (Рисунок 125), нужно отметить, что работы предшественников Мемлинга в Брюгге меньше по размеру, расположение ада и рая показано по вертикальной оси, фигуры праведников и апостолов, в молении окруживших Христа, статичны так же, как и грешники в нижней части композиции⁹⁷³. В отличие от них Мемлинг сделал фигуры праведников и грешников динамичными, объемными, с выразительными жестами. Страшный суд показан Мемлингом как явление, которое разворачивается непосредственно на глазах зрителей. При этом, как ван Эйк и Крестус, так и Мемлинг изображают по вертикальной оси иерархию, располагая в верхнем сегменте композиции Христа, а ниже архангела Михаила. Однако эти центральные фигуры отвечают также и запросу заказчика: обещание спасения в день Страшного суда является ключевым посланием алтаря; архангел Михаил является святым покровителем Анджело Тани, а капелла, для которой предназначался алтарь, носит его имя⁹⁷⁴.

Нужно отметить влияние на «Страшный суд» Мемлинга двух работ из других художественных центров Европы. Во-первых, это одноименное произведение Рогира ван дер Вейдена⁹⁷⁵ (Рисунок 167), который, как позже и Мемлинг, изображает величественную фигуру Христа на центральной створке «Страшного суда» в противопоставлении с фоном, что снова приковывает внимание зрителя к ключевой фигуре сюжета⁹⁷⁶. Рогир часто

⁹⁷² Perier-D'Ieteren C. La copie des œuvres de Thierry Bouts // *La peinture ancienne et ses procédés: copies, répliques, pastiches*. Ed. H. Verougstraete, J. Couvert, Uitgeverij Peeters, Leuven, 2006. P. 27–34.

⁹⁷³ Ainsworth M.W., Martens M.P.J. *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 34–35.

⁹⁷⁴ McFarlane K.B. *Hans Memling*. Oxford: Clarendon Press, 1972. P. 25.

⁹⁷⁵ Ханс Мемлинг приехал в Нидерланды из Германии в начале 1460-х годов. Продолжительность его пребывания в Брюсселе вызывает массу споров, но как минимум он пробыл там полгода – до переезда в Брюгге в конце января 1465 года. Вероятнее всего, Мемлинг уже не застал Рогира ван дер Вейдена, который умер в июне 1464 года, но мог видеть его работы в Кельне (триптих Св. Колумба), а также находиться в его мастерской во второй половине 1464 года и изучать незаконченные работы мастера и его рисунки. При этом есть вероятность и более раннего прибытия Мемлинга в Брюссель, поскольку недавние открытия, связанные с подготовительным рисунком на алтаре «Страшный суд» для Анджело Тани, сделанные Рогиром, демонстрируют более тесную связь двух художников. Подробнее: Szmelter I., Ważny T. *Multi-Disciplinary Complex Research to Reconsider Basic Questions on Attribution and Dating of the Last Judgment Triptych from National Museum in Gdańsk by Rogier van der Weyden and Hans Memling* // *Heritage Wood: Investigation and Conservation of Art on Wood (Cultural Heritage Science)*. Edited by A. Nevin, M. Sawicki. Springer, 2019. P. 197–226.

⁹⁷⁶ Нужно отметить, что боковые створки «Страшного суда» написаны подмастерьями Рогира, и авторская манера более всего проявлена именно в центральной части полиптиха. Подробнее: Lane B. *"Requiem aeternam*

создавал ритм композиции за счет переключек жестов и поз персонажей, что также позже начал применять Мемлинг, однако в отличие от Рогира, младший мастер использовал более симметричную композицию и традиционное иконографическое решение, а также более типичный для Ренессанса отказ от иерархии в изображении сакрального и земного.

Во-вторых, некоторые детали «Страшного суда» Мемлинга напоминают «Страшный суд» Лохнера (Рисунок 238): большое количество фигур грешников и праведников, ангелы, встречающие входящих в райские врата и расположенные неподалеку музицирующие ангелы, архитектурные детали портала в рай, демоны, которые тянут и бросают грешников в адский огонь⁹⁷⁷.

Особое место в творчестве Мемлинга занимают портреты. Одной из отличительных особенностей портретов Мемлинга является пейзаж на заднем плане, и кроме Боутса внимание к заднему плану на портретах можно заметить и в творчестве Кристуса (Рисунок 239). В двух более ранних портретах Кристуса – «Портрете картезианского монаха» и «Портрете Эдварда Гримстоуна», выполненных в 1446 году (Рисунки 49, 151), несмотря на отсутствие пейзажа интерес к заднему плану проявляется в ином варианте освещения и в деталях фона⁹⁷⁸. Ханс Мемлинг, используя новые подходы Боутса и Кристуса, весьма изобретательно подходил к изображению заднего плана. В одних работах он использовал близкий Боутсу мотив открытой створки (Рисунок 204), в других показывал модель на фоне полностью открытого пространства (Рисунки 118, 194), а в третьем варианте произведений – портретируемый предстает в интерьере (Рисунки 69, 193).

Также нельзя не отметить влияния на портретное искусство Мемлинга работ Яна ван Эйка. Так, например, «Портрет Маргариты ван Эйк» (Рисунок 92), который находился в Брюгге, был доступен художнику для изучения: у Мемлинга можно наблюдать тот же трехчетвертной разворот и нейтральный фон, например, на «Портрете молодой девушки» из Гронинге (Рисунок 197). Как и в работе ван Эйка, у Мемлинга нет идеализации, и напротив, есть внимание к объему изображенной фигуры. В отличие от «Портрета молодой девушки» Рогира ван дер Вейдена Мемлинг не использовал вытянутые стилизованные формы со змеевидными изгибами в области плеч и шеи как старший мастер; вуаль головного убора девушки Мемлинга скорее подчеркивает объем фигуры, а не является декоративным элементом, как в случае Рогира⁹⁷⁹. Стремление передать все нюансы фактуры

dona eis": The Beaune "Last Judgment" and the Mass of the Dead // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1989, Vol. 19, No. 3 (1989). P. 166–180.

⁹⁷⁷ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 84.

⁹⁷⁸ Upton J. Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting. Penn State University Press, 1990. P. 22–29.

⁹⁷⁹ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 81

тканей и украшений так же сближает портреты Мемлинга с работами ван Эйка и Кристуса⁹⁸⁰. При этом более ранние портреты Мемлинга⁹⁸¹ чуть более близки манере Рогира в части пропорций модели, однако тщательно выписанные детали ожерелья женщины напоминают портреты Яна ван Эйка. Также, говоря о внимании к деталям и отсутствии идеализации, нужно отметить портрет Анны Виллемзун на триптихе Краббе, где образ неидеализированной старости может быть соотнесен с натуралистическим изображением каноника ван дер Пале⁹⁸².

Портреты Мемлинга также испытали на себе влияние Боутса. В одном из ранних мужских портретов (Рисунок 204) боковое расположение окна с изображенным пейзажем⁹⁸³, руки модели одна поверх другой напоминают «Портрет мужчины» Боутса (Рисунок 203).

Утерянная работа ван Эйка с изображением обнаженной девушки, которая известна по произведению Виллема ван Хехта (Рисунок 240) и повторению последователя ван Эйка «Женщина за туалетом» (Рисунок 241) оказала влияние на две картины Мемлинга с изображением обнаженной натуры – центральная панель триптиха «Земная суeta и Божественное спасение» (Рисунок 142) и «Купание Вирсавии»⁹⁸⁴ (Рисунок 242). Работа из Штутгарта напоминает утраченное произведение ван Эйка положением левой руки модели, участием в сцене служанки и мотивом купания, тогда как обнаженная женщина на центральной панели триптиха «Суeta земная» из Страсбурга близка прототипу ван Эйка фронтальным расположением. При этом тип лица, особенно в случае Вирсавии, скорее восходит к прототипам Рогира ван дер Вейдена⁹⁸⁵. Позы грешников в «Страшном суде» Рогира также повлиял на изображение обнаженного тела у Мемлинга⁹⁸⁶. Также надо отметить, что изображение обнаженного тела в аллегориях или ветхозаветных сюжетах является редкостью для ранней нидерландской живописи⁹⁸⁷, и будет более широко распространено в XVI веке. При этом ни один из предшественников Мемлинга не

⁹⁸⁰ Например, Кристус «Портрет юной девушки» из Берлина (Рисунок 152). Подробнее: Ainsworth M.W. Hans Memling as a Draughtsman // Vos D. Hans Memling. Essays. Ghent, Ludion, 1994. P. 166–169.

⁹⁸¹ Например, портрет Марии Барончелли из Музея Метрополитен (Рисунок 127).

⁹⁸² Marciari, J. Memling Подробнее: the Morgan: the Crabbe triptych Подробнее: context. Подробнее: Hans Memling: Portraiture, Piety, and a Reunited Altarpiece. Edited by John Marciari. Publishing by The Flemish research centre for the arts in the Burgundian Netherlands, Musea Brugge and Morgan Library&Museum, New York, 2016. P. 29.

⁹⁸³ Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 46–51.

⁹⁸⁴ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 245, 272.

⁹⁸⁵ Ridderbos B, Buren, Anne van, Veen, Henk Th. van. Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research. Los Angeles, Calif.: Getty, 2005. P. 70–71.

⁹⁸⁶ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 272.

⁹⁸⁷ Еще одно изображение обнаженной натуры можно встретить у анонимного мастера из Кельна (Рисунок 243). Подробнее: Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein. Ausstellungskatalog mit Schallplatten-Beilage: Kunsthalle Köln 1970. Katalog z. Ausstellung Kunsthalle Köln, 20. Juli bis 27. September 1970. Edited by G. Osten, H. Meurer. Published by Köln: Kunsthalle, 1970. S. 70.

изображал ничем не прикрытых гениталий, как в случае с триптихом «Суета земная». Поэтому эти работы Мемлинга нужно также расценивать и как прототип для следующих поколений художников.

Отдельные детали на работах Мемлинга также нашли свое начало в предыдущей живописной традиции. Так, оборотная сторона «Портрета молодого человека» из Тиссен-Борнемисе представляет собой тщательно написанный букет лилий, ирисов и аквилегии в белой вазе с синей росписью (Рисунки 244–245). Такого рода вазы появляются еще у учителя Рогира ван дер Вейдена – Робера Кампена (Рисунок 246), у самого Рогира (Рисунки 28, 247), а также у Яна ван Эйка (Рисунки 2, 29). Однако в отличие от предшественников Мемлинг написал букет в вазе, располагая его в центре панели, так что букет становится «главным героем» композиции; таким образом Мемлинг проложил путь к цветочным натюрмортам XVII века.

Ваза с цветами написана на восточном ковре, который в конце XV века получил название «ковер Мемлинга»⁹⁸⁸ благодаря широкому распространению произведений художника за пределами Брюгге. Однако первые примеры изображений таких ковров⁹⁸⁹ были сделаны Яном ван Эйком и его мастерской (Рисунки 29, 50, 93, 111). Нужно отметить, что такие ковры были не только предметами роскоши во дворцах придворных, но и украшали церкви, в частности церковь Св. Донациана в Брюгге⁹⁹⁰. В творчестве Мемлинга такие ковры появляются в нескольких триптихах⁹⁹¹. Мемлинг продолжил традицию ван Эйка, соединяя существовавший декор ковров из Армении и Анатолии с вымышленными узорами⁹⁹². При этом символическое значение такого дорогого текстиля может быть связано с сакральным местом расположения трона, на котором восседает Богоматерь с младенцем Христом – и это значение восточных ковров является общим и для ван Эйка, и для Мемлинга⁹⁹³.

⁹⁸⁸ The Eastern carpet in the western world: from the 15th to the 17th century, Hayward Gallery, London. Selected and arranged by Donald King and David Sylvester. London, Arts Council of Great Britain, 1983. P. 57–58

⁹⁸⁹ Foister S., Cool D. Investigating Jan van Eyck. Museums at the crossroads, 6. Turnhout, Brepols, 2000. P. 149–164.

⁹⁹⁰ Oriental Carpet & Textile Studies, Vol. II: Carpets of the Mediterranean Countries 1400 – 1600. (Based upon the special sessions of the 4th International Conference on Oriental Carpets, London 1983). Edited by R. Pinner, W.B. Denny. International Conference on Oriental Carpets (OCTS). HALI Magazine, London, 1986. P. 139.

⁹⁹¹ Например, триптих «Мадонна с младенцем на троне с Иоанном Крестителем и Иоанном Богословом» (Рисунок 44), триптих Джона Донна (Рисунок 89), «Мадонна с младенцем с музицирующими ангелами» (центральная панель триптиха Бенедетто Пагагнотти. Рисунок 137), алтарь «Двух Иоаннов» для госпиталя Брюгге (Рисунок 36) и других. Нужно отметить, что тот же ковер, на котором была изображена ваза, фрагментарно появляется и на «Портрете молодого человека», занимающего оборотную сторону цветочного букета.

⁹⁹² Clercq W., Poulain M., Conesa J.C., Dumolyn J. Ex oriente lux? Orientalizing Floor Tiles and Carpets in Jan van Eyck // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 326–328.

⁹⁹³ Gantzhorn V. Christian Oriental Carpet. Benedict Taschen, 1991. P. 22.

Говоря о подписных произведениях Мемлинга, которых достаточно много среди его работ⁹⁹⁴, нужно отметить, что с одной стороны, Мемлинг ставил даты и подписывал работы, продолжая традицию Яна ван Эйка и Кристуса⁹⁹⁵, в отличие от Рогира ван дер Вейдена и Боутса, а с другой стороны, расположение даты и подписи на алтарях и портретах Мемлинга стало одинаковым и повторялось от одной работы к другой, в отличие от его предшественников в Брюгге⁹⁹⁶. В свою очередь у Мемлинга два произведения содержат дату и подпись – это алтарь «Двух Иоаннов» и триптих Яна Флоренса⁹⁹⁷. В трех работах – «Портрете Жиля Жуайе», триптихе Адриана Рейнса и «Портрете девушки» – художник использовал имитацию позолоченных букв так же, как это сделал ван Эйк в «Мадонне каноника ван дер Пале». Однако художник так же прибегал и к имитации высеченных в камне надписей, образцом которых мог послужить «Портрет Маргариты ван Эйк», также доступный для горожан Брюгге⁹⁹⁸: Мемлинг применил схожий прием при изображении надписи в диптихе Св. Иоанна Крестителя и Св. Вероники.

Иллюзионизм характерен не только для надписей, но и для других деталей в живописи мастеров школы Брюгге. Например, в «Портрете картезианского монаха» Кристуса на раме изображена муха⁹⁹⁹, что также повлияло на творчество Мемлинга – в одном из ранних портретов с изображением человека со стрелой (собрание Национальной Вашингтонской галереи) между большим пальцем и белой рубашкой показана едва заметная муха¹⁰⁰⁰. Также под влиянием Кристуса и ван Эйка Мемлинг обратился к приему иллюзорной рамы, что можно увидеть, например, в «Портрете мужчины в красном головном уборе» (Рисунок 91) или в упоминавшемся выше «Портрете молодой девушки»¹⁰⁰¹.

В своем творчестве Мемлинг соединил многие приемы других художественных центров Нидерландов¹⁰⁰². Кроме приведенных выше примеров мы хотим отметить

⁹⁹⁴ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 371–372.

⁹⁹⁵ Friedländer M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol. VI–a. P. 2, 11, 14, 72.

⁹⁹⁶ Один из примеров для Мемлинга – это «Мадонна каноника ван дер Пале», где указана дата и имена заказчика и самого мастера. Подробнее: Vos D. Stedelijke Musea Brugge. Musées communaux. Brugge, 1982. P. 224.

⁹⁹⁷ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 63, 79.

⁹⁹⁸ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 373.

⁹⁹⁹ Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 53–57.

¹⁰⁰⁰ Borchert T.-H. Memling's Portraits. Thames & Hudson, 2005. P. 163.

¹⁰⁰¹ Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550. Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2. Edited by K. Gallwitz, J. Sander. Verlag Philipp von Zabern, 1993. P. 301–304.

¹⁰⁰² См. также Приложение И. «Этапы творчества Мемлинга, влияние на Мемлинга немецких и итальянских художников».

«Триптих Св. Колумба» Рогира ван дер Вейдена¹⁰⁰³, который повлиял на две работы Мемлинга – алтарь Флоренса и «Поклонение волхвов» из Прадо (Рисунки 37, 46). При этом Мемлинг в отличие от Рогира использовал более симметричную композицию и уделил больше внимания пространственной глубине изображения. Отталкиваясь от композиционных и иконографических решений старшего мастера Мемлинг часто прибегал в своих алтарных произведениях к более камерным решениям¹⁰⁰⁴, а в более поздних периодах своего творчества – разрабатывал более динамичные сцены¹⁰⁰⁵.

Иконография «Дева среди дев» появилась в 1470-е годы в творчестве Мемлинга и Хуго ван дер Гуса¹⁰⁰⁶. Мемлинг, возможно, развивал этот вариант иконографии под воздействием представителей кельнской школы¹⁰⁰⁷, поэтому трудно установить первенство одного из двух художников в этом сюжете. Далее эту же иконографическую схему будут использовать анонимные художники Брюгге и Герард Давид. Такой тип *sacra conversazione* существовал на центральной панели триптиха «Двух Иоаннов» Мемлинга так же, как и на пропавшей работе Хуго ван дер Гуса¹⁰⁰⁸. У Мемлинга были предшественники в этом типе композиции, однако четыре монументальные фигуры святых, окружающие Мадонну, являются принципиально новым решением самого мастера, которое затем повлияет на анонимных мастеров Брюгге последней трети XV века.

Мемлинг существенно переосмыслил художественную традицию Брюгге. Во-первых, Мемлинг обращался за вдохновением к «отцу-основателю» школы Яну ван Эйку

¹⁰⁰³ «Триптих Св. Колумба» Мемлинг мог увидеть не в Брюсселе, а ранее, в Кельне. Исследования Шульц, подтвержденные дендрохронологическими исследованиями алтаря, указывают на более раннюю дату создания этого произведения Рогира ван дер Вейдена – начало 1450-х годов. Подробнее: Schulz A. The Columba Altarpiece and Roger van der Weyden's stylistic development // *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*. 1971. 22. P. 63–116; Klein, Peter. Dendrochronological Analysis of Panels of Hans Memling // *Essays*, vol. 2 of Hans Memling, ed. Dirk de Vos. Bruges: Stedelijke Musea, 2:101–103. Это послужило одной из причин посетить Брюссель и мастерскую Рогира ван дер Вейдена, где Мемлинг мог видеть рисунки к алтарю, что показывает исследование подготовительного рисунка к «Поклонению волхвов», где головной убор Богородицы идентичен ее одежде на триптихе Св. Колумба. Подробнее: Jellie Dijkstra, 'On the Role of Underdrawings and Modeldrawings in the Workshop Production of the Master of Flémalle and Rogier van Der Weyden', Подробнее: Roger van Schoute and Hélène Verougstraete-Marcq, eds., *Le dessin* Подробнее: sous-jacent dans la peinture: colloque 7, Louvain-la Neuve: Collège Érasme, 1989. P. 43–44; Wolfson, Michael. *Den Dyuyschen Hans*. Memling and German panel painting of the mid-fifteenth century. Подробнее: Vos D. Hans Memling. *Essays*. Ghent, Ludion, 1994. P. 9–13.

¹⁰⁰⁴ В алтаре «Рождество» (Рисунок 248) Мемлинг перенес колонну, которая разделяла Мадонну и Иосифа в алтаре Бладелена Рогира влево, таким образом, создавая более камерную сцену

¹⁰⁰⁵ В сцене Рождества в алтаре Флоренса Мадонна протягивает руки к младенцу в сравнении со спокойно лежащими руками в алтаре Бладелена.

¹⁰⁰⁶ В творчестве Мемлинга – это диптих Селье, а произведение Хуго ван дер Гуса известно по работе его последователя из Королевской коллекции Великобритании.

¹⁰⁰⁷ Художественная манера Мемлинга кроме влияний его предшественников по школе Брюгге была также под влиянием немецких и итальянских мастеров. Об этом более подробно сказано в Приложении И.

¹⁰⁰⁸ Winkler F. *Das Werk des Hugo Van Der Goes*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1964. S. 176. Однако Дирк Вос настаивает на первенстве Мемлинга в находке такого решения. Подробнее: Vos D. Hans Memling: *The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 234–237.

и своему старшему современнику Петрусу Кристусу. Однако Мемлинг заметно изменил подход ван Эйка: в его работах усилилась повествовательность, которая не свойственна старшему мастеру; размеры фигур в большей степени пропорциональны друг другу и окружающему пространству, которое, в свою очередь, также стало более рационально выстроенным в сравнение с произведениями ван Эйка. Здесь мы можем говорить о появлении новой характеристики школы Брюгге, которая возникла во втором периоде ее существования.

Говоря о влиянии Кристуса, необходимо отметить близость портретных решений Мемлинга скорее работам Кристуса, чем ван Эйка, а также сближающий обоих мастеров интерес к методу прямой перспективы. При этом отдельные иконографические решения ван Эйка (например, образы Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова на Гентском алтаре) Мемлинг применял в своем творчестве, при этом часто трансформируя гризайль в полноцветный вариант изображения. В целом решения для закрытых створок алтаря у Мемлинга весьма разнообразны – от традиционных образов святых в технике гризайля до совмещения заказчиков и их святых патронов, написанных в полноцветном варианте. Таким образом, мы продолжаем наблюдать эволюцию художественной манеры школы Брюгге – натуралистическая имитация скульптуры больше не является определяющим приемом.

При этом интерес к предметному миру, натуроподобие в творчестве Мемлинга продолжает традицию ван Эйка, которая по-прежнему является источником вдохновения для Мемлинга, что заметно в случае изображения отдельных деталей интерьера (анатолийские ковры, вазы с цветами), украшений и одежд персонажей (драгоценные камни, вышивка на плащах). Отдельно нужно отметить включение зеркал и активное использование *trompe-l'œil* в работах художника, на что также повлияли работы ван Эйка. И наконец, традиция ставить подпись и дату на алтарях и портретах также началась с работ Яна ван Эйка, однако была переосмыслена Мемлингом: он унифицировал место даты и подписи, что не было свойственно ван Эйку и Кристусу.

В целом, мы полагаем, что востребованность иконографии так же, как и художественных приемов, характерных для ван Эйка, оставалась высокой среди заказчиков мастерской Мемлинга, на что указывает факт интереса итальянских художников во второй половине XV века к работе мастерской ван Эйка «Стигматизация Св. Франциска»¹⁰⁰⁹.

Важным шагом при формировании и развитии художественной манеры Мемлинга стали мастерские Рогира ван дер Вейдена, Дирка Боутса, Хуго ван дер Гуса. Отдельные

¹⁰⁰⁹ Подробнее см. Приложение Ж настоящего диссертационного исследования «Влияние мастерской ван Эйка на европейское искусство XV – начала XVI веков».

произведения Рогира, такие как триптих Св. Колумба, алтарь Бладелена, «Страшный суд» нашли свое отражение в произведениях Мемлинга. Интересно, что Мемлинг обращался к работам Рогира не только в своем раннем творчестве, однако в зрелом периоде он начал видоизменять образы Рогира, создавая алтари, отвечающие изменившемуся вкусу заказчика и собственному пониманию искусства. Здесь ярким примером являются посвященные диптихи, где религиозная сосредоточенность Рогира ван дер Вейдена уступила место любованию деталями, интересу к предметному миру в работах Мемлинга. Эмоциональная экспрессия работ Рогира не свойственна манере Мемлинга, а та сдержанность в изображении проявлении чувств, которая присуща Мемлингу, также встречается у Дирка Боутса. Этот же мастер заметно повлиял на интерес Мемлинга к пейзажу. Однако использование метода прямой перспективы при построении пространства у Мемлинга было обусловлено не только воздействием произведений Боутса, но и творчеством его старшего современника по школе Брюгге Петруса Кристуса. Обращение Мемлинга к художественным традициям других нидерландских городов свидетельствует в том числе о желании мастера дополнить и разнообразить традицию школы Брюгге, что в итоге привлекало в его мастерскую очень большое количество заказчиков.

5.3.1.1. Мастерская Мемлинга¹⁰¹⁰

Важным фактором успеха Мемлинга как живописца была его мастерская. Мемлинг появился в Брюгге в середине 1460-х годов, но его первый ученик Эннекен Верханеман был зарегистрирован в мастерской только 8 мая 1480 года¹⁰¹¹. Нужно отметить, что перед именем Мемлинга в регистрационной записи стоит слово «мастер», которое в то время использовалось либо для указания на университетскую степень человека, либо как символ уважения¹⁰¹². Однако ни о Верханемане, ни о следующем официально зарегистрированном в гильдии ученике Мемлинга Пасхиере ван дер Мерше¹⁰¹³ почти ничего неизвестно.

Кроме учеников, в мастерской Мемлинга, как и в других живописных мастерских были подмастерья, однако документы, как правило, не фиксируют их пребывание в Брюгге.

¹⁰¹⁰ При написании данной главы использовался текст статьи автора: Забродина Е.А. Дюрер в мастерской Мемлинга // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. № 2. С. 110–122.

¹⁰¹¹ Запись об этом в книге регистрации гильдии Св. Луки является так же и первой записью о самом Мемлинге в гильдейских документах. Подробнее: Haute C. La corporation des peintres de Bruges. Van Cappel–Missiaen, 1913. P. 28.

¹⁰¹² Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 43.

¹⁰¹³ Пасхиер ван дер Мерш вступил в гильдию весной 1484 года, и умер в 1501–1502 году, что известно благодаря записям в документах гильдии Св. Луки. Подробнее: Haute C. La corporation des peintres de Bruges. Van Cappel–Missiaen, 1913. P. 35; Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 95; Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 43.

Возможно, к подмастерьям Мемлинга принадлежал испанский художник, написавший диптих «Снятие с креста»¹⁰¹⁴; существует предположение, что это был Хуан де Фландес, чьи работы имеют некоторые типологически общие черты с работами позднего Мемлинга¹⁰¹⁵, особенно это касается алтарной композиции «Явление Христа Богородице»¹⁰¹⁶ (Рисунок 249).

Как мастер с немецкими корнями, Мемлинг был хорошо известен среди земляков, поэтому вполне обоснованными кажутся предположения о том, что в мастерской Мемлинга во время своего нидерландского путешествия подмастерья в 1469–1471 годах побывал Мартин Шонгауэр¹⁰¹⁷, в работах которого отчетливо заметно влияние Рогира ван дер Вейдена, в частности, переключка с фигурами алтаря Св. Колумба и «Страшного суда» из Бона. Однако Рогир умер в 1464 году, и многие исследователи высказывают предположение, что Шонгауэр мог видеть копии рисунков брюссельского мастера в Левене у Дирка Боутса¹⁰¹⁸. Однако Шонгауэр мог также познакомиться с ними в Брюгге, где в это время уже около пяти лет работал Мемлинг. Такие работы Мемлинга, как «Страшный суд» из Гданьска, «Поклонение волхвов» из Прадо, «Страсти Христовы» из Турина находят отражение прежде всего в гравюрах Шонгауэра, таких, как «Поклонение волхвов», «Esse homo»¹⁰¹⁹ (Рисунки 252–253).

Особое место среди подмастерьев Мемлинга занимает Михель Зиттов, который весной 1484 года прибыл в Брюгге¹⁰²⁰ и провел несколько лет в мастерской Мемлинга¹⁰²¹. Одно из ранних произведений Зиттова – «Портрет молодого человека человека в красном головном уборе» (Рисунок 94), возможно, является автопортретом, сделанным по образцу

¹⁰¹⁴ Существует две версии этой работы, одна из коллекции Художественного музея в Сан-Паулу (Рисунок 250) и другая из Королевской капеллы в Гранаде (1492–1494 по версии Дирка де Воса, Рисунок 251). По версии Дирка де Воса эти работы могут принадлежат Мемлингу, однако Лейн указывает, что автором одной из версий может быть подмастерье Мемлинга испанского происхождения. Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 332–334; Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 98.

¹⁰¹⁵ Perier-D'Ieteren C. L'auteur du diptyque de la Descente de croix de Grenade attribué à Memling serait-il espagnol? (1993) // Annales d'histoire de l'art et d'archéologie vol. 15 (1993). P. 39–64.

¹⁰¹⁶ Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 359–360; Weniger M. Bynnen Brugge in Flandern: The apprenticeships of Michel Sittow and Juan de Flandes // Verougstraete H. Memling studies: proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10–12 November 1994). Leuven: Peeters, 1997. P. 127.

¹⁰¹⁷ Nicolaisen J. Martin Schongauer – ein Mitarbeiter in der Werkstatt Hans Memlings? // Pantheon LVII (1999). P. 33–56.

¹⁰¹⁸ Châtelet A. Schongauer et les primitifs flamands // Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire vol. 22 (1979) P. 117–142.

¹⁰¹⁹ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 98–101.

¹⁰²⁰ Там же. P. 102–103.

¹⁰²¹ Johansen P. Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LXI. Berlin, (1940), S. 1–36.

одной из работ Мемлинга¹⁰²²: нужно отметить сходство в соотношении лица и верхней части тела, поворот головы, однотонный темно-синий фон. Что любопытно в раннем портрете Зиттова – это взгляд модели на зрителя. Мемлингу не свойственно использовать такой прием, но в более ранних образцах школы Брюгге – работах Яна ван Эйка и некоторых портретах Кристуса – мы можем найти примеры, когда модель смотрит на зрителя. Зиттов мог увидеть эти примеры как раз в Брюгге, так как и «Портрет картезианского монаха», и «Портрет Жана де Леу» находились в городе и были доступны молодому художнику. При этом надо заметить, что один из любимых приемов Мемлинга – изображение иллюзорной рамы и руки модели поверх нее – Зиттов не использовал в раннем портрете, однако обратился к такому решению позже, что можно увидеть, например, в портрете короля Дании (Рисунок 255).

То же мы можем отметить и в работе «Мадонна с младенцем», в которой Зиттов повторяет и жест руки Богоматери, и положение рук и ног младенца Христа, и даже характерный для Мемлинга узор ковра (Рисунок 256). Однако Зиттов отказался от пейзажного фона, характерного для Мемлинга и сделал овал лица Мадонны чуть более округлым, чем это характерно для старшего мастера (Рисунок 257). Однако в более поздние годы, когда Зиттов уже покинул Брюгге, и стал работать как придворный художник при испанском дворе, в полиптихе для Изабеллы Кастильской¹⁰²³ и в других работах он иногда использовал пейзаж, на фоне которого разворачиваются библейские события¹⁰²⁴.

Судьба Зиттова очень похожа на судьбу Яна ван Эйка: из всех мастеров школы Брюгге Зиттов и ван Эйк – два придворных мастера, которые работали при разных дворах правителей, выполняли не только заказы своих патронов, как живописцы, но и дипломатические поручения¹⁰²⁵. После пребывания при испанском дворе Зиттов также работал и на датского короля Кристиана II, и создавал портреты королевских особ Англии

¹⁰²² Возможно, что образцом стал «Портрет человека со стрелой» Мемлинга (Рисунок 254). Подробнее: Hand J.O., Koppel G. Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe. Yale University Press, 2018. P. 44–46.

¹⁰²³ Полиптих был создан около 1500 года, состоял из 47 створок, из которых сохранилось две – «Вознесение Богоматери» (Рисунок 258) и «Вознесение Христа» (Рисунок 259). После смерти Изабеллы Кастильской эти створки получила ее родственница, сестра мужа дочери Изабеллы Маргарита Австрийская, которая познакомилась с художником в Испании; позже Маргарита стала одним из самых важных для Зиттова патронов. Возможно, что в этот же период, около 1500 года, Зиттов написал для Маргариты Австрийской потерянный ныне диптих с Мадонной на одной створке и, возможно, с портретом самой заказчицы в образе Святой Маргариты на другой. Подробнее: Miller M.F. The patronage of Margaret of Austria: the commissions and collections of a humanist. PhD diss., California State University Dominguez Hills, 1996. P. 23–24.

¹⁰²⁴ Ниже будет рассмотрено сходство между тремя работами Зиттова, Мастера алтаря Св. Варфоломея и Мастера легенды Св. Люции на сюжет «Вознесение Богоматери», каждый из которых мог быть повторением утраченной центральной части алтаря Мемлинга для монастыря в Нахере. Здесь нужно отметить, что в сравнении с анонимными художниками – возможными учениками и последователями Мемлинга, Зиттов в своей работе использует световоздушную перспективу и применяет холодные оттенки в пейзажном фоне на заднем плане своей композиции.

¹⁰²⁵ Hand J.O. The itinerant court artist: Van Eyck to Rubens // Hand J.O., Koppel G. Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe. Yale University Press, 2018. P. 9–17.

и Франции. Но в связи со школой Брюгге мы бы хотели остановиться на одном из последних алтарей, в создании которого участвовал Зиттов – «Триптихе Страстей», в котором мастерская Михеля Зиттова переделала закрытые створки (Рисунок 162). Мы полагаем, что выбор живописца мог быть обусловлен тем, что изначально алтарь был сделан в Брюгге¹⁰²⁶, поэтому заказчики хотели дополнений, однако сделанных в манере художественной школы Брюгге, влияние которой испытал Зиттов.

Еще один немецкий мастер, кто так же мог быть подмастерьем в мастерской Мемлинга, это Альбрехт Дюрер¹⁰²⁷. Ханс Мемлинг к 1490 году, когда Дюрер начал свое путешествие по Нидерландам, – единственный крупный мастер в южных нидерландских провинциях, и его творчество закономерно должно было вызвать интерес Дюрера; этому способствовала и высокая распространенность работ Мемлинга. Переклички отдельных композиционных решений в работах Мемлинга и Дюрера многообразны, например: парящая фигура Христа в сцене Воскресения (алтарь Гревераде Мемлинга), которую потом повторяет Дюрер в своих гравюрах¹⁰²⁸, пейзаж и расположение фигуры в «Автопортрете» из Прадо (Рисунок 262), который типологически очень близок к «Портрету молодого мужчины» Мемлинга из музея Тиссен–Борнемисе (Рисунок 245), законченному как раз ко времени возможного появления Дюрера в мастерской в Брюгге¹⁰²⁹. Рисунки Дюрера «Аквилегия», «Кусок дерна» (Рисунки 263–264) напоминают о тщательной проработке деталей на работах нидерландских мастеров XV века, а цветы аквилегии встречаются на одной из створок Мемлинга «Цветы в кувшине». И наконец, в алтаре Гревераде в левой части центральной панели изображены три фигуры, напоминающие портрет Вольгемута кисти Дюрера, возможный автопортрет Мемлинга (алтарь Джона Донна) и, наконец, «Автопортрет» Дюрера из Мюнхена¹⁰³⁰ (Рисунок 265). Интересно, что третья фигура была

¹⁰²⁶ Изначально «Триптих Страстей» мог быть исполнен в мастерской либо Изенбранта, либо Альберта Корнелиса. Подробнее: Kodres K. The Lutheran Church in early modern Estonia as a meeting place of theological, social and artistic ideas // Lutheran Churches in Early Modern Europe. Edited by A. Spicer. Routledge, 2012. P. 333–376.

¹⁰²⁷ Evers H.G. Durer Bei Memling. Wilhelm Fink Verlag. Munchen, 1972.

¹⁰²⁸ Парящий Христос показан Дюрером в серии «Большие страсти» (Рисунок 260), но пропорции Христа Мемлинга находят большее соответствие с образом Христа из другой серии – «Гравированные Страсти» (Рисунок 261).

¹⁰²⁹ Несмотря на то, что некоторые авторы (El retrato del Renacimiento. Exhibition catalog from Museo Nacional del Prado. Edited by M. Falomir, S. Maroto and others. Ediciones El Viso, S.A., 2008. P. 486) считают, что образцом был мужской портрет Дирка Боутса, однако надо отметить, что не существует никаких свидетельств и косвенных данных, что Дюрер побывал в Левене, например, в мастерской сына Боутса. Поэтому хотя иконографически работа Боутса и может считаться прототипом, но образцом для Дюрера, несомненно, была работа Ханса Мемлинга.

¹⁰³⁰ Более подробно аргументы по участию Дюрера в работе над алтарем Гревераде и его автопортрете см. статью автора, указанную в примечании 1012.

добавлена на последнем этапе работы над алтарем¹⁰³¹, что заставляет предположить, что сам Дюрер мог написать этот фрагмент¹⁰³².

Среди художников нидерландского происхождения некоторые исследователи называют в качестве возможного подмастерья Мемлинга в конце 1470–х – начале 1480–х годов Мастера алтаря Св. Варфоломея. Кроме перекличек работ этого анонимного художника с произведениями Дирка Боутса и Рогира ван дер Вейдена¹⁰³³, можно найти также связь с работами Мемлинга. Особенно ярко это заметно в изображении Мастером алтаря Св. Варфоломея встречи трех волхвов на фрагменте алтаря «Встреча трех волхвов с Исайей и Давидом»¹⁰³⁴ (Рисунки 266–267), где на заднем плане написаны три горных пика, напоминающие сцену из «Пришествия и Триумфа Христа» Мемлинга, созданную как раз в этот период¹⁰³⁵.

Мемлинг эффективно решал не только профессиональные задачи, которые стояли перед живописцем, но и находил нужные решения для успешного управления мастерской. Управлять грандиозной мастерской Мемлинг научился во время пребывания в мастерской своего учителя Рогира ван дер Вейдена¹⁰³⁶. Зачастую художник повторял и удачную композицию, и отдельные детали. Заказчик – как, например, происходило в случае с триптихом Джона Донна – мог увидеть образец работы мастерской Мемлинга – «Алтарь двух Иоаннов» в госпитале Брюгге. Мастерская повторила многие фигуры и предметы: аналогичная фигура Мадонны изображена в работе «Мадонна с младенцем с ангелом, Св. Георгием и донатором»¹⁰³⁷, фигура Иоанна Крестителя в триптихе Донна. Даже в разработке фигур донаторов частично были использованы шаблоны из предыдущих произведений: одежда леди Джон Донн напоминает одежды бургундских придворных дам, а не жены ирландского аристократа¹⁰³⁸.

¹⁰³¹ Borchert T.–H. Some Observations on the Lübeck Altarpiece by Hans Memling // *Le Dessin Sous-Jacent Dans la Peinture Colloque IX*, 91–100. Louvain–La–Neuve: Université Catholique de Louvain, 1991. P. 91–100.

¹⁰³² Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 106–109.

¹⁰³³ Kemperdick S. and Weniger M. Der Bartholomäusmeister. Herkunft und Anfänge eines Stils // *dans Genie ohne Namen*, 2001. P. 26–45.

¹⁰³⁴ Это оборотная сторона фрагмента из коллекции музея Гетти, на лицевой стороне написана сцена «Вознесение Богоматери», которая, по мнению Лэйн, соотносится с работой Зиттова и с утерянной частью алтаря Нахера Мемлинга. Поскольку алтарь Нахера создан позднее, на рубеже 1480–х и 1490–х годов, то, возможно, Мастер алтаря Св. Варфоломея видел образцы в мастерской Мемлинга. Подробнее: Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 103–106.

¹⁰³⁵ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 103–106.

¹⁰³⁶ Campbell L. Hans Memling. Bruges. *The Burlington Magazine*, Apr., 1995, Vol. 137, No. 1105 (Apr., 1995). P. 265.

¹⁰³⁷ Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 357–358.

¹⁰³⁸ Там же. P. 374–389.

По мере развития мастерской Мемлинга в некоторых композициях заметно упрощение по сравнению с более ранней версией того же сюжета. Ярким примером этому служит «Поклонение волхвов» из Прадо, написанное в начале 1470–х годов и триптих Флоренса, созданный в конце 1470–х, где на центральной панели также представлен сюжет поклонения волхвов. Во втором произведении отсутствуют такие детали, как ювелирное украшение и шарф на одном из волхвов¹⁰³⁹. Ряд исследователей полагают, что существовала и третья работа на тот же самый сюжет, которая, возможно, предшествовала двум предыдущим¹⁰⁴⁰. При этом практически невозможно точно установить степень участия подмастерьев и учеников Мемлинга в создании его работ¹⁰⁴¹. Де Вос атрибутировал Мемлингу 93 работы, Лейн – 75 работ, из них почти во всех вероятно участие помощников¹⁰⁴².

5.3.2. Творчество анонимных мастеров школы Брюгге последней трети XV века

Наиболее значительными мастерами в Брюгге в последней трети XV века кроме Мемлинга являлись Мастер легенды Св. Урсулы и Мастер легенды Св. Люции. Исследование алтаря «Сцены из жизни Св. Урсулы» (Рисунок 56), по которому первый из вышеупомянутых анонимных мастеров получил свое имя, показывает, что мастерская этого художника включала в себя несколько подмастерьев, чьи руки отчетливо видны при исследовании живописных панелей. Рисунок под живописными слоями отличается большей небрежностью в деталях, меньшей тщательностью при сравнении с работами из мастерской Мемлинга. Интересно, что долгое время часть работ Мастера легенды Св. Урсулы приписывали Хуго ван дер Гусу; однако если сравнить «Портрет мужчины» Хуго ван дер Гуса и «Портрет Лодовико Портинари» Мастера легенды Св. Урсулы, то можно отметить, что в сравнении с гентским художником на портрете, выполненным анонимным мастером из Брюгге, заметно меньшее внимание к светотеневой моделировке и освещению¹⁰⁴³.

¹⁰³⁹ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 114.

¹⁰⁴⁰ Garrido M.C. and Hollanders–Favart. La dessin sous jacent dans l'oeuvre Memling // Colloque 5, Louvain-la-Neuve (1985). P. 198–204.

¹⁰⁴¹ Borchert T.–H. Large– and Small–scale paintings and their underdrawings in the Memling–Group // Le dessin sous–jacent et la technologie dans la peinture: Colloque XI, 14–16 septembre 1995: Dessin sous–jacent et technologie de la peinture: perspectives. College Erasme. Perspectives, 1997. P. 220–222.

¹⁰⁴² Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 111. Подробнее о работе мастерской сказано также в разделе 2.2 настоящего диссертационного исследования.

¹⁰⁴³ From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 141–145, 170.

Работа Мемлинга и Мастера легенды Св. Урсулы на одного и того же заказчика – семью Портинари¹⁰⁴⁴ – сближает этих двух художников. Мы можем указать на влияние художественной манеры Мемлинга на Мастера легенды Св. Урсулы, сравнивая портрет Бенедетто Портинари на правой створке триптиха Мемлинга и портрет Лодовико Портинари на правой створке диптиха Мастера легенды Св. Урсулы: в обоих случаях живописцы использовали погрудное расположение моделей, пейзажный фон, одинаковую позу рук, сложенных в жесте моления, отсутствие контакта модели со зрителем, внимание к мелким деталям внешности портретируемых (Рисунки 130, 134).

Сравнивая алтари Мемлинга и «Диптих с тремя донаторами» Мастера легенды Св. Урсулы (Рисунок 268) нужно отметить отказ от проработки заднего плана, использование глухого темного цвета, который скорее напоминает манеру Рогира ван дер Вейдена. При этом изображение трех заказчиков на правой створке в целом нетипично для этого формата алтарей, но минимальная дистанция в изображении лиц заказчиков может напомнить триптихи Мореля и Якоба Флоренса кисти Мемлинга. Использование золота в изображении нимба вокруг головы Мадонны на левой створке также указывает на более архаичную интерпретацию по сравнению с подходом Мемлинга. Тип лица девы Марии на диптихе Мастера легенды Св. Урсулы напоминают также образы Мадонны, созданные Дирком Боутсом¹⁰⁴⁵. При этом образы Богоматери в ряде диптихов живописца восходят к иконографии Одигитрии, которую активно развивал не только Рогир ван дер Вейден, но и Хуго ван дер Гус¹⁰⁴⁶.

В творчестве Мастера легенды Св. Урсулы присутствует значительное число образов девы Марии. Один из них с иконографией Млекопитательницы (Рисунок 269), напоминает работу Мемлинга для Королевской капеллы в Гранаде (то же положение рук Богоматери и ног младенца Христа, схожее мечтательно-отрешенное выражение лица Мадонны).

¹⁰⁴⁴ Всего Мемлинг и Мастер легенды Св. Урсулы выполнили шесть заказов Портинари: это два триптиха (для Томмазо и для Бенедетто Портинари, Мемлинг), один диптих (для Лодовико Портинари, Мастер легенды Св. Урсулы), два портрета (Фолько и Бенедетто Портинари, Мемлинг) и односторчатый алтарь «Страсти Христовы» (для Томмазо Портинари, Мемлинг).

¹⁰⁴⁵ Eisler C.T. *Early Netherlandish Painting: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Philip Wilson Publishers, 2003. P. 104. При этом надо отметить сходство работы Боутса с еще двумя произведениями Мастера легенды Св. Урсулы - «Мадонна с младенцем» в собрании Метрополитен (Рисунок 269) и «Мадонна с младенцем и двумя ангелами» из Тиссен-Борнемисе (Рисунок 270). При этом на раме «Мадонны с младенцем» из Метрополитен при исследовании обнаружены петли, что указывает на то, что это центральная створка утраченного триптиха. Подробнее: Eisler C.T. *Early Netherlandish Painting: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Philip Wilson Publishers, 2003. P. 104. Возможно, что здесь можно найти переключку с посвяtitельным триптихом Портинари (портреты Томмазо Портинари, его жены и центральная панель с образом девы Марии), написанным в ранний период работы Мемлинга (около 1470 года).

¹⁰⁴⁶ Friedlender M. *Early Netherlandish Paintings* (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden-Brussels, 1967-1976. Vol. VI. P. 14-44.

Также необходимо обратиться к закрытым створкам диптиха «Св. Павел с донатором. Христос является Богородице» (Рисунки 140–141), где художник использует гризайль, что типично для некоторых работ Мемлинга (например, внешние створки алтаря Якопо Тани или триптиха Джона Донна), и в целом является одной из характерных черт школы Брюгге¹⁰⁴⁷. При этом качество исполнения гризайля у анонимного мастера Брюгге существенно ниже, чем у Мемлинга, иллюзия имитации объема скульптурных изображений почти отсутствует. Другой пример гризайля в творчестве этого анонимного мастера – закрытые створки алтаря Св. Урсулы, где качество исполнения фигур святых выше, иллюзия объема убедительнее.

Наконец, говоря о пейзаже, нужно отметить, что Мастер легенды Св. Урсулы, так же, как и Мемлинг, и его предшественники по школе Брюгге, часто обращался к городскому пейзажу, показывая зрителю знакомые архитектурные объекты, что также можно увидеть на примере алтаря Св. Урсулы.

Таким образом, в творчестве Мастера легенды Св. Урсулы присутствуют черты, характерные для других художников школы Брюгге, а именно: использование гризайля, интерес к пейзажу, особенно к типичным для Брюгге архитектурным постройкам, погрудные портреты в алтарях для итальянских заказчиков. Однако в сравнение с предшественниками и современниками, такими, как Ян ван Эйк и Ханс Мемлинг, заметны небрежность исполнения, упрощение в изображении деталей, обращение к более архаичной трактовке (глухой фон, использование золотой краски), меньшее внимание к светотеневой моделировке и освещению. Произведения Мастера легенды Св. Урсулы близки скорее к продукции квалифицированных ремесленников, чем художников-экспериментаторов эпохи Ренессанса.

Второй крупный анонимный мастер последней трети XV века, который работал в Брюгге – это Мастер легенды Св. Люции. Нельзя не отметить сходства центральной фигуры «Алтаря Св. Николая» Мастера легенды Св. Люции (Рисунок 271) с фигурой Бога на Гентском алтаре братьев ван Эйк при некотором упрощении деталей (проработка фактуры тканей и украшений, моделировка лица, цветовая палитра).

Другие работы этого художника, такие, как «Алтарь Св. Люции» (Рисунок 272) и «Св. Иероним» (Рисунок 273) сближает с манерой Мемлинга интерес к пейзажу¹⁰⁴⁸, также близкие иконографические решения можно заметить в алтаре «Дева среди дев» Мастера

¹⁰⁴⁷ Borchert T.–H. The Bruges Master of the legend of Saint Ursula. Investigating workshop practices of anonymous Bruges painters by looking into underdrawings // *La peinture ancienne et ses procédés: copies, répliques, pastiches*. Ed. H. Verougstraete, J. Couvert, Uitgeverij Peeters, Leuven, 2006. P. 18–26.

¹⁰⁴⁸ Hand J.O., Wolff M. Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue). Cambridge University Press, 1987. P. 177.

легенды Св. Люции, диптихе Селье Мемлинга и утерянной одноименной работе ван дер Гуса.

Влияние Хуго ван дер Гуса на Мастера легенды Св. Люции также отчетливо заметно в сюжетах Оплакивания (Рисунки 71, 159, 211) – образ девы Марии перекликается с сохранившимся фрагментом «Богоматерь и Иоанн Богослов» утраченной работы Хуго ван дер Гуса «Оплакивание Христа» (Рисунок 274), которая также, возможно, оказала влияние и на триптих Адриана Рейнса кисти Мемлинга. При этом надо отметить, что около 1475 года была создана одна из самых ранних работ также на сюжет Оплакивания Христа, которая сейчас атрибутируется Мастеру легенды Св. Люции¹⁰⁴⁹. Фигура Спасителя на центральной панели триптиха расположена не слева направо, как в работе из Брюгге, а справа налево, что ближе к варианту Оплакивания, созданному в мастерской Боутса¹⁰⁵⁰ (Рисунок 237). При этом окоченевшая правая рука Христа скорее является цитатой из «Оплакивания» Рогира ван дер Вейдена, где мастер подчеркивает смерть Спасителя¹⁰⁵¹.

Стоит отметить, что иконография Св. Донациана на левой внутренней створке «Триптиха Оплакивания» Мастера легенды Св. Люции прямо восходит к образцу, доступному для любого художника, работающего в Брюгге в XV веке – образу святого, созданного Яном ван Эйком в «Мадонне каноника ван дер Пале», которая находилась в тот период в кафедральном соборе города: те же атрибуты, нарядная мантия с узорами, лишь немного изменено соотношение цветов – вместо синего с отдельными золотыми узорами в произведении Мастера легенды Св. Люции преобладает золотой орнамент. На внешних створках триптиха художник изобразил Св. Петра и Св. Варвару, используя гризайль, типичный для работ Яна ван Эйка и его мастерской. Влияние ван Эйка проявляется также в частичном изменении пейзажа в этом триптихе – изображении на заднем плане образа небесного Иерусалима, что отличает работу Мастера легенды Св. Люции от алтаря Боутса.

Завершая анализ творчества Мастера легенды Св. Люции, нужно отметить, что его творчество даже в большей мере, чем произведения Мастера легенды Св. Урсулы, находится под влиянием художественной манеры Яна ван Эйка. При этом так же, как и в случае Мастера легенды Св. Урсулы, можно отметить стремление к упрощению в композиции, деталях, иконографии. Ханс Мемлинг так же, безусловно, оказывает сильное влияние на произведения Мастера легенды Св. Люции, и ряд приемов ван Эйка этот анонимный художник воспринимает через творчество Мемлинга. С последним Мастером

¹⁰⁴⁹ Eisler C.T. Early Netherlandish Painting: The Thyssen–Bornemisza Collection. Philip Wilson Publishers, 2003. P. 122.

¹⁰⁵⁰ Schöne W. Dieric Bouts und seine Schule. Berlin / Leipzig: Verlag für Kunstwissenschaft, 1938. P. 121. Об этой работе также было сказано в разделе 5.2 настоящего диссертационного исследования.

¹⁰⁵¹ Rogier van der Weyden 1400–1464: Master of Passions. Edited by L. Campbell, J. Stock. Published by Zwolle: Waanders Publ, 2009. P. 504–507.

легенды Св. Люции сближает и работа на заказчиков из Испании: близость запросов приводит к схожим решениям при выполнении алтарных композиций.

Отдельно мы хотим остановиться на круге произведений, связанных с утраченной работой Мемлинга – центральной частью алтаря для монастыря в Нахере. От этого произведения Мемлинга, принадлежащего позднему периоду его творчества, сохранился верхний ярус, включающий изображение десяти музицирующих ангелов, инструменты которых повторяются в работе «Богоматерь, царица Небесная» Мастера легенды Св. Люции (Рисунок 158). Существует предположение, что алтарь этого анонимного живописца – это возможное повторение работы Мемлинга¹⁰⁵² (Рисунок 157). Сюжет алтаря Мастера легенды Св. Люции связан с праздником Непорочного зачатия, учрежденным папой Сикстом IV примерно за десять лет до создания этой работы. Особенно популярным этот праздник стал в Испании в последней четверти XV века. И Мастер легенды Св. Люции, и Мемлинг работали на испанских заказчиков, что также косвенно подтверждает их связь друг с другом.

Также мы должны указать на ряд близких черт в произведениях Зиттова (Рисунок 259) и Мастера алтаря Св. Варфоломея (Рисунок 267) на тот же сюжет, которые, предположительно, также могут быть повторениями композиции Мемлинга. Одинаковое происхождение заказчиков (Испания), и влияние Мемлинга на обоих мастеров объясняют схожие композиционные приемы, такие как монументальную фигуру Мадонны, позы и жесты ангелов, изображение крыльев, расположение ангелов вокруг фигуры девы Марии. При этом Зиттов отказался от излишней детализации, жесткой линии рисунка, характерной Мастера легенды Св. Люции; фигура Богоматери у Зиттова приобретает чуть больше динамичности за счет отказа от жесткой вертикали, которую мы наблюдаем в композиции Мастера легенды Св. Люции. Также Зиттов написал пейзаж в холодных тонах и использовал эффект чуть размытых контуров, создающих впечатление дымки.

И наконец, мы должны отметить, что за всеми вышеупомянутыми образами музицирующих ангелов стоит работа основателя школы Брюгге – Яна ван Эйка: на Гентском полиптихе в верхнем ярусе открытого алтаря впервые появляются детальные изображения музыкальных инструментов.

В конце XV века в Брюгге усилилось почитание отдельных святых, и заказ алтарей, связанных с образами мучеников и мучениц, изменился: возник запрос на детальное

¹⁰⁵² Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 292; Hand J.O., Wolff M. Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue). Cambridge University Press, 1987. P. 177–182. Существует целый ряд произведений, таких как центральная панель триптиха «Двух Иоаннов (Брюгге)», «Мадонна на троне с младенцем и ангелами» (Вашингтон) и центральная панель триптиха Бенедетто Пагагнотти (Флоренция), где появляются музицирующие ангелы.

изображение истории деяний и смерти святых. Примером подобных заказов является «Алтарь Св. Годеливы»¹⁰⁵³ (Рисунок 78), где на семи панелях открытого алтаря Мастер легенды Св. Годеливы показал более тридцати сцен из жизни святой. Очень схожий пример полиптиха кисти того же мастера посвящен Иакову Старшему (Рисунок 275). В этих работах изображение человеческих фигур, выстраивание пространства, детали архитектуры испытывают влияние в первую очередь Мастера легенды Св. Урсулы и Мастера легенды Св. Люции. Однако в целом манера этого художника отличается меньшим изяществом и элегантностью, еще большим упрощением деталей, плоскостностью в изображении фигур в сравнение с работами его современников¹⁰⁵⁴. При этом мы должны отметить, что такого рода «исторические» сцены напоминают работы Мемлинга, связанные с виртуальным паломничеством («Страсти Христовы», «Семь радостей девы Марии» или «Пришествие и Триумф Христа»), однако в отличие от нового подхода Мемлинга, который воспроизвел единое пространство города и окружающего его пейзажа, в котором происходят события Страстного цикла или сцены из жизни Богоматери и Христа, Мастер легенды Св. Годеливы выбирает более архаическое решение. Но общая тенденция повествования заметна как у Мемлинга, так и у анонимных мастеров его круга.

Некоторые живописцы Брюгге идентифицируются как принадлежащие кругу или школе того или иного мастера. Так, анонимный художник из круга Мемлинга написал «Снятие с креста» для болонского купца Лоиани (Рисунок 143), а последователь ван Эйка – «Портрет Марко Барбариго» (Рисунок 117), где нужно отметить смелый выбор цветов, яркое освещение, которое контрастирует с темным задним фоном, изменение пропорций тела и увеличение размеров головы¹⁰⁵⁵.

Другой яркий пример влияния ван Эйка, который выходит за пределы школы Брюгге – это творчество Мастера 1499 года. Ранее считалось, что этот мастер был связан с Брюгге во многом благодаря диптиху аббата Кристиана Хондта, аббату из цистерцианского монастыря Тер Дуинен (Рисунок 22). Композиция и иконография «Мадонны в церкви» ван Эйка повторяются на левой створке алтаря Мастера 1499 года, однако этот анонимный художник усилил декоративность (причудливый узор на плитках пола), а также акцентировал внимание зрителя к переднему плану благодаря медному вазону с цветами в правом нижнем углу. Мастер 1499 года использовал другой тип освещения, когда яркий

¹⁰⁵³ From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 128.

¹⁰⁵⁴ The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol II. P. 448.

¹⁰⁵⁵ Почти ничего неизвестно об авторе портрета кроме того, что он перебрался в Англию после обучения в Брюгге, возможно в мастерской Яна ван Эйка, так как этот живописец демонстрирует хорошее знание приемов мастерской. Подробнее: Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 224–227.

свет без полутонов позволяет ему тщательно выписать все детали, включая паутину¹⁰⁵⁶. Часть исследователей сейчас считает, что более вероятно, что этот художник был родом из Гента¹⁰⁵⁷. При этом его манера – это пример соединения приемов Хуго ван дер Гуса и его круга и школы Брюгге¹⁰⁵⁸, что проявляется в написании фигур, цветовой палитре, светотеневой моделировке и в композиционных схемах¹⁰⁵⁹.

Отдельные анонимные мастера Брюгге последней четверти XV века испытали влияние сразу и Кристуса, и Мемлинга, примером чего могут быть работы Мастера портретов Барончелли¹⁰⁶⁰, в частности «Пятидесятница» (Рисунок 277), где пейзаж за окнами напоминает «Оплакивание» Петруса Кристуса: так же, как и в работе Мастера портретов Барончелли мы должны отметить жесткую линию рисунка и отсутствие световоздушной перспективы, характерной для Мемлинга. Однако, с другой стороны, о манере Мемлинга напоминают отрешенные лица святых, разнообразие их поз и жестов, и отсутствии жесткой границы между донаторами и персонажами сцены.

Мастер Страстей Христовых в работе «Христос перед народом» (Рисунок 278) находился под влиянием не только соответствующих сцен из «Страстей Христовых» Мемлинга, но и гравюр Мартина Шонгауэра «Esse homo» и «Несение Христа»¹⁰⁶¹, что заставляет вспомнить о возможности пребывания Шонгауэра в Брюгге в мастерской Мемлинга (Рисунки 254, 279).

Некоторые художники, например Мастер 1473 года, несмотря на работу на заказчиков, связанных с Брюгге, скорее всего, являлись прямыми учениками Рогира ван дер

¹⁰⁵⁶ Primitifs flamands anonymes. Exhibition catalogue, Bruges, Groeningemuseum, 1969, №18–21.

¹⁰⁵⁷ Hand J.O., Metzger C., Spronk R. Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych. New Haven, CT: Yale University Press, 2006. P. 140.

¹⁰⁵⁸ В произведении Мастера 1499 года – «Богородица в окружении святых» (Виргинский художественный музей, Ричмонд) Мадонна показана в окружении четырех святых – традиционных Св. Екатерины и Св. Варвары, и более редко встречающихся Св. Дорофеи и Св. Агнессы (Рисунок 213). Этот сюжет появляется в творчестве Мемлинга (диптих Селье), на которого, в свою очередь, влияет Хуго ван дер Гус (Рисунок 212). Однако возможно, что влияние Хуго на Мастера 1499 года было прямым, Кэмпбелл высказывает предположение, что он работал в мастерской Хуго ван дер Гуса в Генте. Подробнее: Campbell L. The early Flemish pictures in the collection of Her Majesty the Queen. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1985. P. 47–51; также нужно отметить, что Мастер 1499 года мог познакомиться в Брюгге или Генте с Симоном Бенингом, живописцем-миниатюристом, отец которого Александр Бенинг женился на племяннице Хуго, и унаследовал его рисунки. Подробнее: Buck S. The Impact of Hugo van der Goes as a Draftsman // Master Drawings, Vol. 41, No. 3, Early Netherlandish Drawings (Autumn, 2003). P. 232–233. Сюжет «Дева среди дев» встречается и в творчестве Мастера легенды Св. Люции, которые примерно на десять лет ранее создал свой вариант этой иконографии (Рисунок 80), где одиннадцать дев окружают деву Марию с Младенцем Христом на руках. Однако более компактный и с меньшим количеством фигур вариант Мастера 1499 года мог быть обусловлен особенностями заказа, которые не удается установить.

¹⁰⁵⁹ Ряд композиционных приемов Мастера 1499 года повторяют работы Хуго ван дер Гуса. Например, фигуры апостолов из «Коронации Богородицы» Мастера 1499 года (Рисунок 276) перекликаются с «Успением Богородицы» Хуго ван дер Гуса (Рисунок 217). Подробнее: Friedlander M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol IV. P. 89.

¹⁰⁶⁰ Friedlander M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol X. P. 19, 70.

¹⁰⁶¹ Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 316–321.

Вейдена, что проявляется в трактовке фигур Мадонны и донаторов в триптихе Яна де Витте, в построении пространства и выборе цветовой палитры¹⁰⁶² (Рисунок 64). Однако другой последователь (и возможный ученик¹⁰⁶³) Рогира ван дер Вейдена Мастер поклонения волхвов из Прадо (Рисунок 280), хотя и прибегал к иконографическим схемам Рогира ван дер Вейдена¹⁰⁶⁴ (Алтарь Св. Колумба), но при этом симметричные построения в своих композициях скорее заимствовал от Мемлинга. Мы можем говорить, что творчество Мемлинга оказывало влияние даже на выходцев из мастерской его учителя, что в том числе было связано с предпочтениями заказчиков.

Подводя итоги, нужно заметить, что последняя треть XV века, несмотря на политический и экономический кризис в городе, характеризуется ростом заказов со стороны почти всех категорий заказчиков, что привело к появлению целого ряда анонимных мастеров, которые в своем творчестве испытали влияние как современников, таких как Мемлинг, так и работ Яна ван Эйка, чья художественная манера продолжает быть неиссякаемым источником заимствований, вдохновляя художников разрабатывать мотивы пейзажа, одеяний, поз и жестов персонажей, построения композиции, которые восходят к работам ван Эйка. При этом кроме влияний со стороны ван Эйка и Мемлинга анонимные художники активно интерпретировали творчество и Рогира ван дер Вейдена, и Дирка Боутса, и Хуго ван дер Гуса, таким образом подтверждая значимость для развития школы Брюгге таких художественных центров, как Левен, Брюссель и Гент.

5.3.3. Давид, Провост и их ученики: последнее поколение школы Брюгге

Творчество Герарда Давида еще в середине прошлого века часто рассматривали как пример произведений, принадлежащих последнему поколению «старой гвардии» фламандских примитивов: Фридлендер писал об отсутствии и эпичности, и драматичности в его работах¹⁰⁶⁵, Панофский говорил о возврате к началу «золотого века нидерландской живописи» – творчеству ван Эйка и Робера Кампена, что указывает на сознательную

¹⁰⁶² Friedlender M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol. VI. P. 38, 59.

¹⁰⁶³ Некоторые жесты персонажей повторяют не финальное решение Рогира, а его подготовительные рисунки, что может говорить о возможной работе Мастера поклонения волхвов из Прадо в мастерской в Брюсселе. Подробнее: Hand J.O., Wolff M. Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue). Cambridge University Press, 1987. P. 155.

¹⁰⁶⁴ Ridderbos B, Buren, Anne van, Veen, Henk Th. van. Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research. Los Angeles, Calif.: Getty, 2005. P. 314–315.

¹⁰⁶⁵ Friedlender M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol. VIb. P. 98.

архаизацию в работах Давида, при этом отмечал, что «в его архаике таились семена прогресса»¹⁰⁶⁶.

Мы считаем, что необходимо переосмыслить художественную манеру Давида с учетом изменившихся социальных и экономических обстоятельств в Брюгге (бунт 1480–х годов, блокада города, заиливание Цвирна и постепенный кризис, когда Брюгге уступил свою роль как художественный и экономический центр южных нидерландских территорий Антверпену). В этот турбулентный период творчество живописца отражало изменившиеся условия работы художников Брюгге, а его мастерская стала примером ответа на изменившийся запрос художественного рынка в период конца XV – начала XVI веков. В 1490–е годы возрос спрос на небольшие алтарные композиции для частного благочестия¹⁰⁶⁷, и мастерские живописцев копировали, часто с незначительными изменениями, один и тот же популярный образ много раз, примером чему могут служить сюжеты Рождества Христова и Оплакивания Христа¹⁰⁶⁸, которые были многократно повторены подмастерьями Давида. Также на изменение спроса указывает тенденция на «обмирщение» сюжетов, что повлияло на религиозную живопись¹⁰⁶⁹. В творчестве Давида примером такого рода является «Мадонна с младенцем и молочным супом» (Рисунки 281–283). В этом алтаре мастер соединил жанровые элементы с религиозной тематикой. Тот же подход художник продемонстрировал и в другом произведении – «Отдых на пути в Египет»: в работе из Вашингтона мастер десакрализировал чудо склонившейся пальмы¹⁰⁷⁰, показывая Иосифа с палкой, сбивающим плоды с дерева¹⁰⁷¹; на алтаре из Антверпена Иосиф изображен спящим, корзина приоткрыта, рядом стоит глиняная бутылка (Рисунки 284–285). Эти работы, наполненные скрытой символикой¹⁰⁷², пользовались большой популярностью, что и привело к появлению повторений этого сюжета. В работах из Прадо и Метрополитен-музея художник напоминает, что отдых будет краткосрочным и вскоре Святое семейство снова

¹⁰⁶⁶ Panofsky E. *Early Netherlandish paintings: its Origin and Character*. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 351–353.

¹⁰⁶⁷ Wilson J.C. *Painting in Bruges at the close of the Middle ages*. Studies in Society and Visual Culture. The Pennsylvania State University Publ., 1998. P. 87–88.

¹⁰⁶⁸ Ainsworth M.W. *Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition*. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 102–103.

¹⁰⁶⁹ Perier–D'Ieteren C. *Virgin and Child with the Milk Soup after Gerard David: Series of Paintings on the Same Theme after Known Models // Making Copies in European Art 1400–1600*. Edited by M. Bellavitis. Brill, 2018. P. 261–262.

¹⁰⁷⁰ Hand J.O., Wolff M. *Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue)*. Cambridge University Press, 1987. P. 64.

¹⁰⁷¹ При этом пальму Давид заменил на растущее во Фландрии ореховое дерево.

¹⁰⁷² Красный цвет платья Марии и подорожник указывают на будущие Страсти Христовы, виноград как символ Евхаристии, яблоко как напоминание о первородном грехе и многое другое. Подробнее: Mundy J.E. Gerard David's "Rest on the Flight into Egypt": Further Additions to Grape Symbolism // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1981–1982, Vol. 12, No. 4 (1981–1982). P. 211–222.

тронется в путь¹⁰⁷³ (Рисунки 286–287). Мы должны заметить, что такое внимание к деталям, к фокусу на повествовательности были характерны и для предшественника Давида по школе Брюгге – Ханса Мемлинга, особенно в его поздних произведениях.

Сюжеты «Отдых и пути в Египет» и «Мадонна с младенцем и молочным супом» отличает также большое внимание к пейзажу. При этом в ранних работах мастера конструкция пейзажа продолжала традицию Яна ван Эйка и Дирка Боутса¹⁰⁷⁴, например, в «Оплакивании» справа изображены горы, слева – деревья, а на среднем плане – городские постройки, смещенные чуть влево, чтобы позволить зрителю соотнести их с крестом на переднем плане. Однако постепенно решения Давида стали оригинальными, что наиболее ярко проявляется в «Лесной сцене»¹⁰⁷⁵ (Рисунок 288). Этот пейзаж – первый пример изображения природы без человека¹⁰⁷⁶. При этом мы не можем утверждать, что Давид не следовал традиции створчатых алтарей. На внешних створках было принято изображать события, связанные с событиями на открытых створках триптихов. Изображение леса так же, как и вол с ослом отсылают зрителя к книге Исаяи, как и собственно лесной пейзаж¹⁰⁷⁷. Такого рода ассоциации возникали у современников Давида во многом благодаря распространению в конце XV – начале XVI веков ментального (виртуального) паломничества, чему способствовало размышление о странствиях Св. Семейства.

Также стоит отметить, что пейзаж Давида с небольшими полянами и укромными уголками контрастирует с пейзажем Патинира¹⁰⁷⁸, отражая различие между Брюгге и Антверпеном на рубеже веков: тогда как Брюгге подвергался изоляции после бунта 1488 года, потерял многих иностранных купцов, в это же время Антверпен, напротив, становился

¹⁰⁷³ Иосиф и дева Мария с младенцем изображены дважды, небольшая сцена в правой части обеих композиций указывает на продолжение путешествия, что было важно для целей виртуального странствия, распространенных среди последователей *Devotio moderna* в этот период.

¹⁰⁷⁴ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 128, 226.

¹⁰⁷⁵ Эта работа является внешними створками триптиха «Рождество с донаторами, Св. Иеронимом и Леонардом».

¹⁰⁷⁶ Что предшествует работам Патинира, и возможно, с учетом того, что Давид открыл в Антверпене вторую мастерскую, именно он повлиял на пейзаж Патинира. Подробнее: Koch R.A. Joachim Patinir (Princeton monographs in art and archaeology). Princeton University Press, 1968; Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 298.

¹⁰⁷⁷ Исая, 1:3, 32:13–19; Buijsen, Edwin. Considering the ox and the ass Подробнее: search of an interpretation for Gerard David's Forest Scene. Подробнее: Suchtelen A., Bruijnen Y., Buijsen E. Art on wings: celebrating the reunification of a triptych by Gerard David. Mauritshuis; V+K Pub., The Hague, Bussum, 1997. P. 27–28, 33.

¹⁰⁷⁸ Нужно отметить, что Давид и Патинир в одном и том же 1515 году становятся членами гильдии Св. Луки Антверпена, что не мешает им развивать противоположные подходы к пейзажу. Ярким примером может являться сюжет Отдыха на пути в Египет, который в 1510–е годы появляется в творчестве не только Давида, но и Патинира (Рисунок 289). Но в отличие от Давида, Патинир показывает Мадонну, окруженную разнообразными жанровыми сценами, создавая ощущения мира, наполненного людьми в отличие от уединенного отдыха Богоматери на работах Давида. Но так или иначе оба этих мастера стали родоначальниками развития пейзажа как отдельного жанра.

очень привлекательным для торговли и постепенно усиливал свою позицию ключевого города южных Нидерландов, занимающего лидирующее положение в регионе¹⁰⁷⁹.

Если в пейзаже отчетливо заметна эволюция творческой манеры Давида, то в целом периодизация произведений мастера весьма затруднена. Мы считаем, что попытки выделить ранний и зрелый периоды в творчестве Давида, предпринятые Джеймсом Манди¹⁰⁸⁰ и Хансом Миегротом¹⁰⁸¹ не учитывали, насколько сознательным было использование Давидом иконографии ван Эйка и других нидерландских мастеров первой половины и середины XV века¹⁰⁸². Поэтому, например, иконографические решения ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена встречаются не только в раннем, но и в зрелом периоде творчества мастера. Примером влияний ван Эйка служит «Мадонна с младенцем и четырьмя ангелами» (Рисунок 52): истоки этой композиции можно обнаружить в работах Яна ван Эйка и его мастерской «Мадонна у фонтана» и «Мадонна Яна Воса». Художник копировал «Мадонну у фонтана» (Рисунок 290), и этот рисунок становится доказательством интереса Давида к творчеству ван Эйка так же, как и более ранний рисунок мастера «Четыре головы» (Рисунок 291), где Давид исследовал персонажей центральной панели нижнего ряда Гентского алтаря¹⁰⁸³. И наконец, поза Архангела в «Триптихе с Архангелом Михаилом» (Рисунок 292) повторяет рисунок мастерской ван Эйка, который несколько раз копировали подмастерья ван Эйка в 1440–е годы, и к которому снова обратился Давид спустя несколько десятилетий¹⁰⁸⁴.

В 1510–е годы в творчестве Давида обнаруживаются переключки с творчеством и Рогира ван дер Вейдена (положение тела Христа, жесты и позы родных и учеников, окруживших Спасителя) в работах на сюжет «Оплакивание» (Рисунки 293–294). С 1490–е годов (Рисунок 295) художник обращался к композиции Пьеты, которая была одной из частых тем в творчестве Рогира¹⁰⁸⁵. В это же время Давид написал и «Поклонение волхвов» (Рисунок 298), которое восходит скорее к ван Эйку не только благодаря тщательному исполнению, но и близости группы всадников на алтаре группе на работе «Распятие» ван Эйка и его мастерской (Рисунок 178). При этом старший волхв, целующий ручку младенца,

¹⁰⁷⁹ Ewing D. An Antwerp Triptych: Three Examples of the Artistic and Economic Impact of the Early Antwerp Art Market // Antwerp: Artworks and Audiences, Northampton, 1994. P. 12.

¹⁰⁸⁰ Mundy J.E. Gerard David Studies. PhD diss., Princeton University, 1980.

¹⁰⁸¹ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989.

¹⁰⁸² Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 3–4.

¹⁰⁸³ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 27–30.

¹⁰⁸⁴ Borchert T.-H. Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530. Thames & Hudson, 2011. P. 158.

¹⁰⁸⁵ Например, центральная панель триптиха Рогира ван дер Вейдена Мирафлорес (Рисунок 206) или «Пьета» из собраний Прадо и Национальной Лондонской галереи (Рисунки 296–297).

повторяет тот же жест волхва на центральной панели триптиха Св. Колумба Рогира ван дер Вейдена (Рисунок 247).

Один из самых популярных сюжетов раннего периода работы мастерской Давида – Рождество Христово (Рисунки 299–301). Возможно, что заказчиков привлекала не только простота и изящество исполнения этого сюжета мастерской Давида, но и обращение к тексту «Откровение Св. Бригитты»¹⁰⁸⁶, посвященного рождению Христа. Это было начало работы Давида в Брюгге, и неудивительно, что в первую очередь выходец с территории северных Нидерландов использовал типы северонидерландских художников, таких как Гертген тот Синт Янс¹⁰⁸⁷ (Рисунок 302) и мастер диптиха Брунсвика¹⁰⁸⁸ (Рисунок 303). Работа Гертгена тот Синт Янса указывают на несомненные переключки его фигур (головы, жесты рук, положение тел) с рисунками Давида¹⁰⁸⁹ (Рисунок 304). Однако стоит также отметить влияние на Давида иконографии Боутса¹⁰⁹⁰, а именно одной из створок «Триптиха девы Марии» (Рисунок 205). Боутс умер в 1475 году, однако его мастерская продолжала активно функционировать под руководством сыновей – Дирка Боутса младшего и Альбрехта Боутса, которые продолжали использовать рисунки отца¹⁰⁹¹. Давид вполне мог побывать в Левене, поскольку, как и Боутс, был выходцем из северных нидерландских провинций. Типология Мадонны и Иосифа, также, как и архитектурные детали, два пастуха и холмистый ландшафт на заднем плане в работе Давида переключаются с произведением Боутса¹⁰⁹². На подготовительных рисунках Давида заметно сходство с моделированием фигур, присущим манере Боутса¹⁰⁹³.

Отдельно нужно отметить влияние на творчество Давида произведений Робера Кампена¹⁰⁹⁴. Фрагмент «Алтаря Страстей», который уже упоминался выше¹⁰⁹⁵, послужил

¹⁰⁸⁶ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 101–105.

¹⁰⁸⁷ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 36.

¹⁰⁸⁸ Friedlender M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol V. Pl. 18.

¹⁰⁸⁹ Châtelet A. Early Dutch Painting: Painting in The Northern Netherlands in The Fifteenth Century. William S. Konecky Associates, 1988. P. 118, 221.

¹⁰⁹⁰ Нужно отметить, что Миегрот склонен приписать первое место среди тех мастеров, кто повлиял на Давида, Хуго ван дер Гусу. Подробнее: Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 35–93.

¹⁰⁹¹ Campbell L. The Early Netherlandish Painters and their Workshops // Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque III, 6–7–8– septembre 1979: Le probleme Maztre de Flemalle – van der Weyden (Universite' Catholique de Louvain, Institut Supirieur d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, Document de travail no.11), ed. D. Hollanders–Favart and R. Schoutte, Louvain–La–Neuve [1981]. P. 52–53.

¹⁰⁹² В свою очередь, «Рождество» Боутса напоминает о двух ранних работах на тот же сюжет – «Рождество» Робера Кампена (Рисунок 305) и алтарь Бладелена Рогира ван дер Вейдена (Рисунок 28).

¹⁰⁹³ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 109.

¹⁰⁹⁴ Копии с работ Яна ван Эйка и Робера Кампена в большом количестве появляются в 1490–1500–е годы, кульминацией является «Портрет человека с гвоздикой» (Рисунок 41). Подробнее: Panofsky E. Early Netherlandish paintings: its Origin and Character. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 350–351.

¹⁰⁹⁵ Niederländische Gemälde im Städelsche Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2. Edited by K. Gallwitz, J. Sander. Verlag Philipp von Zabern, 1993. P. 130–150.

источником вдохновения для создания фигур Иосифа Аримафейского и Никодима в алтаре «Снятие с креста» Давида (Рисунок 11). Образ плачущей Марии Давида напоминает фигуру Марии с другого алтаря Кампена – триптиха Сейлерна¹⁰⁹⁶ (Рисунок 306). При этом нужно отметить, что композиция Дирка Боутса на тот же сюжет (Рисунок 307) также повлияла на произведение Давида¹⁰⁹⁷. Мы хотим подчеркнуть, что здесь нет механического копирования, а скорее, как и в случае с «Мадонной с младенцем и четырьмя ангелами», мы наблюдаем творческую интерпретацию мотивов более ранних мастеров.

Рассматривая влияние на художественную манеру Давида его предшественников по школе Брюгге, нужно отметить также Петруса Крестуса. Вышеупомянутая «Мадонна с младенцем и четырьмя ангелами» также основывается на композиционной схеме произведения Крестуса «Мадонна с младенцем в арке» (Рисунок 308). При этом в сравнение с Крестусом, который, возможно, написал свою работу для продажи на открытом рынке и поэтому не включал в изображение специфических деталей, у Давида монах–картезианец на заднем плане указывает на возможного заказчика работы¹⁰⁹⁸.

Говоря о воздействиях на художественную манеру Давида, нельзя отрицать творчество художника, который был старшим современником Давида и мог быть ему хорошо знаком, поскольку Давид и Мемлинг жили в Брюгге на протяжении примерно десяти лет, до смерти старшего из мастеров. Заказчик Давида Ришар де Виш ван дер Капелле хорошо знал Яна Краббе, аббата Тер Дуинена, для которого работал Мемлинг¹⁰⁹⁹. С другой стороны, некоторые композиционные решения Давида восходят в первую очередь к работам Мемлинга: например, триптих Седано перекликается с многочисленными работами Мемлинга того же формата, когда на центральной панели изображена Мадонна с младенцем на троне в полный рост в окружении святых и/или ангелов, на боковых створках – донаторы в сопровождении своих святых, и все три панели объединяет идиллический пейзаж (Рисунки 105, 89, 137). Нельзя не отметить традицию изображения восточных ковров у ног Богородицы, которая началась в работах Яна ван Эйка и сохранялась в произведениях Петруса Крестуса и Мемлинга, а затем появилась в алтарях Давида, таких как триптих Седано и «Мадонна с младенцем в окружении ангелов» (Рисунок 309). Интересно, что обе эти работы мастера принадлежат 1490–м годам, тогда как тот же вариант алтарной композиции с Богородицей на троне в работах 1500–х годов, несмотря на

¹⁰⁹⁶ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 125–128.

¹⁰⁹⁷ Schoute R. La Chapelle Royale De Grenade: Les Primitifs Flamands I/6. Centre National De Recherches "Primitifs Flamands", 1963. P. 36–53.

¹⁰⁹⁸ Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 128–130.

¹⁰⁹⁹ Verougstraete H. Memling studies: proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10–12 November 1994). Leuven: Peeters, 1997.

схожесть иконографической схемы, уже не включает в себя восточный ковер¹¹⁰⁰. Разнообразие исполнения Давидом и его мастерской похожих сюжетов и большая свобода в выборе деталей приводят к тому, что у ног девы Марии появляется то красный ковер без узоров (Рисунок 96), то просто узорчатые плитки пола (Рисунок 52).

В завершение нужно упомянуть обращение Герарда Давида к сюжету «Дева среди дев» (Рисунок 96). Эта иконография впервые возникла в школе Брюгге благодаря Мемлингу, которого вдохновили немецкие варианты этой темы и одноименная работа Хуго ван дер Гуса. Далее в творчестве анонимных мастеров Брюгге тоже появились алтарные композиции, в которых Богоматерь была окружена святыми мученицами. Работа Давида может быть рассмотрена как следующая ступень развития иконографии и художественных приемов этого сюжета.

Во-первых, Герард Давид в этом алтаре использовал рисунок как способ моделирования объема фигуры и эффектов освещения, что было совершенно нетипично ни для Мемлинга, ни для других представителей ранней нидерландской живописи. Только через 20 лет такой прием начали применять такие мастера, как Лука Лейденский. При этом итальянские художники, в том числе на севере Италии, такой метод уже использовали, что указывает на возможное посещение Давидом Италии между 1501 и 1507 годами. Интерес Давида к более контрастному освещению в сравнение с работами его предшественников был отчетливо замечен уже в «Браке в Кане». Это могло быть связано не только с вероятным путешествием в Италию, но и с близким знакомством с семьей Адорно, представители которой несколько раз посещали Италию, и возможно, способствовали получению мастерской Давида некоторых заказов от итальянских патронов¹¹⁰¹.

Во-вторых, иконография девы Марии в работе Давида «Дева среди дев» в числе прочего напоминает скульптуру Микеланджело, которая в 1506 году была установлена в Нотр-Дам Брюгге. Это еще одна работа (наравне с упомянутыми выше произведениями Робера Кампена, Хуго ван дер Гуса и Дирка Боутса), которая не принадлежала школе Брюгге, но находилась в городе и оказала существенное влияние на манеру позднего периода школы. Давид имитировал мягкие черты Мадонны Микеланджело в центральной фигуре девы Марии, а затем еще несколько раз использовал этот образ, например, в двух версиях «Мадонны с молочным супом»¹¹⁰². В целом, алтарь «Дева среди дев» имел особое

¹¹⁰⁰ При этом нужно отметить, что в творчестве учеников Давида также иногда появляется изображение ковра под ногами Мадонны. Одним из примеров может быть работа Адриана Изенбранта «Мадонна в окружении святых» или «Мистическое обручение Св. Екатерины» (первая четверть XVI в., Старая Пинакотекa, Мюнхен).

¹¹⁰¹ Возможно, благодаря Адорно художник получил заказ на полиптих Саули. Подробнее: Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 210.

¹¹⁰² Martens M.P.J. Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus. Harry N. Abrams, 1999. P. 54; Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 77

значение для Давида, поскольку художник выступил здесь и как донатор, а его автопортрет является одним из редких бесспорных портретов нидерландских художников XV – начала XVI веков.

Упомянув выше о мастерской Давида, нужно отметить, что сведений о подмастерьях и учениках мастерской художника в его ранний период работы в Брюгге не сохранилось. В 1490-е годы в мастерской, скорее всего, появился ученик Антониус Хутхе, однако никаких сведений о его работах не сохранилось¹¹⁰³. Позже, в 1510-е годы, в гильдии Св. Луки Брюгге отмечено прибытие в город сначала Адриана Изенбранта, затем Амброзиуса Бенсона, которые, очевидно испытали сильное влияние манеры Давида, и, хотя официально в документах гильдии Св. Луки Брюгге они не были указаны как ученики Давида, но они вполне могли работать в мастерской Давида и им были доступны рисунки старого мастера, влияние которых отчетливо видно в работах обоих художников¹¹⁰⁴. Как пример такого рода влияний, может быть рассмотрена так называемая «руанская группа», названная так по работе Давида из Руанского музея «Дева среди дев», в которую можно включить двенадцать работ Давида и Изенбранта, где повторяются те же складки мантии Мадонны, что и на панели из Руана. Два произведения из этой группы приписываются также Давиду; в них также полностью повторяются и форма, и направление складок мантии (Рисунки 144–146, 34). В девяти других, которые атрибутируются и Давиду, и Изенбранту, конфигурация складок изображена в обратном направлении¹¹⁰⁵. Также в этой группе произведений варьируется поза младенца Христа (пять разных типов). Источником этих работ могли быть рисунки на отдельных листах, книга образцов или рисунки по размеру финального заказа, которые переносили на доску¹¹⁰⁶. Также нужно отметить варианты полуфигурного изображения девы Марии с младенцем на руках, которые связаны с «руанской группой»,

¹¹⁰³ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 22–23.

¹¹⁰⁴ Campbell L. The Early Netherlandish Painters and their Workshops // Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque III, 6–7–8– septembre 1979: Le probleme Maître de Flemalle – van der Weyden (Universite' Catholique de Louvain, Institut Supirieur d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, Document de travail no.11), ed. D. Hollanders–Favart and R. van Schoutte, Louvain–La–Neuve [1981]. P. 48–50.

¹¹⁰⁵ Это следующие панели: Изенбрант (под вопросом) «Ван Вельде диптих или Семь скорбей Богоматери», 1518–1528, Нотр–Дам, Брюгге, семь алтарных композиций «Бегство в Египет», три из которых 1510–1520 года приписываются Давиду (из Прадо, Мадрид, из Метрополитен–музея, Нью–Йорк и из Королевского музея изящных искусств, Антверпен), и две, первой половины XVI века, атрибутируются Изенбранту (из музея изящных искусств, Гент и из музея истории искусств, Вена), а также две спорные композиции из музея изящных искусств, Бильбао и из Национальной галереи, Вашингтон, еще две «Мадонны в нише», которые приписываются Изенбранту (первая половина XVI века, из музея Лазаро Гальдиано, Мадрид и из художественного музея Нового Орлеана). Подробнее: Wilson J.C. Painting in Bruges at the close of the Middle ages. Studies in Society and Visual Culture. The Pennsylvania State University Publ., 1998. P. 93–103.

¹¹⁰⁶ Wilson J.C. Workshop Patterns and the Production of Paintings in Sixteenth Century Bruges // The Burlington Magazine, Aug., 1990, Vol. 132, No. 1049 (Aug., 1990). P. 525–527.

которые приписываются последователям Давида, включая Изенбранта и Бенсона¹¹⁰⁷ (Рисунки 310–311).

На ранних этапах работы мастерская Давида часто использовала шаблоны рисунков, примерами которого могут быть рисунки из коллекции Британского музея и Кунстхалле Гамбурга¹¹⁰⁸ (Рисунки 4, 312), при этом заметно подражание манере в первую очередь Дирка Боутса. Затем все больше заметно влияние ван Эйка и Мемлинга, когда и исполнение фигур, и более насыщенная цветовая палитра начинают преобладать в творчестве мастера.

Всего от Давида сохранилось около 15 рисунков, некоторые из них с изображениями мужских и женских голов имеют явные переклички с рисунками Леонардо да Винчи и его школы, с которыми Давид мог познакомиться через Амброзиуса Бенсона или во время своей поездки в Италию в начале XVI века¹¹⁰⁹, или при изучении алтаря Квентина Массейса «Алтарь Св. Иоанна»¹¹¹⁰ (Рисунок 313). Также среди рисунков Давида есть несколько рисунков с произведений ван Эйка, упомянутых ранее, которые позволили художнику творчески разрабатывать тему Мадонны и других библейских персонажей в своих собственных работах, а также копировать отдельные приемы ван Эйка, например, расположение складок¹¹¹¹. И наконец, последнюю группу рисунков Давида составляют пейзажные зарисовки, которые скорее всего, были сделаны на пленэре¹¹¹² (Рисунки 314–315). Художник очень тщательно проработал все детали, от листьев до ствола дерева, при этом изображая и ветер, и движение листьев¹¹¹³.

Кроме этого, более 20 рисунков сейчас атрибутируют мастерской Давида, основываясь на менее тщательной проработке деталей и обобщенном изображении фигур¹¹¹⁴. Среди этих рисунков нужно выделить лист «Портрет мужчины или Портрет Чарльза Брандона, графа Саффолка» (Рисунок 316), который еще Фридлендер связал с

¹¹⁰⁷ Wilson J.C. Connoisseurship and copies: the case of the Rouen grouping // *Gazette des beaux-arts*, Per. 6, A. 133, T. 117, N. 1468–1469 (mai–juin 1991). P.191–206.

¹¹⁰⁸ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 97.

¹¹⁰⁹ Kwakkelstein M.W. Leonardo da Vinci as a Physiognomist: Theory and Drawing Practice. Primavera Pers, 1994. P. 117–118.

¹¹¹⁰ Silver L. The Paintings of Quinten Massys: With Catalogue Raisonné. Phaidon, 1984. P. 46.

¹¹¹¹ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 31.

¹¹¹² Там же. P. 31–33.

¹¹¹³ Нужно отметить, что аналогии подобной проработке пейзажа можно найти в рисунках ффа Бартоломео. Подробнее: Fischer C. Fra Bartolommeo's Landscape Drawings // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 33. Bd., H. 2/3 (1989). P. 301–342.

¹¹¹⁴ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 33–44.

работой возможного английского ученика Давида: автором может быть Мастер портретов Брендонов, возможно, это Ян Рейв (Ян Корвус¹¹¹⁵) или Герард Хоренбут¹¹¹⁶.

Через десять лет после приезда Давида в Брюгге также переехал и другой значительный нидерландский мастер рубежа XV и XVI веков Ян Провост. Его художественная манера сформировалась в Монсе¹¹¹⁷. В ранних работах Провоста заметно больше французских, чем фламандских влияний, что, в числе прочего, обусловлено миниатюрами Симона Мармиона, на чьей вдове он был женат¹¹¹⁸. Одним из примеров влияния Мармиона является работа Провоста «Кормящая Мадонна» (Рисунок 317), где заметна типологическая и композиционная перекличка с произведением Мармиона «Мадонна с младенцем» (Рисунок 318) – склоненная голова девы Марии, удлиненные пальцы, украшение на волосах и прическа, белый плат, лежащий поверх обнаженной груди. В свою очередь Мармион был вдохновлен одной из самых влиятельных работ Рогира ван дер Вейдена – «Святой Лука, рисующий Богоматерь» (Рисунок 87). Работа Мармиона из Страсбурга копировалась Провостом и его подмастерьями и последователями более десяти раз¹¹¹⁹. Нужно отметить, что и некоторые работы Давида тоже демонстрируют приметы влияния миниатюр Мармиона¹¹²⁰, возможно, здесь можно отметить опосредованное влияние мастеров друг на друга.

Провост прибыл в Брюгге в год смерти Мемлинга (1494) и испытал его сильнейшее влияние. Раннее произведение Провоста «Мадонна с младенцем» (Рисунок 320) напоминает ряд работ Мемлинга, в частности, «Мадонну с младенцем и двумя ангелами» (Рисунок 321), где старший мастер разрабатывал иконографию *hortus conclusus*¹¹²¹. Однако в

¹¹¹⁵ The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. 3. P. 131–132. Кандидатура Корвуса более вероятна: он с 1512 года являлся членом гильдии Св. Луки Брюгге и был связан с домом Брандонов, при этом художник переехал в Англию около 1530 года. Подробнее: Toussaert J. *Le sentiment religieux en Flandre à la fin du Moyen Âge*. Paris: Plon, DL 1963. P. 515.

¹¹¹⁶ Герард Хоренбут оказался в Англии между 1521 и 1526 годами, до этого он был придворным художником Маргариты Австрийской. Подробнее: Friedländer M. *Die altniederländische Malerei*. 14 Bände. Sijthoff, Leiden/Niederlande 1924–1937. Vol. 5. P. 5–18; The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. 1. P. 242–243.

¹¹¹⁷ Stewart L.H. Three panels by Jan Provost // *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis*, Vol. 35, No. 4 (FALL, 1950). P. 52.

¹¹¹⁸ The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. 3. P. 116–117. При этом в более поздний период существует сходство в творчестве Провоста с учениками Мармиона: например, «Христианская аллегория» Провоста (Рисунок 81) находит много перекличек с работами Жана Беллегамбе из Дуэ. Например, в триптихе Сельера Беллегамбе (Рисунок 319) использована симметричная композиция, сочетающая фигуры и аллегорические элементы, как и в произведении Провоста, а выразительные и объемные фигуры Беллегамбе напоминают образы, созданные Провостом. Подробнее: Reynaud N. *Une allégorie sacrée de Jan Provost* // *Revue du Louvre*. 25.1975. P. 7–16.

¹¹¹⁹ Montfort M. *Collection du musée des Beaux-Arts – Peinture flamande et hollandaise XVème–XVIIIème siècle*. Strasbourg: Musées de la ville de Strasbourg, 2009. P. 59–60.

¹¹²⁰ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 82, 220.

¹¹²¹ Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 314, однако ряд авторов видят здесь также влияние Мармиона и миниатюр. Подробнее: From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting

«Мадонне с младенцем» из Метрополитен Провост значительно упростил репрезентацию сада, убирая детали, типичные для творчества Мемлинга¹¹²².

Однако следующая композиция Провоста на тот же сюжет (Рисунок 322) написана гораздо тщательнее, детали изображены с большим вниманием, как и фактуры тканей, пейзажа и внешности персонажей. Фигура девы Марии на переднем плане схожа с образом Св. Вероники Мемлинга – опущенные глаза Мадонны, изящные жесты ее рук, идиллический пейзаж на заднем плане. При этом также стоит отметить сходство в положении головы Богоматери, тщательно выписанных волосах, букетике цветов, живых естественных движениях младенца Христа с «Мадонной каноника ван дер Пале» ван Эйка, которая находилась в кафедральном соборе Брюгге и была доступна Провосту¹¹²³.

Еще одна важная работа Провоста – аллегорический диптих «Скупой и Смерть» – перекликается с тремя поздними работами Мемлинга (Рисунки 142, 224, 323–324). Те изменения, которые начинали появляться в последнем периоде творчества Мемлинга, получили свое продолжение в работах Провоста и отразили те новые тенденции в нидерландской живописи, которые нарастают на рубеже веков: появление произведений аллегорического содержания, усиление светского элемента в алтарных композициях, новые варианты интерпретации иконографии и художественной манеры мастеров первой половины и середины XV века, увеличение количества произведений, созданных для целей личного благочестия.

Надо отметить, что художественная манера Провоста была во многом обусловлена запросами его заказчиков. Так, например, когда он получил заказ от картезианского ордена (Рисунок 54) на который ранее работали предшественники художника по школе Брюгге, то в части деталей – расположении фигур святых, донатора и девы Марии художник – Провост продолжил традицию алтарей, созданных для монастыря Генадедал мастерскими ван Эйка, Кристуса и Давида¹¹²⁴: стоящая дева Мария с ребенком на руках в лоджии на фоне пейзажа с элементами архитектуры Брюгге, окруженная святыми и донатором. При этом в отличие от симметричных композиций, созданных в мастерской ван Эйка и Давида (Рисунки 50, 52) произведение Провоста ближе к варианту Петруса Кристуса (Рисунок 51), где донатор и

in the Metropolitan Museum of Art. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 134.

¹¹²² Листья и лепестки цветов не выписаны, а лишь обозначены условными овалами, не передана фактура растений, впрочем, это характерно и для центральных персонажей – одежда, украшения, детали внешности тоже лишь намечены, отсутствует то внимание к материальному миру, которое типично для Мемлинга.

¹¹²³ Campbell L. The Sixteenth Century Netherlandish Paintings, with French Paintings Before 1600 (National Gallery Catalogues). London, 2014. P. 644–645.

¹¹²⁴ Hoogland V. Attributed to Jan Provoost, The Virgin and Child enthroned, with St Jerome and John the Baptist and a kneeling Carthusian monk, Bruges, c. 1510 // Early Netherlandish Paintings, online collection catalog, Amsterdam // Ed. by J.P. Filedt Kok. [Electronic resource] // hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.7854 [02.09.2025].

Богоматерь составляют две группы, находящиеся напротив друг друга. Однако в сравнение с Кристусом Провост выбирает не панорамный взгляд на город, а камерный вид монастырского двора, который подчеркивает замкнутый образ жизни картезианцев.

Интересно, что краткий визит Провоста в Антверпен в 1520–1521 годах также оказал на художника сильное влияние и усилил элементы антверпенского маньеризма в его работах, что особенно хорошо заметно в алтаре «Страсти Христовы» из музея в Сент-Луисе (Рисунок 325): тщательное исполнение костюмов персонажей, экспрессивные движения, которые передают состояние экзальтации, типичны для театральных постановок того времени¹¹²⁵. При этом на створке «Распятие» на заднем плане изображен сложный, детально разработанный пейзаж, что было менее характерно для художников Антверпена¹¹²⁶, и напротив, составляло одну из характеристик художественной школы Брюгге. Также в этом произведении на створке с «Оплакиванием» обращает на себя внимание неподвижная рука мертвого Христа, которая является цитатой из ряда работ Мемлинга на тот же сюжет.

Отдельно нужно указать, что «Страшный суд» Провоста (Рисунок 62) хотя и испытал влияние Босха (в изображении грешников¹¹²⁷), Массейса и Давида, но многие иконографические схемы (особенно обнаженные фигуры праведников и грешников в нижней части композиции) необычны и самобытны¹¹²⁸. Провост использовал готическую архитектуру для изображения портала, ведущего в рай, однако далее изображено здание с элементами ренессансной архитектуры¹¹²⁹.

В заключение мы хотим отметить, что Герард Давид и Ян Провост еще больше расширили источники вдохновения, из которых брали и сюжеты, и художественные решения, и иконографические схемы (это и творчество Робера Кампена, и северонидерландские художники, такие как Гертген тот Синт Янс, и французские мастера миниатюры). При этом многие художественные особенности мастеров школы Брюгге сохранились и в их произведениях: традиционные форматы диптихов и триптихов, внимание к пейзажу (особенно у Давида), продолжение разработки иконографии Богоматери, которое началось еще в творчестве Яна ван Эйка, частое использование *saesra conversazione* традиционного нидерландского типа (когда заказчик изображен рядом со своим святым патроном), отсутствие идеализации в портретах, объективное изображение

¹¹²⁵ Stewart L.H. Three panels by Jan Provost // Bulletin of the City Art Museum of St. Louis, Vol. 35, No. 4 (FALL, 1950). P. 50–53.

¹¹²⁶ Ring G. Additions to the Work of Jan Provost and Quentin Massys // The Burlington Magazine, LXXIX (1941). P. 156–160.

¹¹²⁷ В 1550–е годы этот фрагмент был переписан Питером Поурбусом Старшим. Подробнее: The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. 3. P. 116–117.

¹¹²⁸ Martens M.P.J. Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus. Harry N. Abrams, 1999. P. 95.

¹¹²⁹ Vermeersch V. Jan Provost: Het laatste oordeel // Openb. Kstbez., III, 1965. P. 8a–8b.

всех индивидуальных особенностей модели. Также нужно отметить, что и Провост, и Давид продолжили включать в свои работы гризайль, при этом чаще всего традиционно использовали его для закрытых створок алтарей. Оба художника посещали Антверпен и открыли там вторые мастерские, но при этом именно Брюгге оставался для них ключевым городом с точки зрения и жизни, и работы. Благодаря этому творчество Герарда Давида и Яна Провоста стало завершением истории живописной школы Брюгге XV столетия, с одной стороны, а с другой отразило трансформацию искусства Нидерландов начала XVI века. Во-первых, манера художников демонстрирует ряд приемов антверпенского маньеризма – сознательную архаизацию отдельных сюжетов, экспрессию, иллюзионистические эффекты, призванные воздействовать на чувства зрителя. Во-вторых, в творчестве Давида и Провоста нужно отметить продолжение интереса мастеров Брюгге к живописи итальянского Ренессанса, что предвещало появление нидерландского романизма в искусстве XVI столетия.

В этой главе были рассмотрены художественные особенности произведений художников школы Брюгге XV – начала XVI веков. В истории художественной школы Брюгге можно выделить два этапа. Первый из них начинается с переезда в город основателя школы Яна ван Эйка и завершается деятельностью Петруса Кристуса. Вторым этапом связан с последней третью XV века, когда в городе появились такие художники, как Мемлинг, Давид, Провост, а также ряд анонимных мастеров, творчество которых также стало частью школы Брюгге.

У истоков живописной традиции школы находится творчество выдающегося художника первой половины столетия Яна ван Эйка. Несмотря на ошибку Вазари, который приписал Яну ван Эйку открытие масляной живописи, творчество ван Эйка и его художественная манера стала важной страницей в истории искусства. Он сделал шаг за пределы средневекового символизма и начал развивать эмпирическую репрезентацию в живописи. В его работах кроме внимания к деталям и связи художественной манеры с *Devotio moderna*, что в целом характерно для Северного Ренессанса, также нужно отметить иллюзионизм, подчиненность пропорций персонажей и масштаба пространства иконографической программе произведения. Интерес ван Эйка к пространственным характеристикам приводит к выстраиванию концепции «вселенского пейзажа». Активное включение гризайля в алтарную живопись Нидерландов также начинается с работ ван Эйка, при этом для самого мастера это скорее часть «вечного спора» между живописью и скульптурой. Алтарные композиции художника часто вызывают у зрителя стремление созерцать образ, а в портретах для него характерно отстраненное наблюдение за моделью.

Образ девы Марии ван Эйка весьма сильно повлиял на живописцев, особенно на представителей школы Брюгге, которая продолжала свое развитие после смерти мастера. Многочисленные копии с работ брата создавал Ламберт ван Эйк и подмастерья из мастерской ван Эйка. Благодаря их деятельности иконография и художественные приемы ван Эйка стали широко распространяться в нидерландских провинциях. Кроме этого, Брюгге посещали художники из Испании, немецких земель, работы ван Эйка и его круга, в свою очередь, оказывались в коллекциях испанских, итальянских и других заказчиков, что вызвало целый ряд повторений сюжетов и отдельных деталей произведений мастера¹¹³⁰.

Отдельные образы, созданные ван Эйком, продолжали воспроизводиться в мастерской и прошли не только через первый этап существования школы Брюгге, но и через творчество художников – представителей второго этапа развития школы. Это изображения Архангела Михаила, Св. Христофора, а также иконография девы Марии, и приемы создания портретов, ставших к концу века более востребованными, чем в первой половине столетия. При этом нельзя не заметить, что политические события повлияли на ряд иконографических решений ван Эйка, и далее разработанная мастером иконография уже будет интерпретироваться следующими поколениями художников Брюгге.

Возвращаясь к художникам – представителям первого этапа художественной школы Брюгге – нельзя не указать на ключевое значение творчества Петруса Кристуса, который прибыл в Брюгге спустя три года после смерти старшего мастера, застал функционирующую мастерскую ван Эйка, и прожил достаточно долгую жизнь, чтобы его мастерская стала связующим звеном между двумя этапами развития школы в XV – начале XVI веков.

Переосмысливая наследие Яна ван Эйка и других значительных нидерландских художников, упомянутых выше, Кристус начал использовать их иконографические и композиционные схемы, иногда даже продолжая взаимодействие с заказчиками ван Эйка (семья Адорно). При этом художник в своем творчестве обращался не только к художественной манере ван Эйка, но и внедрял некоторые приемы итальянских мастеров (построение перспективы), в том числе желая привлечь новых заказчиков в свою мастерскую. Также его алтари представляют своего рода синтез между манерой ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена – Кристус создавал менее беспристрастный, чем у ван Эйка эмоциональный настрой в алтарных композициях. При этом в портретном искусстве

¹¹³⁰ Так, например, еще при жизни ван Эйка в Брюгге побывал Луис Далмау, чьи алтарные композиции, в свою очередь, повлияли на художественную школу Каталонии. Немецкий художник Конрад Витц впервые в искусстве Германии написал панорамный пейзаж вслед за ван Эйком, итальянские мастера также испытали сильное влияние пейзажа в «Стигматизации Св. Франциска» так же, как и изображения интерьера в композиции «Св. Иероним в своем кабинете». Подробнее: Приложение Ж настоящего диссертационного исследования «Влияние мастерской ван Эйка на европейское искусство XV – начала XVI веков».

художник больше следовал манере ван Эйка, при этом добавляя к тщательному наблюдению за моделью новые приемы расположения портретируемого и освещения.

Кроме Яна ван Эйка, несколько живописных мастерских, расположенных в южной части нидерландских провинций, оказали большое влияние на художественную школу Брюгге. В первую очередь стоит упомянуть мастерскую Рогира ван дер Вейдена, современника Яна ван Эйка, к которому после смерти последнего обращались многие влиятельные заказчики. Многие приемы Рогира стали частью художественной манеры школы Брюгге, особенно выразительное изображение эмоций в работах Страстного цикла, что отвечало задачам *Devotio Moderna*.

Как и ван Эйк, Рогир часто использовал иллюзионизм в живописи, однако в его творчестве этот подход скорее был направлен на активное сопереживание зрителем происходящего. Многие произведения мастера являлись менее сложными в исполнении, чем работы ван Эйка, что также привело к масштабированию подхода Рогира среди художников школы Брюгге. Новый формат, разработанный Рогиром – портретные диптихи, а также идеализация модели при создании портрета также оказались востребованными живописцами Брюгге.

Рогир ван дер Вейден в отличие от ван Эйка часто прибегал к искажению пространства алтаря, усиливая эмоциональное вовлечение зрителя. При использовании гризайля ван дер Вейден ставил задачу не аргументировать преимущество живописи над скульптурой, а создавать эмоционально–вовлекающий зрителя образ.

Еще одним мастером, который существенно повлиял на художников Брюгге второй половины XV века, был Дирк Боутс. Его творчество объединило многие приемы и Яна ван Эйка, и Рогира ван дер Вейдена. Интерпретация образов Гентского алтаря Боутсом позволила следующим поколениям живописцев более глубоко понять и использовать новаторские подходы ван Эйка в живописи. Боутс продолжил развивать концепцию «всемирного» пейзажа». Он являлся одним из первых художником, который создавал портреты на фоне пейзажа, что затем стало отличительной чертой творчества художников школы Брюгге.

Сильное воздействие на становление школы Брюгге также оказал Хуго ван дер Гус. Ключевой чертой его работ была безошибочность психологических характеристик как заказчиков, так и персонажей библейских историй. Продолжая традицию Рогира ван дер Вейдена – вовлекать зрителей в сопереживание происходящим событиям – Хуго ван дер Гус показывал тонкость душевных переживаний персонажей своих алтарных композиций. Испытав влияние в своем творчестве Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена и Дирка Боутса, мастер вдохновил своими работами художников Брюгге последней четверти XV века.

Однако художники Брюгге, принадлежащие второму этапу развития школы, используя достижения мастеров из соседних художественных центров, принимали во внимание вкусы своих заказчиков, что влияло на выбор и модификацию художественных приемов. Это, в свою очередь, приводило к более высокому уровню разнообразия художественной продукции мастерских и привлекало заказчиков из самых разных социальных слоев и выходцев из далеких друг от друга географических регионов.

Ханс Мемлинг прибыл в Брюгге в середине 1460-х годов и продолжил традицию масляной живописи Яна ван Эйка и Кристоуса. В работах художника преобладает повествовательное начало, пространство и фигуры более пропорциональны, чем у мастеров предыдущих поколений. Портреты Мемлинга восходят скорее к творчеству Кристоуса и Боутса; Мемлинг активно использовал пейзажный фон для портретов, что впервые появилось в творчестве мастера из Левена.

Вслед за Кристоусом Мемлинг также добавил в свои работы некоторые итальянские приемы, включая метод прямой перспективы. Также он обращался за вдохновением и к немецким мастерам, и к ряду иконографических решений Хуго ван дер Гуса, особенно в сюжетах Оплакивания Христа и Девы среди дев. Подмастерья Мемлинга, среди которых был и Михель Зиттов, и, возможно, немецкие художники (Шонгауэр, Дюрер) также способствовали распространению влияния школы Брюгге в других городах и странах.

Анонимные мастера школы Брюгге иногда полностью заимствовали в творчестве ван Эйка иконографию отдельных фигур (фигура Бога на открытом Гентском алтаре, повторенная в фигуре святого на «Алтаре Св. Николая» Мастера легенды Св. Люции; Св. Донадиан «Мадонны каноника ван дер Пале» – прототип того же святого из триптиха Оплакивания» Мастера легенды Св. Люции) и сюжетов («Мадонна в церкви», повторенная на левой створке диптиха Мастера 1499 года). Однако в других случаях произведения анонимных художников Брюгге скорее были интерпретациями работ Мемлинга, который оказал на этих мастеров наиболее сильное влияние – с точки зрения иконографии, художественных приемов и даже работы на общих заказчиков.

Поколение мастеров Брюгге, работавшее в городе на рубеже XV и XVI веков, с одной стороны сознательно обратилось к архаизирующей манере, которая стала особенно явной в некоторых произведениях мастерской Давида, а с другой стороны еще больше расширило спектр художественных решений (в школе Брюгге появились черты, типичные для северонидерландской живописи и французской миниатюры). При этом и Мемлинг, а затем и Давид с Провостом продолжали вслед за Кристоусом обращаться к наследию итальянского Ренессанса, что в итоге стало одной из главных тенденций в искусстве Нидерландов XVI века, когда начал формироваться нидерландский романтизм. Вкусы

заказчиков учитывались Давидом и Провостом таким образом, что для одной и той же семьи (Саули) художники могли предлагать совершенно разные художественные решения.

Творчество Провоста и особенно Давида стало также частью еще одного направления в искусстве Северного Ренессанса начала XVI века – антверпенского маньеризма. Оба художника испытывали интерес к Антверпену, который стал ведущим художественным центром южных Нидерландов с рубежа XV–XVI веков. При этом Давид и Провост все-таки в первую очередь оставались частью живописной школы Брюгге. Их произведения, в свою очередь, повлияли на творчество художников Брюгге второй четверти XVI столетия, многие из которых были их учениками и последователями.

В целом художественную манеру Мемлинга, анонимных художников конца XV века, Давида и Провоста можно обозначить как второй этап осмысления творческих приемов «отца-основателя» школы Брюгге, где влияние ван Эйка становится уже опосредованным.

Многие ученики и последователи Давида и Провоста, такие как Адриан Изенбрант, Альбрехт Корнелис, Амброзиус Бенсон, Ланцелот Блондель продолжали работать в городе и использовать художественную манеру школы Брюгге в своих работах, весьма востребованных заказчиками, вплоть до второй половины XVI столетия.

Подводя итог нашему анализу школы Брюгге, мы хотим выделить те характеристики ее художественной манеры, которые трансформируются на протяжении XV – начала XVI веков, и те, которые остаются неизменными. Во-первых, остается постоянным стремление художников показать природное окружение, детали интерьера, архитектуру с высокой степенью достоверности. Ярким примером постоянства в изображении деталей, которые появились в творчестве ван Эйка и стали визитной карточкой школы Брюгге, являются многочисленные ковры на работах и Кристуса, и Мемлинга, и Давида, и других художников школы Брюгге. Сложные колористические решения, присущие работам ван Эйка, появлялись и в работах следующих поколений школы Брюгге.

При этом высокая степень реалистичности в портретах ван Эйка сменилась большей степенью идеализации, которая была характерна для одного из представителей другого художественного центра Рогира ван дер Вейдена. Также нужно отметить, что начиная с работ ван Эйка, в творчестве художников школы Брюгге появилась обнаженная натура, в целом не слишком характерная для других художественных центров Нидерландов XV века. Натуроподобие, с которым ван Эйк изобразил прародителей в Гентском алтаре, продолжилось новациями Мемлинга в «Триптихе земной суеты и Божественного спасения».

Отдельно нужно указать на интерес художников школы Брюгге к пейзажу. Впервые «вселенский пейзаж» стал характерной чертой творчества ван Эйка. Следующие поколения художников школы продолжали сочетать убедительность изображения отдельных архитектурных и природных деталей с желанием показать образ необъятного «Божьего мира». При этом значительный вклад в развитие пейзажной линии в школе Брюгге оказал Дирк Боутс, который повлиял на художников последней трети XV века, таких как Мемлинг и анонимные мастера. И, наконец, значительным изменением в развитии пейзажа в произведениях художников Брюгге стало появление собственно пейзажной сцены на закрытых створках триптиха Давида ««Рождество с донаторами, Св. Иеронимом и Леонардом», которое открыло дорогу к жанровой живописи следующего столетия.

Изображение пейзажа связано с подходом к конструированию пространства. Для ван Эйка было характерно интуитивное выстраивание планов, и особенностью его живописи является отсутствие единой точки схождения линий. Однако уже в творчестве Петруса Кристуса, вероятнее всего под влиянием итальянского подхода к созданию прямой перспективы, возникла единая точка схода линий, которую далее можно отметить и в творчестве художников второй половины века.

Для школы Брюгге на протяжении всего ее существования характерен интерес к иллюзионистическим приемам. Это эффект иллюзорной рамы, на которую опираются руки модели или которая служит указанием на глубину пространства, эффекты освещения, которые соединяют воедино реальный архитектурный объект и изображение тени или светового потока, льющегося из окна или дверного проема, а также техника гризайля. Однако высочайшая степень достоверности, с которой имитировал скульптуру ван Эйк, сменилась в творчестве следующих поколений живописцев школы Брюгге «полугризайлем», а также очень обобщенным изображением скульптурных объектов.

Также в рамках иллюзионизма, характерного для художников Брюгге, нужно отметить изображение зеркал, которое впервые появилось в творчестве ван Эйка, и затем каждое следующее поколение мастеров использовало зеркала или иные отражающие зеркальные поверхности в своих работах, создавая в первую очередь сложное сочетание видимого пространства внутри живописной плоскости и пространства, которое остается за пределами изображения, а также эффекты отражений одного изображенного объекта в другом. Некоторые мастера (Мемлинг) прибегали также и к символической трактовке зеркала в алтарях, связанных с Богородицей или, напротив, с грешниками, но нужно отметить, что в целом такой прием менее свойственен школе Брюгге.

Новшества в иконографии Богородицы, которые появились в произведениях Яна ван Эйка, далее развивались в работах следующих поколений живописцев. Новый для

Нидерландов тип изображения – «Взыграние младенца» - стал одним из востребованных иконографических вариантов на протяжении четырех поколений школы Брюгге. Надо отметить, что художники не копировали ван Эйка, а интерпретировали его открытия с учетом новых требований художественного рынка, примером чему является работа Давида «Мадонна с младенцем и четырьмя ангелами». При этом полнофигурные образы Мадонн ван Эйка сменяются преобладанием поясных изображений под влиянием иконографии Рогира ван дер Вейдена – одного из представителей других художественных центров Нидерландов, который оказал сильное влияние на трансформацию манеры Брюгге. Его влияние можно увидеть также в появлении и распространении диптихов с образами Мадонны и донаторам и образами Мадонны и Христа в творчестве художников школы Брюгге. Другое важное воздействие на художественную манеру живописцев Брюгге оказал Хуго ван дер Гус и немецкие художники, что можно заметить в распространении сюжета «Дева среди дев» в творчестве Мемлинга, анонимных художников, Давида и его учеников.

Еще одна иконография, которая появилась в работах ван Эйка, и стала характерной для школы Брюгге, – это изображение музицирующих ангелов. Ангелы с музыкальными инструментами, окружающие деву Марию, регулярно появляются в произведениях художников последней трети XV – начала XVI веков. При этом мастера школы Брюгге снова демонстрируют невероятное разнообразие интерпретаций сюжета музицирующих ангелов: от камерных сцен до грандиозных монументальных ансамблей.

И последнее, о чем мы хотим упомянуть, это подпись ван Эйка на большинстве его работ. Кристус подписал часть своих произведений, Мемлинг сделал свою подпись менее вариативной, чем у предшественников, и подписывал работы всегда в одном и том же месте. Однако существование большого количества анонимных мастеров в последней трети XV века, которые не подписывали свои работы так же, как и почти полный отказ от подписей Герарда Давида указывает на то, что это свойство не может быть принято во внимание как характерная особенность школы Брюгге на протяжении всего периода ее существования.

Каждое поколение мастеров школы Брюгге, обращаясь к наследию предшественников, по-своему интерпретирует сюжеты, иконографию и художественные решения, внося тем самым разнообразие в художественную манеру школы Брюгге. При этом тот факт, что можно проследить линии «наследования» иконографии и художественных приемов, скорее подчеркивают то, что перед нами – все-таки феномен единой художественной школы Брюгге, которая не существовала в отрыве от того социального, политического и экономического контекста, который сформировался в городе

и позволил привлечь патронов из самых разных социальных страт и географических районов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Возникновение и эволюция особой художественной среды Брюгге в XV – начале XVI века отчетливо демонстрирует, как соединение социальных, экономических, политических и культурных аспектов влияет на работу живописных мастерских, взаимодействие художника с заказчиками и творческую манеру мастера, формируя живописную школу Брюгге.

В настоящем исследовании мы разработали типологию заказов в живописных мастерских Брюгге XV – начала XVI веков. Почти две трети от рассмотренных заказов составляют разные типы алтарей¹¹³¹. Самые распространенные – это триптихи и односторчатые алтари, созданные по частным заказам для личного благочестия либо как пожертвование в пользу гильдий, религиозных Братств, храмов. Менее востребованным форматом был диптих, и такой вариант переносного алтаря стал популярным не только среди купцов и дипломатов, но и среди высшей знати Бургундского герцогства, а также среди городской элиты Брюгге и представителей культурной среды города.

Среди религиозных институций – заказчиков живописных мастерских Брюгге – нужно отметить кафедральный собор Св. Донациана, каноники которого занимали более привилегированное положение; как правило, их материальное благосостояние было значительно выше, поэтому именно они стали первыми в своей категории заказчиков, кто обратился к живописцам Брюгге. При этом самый распространенный тип заказа среди них – это алтари–эпитафии, которые эволюционировали от скульптурных барельефов к живописным картинам.

Не менее значимыми заказчиками живописных мастерских были и аббатства. Монастырский заказ вдвое превысил заказ со стороны каноников, а самое большое количество портретов и разного типа алтарей было создано для цистерцианцев и картезианцев: первые принадлежали самому большому во Фландрии цистерцианскому монастырю Тер Дуинен, вторые пользовались особым покровительством герцогов Бургундских. Отдельно нужно отметить заказ со стороны госпиталя Св. Иоанна, главный алтарь которого, написанный Мемлингом, привлек большое количество новых заказчиков в его мастерскую, а реликварий Св. Урсулы сформировал иную традицию репрезентации жития этой святой.

Вторая важная категория заказов живописных мастерских Брюгге – это портреты, но они, в отличие от алтарей, распределены неравномерно среди разных групп заказчиков. Преимущественно портреты заказывали представители придворных кругов, представители

¹¹³¹ См. Приложение Д, таблица Д2 «Типология заказа в школе Брюгге в XV – начале XVI века».

религиозных институций реже всего обращались к такому типу заказа, а среди иностранных заказчиков портреты предпочитали дипломаты и представители итальянских городов–государств, что было связано с новым представлением о человеке, распространившимся на Апеннингах. Представители культурной среды Брюгге также предпочитали именно этот жанр, а другие представители городских элит скорее заказывали портреты как часть алтарной композиции.

Нами были выделены две ключевые группы заказов – внутренний рынок и заказы на экспорт¹¹³². Собранная в исследовании статистика, которая основывается на 117 рассмотренных заказах, указывает, что одна треть из них приходится на иностранных заказчиков, из которых три четверти работ – заказы купцов и представителей торговых домов, и одна четверть – заказы иностранных дипломатов. Значительная доля экспортных заказов в живописных мастерских Брюгге привела к тому, что художественная манера школы Брюгге высоко ценилась и приобрела популярность в разных регионах Европы.

Другая значимая составляющая заказов в мастерских Брюгге – это городской заказ (тоже одна треть от общего числа заказов). Этот тип заказа характеризуется вниманием мастеров к персональным особенностям заказчиков (что особенно ярко проявилось при написании триптихов Мореля и Тромпа, а также алтаря Анны Ньювенхове), а также нововведениями в художественном решении (трехчетвертной тип портрета ван Эйка, который далее развивается в творчестве Кристуса), и в иконографии («Суд Камбиза», ставший образцом для подобных заказов). Использование ряда произведений художников в качестве образцов (например, «Ювелир в своей лавке» или «Портрет Маргариты ван Эйк») привело к закреплению определенных узнаваемых особенностей школы.

Интересно также отметить, что первые две трети XV века заказчики из других государств обращались в мастерские Брюгге скорее благодаря личному знакомству с живописцами или в подражание правителям Бургундского герцогства в их увлечении *arts de la table*, тогда как в последней трети столетия увеличение объема произведений, созданных в живописных мастерских Брюгге, привело к все большей популярности художественной манеры школы Брюгге за пределами Фландрии.

Мы выявили связь изменения манеры и типологии произведений с художественной средой Брюгге, привели примеры приспособления работ, созданных в живописных мастерских к разным типам патронов с учетом их сословной принадлежности, региона происхождения и функциональных задач произведений. Яркими примерами подобного рода могут быть названы заказы семьи Портинари, когда и уровень стоимости

¹¹³² См. Приложение 8, таблицу 1 (Типология заказа в школе Брюгге в XV – начале XVI века) и таблицу 2 (Заказчики и художники в Брюгге в XV – начале XVI века).

произведений, и скорость исполнения, качество и престиж мастерской влияли на выбор того или иного живописца. Другой не менее выразительный пример представляют собой заказы двух братьев Саули в мастерских Давида и Провоста, где социально-культурные факторы явным образом повлияли на выбор и художника, и типа алтаря.

Обширный круг контактов живописца привносил в его творчество новые впечатления, увеличивал количество и разнообразие заказчиков, раскрывал дополнительные возможности для совершенствования художественной манеры. XV столетие в Брюгге как и во многих других европейских регионах отмечено переплетением средневековых традиций с новыми тенденциями в искусстве и повседневной жизни. Соединение нового и традиционного в «мире художника» привело к многообразию художественных решений, появлению новых типов произведений и изменению как формата деятельности мастерской, так и отношений с заказчиками.

Круг заказчиков и иконография произведений во многом определялись значительной сетью социальных связей художника. Городская жизнь Брюгге включала в себя множество событий, праздников светского и религиозного характера. Торжественные процессии – *ommengangen* – организовывались совместно церковными властями и камерами редерейкеров. К началу кризиса в Брюгге после смерти Марии Бургундской насчитывалось около восемнадцати таких процессий, а через двадцать лет, в 1500–е годы – двадцать три. Таким образом, каждый месяц горожане, включая художников, наблюдали и участвовали в одной — двух *ommengangen*. Временные декорации для *tableaux vivants*, которые часто возводились по ходу следования процессий, усиливали ощущение «театрального государства», как назвал Питер Арнад Бургундское герцогство¹¹³³. Четыре Братства, которые функционировали в Брюгге при храмах и монастырях в XV–XVI веках, активно участвовали в *ommengangen*, а в некоторых случаях становились и их инициаторами. Художники часто становились членами Братств, а Братства, в свою очередь являлись заказчиками ряда произведений в мастерских Брюгге: Петрус Крестус написал «Портрет мужчины», а мастерская ван Эйка – две «Стигматизации Св. Франциска» для членов Братства сухого Древа из семьи Адорно, Крестус также создал два алтаря для Братства сухого Древа и Братства Крови Христовой.

Неотъемлемой частью культурного ландшафта Брюгге были камеры редерейкеров. Взаимодействие литераторов и художников в городе было весьма выраженным: Ян ван Эйк был не чужд игре слов в своих надписях и возможно, одного из представителей камеры

¹¹³³ Arnade P. Realms of rituals: Burgundian ceremony and the civic life in the late medieval Ghent. London: Cornell University Press, 1996.

риторов Пьера Отвила изобразил на своем «Портрете Тимофея»¹¹³⁴. Луис Алингброот был одним из основателей первого объединения редерейкеров Брюгге, другие живописцы активно соучаствовали в работе риторов, а последние, в свою очередь, обращались в живописные мастерские Брюгге не только ради заказа традиционных алтарей («Дева среди дев» Мастера легенды Св. Люции), но и с более сложными иконографическими программами (две работы Провоста – «Христианская аллегория» и триптих с изображением на внешних створках «Скупого и Смерти с донатором»). Такие произведения аллегорическо–назидательной направленности оказались близки и другим категориям заказчиков: для магистрата Брюгге Герард Давид со своей мастерской выполнил «Суд Камбиза», для болонского купца Лоиани Мемлинг написал «Суету земную». Усложнение иконографии, появление новых сюжетов в конце XV – начале XVI века свидетельствует о развитии живописной традиции, поиске новых источников вдохновения, в чем объединения риторов играли немаловажную роль. Камеры редерейкеров также активно участвовали в организации светских праздников, свадеб и похорон, разрабатывая декорации, гербы и *tableaux vivants*, которые затем вдохновляли художников на включение элементов праздничных шествий и украшений в свои работы: например, Давид написал гербы Филиппа Красивого и Хуаны Кастильской после их свадебного приема в Брюгге в 1497 году в диптихе «Суд Камбиза», при этом сама работа предназначалась как раз для украшения ратуши, где и проходили торжества.

Деление живописцев на придворных художников и членов гильдии во многом не носило характер жесткого разделения – ван Эйк работал на заказы горожан и магистрата, будучи придворным мастером, а Рогир ван дер Вейден, являясь членом гильдии Св. Луки, часто выполнял заказы придворного круга. Однако иногда случались судебные споры, когда гильдия требовала от мастера следовать правилам (случай Кустейна и его подмастерья) – это показывает относительную жесткость гильдейских регламентов и возможности их нарушения. Но во многих случаях роль гильдии как важного фактора существования живописных мастерских коренным образом изменилась на протяжении XV века. Исследования работы гильдий в Брюгге и других нидерландских городах показывают, что эти объединения ремесленников постепенно превращались в своего рода социальный институт, влияющий на взаимодействие художника и заказчика, но не определяющий его в полной мере. При этом большинство рассмотренных в работе живописцев занимали высшие уровни иерархии в гильдии Св. Луки, что свидетельствует в том числе о востребованности художника и значимости его социального статуса в городской иерархии.

¹¹³⁴ Одна из возможных идентификаций модели, см. подробнее раздел 2.3.2. настоящей диссертационной работы.

Часть гильдейских заказов в живописных мастерских Брюгге служат ярким свидетельством поисков и экспериментов с точки зрения и формата, и сюжета художественных произведений. «Портрет Маргариты ван Эйк» стал одной из строго охраняемых реликвий гильдии живописцев Брюгге, а «Ювелир в своей лавке» Петруса Кристуса репрезентировал не только заказчиков высокого статуса, но и самого ювелира ван Влютена, который может быть ассоциирован со святым покровителем цеха, в том числе благодаря своему профессионализму. Гипотеза о том, что на работе Кристуса изображен сам Св. Элигий, сохраняется и сейчас в работах некоторых авторов, но в целом жанровый характер сцены перекликается со схожими работами, связанными со святым покровителем гильдии живописцев («Св. Лука, рисующий Богоматерь»). Нужно заметить, что в отличие от Италии, на заальпийских территориях в XV столетии не существовало разработанной теории художественного творчества, однако можно сказать, что идентификация мастера со святым покровителем цеха указывает на осознание им уникальности своего творчества. Такого рода ассоциации со Св. Лукой существовали в автопортретах художников, подчеркивая особый статус живописца: «Портрет человека в красном тюрбане», красный головной убор у человека в зеркале в «Портрете четы Арнольфини», человек в красной шапочке на «Мадонне канцлера Ролена» – все эти работы кисти ван Эйка, возможно, содержат автопортрет мастера; человек в красной шапочке на триптихе Донны как возможный автопортрет Мемлинга, а также два анонимных портрета кисти Зиттова и анонимного мастера школы Брюгге. Ян ван Эйк, кроме того, написал несколько работ, используя технику гризайля, и со всей определенностью показал преимущества живописи над скульптурой в рамках дискурса, распространенного в это время и в Италии, а также продемонстрировал знание историй об античных художниках, раскрывая возможности иллюзионизма в ряде своих работ.

В нашем исследовании было показано, что школа Брюгге – феномен художественной жизни, который включает в себя живописные произведения и художественные взаимосвязи и определен географическими и временными границами. Мы наблюдаем становление и развитие художественной манеры школы Брюгге, когда ряд характерных черт, присущих всем представителям школы, повторяется и интерпретируется.

Художественная манера школы Брюгге сформировалась в первую очередь под влиянием произведений Яна ван Эйка, поэтому и отсчет ее существования можно вести с момента переезда мастера в город в начале 1430-х годов. Неотъемлемой частью живописной традиции Брюгге стала часть творческих приемов ван Эйка, таких как точность в деталях, иллюзионизм, изменение пропорций фигур таким образом, чтобы подчеркнуть

ключевые характеристики модели. При создании алтарей, начиная с работ Яна ван Эйка, художники Брюгге соотносили иконографию произведения с *Devotio moderna*, а также включали особенности индивидуальных историй заказчиков в свои произведения.

Типология Богоматери, разработку которой начал Ян ван Эйк, также стала одной из отличительных черт школы Брюгге. При этом созерцательный характер религиозной живописи ван Эйка изменился у мастеров, принадлежащих следующим поколениям школы Брюгге под влиянием творчества представителей других художественных центров нидерландского искусства.

Ван Эйк привнес в живопись школы Брюгге интерес к пространственным построениям, разрабатывая вселенский пейзаж, когда и персонажи, и предметы погружены в ландшафт и становятся его частью. Портретная традиция мастера основывалась на отрешенном наблюдении за моделью, что также изменилось в более поздний период существования школы Брюгге.

На формирование художественной манеры школы Брюгге, кроме ван Эйка, существенное влияние оказали живописцы из других художественных центров Нидерландов – Рогир ван дер Вейден, Дирк Боутс и Хуго ван дер Гус. Творческие поиски Рогир ван дер Вейдена в основном были сфокусированы на эмоциональных переживаниях участников библейских сцен, показанных объемно и напоминающих скульптурные барельефы. Их экспрессия часто противостоит созерцательной атмосфере произведений ван Эйка. Рогир ван дер Вейден часто использовал гризайль, однако с иной целью – усилить эмоциональное вовлечение зрителя в происходящее. Нужно отметить также, что значительную часть религиозной живописи Рогир составляли алтари на темы Страстей Христовых, что было чрезвычайно востребовано среди заказчиков. Иконография этих сюжетов стала одной из составляющих художественного языка школы Брюгге. Портреты, созданные Рогиром, отличает высокая степень идеализации образа модели, что затем широко распространится в работах художников школы Брюгге.

Мастер из Левена Дирк Боутс в период своего творческого становления обращался к творчеству и Яна ван Эйка, и Рогир ван дер Вейдена. Его произведения, в свою очередь, стали важной ступенью для формирования школы Брюгге, особенно для работ Ханса Мемлинга и художников его круга. Интерпретация Боутсом створок Гентского алтаря повлияла на мастеров Брюгге второй половины XV века. Уникальной особенностью работ Дирка Боутса было развитие концепции вселенского пейзажа. Отталкиваясь от работ ван Эйка, Боутс дополнил репрезентацию пейзажа внедрением метода построения пространства с помощью прямой перспективы, что затем стали использовать и мастера Брюгге. Художник одним из первых начал внедрять пейзаж в портретный жанр.

Все вышеупомянутые живописцы оказали большое влияние на творчество Хуго ван дер Гуса. Мастер продолжал линию Рогира ван дер Вейдена в изображении эмоциональных реакций в сюжетах Страстей Христовых, однако дополнял экспрессию переживаний психологическими нюансами, которые позволяли усилить сопереживание зрителя происходящему.

Представителем следующего после ван Эйка поколения школы Брюгге является Петрус Крестус, чье творчество стало примером синтеза подходов Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена. Портреты, созданные Крестусом, продолжили эволюцию образов, написанных ван Эйком, а алтарная картина соединила манеру ван Эйка и Рогира. При этом художник начал трактовать пространство в более итальянском ключе, используя прием прямой перспективы, который появился в его творчестве после поездки в Италию.

Мемлинг и мастера его круга сделали следующий шаг на пути освоения наследия Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, а также мастеров середины и третьей четверти XV века Дирка Боутса и Хуго ван дер Гуса. Ханс Мемлинг повторял некоторые композиции Рогира (триптихи Св. Колумба и Бладелена), использовал отдельные позы и жесты персонажей ван дер Вейдена, при этом зачастую от молитвенной сосредоточенности и экспрессии, характерных для творчества старшего мастера, Мемлинг часто переходил к повествовательности, наполняя пространство алтарей множеством деталей, меняя ракурс, используя другую цветовую палитру. Такая тенденция заметна и в его диптихах, и в грандиозных алтарях («Страшный суд», алтарь двух Иоаннов для госпиталя в Брюгге). Образ Мадонны с донатором и святыми во многом восходит не столько к Яну ван Эйку, сколько к работам Крестуса, тем самым делая творчество Мемлинга следующей ступенью в развитии художественной манеры школы Брюгге. При этом Мемлинг вслед за Крестусом с интересом исследовал достижения итальянских живописцев в области изображения пространства; мастер также не отказывался от использования композиций и форматов, типичных для немецких художников, особенно кельнской школы, чье влияние он испытал в ранний период своего творчества. В свою очередь анонимные мастера школы Брюгге интерпретировали творчество Мемлинга. Увеличение продукции живописных мастерских вкупе с дальнейшим освоением наследия художников первой половины века привело к сложению той манеры, которая была весьма востребована самыми разными заказчиками. Неслучайно ученики и последователи Мемлинга стали популярны на Пиренейском полуострове и в немецких землях так же, как сам мастер.

Поколение художников, которые работали в Брюгге на рубеже XV и XVI веков, отличается более архаизирующей манерой исполнения; его представителями являются Герард Давид и Ян Провост. В отдельных примерах они демонстрируют прямое влияние

ван Эйка, которое у предыдущего поколения художников было опосредованным. При этом обращение к творческим приемам первой половины XV века соединяется с продолжающимся интересом к итальянским мастерам, что в итоге реализуется в таком художественном феномене как нидерландский романизм. Предпосылки этого явления уже были заложены в искусстве фламандских мастеров, в том числе и в работах живописцев Брюгге.

Частое посещение Антверпена мастерами из последнего поколения школы Брюгге, открытие там вторых мастерских свидетельствует о возрастании роли этого города как нового экономического и культурного центра южных Нидерландов. Именно в Антверпене постепенно начинали формироваться предпосылки еще одного нового направления в живописи начала XVI века – антверпенского маньеризма.

Говоря о вариативности источников влияния на художников школы Брюгге, нужно отметить историю повторений «Мадонны Камбре» и других произведений на основе византийской иконографии, к которым обращались заказчики мастерских и ван Эйка, и Кристуса, и Давида. Однако каждое поколение по-своему интерпретировало средневековую византийскую традицию, находясь в сложном диалоге не только с первоисточниками, но и с предшествующими произведениями мастеров школы Брюгге, что демонстрирует и преемственность приемов живописцев, и их новаторские подходы.

Художественная среда крупного коммерческого центра, каким был Брюгге, позволяла мастерам гибко реагировать на многообразие запросов заказчиков, ярким примером чему служат работы для канцлера Ролена, семейства Портинари и братьев Саули, выполненные в мастерских ван Эйка, ван дер Вейдена, Мемлинга, анонимных мастеров, Давида и Провоста. «Мадонна канцлера Ролена» и «Страшный суд», алтари для Томмазо Портинари и портреты представителей этой семьи, полиптихи для монастыря Сан-Джероламо–делла–Червара и церкви Сан-Коломбано стали краеугольными камнями той творческой манеры, которая развивалась в школе Брюгге на протяжении всего XV и начала XVI веков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

Источники

Публикации архивных документов

1. Annales de la Société d'émulation de Bruges: revue trimestrielle pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre. — Société d'émulation de Bruges, 1937. — 343 p.
2. Archives départementales de la Côte-d'Or (Dijon, ADCO), B 5967, fol. 38v–39v (Salins accounts 1413–14); Dijon, ADCO, B 5968, fol. 37v–39v (Salins accounts 1414–15). / Transl. in German Friedrich Gorissen, Jan Maelwael und die Brüder Limburg: eine Nimweger Künstlerfamilie um die Wende des 14. Jahrhunderts, Bijdragen en Mededelingen Gelre. — 1954. — №54. — P. 153–221, 206–207, 212–213.
3. Auweele D. Schepenbank en schepenen te Brugge (1127–1384). Bijdrage tot de studie van een gewone stedelijke rechts- en bestuursinstelling, met lijst van Wetsvernieuwingen van 1211 tot 1357, doctoraatsverhandeling (onuitgegeven). — Katholieke Universiteit Leuven, 1977.
4. Biscaro G. Il banco Filippo Borromei e compagni di Londra (1436–39), III. / Archivio storico Lombardo. — Ser.4, vol 19. — 1913. [Electronic resource] // <https://web.archive.org/web/20140407075654/http://www.queenmaryhistoricalresearch.org/roundhouse/default.aspx> [10.09.2025]
5. Bruges, Episcopal Archives. — A. 51, esp. fol. 140 v.
6. Bruges municipal Archives. — Poortersboek 1454–1478. — Fol. 72 v.
7. Bruges Rijksarchief, Fonds van de Brugse ambachten. — Nr. 207.
8. Bunge F.G. Liv-, Est- und Curlandisches Urkundenbuch nebst Regesten. — Reval, 1859. — Bd. 4, No. 1503.
9. Castele D. Documents divers de la Société St. Luc à Bruges// Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge. — Brugge, 1866. — 430 p.
10. Cuvelier J. Inventaire analytique des Archives de la Chapelle du St-Sang a Bruges: précédé d'une notice historique sur la chapelle. — De Plancke, 1900. — 152 p.
11. Gachard L.P. Rapport d Monsieur le Ministre de l'Intérieur sur les documents concernant l'histoire de la Belgique qui existent dans les dipdts littéraires de Dijon et Paris/ I, Archives de Dijon. — Brussels, 1843. — P. 98–104.
12. Callewier H. A new document on Jan van Eyck: his request for a confessional letter in the Vatican Archives// Simiolus Netherlands quarterly for the history of art. — 2021. — Volume 43, Number 1/2. — P. 20–23.
13. Gilliodts Van Severen L. Cartulaire de l'ancien grand tonlieu de Bruges, faisant suite au Cartulaire de l'ancienne estaple: Recueil de documents concernant le commerce intérieur et

- maritime, les relations internationales et l'histoire économique de cette ville. — L.de Plancke, 1908. — 1521 p.
14. Gilliodts Van Severen L. Coutumes des pays et comté de Flandre. Quartier de Bruges. Coutume de la ville de Bruges. — Bruxelles, 1874–1875. — 654 p.
 15. Gilliodts–Van Severen L., Gailliard E. Inventaire des archives de la Ville de Bruges. — Bruges, 1871–1885. — 538 p.
 16. Grange A., Cloquet L: Etudes sur l'art a Tournai et sur les anciens artistes de cette ville. — Tournai, 1887–1888. — P. 65–66.
 17. Haeghen V. Memoires couronnés et autres memoires publies par l'A.R.B., collection in 80, LVIII, fasc. 9. — Brussels, 1899. — 174 p.
 18. Haute C. La Corporation des Peintres De Bruges (Registres D'admiSion 1453–1578 & 1618–1781, Obituaire XVe S., 1801, Extraits Des Registres Aux Renouvellements De La Loi De Bruges 1362–1613. — Van Cappel–Misiaen, 1913. — 269 p.
 19. Houdoy J. Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai, ancienne église métropolitaine Notre–Dame: Comptes, inventaires et documents inédits avec une vue et un plan de l'ancienne cathédrale. — Paris: Damascène Morgand et Charles Fatout, 1880. — 462 p.
 20. Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits// Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P. 83-93.
 21. Paviot J. Portugal et Bourgogne au XVe siècle. — Paris/Lisbon, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1995. — 595 p.
 22. Schayes A. Bulletin de l'Académie de Belgique. — Bruxelles, 1861. — 838 p.
 23. Schodt A. Confrerie de Notre–Dame de l'Arbre Sec a Bruges. Broederschap. — Bruges 1877. — 47 p.
 24. Schouteet A. De Vlaamse primitieven te Brugge. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David. Fontes historiae artis Neerlandicae. II 2. — Bruxelles, 1989. — 270 p.
 25. Schouteet A. Documenten betreffende de Brugsche drukkers uit de 16e eeuw. IV. Hubrecht de Croock// Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis «Société d'Emulation» te Brugge. — 1948. — 85. — P. 118–164.
 26. Schouteet A. Nieuwe teksten betreffende Hans Memling// Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art. — 1955. — Vol. 24. — P. 81–84.
 27. Straelen J.B. Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen. — Antwerp, 1855. — P. 1–4.
 28. Tallinn City Archives (TLA). — Coll. 190–191, 230.

Записки путешественников, свидетельства горожан Брюгге и современников заказчиков.

29. Дюрер А. Дневники, письма, трактаты: в 2-х книгах. / Пер. Ц. Г. Нессельштраус. — М.: Искусство, 1957. — 448 с.
30. Коммин Ф. Мемуары. / Пер. Ю.П. Малинин. — М.: Наука, 1986. — 496 с.
31. Тафур П. Странствия и путешествия. / Пер., предисловие и комментарии Л.К. Масиель Санчес. — М.: Индрик, 2006. — 328 с.
32. Adorne J. Itineraire d'Anselme Adorno en Terre sainte: 1470-1471 / J. Adorno. / Texte edite, traduit et annote par J. Heers et Georgette de Groer. — Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1978. — 510 p.
33. Descamps J.-B. Le Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant de Jean-Baptiste Descamps (1769). / Edition présentée et annotée par G. Maës. — Brepols, 2018. — 492 p.
34. Doctor Hieronymus Münzer's 'Itinerary (1494 and 1495) and Discovery of Guinea. / Edited and translated into English with detailed notes by J. Firth. — London, 2014. — 526 p.
35. Dussart H. Fragments inédits de Romboud De Doppere, découverts dans un manuscrit de Jacques De Meyere. Recueil de chroniques, chartes et autres documents concernant l'histoire et les antiquités de la Flandre. — Brugge, 1892. — 168 p.
36. La Marche O. Memoires d'Olivier de La Marche: maître d'hôtel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire. — Paris, 1883–1888. — 362 p.
37. Male Z. Lamentatie behelzende wat datter aenmerkensweerdig geschiet is ten tyde van de Geuserie ende de Beeldenstormerie binnen ende omtrent de stadt van Brugghe. / Edited by C. Carton. C. Annoot-Braeckman. — Gand, 1859. — 130 p.
38. Medieval Trade in the Mediterranean World: Illustrative Documents (Records of Civilization). / Translated and edited by I.W. Raymond and R.S. Lopez. — W. W. Norton, 1964. — 458 p.
39. Mémoires de Jacques de Clerq Par J.-A. Buchon. / Collection des Chroniques nationales Francaises. XV siegle. — Paris: Verdiere Libraire, 1826. — 438 p.
40. Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga. Note e documenti publ by Vittorio Cian // Giornale storico della letteratura italiana. — 1887. — 9. — P. 85–86.
41. Sarthiano A. Opera omnia in ordinem redacta. — Rome, 1688. — 478 p.

Биографии художников, созданные в XV–XVII вв.

42. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. / В пяти томах. Пер. и ред. А.И. Венедиктов и А.Г. Габричевский. — М.: Искусство, 1956–1971. — 3800 с.

43. Мандер К. Книга о художниках. / Пер В. Минорский, Г. Федорова. — М.: Азбука—классика, 2007. — 608 с.
44. D'Heere L. Den Hof ende Boomgaerd der Poë sien, 1565. — Ghent, 1969. — P. 47-119.
45. Fazio B. De viris illustribus. English translation in M. Baxandall // Baxandall M. Bartolomeus Facius on Painting: a fifteenth-century Manuscript of De viris illustribus. — Warburg&Courtland Institute, 1964. — P. 90–107.
46. Guicciardini L. Descrittione di tutti i Paesi Bassi, testo a cura di Monia Carnevali e Marco Rossi. / Translated from his description of the Netherlands. — Antwerp, 1795. — 52 p.
47. Michiel M. Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia. — Bassano del Grappa (VI), 1800. — 272 p.
48. Sandrart J. Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675/1679/1680. Scholarly annotated online edition by T. Kirchner, A. Nova, C. Blüm, A. Schreurs and T. Wübbena, — Nördlingen, 2008–2012. — 206 p.
49. Sanderus A. Flandria illustrata, sive Descriptio comitatus istius per totum terrarum orbem celeberrimi, III tomis absoluta. — Keulen, 1641–1644. — 619 p.
50. Summonte P. Letter to Marcantonio Michiel (MS, 1525). Edited by F. Nicolini. L'arte napoletana del rinascimento. — Napoli: R. Ricciardi, 1925. — 286 p.
51. Vaernewijck M. Den spiegel der Nederlandtsche oudheyt. Ghent, Geraert van Salensen, 1568. Edited by Ferdinand van der Haeghen. — Ghent, 1872–1881. — 290 p.

Античные, средневековые и ренессансные трактаты

52. Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве: в двух томах. — М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. — Том II. С. 25–63.
53. Валерий Максим. Девять книг достопамятных деяний и высказываний. / Пер. А.М. Сморгчов. — М.: Издательство: РГГУ, 2000. — 468 с.
54. Геродот. История. / Пер. Г.А. Стратановский. — М.: Наука, 1972. — 600 с.
55. Кузанский Н. Игра в шар. О видении Бога. / Пер. В. Бибихин. — М.: Академический проект, 2012. — 161 с.
56. Кузанский Н. Об ученом незнании. / Пер. В. Бибихин. — М.: Академический проект, 2011. — 159 с.
57. Кузанский Н. Сочинения в 2-х т. / Т. 2.: Пер. В.В. Соколов и З.А. Тажуризина. — М.: Мысль, 1980. — 471 с.
58. Плиний Гай Старший. Естествознание. Об искусстве. / Пер. Г.А. Таронян. — М.: Ладомир, 1994. — 941 с.

59. Пресвитер Теофил. Сочинение о различных искусствах// Мастера искусств об искусстве. / Пер. Н.И. Мелик-Гайказова, ред. А.А. Губер. — М.: Искусство, 1965. — Т. 1. С. 227–244.
60. Bernardino of Siena. Opera omnia. / Edited by A. Sepinsky. — Florentiae, Ad Claras Aquas, 1950–1965. — 591 p.
61. Cessolis J. De ludo scachorum. — Publisher Leeu, Gerard, 1479. — 150 p.
62. Filarete (Antonio Averlino). Tratto di architettura. / Edited by A.M. Finoli and L. Grasi. — 2 vols. — Milan, 1972. — 729 p.
63. Gerson J. Opera omnia, I-II. — Strasbourg. 1514. — 1064 p.
64. Gesta Romanorum: Or, Entertaining Moral Stories; Invented by the Monks as a Fireside Recreation, and Commonly Applied in Their Discourses from the Pulpit; Whence the Most Celebrated of Our Own Poets and Others, From the Earliest Times, Have Extracted. / Edited and translated by C.Swan and W. Hooper. — Dover Publications, 1959. — 425 p.
65. Hilliard N. A treatise concerning the arte of limning. Together with a more compendious discourse concerning ye art of liming [sic] by Edward Norgate; [each] with a parallel modernized text edited by R.K.R. Thornton and T.G.S. Cain. — Ashington, Northumberland: Mid Northumberland Arts Group, 1981. — 139 p.
66. Isidore of Seville. The Etymologies. Translation by S.A. Barney, W.J. Lewis, J.A. Beach, O. Berghof. — Cambridge University Press, 2010. — 490 p.
67. Lessing G.E. Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Pressbyter. Buchhandlung des Fürstlichen Waysenhauses. — Braunschweig 1774. [Electronic resource] // <http://dx.doi.org/10.25673/43888> [13.03.2025].
68. Nicholas of Cusa. De concordantia catholica. / Edited by G. Kallen. Vol 14 of Opera omnia. — Publ.: Meiner, 1974. — 386 p.
69. Norgate E. Miniatura, or the Art of Limning. / Edited by M. Hardie. — Oxford, Clarendon Presss, 1919. — 112 p.
70. Recherches historiques et critiques sur le véritable auteur du livre de L'imitation de Jésus-Christ. Examen des droits de Thomas à Kempis, de Gersen et de Gerson, avec une réponse aux derniers adversaires de Thomas à Kempis, MM. Napione, Cancellieri, De Grégory, Gence, Daunou, Onésime Leroi et Thomassy, suivi de documents inédits // Bulletin de la Commission royale d'Histoire Année. — 1848. — 14. — P. 279–527.
71. Tanner N.P. Decrees of the Ecumenical Councils: From Nicea I to Vatican II. — Georgetown University Press, 1989. — 2685 p.
72. St Thomas Aquinas. Summa Theologiae. / Translated in English by Fathers of the English Dominican Province. — MBS Library [Electronic resource] //

https://documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae-Prima_Pars,_EN.pdf [26.07.2025].

Литература

Методология

73. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. / Пер. К. Чекалов. — М.: Прогресс, Культура, 1994. — 524 с.
74. Баксандалл М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля. / Пер. Н. Мазур, А. Форсилова. — М.: V–A–C Press, 2021. — 264 с.
75. Баксандалл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин. / Пер. М. Соколов. — М.: Юнипринт, 2003. — 218 с.
76. Ванеян С.С. Гомбрих, или наука и иллюзия. Очерки текстуальной прагматики. — М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2015. — 304 с.
77. Дворжак М. История искусства как история духа. / Пер. А.А. Сидоров, В.С. Сидорова и А.К. Лепорк. — Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. — 332 с.
78. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: в 2 т. / Пер. И.Е. Бабанов, ред. Е.И. Ротенберг. — М.: Искусство, 1978. — 388 с.
79. Дунина М.В. Мастер и мастерская в художественной жизни Рима XVI столетия: дисс. канд. искусствоведения: 5.10.3/Дунина Мария Владимировна. — МГУ им. М.В. Ломоносова, 2021. — 220 с.
80. История европейского искусствознания: в 3 книгах. / Ред.: Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963–1966. — 1090 с.
81. Мазур Н.Н. Исследования визуальной культуры: история и предыстория// Искусствознание. — 2018. — № 1. — С. 10–51.
82. Мир образов, образы мира. Антология исследований визуальной культуры. / Сост. Н.Н. Мазур. — Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. — 544 с.
83. Проказина Н.В. Стиль, жанр, манера. К вопросу о недостаточности метода// Классическое искусство от древности до XX века. Отдел классического искусства Запада ГИИ. — М.: Издательство: КомКнига, 2007. — С.136–166.
84. Пирс Ч.С. Начала прагматизма: в двух томах. — СПб: Алетейя. 2000. — 672 с.
85. Тэн И. Философия искусства. / Ред. А.И. Микиши. — М.: Республика, 1996. — 351 с.

86. Хейзинга Й. Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. / Пер. Д. В. Сильвестров. — М.: Наука, 1988. — 540 с.
87. Baxandall M. The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. — Yale University Press, 1982. — 420 p.
88. Cahill T. Mysteries of the Middle Ages and the Beginning of the Modern World. — Anchor, 2008. — 368 p.
89. Cavalcaselle G.B., Crowe J.A. The Early Flemish Painters: Notices of their Lives and Works. — London, J. Murray, 1857. — 383 p.
90. Chastel A. The Studios and Styles of the Renaissance Italy. 1460-1500. — London: Thames & Hudson, 1966. — 429 p.
91. Courajod L. Leçons professées à l'École du Louvre (1887–1896), 2: Les origines de la Renaissance, des. H. Lemonnier and A. Michel. — Paris, 1901. — 608 p.
92. Crowe J.A. Reminiscences of Thirty–Five Years of my Life. — London, 1895. — 468 p.
93. Dvorak M. Das Ratsel der Kunst der Bruder van Eyck. — Wien–Leipzig, 1904. — 176 S.
94. Duby G. The Diffusion of Cultural Patterns in Feudal Society// Past & Present. — 1968. — 39. — P. 3–10.
95. Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage. / Edited by H. Loo. — Leipzig: E.A. Seemann, 1927. — 351 p.
96. Firmenich–Richartz E. Die Brüder Boisserée, I., Sulpiz und Melchior Boisseree als Kunstsammler. — Jena, 1916. — 546 s.
97. La Flandre. / Edited by L. Gilliodts–Van Severen, W.H.J. Weale and others. — HardPress Publishing, 2019. — 476 p.
98. Gombrich E. Art and illusion: a study in the Psychology of Pictorial Representation. — London: Phaidon Press, 1962. — 443 p.
99. Grevenstein–Kruse A. From tree trunk to altarpiece. — Ghent: KIK–IRPA, 2015. — 144 p.
100. Historism and Cultural Identity in the Rhine-Meuse Region. Tensions between Nationalism and Regionalism in the Nineteenth Century. / Edited by W. Cortjaens, J. Maeyer and N. Verschaffel. — Leuven University Press, 2008. — 450 p.
101. Hotho H.G. Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. — Berlin., 1842–1843. — 702 p.
102. Hotho H.G. Die Malerschule Huberts Van Eyck: nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. — Berlin: Veit & Comp., 1855–1858. — 263 p.
103. Hulin de Loo G. An Authentic Work by Jaques Daret, Painted in 1434// Burlington Magazine for Connoisseurs. — 15 (76). — P. 202–203, 205–208.

104. Hulin de Loo G. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles: catalogue critique précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes. — Ghent, 1902. — 123 p.
105. Hulin de Loo G. Geschiedenis der Kunst in de Nederlanden (België en Holland). Eenige Brugsche schilders van de eerste helft der XVIe eeuw// Kunst en Leven. — 1902. — Jaargang 1. — P. 1–43.
106. Hulin de Loo G. Heures de Milan. — Bruxelles, G. van Oest & cie, 1911. — 85 p.
107. Kugler F. Handbuch der Kunstgeschichte. — Stuttgart, 1842. — 951 p.
108. Michiels A.–J.–X. Histoire de la peinture flamande: 10 vols. — Paris, 1865–1876. — 444 p.
109. Pacht O. Panofsky's 'Early Netherlandish Painting'// Burlington Magazine. 1956. — 98. — part I (April). — P. 110–116; part II (August). — P. 267–279.
110. Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Painting: Methodology, Limitations, & Perspectives. / Edited by M. Faries and R. Spronk. — Cambridge: Harvard University Art Museums; Turnhout: Brepols, 2003. — 213 p.
111. Rosenwein B.H. Anger's Past: The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages. — Cornell University Press, 1998. — 272 p.
112. Die Sammlung alt-nieder und ober-deutscher Gemälde der Brüder Boisserée und Bertram, lithographirt von J. N. Strixner. — Stuttgart: Verlag der Literarisch-Artistischen Anstalt der Cotta'schen Buchhandlung, 1821–1836.
113. Schnaase C. Geschichte der bildenden Künste. — Dusseldorf 1843–1861: 6 vols, — Stuttgart, 1879: 8 vols. — 487 p.
114. Schopenhauer J. Johann van Eyck und seine Nachfolger. — Frankfurt am Main: 1822. — 220 p.
115. Waagen G.F. Ueber das von den Brüdern Hubert und Johann van Eyck zu Gent ausgeführte Altargemalde// Kunstblatt. — 1824. — 5. — P. 89–108.
116. Waagen G.F. Handbuch der Geschichte der Malerei, 1. — Stuttgart, 1862. — 733 p.
117. Waagen G.F. Über Hubert und Johann van Eyck. — Breslau, 1822. — 290 p.

Проблемы иконографии и иконологии

118. Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. — СПб.: Азбука - классика, 2008. — 382 с.
119. Гомбрих Э. О задачах и границах иконологии [1972]// Советское искусствознание. — 1989. — Вып. 25. — С. 275–305.

120. Забродина Е.А. Византийская иконография Богоматери и нидерландское искусство XV – начала XVI вв.: от повторений к интерпретациям// География искусства. / Ред. О.А. Лавренева. — 2024. — С. 371–384.
121. Кувшинская И.В. Паломничество святой Урсулы. История создания легенды и ее отражение в искусстве XIV–XV веков// Искусствознание. — 2016. — № 1–2. — С. 298–315.
122. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. — СПб.: Азбука–классика, 2009. — 432 с.
123. Acres A. Rogier van der Weyden's painted texts// *Artibus et Historiae*. — 2000. — Vol. 21, No. 41. — P. 75–109.
124. The Art of Law: three centuries of justice depicted. / Edited by S. Huygebaert, G. Martyn, V. Paumen, T. Poucke. — Lannoo, 2016. — 208 p.
125. Bacci M. With the Paintbrush of the Evangelist Luke// *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, exhibition catalogue (Athens, Benaki Museum, 20 October 2000 – 20 January 2001). — Vasilaki, M. 2000. — P. 79–89.
126. Bedaux J.B. The Reality of Symbols: The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini Portrait// *Simiolus*. 1986. — 16. — P. 5–28.
127. Borchert T.–H. L'Homme au chaperon bleu de Jan van Eyck. — Metz: Serpenoise, 2000. — 48 p.
128. Botvinick M. The painting as pilgrimage: traces of a subtext in the work of Campin and his contemporaries// *Art history*. — 1992. — 15. — P. 1–18.
129. Bove F.J. The Story of Ergot. — Basel, 1970. — 298 p.
130. Gobin A. Picturing Punishment: The Spectacle and Material Afterlife of the Criminal Body in the Dutch Republic. — University of Toronto Press, 2021. — 304 p.
131. Gottlieb C. Respiciens per Fenestras: the Symbolism of the Merode Altarpiece// *Oud Holland*. — 1970. — 85. — P. 65–84.
132. Hecksher W.S. The Annunciation of the Merode Altarpiece: an iconographic study// *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*. — 1968. — 1. — P. 37–65.
133. Held J. Review 'Panofsky, Early Netherlandish Painting, 1953'// *The Art Bulletin*. — 1955. — Vol. 37, No. 3. — P. 205–234.
134. Iconography at the Crossroads: Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art. Princeton University, 23–24 March 1990. / Edited by B. Cassidy. — Princeton University, 1993. — 249 p.

135. Kohl J. *Fama und Virtus: Bartolomeo Colleoni's Grabkapelle*. — Akademie Verlag GMBH, 2004. — 379 s.
136. Lane B. *The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting* (Icon Editions). — Harper & Row, 1984. — 180 p.
137. Male E. *Religious Art in France: The Late Middle Ages. A Study of Medieval Iconography and Its Sources*. / Translate in English by M. Mathews. — Princeton, 1986. — 597 p.
138. *Margaret of York, Simon Marmion and the Visions of Tondal*. / Papers delivered at a symposium organized by the Department of Manuscripts of the J. Paul Getty Museum in collaboration with the Huntington Library and Art Collections. / Edited by T. Kren. — Los Angeles, 1992. — 271 p.
139. Marrow J.H. *Illusionism and paradox in the art of Jan van Eyck and Rogier van der Weyden*. — FS Eberhard König, 2007. — P. 156–175.
140. Meer F. *Apocalypse: Visions from the Book of Revelations in Western Art*. — Eastview Editions, 1980. — 367 p.
141. Naftulin L. *A note on the iconography of the van der Paele Madonna*// *Oud Holland*. — 1971. — Vol. 86, No. 1. — P. 3–8.
142. Panofsky E. *Early Netherlandish paintings: its Origin and Character*. — Cambridge: Harvard University Press, 1953. — 573 p.
143. Panofsky E. *The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece*// *The Art Bulletin*. — 1935. — Volume 17, Issue 4. — P. 433–473.
144. Panofsky E. *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*// *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. — 1934. — vol. 64, issue 372. — P. 117–119 + 122–127.
145. Panofsky E. *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*// *Logos*. — 1932. — № 21. — S. 103–119.
146. Purtle C.J. *The Marian Paintings of Jan Van Eyck*. — Princeton University Press, 1982. — 221 p.
147. Reau L. *Iconographie de l'Art Chrétien: 6 vols*. — Presses Universitaires de France, 1955–1959.
148. Rogier Van Der Weyden, *St. Luke Drawing the Virgin: Selected Essays in Context*// *Me fecit*, vol 1. / Edited by C.J. Purtle. — Museum of Fine Arts, Boston, Brepols, 1997. — 221 p.
149. Schapiro M. *Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art: selected papers*. — New York, 1979. — P.1–19.
150. Strange R.L. *A history of herbal plants*. — Angus & Robertson, 1977. — 304 p.

151. The Subject of Art History: historical objects in contemporary perspectives. Edited by M.A. Cheetham. — Cambridge, 1998. — 352 p.
152. Tolnay C. Flemish painting in the National gallery of Art// Magazine of Art. — 1941. — 34. — P. 174–200.
153. Tolnay C. Zur Herkunft des Stiles der van Eyck// Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. — 1932. — № 9. — P. 320–338.
154. Velden H. Cambyes for Example: The Origins and Function of an exemplum iustitiae in Netherlandish Art of the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries// Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1995. — Vol. 23, No. 1. — P. 5–39.
155. Velden H. Cambyes reconsidered: Gerard David's exemplum iustitiae for Bruges town hall// Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1995. — Vol. 23, No. 1. — P. 40–62.
156. Velden H. Defrocking St. Eloy: Petrus Christus's "Vocational Portrait of a Goldsmith" // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1998. — Vol. 26, No. 4. — P. 242–276.
157. Ward J.L. Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings// Artibus et Historiae. — 1994. — Vol. 15, No. 29. — P. 9–53.
158. Ward J.L. Hidden Symbolism in Jan van Eyck's Annunciation// Art Bulletin. 1975. — 57. — P. 196–220.
159. Weed S.E. The Virgo inter virgines: Art and the Devotion to Virgin Saints in the Low Countries and Germany, 1400-1530: PhD diss. — University of Pennsylvania, 2002.

Социальная история искусства. Визуальные исследования

160. Алперс С. Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке. / Пер. И. Доронченков, А. Форсилова; Послесловие Н. Мазур. — М.: V-A-C Press, 2022. — 436 с.
161. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. / Пер. К.А. Пиганович. — М.: Прогресс–Традиция, 2002. — 752 с.
162. Берк П. Что такое культуральная история. / Пер. И. Полонская. — М.: Издательский Дом ВШЭ, 2016. — 240 с.
163. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. / Пер. Н. Балашов, И. Маханьков. — М.: Юристъ, 1996. — 591 с.
164. Ванеян С.С. Ханс Бельтинг: история искусства in effigie антропологии, или Образ в тени медиума// Искусствознание. — 2005. — № 1. — С. 107–118.
165. Гинзбург К. Загадка Пьеро. Пьеро делла Франческа. / Пер. М.Б. Велижев. — М.: Новое литературное обозрение, 2019. — 216 с.

166. Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. / Серия «Очерки визуальности». — М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 288 с.
167. Дюбо Ж. –Б. Критические размышления о Поэзии и Живописи [1719]. / Пер. Ю.Н. Стефанов. — М.: Искусство, 1976. — 767 с.
168. Назарова О.А. Взгляд эпохи: как социальная история искусства изменила историю искусства итальянского Возрождения// Искусствознание. — 2019. — № 1. — С. 10–35.
169. Belting H. Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. — Mann, 1981. — 316 p.
170. Boulnois O. Au-delà de l'image: Une archéologie du visuel au Moyen Âge (Ve-XVIe siècle). — SEUIL, 2008. — 496 p.
171. Burke P. Is There a Cultural History of the Emotions?// Representing Emotions: New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine. / Edited by P. Gouk and H. Hills. — Aldershot: Ashgate, 2005. — P. 35–47.
172. Campbell L. The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century// Burlington Magazine. 1976. — 118. — P. 188–198.
173. Carroll M.D. Painting and politics in Northern Europe (Van Eyck, Bruegel, Rubens, and Their Contemporaries). — Penn State University Press, 2009. — 280 p.
174. De Coo J. A Medieval Look at the Merode Annunciation // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1981. — 44. Bd., H. 2. — P. 114–132.
175. Ginzburg C. The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth Century Miller. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. — 176 p.
176. Ginzburg C. Fear, Reverence, Terror. — University of Chicago Press, 2017. — 208 p.
177. Gombrich E. Review on A. Hauser, Social History of Art and Literature. New York: Alfred A. Knopf, 1951// The Art Bulletin. — 1953. — №35. — P. 79–84.
178. Harbison C. Jan van Eyck: The Play of Realism. — Reaktion Books, 1997. — 228 p.
179. Harris J. The New Art history: a Critical Introduction. — Routledge, 2001. — 320 p.
180. Haskell F. Patrons and Painters, Art and Society in Baroque Italy. — Harper&Row, 1971. — 454 p.
181. Haskell F. Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion, and collecting in England and France. — Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1976. — 246 p.
182. Hauser A. Social History of Art: 2 vols. — London, 1951. Vol.2. — 233 p.
183. Hauser A. The Sociology of Art. — Routledge, 2012. — 800 p.
184. Kemperdick S. and Lammertse F. The Road to Van Eyck. — Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012. — 342 p.

185. Solkin D.H. *Painting for Money: the Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*. — Paul Mellon Centre, 1993. — 312 p.
186. Wackernagel M. *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*. — Leipzig: E.A. Seemann, 1938. — 387 p.
187. Wackernagel M. *The World of the Florentine Renaissance Artist*. — Princeton University Press, 1981. — 447 p.
188. Wilson J.C. *Painting in Bruges at the close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*. — The Pennsylvania State University Publ., 1998. — 256 p.

Городская и придворная жизнь в Нидерландах в XV веке

189. Асейнов Р.М. *При дворе герцогов Бургундских. История, политика, культура XV века*. — М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2019. — 303 с.
190. Балдини У. *Микеланджело—скульптор. Полное собрание скульптур*. / Пер. Н.В. Котрелев. — М.: Планета, 1979. — 104 с.
191. *Бог, Рим и народ в средневековой Европе (серия Polystoria)*. / Ред. М. Бойцов и О. Воскобойников. — М.: Издательский дом ВШЭ, 2021. — 335 с.
192. *Городские сообщества Западной Европы в Средние века*. / Ред. П.Ю. Уваров, Г.А. Попова. — М.: Индрик, 2018. — 560 с.
193. Доллингер Ф. *Ганзейский союз. Торговая империя Средневековья от Лондона и Брюгге до Пскова и Новгорода*. — Центрполиграф, 2020. — 511 с.
194. Игнатенко А. В. Правовой статус и историческая роль Ганзейского союза (один из ранних опытов протоконфедерации в Европе)// *Российский юридический журнал*. — 2005. — № 3 (47). — С. 134.
195. *Исторический атлас средневековой музыки*. / Ред. В. Минацци, Ч. Руини. Пер. С. Лебедев. — М.: Арт—Волхонка, 2016. — 288 с.
196. *История частной жизни, II. Европа от феодализма до Ренессанса*. / Ред. Ф. Арьес и Ж. Дюби. Пер. Е. Решетникова и П. Каштанов. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 784 с.
197. *Казус. Индивидуальное и уникальное в истории*. / Ред. Ю.Л. Бессмертный и М.А. Бойцов. — М.: РАН, 2002. — 320 с.
198. Калмыков В.С. *Герцог Бургундии Карл Смелый как военный организатор и полководец*// *Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Серия «История и политология»*. — 2012. — №1. — С. 53–61.

199. Коннов В.П. Нидерландские композиторы XV—XVI веков. — Л.: Музыка, 1984. — 96 с.
200. Ле Гофф Ж. Рождение чистилища. / Пер. В.А. Бабинцев, Т.А. Краева. — М.: У-Фактория, 2011. — 544 с.
201. Логутова М.Г. Авторство книги “О подражании Христу” и рукописи Российской Национальной библиотеки// Западноевропейская культура в рукописях и книгах Российской Национальной библиотеки. — М.: 2001. — С. 240–251.
202. Логутова М.Г. Значение «Devotio moderna» («Нового благочестия») для Северного Возрождения и Реформации// Культура Возрождения и средние века. — М.: Наука, 1993. — С. 63–72.
203. Нуждин О.И. Договор в Аррасе 1435 г. В контексте противостояния английского, французского и бургундского государств// Научный диалог. — 2013. — 12 (24). — С. 87–107.
204. Пиренн А. Средневековые города Бельгии. / Пер. Е.А. Косминский. — СПб.: Издательская группа «Евразия», 2001. — 512 с.
205. Синельникова О.В. Полифония западноевропейского Средневековья и возрождения. — Кемерово, Юрайт, 2021. — 241 с.
206. Фавье Ж. Столетняя война. / Пер. М. Ю. Некрасов. — СПб.: Евразия, 2014. — 576 с.
207. Шатохина-Мордвинцева Г.А. История Нидерландов: учебное пособие для вузов. — М.: Дрофа, 2007. — 510 с.
208. Arnade P. Realms of rituals: Burgundian ceremony and the civic life in the late medieval Ghent. — London: Cornell University Press, 1996. — 298 p.
209. Blake N.F. Caxton and his world. — New York: London House and Maxwell, 1969. — 256 p.
210. Blockmans W. The Burgundian court and the urban milieu as patrons in 15th century Bruges. / M. North ‘Economic history and the Arts’. — Cologne, Weimar and Vienna, 1996. — P. 15-26.
211. Blockmans W., Janse A. Showing Status. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages. — Brepols, 1999. — 492 p.
212. Blockmans W., Prevenier W. De Bourgondiërs. De Nederlanden op weg naar eenheid, 1384-1530. — Amsterdam: Meulenhoff, Leuven: Kritak, 1997. — 288 p.
213. Boone M., Prak M. Rulers, patricians, and burghers: the great and little traditions of urban revolt in the Low Countries, in: A miracle mirrored: The Dutch Republic in European perspective. / Ed. K. Davids and J. Lucassen. — Cambridge, 1995. — P. 99–134.

214. Boone M., Danneel M. and Geirnaert N. Pieter IV Adornes (1460 - ca 1496): A patrician Bruges Ghent// Acts of society, history and archeology at Ghent, New Series.— Ghent, 1985. Part XXXIX. — P. 123–147.
215. Braekevelt J., Conesa J.C., Kaçar H., Lerma J.V., Dumolyn J. Aragonese Tiles in a Flemish Castle: A Chivalric Gift–Exchange Network in Fifteenth Century Europe// *Al–Masaq: Journal of the Medieval Mediterranean*. — 2015. — Vol. 27, No. 2. — P. 153–171.
216. Bruaene A.–L. Om Beters Wille: Rederijerskamers En De Stedelijke Cultuur in De Zuidelijke Nederlanden (1400–1650). — Amsterdam University Press, 2008. — 376 p.
217. Cawley A.C. Medieval drama and didacticism// The drama of medieval Europe. Proceedings of the colloquium held at the University of Leeds 10–13 September. 1974. — Leeds medieval studies I. — Leeds: Graduate Centre for Medieval Studies, 1975. — P. 3–21.
218. Clercq W., Dumolyn J., Haemers J. “Vivre Noblement”: Material Culture and Elite Identity in Late Medieval Flanders// *Journal of Interdisciplinary History*. 2007. —XXXVIII:1. — P. 1–31.
219. David N. Medieval Flanders. — London: Routledge, 2013. — 463 p.
220. Derolez A. Middeleeuwse bibliotheken in Brugge// *Vlaamse kunst op perkament. Handschriften en miniaturen te Brugge van de 12de tot de 16de eeuw*. — Brugge, 1981. — P. 45–54.
221. Dewitte A. Scolastri en rectores scholarum aan de O.L. Vrouw–kapittelschool te Brugge (ca. 1480–1553)// *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis*. — 1962. — 99 (3–4). — P. 265–274.
222. Duclos A. Bruges. Histoire et Souvenirs. — Bruges: K. van de Vyvere–Petyt, 1910. — 592 p.
223. Dupont G. Maagdenverleidsters, hoeren en speculanten: prostitutie in Brugge tijdens de Bourgondische periode (1385–1515). — Brugge: Marc Van de Wiele: Genootschap voor Geschiedenis te Brugge, 1996. — 243 p.
224. Erdmann K. Orientalische Tierteppeiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderts: eine Studie zu den Anfängen des orientalischen Knüpftteppichs. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen Bd.* — 1929. — 50. — S. 261–298.
225. Gaillard V. Notice sur les chartes de Flandre autrefois déposées au château de Rupelmonde, et récemment retrouvées aux archives de l'ancien conseil de Flandre à Gand. // *Bulletin de la Commission royale d'Histoire Année*. — 1854. — 6. — P. 323–434.
226. Geinaert N., Vandewalle A. Adornes en Jeruzalem. Internationaal leven in het 15de– en 16de–eeuwse Brugge, Catalogus. — Brugge, 1983. — 89 p.

227. Haemers J. For the Common Good: State Power and Urban Revolts in the Reign of Mary of Burgundy, 1477–1482 (Studies in European Urban History 17). — Brepols, 2009. — 319 p.
228. Harbison C. The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in Its Historical Context (Abrams Perspectives). — New York, Abrams, 1995. — 176 p.
229. Harbison C. Response to James Marrow// Simiolus. — 1986. — 16. — P. 170–172.
230. Harbison C. Visions and Meditations in Early Flemish Painting // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1985. — 15. — P. 87–118.
231. Hellinga L. Incunabula in Transit. People and trade. — Brill, 2018. — 530 p.
232. Houtte J.A. De Geschiedenis van Brugge. — Lannoo, 1982. — 606 p.
233. Keelhoff A. Histoire de l'ancien couvent des ermites de Saint Augustin, à Bruges. — Bruges, Imprimé chez Vandecasteele-Werbrouck, 1869. — 397 p.
234. Kipling G. The idea of civic triumph: drama, liturgy and the royal entry in the Low Countries// Dutch crossing. — 1984. — 22. — P. 60–83.
235. Kolve V. A. The Play Called Corpus Christi. — Stanford University Press, 1966. — 337 p.
236. Kristeva J. Word, dialogue and novel// The Kristeva Reader. / Ed. T. Moi. — New York: Columbia University Press, 1986. — 340 p.
237. Lecuppre-Desjardin E. La ville des cérémonies. Essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons// Studies in European Urban History (1100–1800). — 2004. — 4. — 427 p.
238. Lemaire C. De bibliotheek van Lodewijk van Gruuthuse// Vlaamse kunst op perkament. Handschriften en miniaturen te Brugge van de 12de tot de 16de eeuw. — Brugge, 1981. — P. 207–229.
239. Levine D.M. The Bruges Master of the St. Ursula Legend Re-considered: PhD diss. — Indiana University, Bloomington, Indiana, 1989.
240. Lutheran Churches in Early Modern Europe. / Edited by A. Spicer. — Routledge, 2012. — 536 p.
241. Mareel S. The relevance of the Netherlandish rhetoricians / Renaissance Studies. — Vol. 32 No. 1. — P. 8–22.
242. Medieval Bruges, c. 850–1550. / Edited A. Brown, J. Dumolyn. — Cambridge University Press, 2018. — 550 p.
243. Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter. / Edited by K. Schmid, J. Wollasch. — München, 1984. — 786 p.

244. Networks, Regions and Nations: Shaping Identities in the Low Countries, 1300–1650 (Series: Studies in Medieval and Reformation Traditions, Volume: 149). / Edited by R. Stein and J. Pollmann. — Brill, 2010. — 292 p.
245. Nievergelt M., Kamath S.A.V.G. The Pelerinage Allegories of Guillaume de Deguileville: Tradition, Authority and Influence. — Boydell & Brewer Ltd, 2013. — 227 p.
246. Nijsten G. In the Shadow of Burgundy: The Court of Guelders in the Late Middle Ages (Cambridge Studies in Medieval Life and Thought: Fourth Series, Series Number 58). — Cambridge University Press, 2004. — 496 p.
247. No Equal in Any Land: Andre Beauneveu, Artist to the Courts of France and Flanders. / Edited by S. Nash. — Paul Holberton Publishing, 2007. — 216 p.
248. Nuttall P. From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500. — Yale University Press, 2004. — 320 p.
249. Oriental Carpet & Textile Studies, Vol. II: Carpets of the Mediterranean Countries 1400 – 1600. (Based upon the special sessions of the 4th International Conference on Oriental Carpets, London 1983). / Edited by R. Pinner, W.B. Denny. — HALI Magazine, London, 1986. — 306 p.
250. Paviot J. Ducs de Bourgogne. Croisade et l'Orient Fin XIV–e siècle – XV–e siècle. — Sorbonne Pups, 2003. — 394 p.
251. Pleij H. With a view to reality: the rise of bourgeois-ideals in the late Middle Ages // Flanders in a European Perspective: Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7–10 September 1993. / Edited by M. Smeyers and B. Cardon. — Leuven, 1995. — P. 3–24.
252. Political Competition, Innovation and Growth: A Historical Analysis. / Edited by P. Bernholz, M.E. Streit, R. Vaubel. — Springer, 1998. — 315 p.
253. Post R.R. The Modern Devotion: Confrontation with Reformation and Humanism (Studies in Medieval and Reformation Traditions). — Brill, 1968. — 708 p.
254. Preux M.A. Anciens artistes douaisiens', Souvenirs de la Flandre wallonne II [1862]. P.23–33.
255. Prevenier W. Bevolkingscijfers en professionele Strukturen der bevolking van Gent en Brugge in de 14de eeuw. — Album Charles Verlinden, Ghent 1975. — P. 269–303.
256. Puyvelde L. Onderzoek naar de oorzaken der wijzigingen in de iconographie der oude Nederlandsche schilderkunst. / Verslagen en mededeelinen der Koninklijke Vlaamse Akademie. — Bruxelles, 1912. — 543 p.
257. Puyvelde L. Schilderkunst en toneelvertooning o p het einde van de Middeleeuwen: een bijdrage tot de kunsteeschiedenis van de Nederlanden. — Ghent: A. Sififer, 1912.

258. Rawcliffe C. *Medicine and Society in later Medieval England*. — Bookman Reminders, 1999. — 241 p.
259. *Religion and Society in Early Modern England*. / Ed. by D. Cressy, L.A. Ferrell. — Routledge, 2005. — 264 p.
260. Ringbom S. *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting*. — Abo Akademi, 1965. — 284 p.
261. *The rise and decline of urban industries in Italy and in the Low Countries: late Middle Ages—early modern times*. / Edited by H. Wee. — Leuven University Press, 1988. — 400 p.
262. Roover R. *Business, Banking, and Economic Thought in Late Medieval and Early Modern Europe*. — University of Chicago Press, 1974. — 383 p.
263. Roover R. *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397–1494*. — Cambridge, Mass., 1963. — 540 p.
264. Roover R. *The Decline of the Medici Bank*// *The Journal of Economic History*. — 1947. — Vol. 7, No. 1. — P. 69–82.
265. Roover R. *San Bernardino of Siena and Sant'Antonio of Florence: the two great economic thinkers of the Middle Ages* (Kress Library of Business and Economics. Publication no. 19). — Boston, Baker Library, Harvard Graduate School of Business Administration, 1967. — 46 p.
266. Rotsaert J. *Het hoogaltaar in de Sint-Jacobskerk te Brugge*// *Het Brugs Ommeland*. — 1975. — P. 122–135.
267. Rudy K.M. *Northern European visual responses to Holy Land pilgrimage, 1453–1550: PhD diss.* — Columbia University, 2001.
268. Rudy K.M. *Virtual Pilgrimages in the Convent: Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages*. — Brepols, 2011. — 475 p.
269. Schodt A. *Confrerie de Notre-Dame de l'Arbre Sec a Bruges*. — Broederschap, Bruges 1877. — 47 p.
270. Sherman C.R. *Imaging Aristotle: Verbal and Visual Representation in Fourteenth Century France*. — University of California Press, 1995. — 444 p.
271. Soly H. *Plechtige intochten in de steden van de Zuidelijke Nederlanden tijdens de overgang van Middeleeuwen naar Nieuwe Tijd. Communicatie, propaganda, spektakel*// *Tijdschrift voor geschiedenis*. — 1984. — 97. — P. 341–361.
272. Spitzbarth A.–B. *Ambassades et ambassadeurs de Philippe le Bon, troisième duc Valois de Bourgogne (1419–1467)*. — Brepols, 2013. — 664 p.

273. Stabel P. *Dwarfs among giants: the Flemish urban network in the late Middle Ages* (Studies in urban social, economic and political history of the medieval and modern Low Countries). — Garant Uitgevers, 1997. — 287 p.
274. Strohm R. *Music in Late Medieval Bruges*. — Oxford University Press, 1985. — 273 p.
275. Strong R. *Art and power: Renaissance festivals, 1450–1650*. — Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 1984. — 227 p.
276. *Theatricality in Early Modern Visual Art and Architecture*. / Edited by C. Eck, S. Bussels. — 2010. — Vol. 33, Issue 2. — P. 204–387.
277. Trowbridge M. *Art and Ommegangen: Paintings, Processions, and Dramas in the Late-Medieval Low Countries*: PhD diss. — Institute of Fine Arts, New York University, 2000.
278. Uytven R. *Splendour or wealth: art and economy in the Burgundian Netherlands*// *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*. — 1992. — Vol. 10, No. 2. — P. 101-124.
279. Vaughan R., Small G. *Philip the Good: The Apogee of Burgundy* (History of Valois Burgundy). — Boydell Press, 2014. — 520 p.
280. Vermaseren B. *De Carmel van Brugge en de buitenlandse kooplieden*. — 1950–51. — Carmel 3. — P. 19–31.
281. Willaert F. *Het Gruuthuse-handschrift in woord en klank: nieuwe inzichten, nieuwe vragen*. — Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2010. — 500 p.
282. Williamson B. *Altarpieces, Liturgy, and Devotion*// *Speculum*. — 2004. — Vol. 79. No. 2. — P. 341–406.

Цеховые объединения. Гильдия Св. Луки

283. Муратова К.М. *Мастера французской готики XII–XIII веков*. — М.: Искусство, 1988. — 448 с.
284. Boone M. *Gent en de Bourgondische hertogen ca. 1384 - ca. 1453: een sociaal-politieke studie van een staatsvormingsproces*. — Brussel: Koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, 1990. — 281 p.
285. Dumolyn J., Haemers J. *Patterns of urban rebellion in medieval Flanders* // *Journal of Medieval History*. — 2005. — 31. — P. 369–393.
286. Duverger J. *Brugse schilders ten tijde van Jan van Eyck*// *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten*. — 1955. — IV. — 37 p.
287. Epstein S.A. *Wage labour and guilds in medieval Europe*. — UNC Press Books, 1991. — 307 p.

288. Gelderblom O. *Cities of Commerce: The Institutional Foundations of International Trade in the Low Countries, 1250–1650*. — The Princeton University Press, 2013. — 312 p.
289. Lowagie H., Heesch J., Yante J.-M. *Monnaies de compte et monnaies réelles: Pays-Bas méridionaux et principauté de Liège au Moyen âge et au temps modernes*. — Louvain-la-Neuve, Association de numismatique ProfeSeur Marcel Hoc, 2016. — 227 p.
290. MacKenney R. *Tradesman and traders: the world of the guilds in Venice and Europe, 1250–1650*. — Barnes and Noble Books, 1987. — 289 p.
291. Munro J.H. *Economic depression and the arts in the Fifteenth-Century Low Countries// Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*. — 1983. — vol 7 (4). — P. 235–250.
292. Nuechterlein J. *From Medieval to Modern: Gold and the Value of Representation in Early Netherlandish Painting*. — York: University of York, Department of History of Art, 2013. — 128 p.
293. Ogilvie S. *Institutions and European Trade. Merchant Guilds, 1000–1800*. — University of Cambridge, 2011. — 500 p.
294. *Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*. / Edited by S. Blick and L. Gelfand. — Brill Academic Pub, 2011. — 665 p.
295. Rosser, Gervase. *Crafts, guilds and the negotiation of work in the medieval town// Past & Present*. — 1997. — Vol. 154, no. 1. — P. 3–31.
296. Smith P.H. *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*. — University of Chicago Press, 2006. — 367 p.
297. Sosson J.P. *A propos des aspects socio-économiques des métiers d'art aux anciens Pays-Bas méridionaux (XIVe–XVe siècles)// Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*. — 1952. — Vol. 51. — P. 17–25.
298. Stabel P. *Guilds in late medieval Flanders: myths and realities of guild life in an export-oriented environment// Journal of Medieval History*. — 2004. — Vol. 30, Issue 2. — P. 187–212.
299. Vermeulen F. *Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. — Brepols, 2003. — 208 p.
300. *The Voices of the People in Late Medieval Europe: Communication and Popular Politics*. / Edited by J. Dumolyn, E. Haemers, H.R.O. Herrer, V. Challet. — Brepols Publishers, 2014. — 276 p.
301. Wee H. *The Low Countries in Early Modern World*. — Variorum, 1994. — 295 p.
302. Wee H. *The Growth of the Antwerp Market and the European Economy: Fourteenth–Sixteenth Centuries*. — Leuven/Parijs/Den Haag, Nijhoff, 1963. — 436 p.

Ранняя нидерландская живопись. Общие вопросы

303. Егорова К.С. Пейзаж в Нидерландской живописи XV века. — М.: Искусство, 1999. — 72 с.
304. Забродина Е.А. Визуальные проявления гнева, страха и некоторых других трагических эмоций в алтарной живописи Нидерландов и Германии XV – начала XVI вв.// Артикульт. — 2020. — № 3 (39). — С. 65–72.
305. Забродина Е.А. Взаимодействие вербального и визуального текста в творчестве братьев ван Эйк и Рогира ван дер Вейдена: выявление позиции зрителя// Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 7. / Ред. С.В. Мальцева, Е.Ю. Станюкович-Денисова, А.В. Захарова. — СПб., 2017. — С. 555–563.
306. Забродина Е.А. «Таинственное богословие» Николая Кузанского в портретах и алтарных картинах художников ранней нидерландской живописи// Человек и культура. — 2020. — № 4. — С. 21–32.
307. Ларионов А.О. Коллекция нидерландских рисунков XV–XVI веков в Государственном Эрмитаже. Проблемы атрибуции и типологии: дисс. канд. искусствоведения: 5.10.3/Ларионов Алексей Олегович. — М., 2022. — 368 с.
308. Никулин Н.Н. Золотой век нидерландской живописи. XV век. — М.: Изобразительное искусство, 1981. — 398 с.
309. The Age of Van Eyck 1430–1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting. / Edited by T.–H. Borchert. — Thames & Hudson, Ghent–Amsterdam: Ludion, 2002. — 280 p.
310. Ames–Lewis F. Drawing in Early Renaissance Italy. — New Haven, Yale University Press, 1981. — 196 p.
311. Armstrong L. Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop. — London, Harvey Miller, 1981. — 208 p.
312. Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles. Studies in Medieval and Reformation Traditions: in 2 vols. / Edited by S. Blick and R. Tekippe. — Brill, 2004. — 880 p.
313. Bauman G. Early Flemish Portraits: 1425–1525// The Metropolitan Museum of Art Bulletin. — 1986. — V. 43, no. 4. — P. 1–66.
314. Belozerskaya M. Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe. — Cambridge University Press, 2012. — 384 p.
315. Borchert T.–H. Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530. — Thames & Hudson, 2011. — 432 p.

316. Buck S. Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: Kritischer Katalog. — Turnhout: Brepols, 2001. — 448 p.
317. Buren A.H. Thoughts, Old and New, on the Sources of Early Netherlandish Painting// Simiolus. — 1986. — 16. — P. 93–112.
318. Campbell L. The early Flemish pictures in the collection of Her Majesty the Queen. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1985. — 214 p.
319. Campbell L. The Early Netherlandish Painters and their Workshops// Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque III, 6–7–8– septembre 1979: Le problemeMaztre de Flemalle – van der Weyden (Universite' Catholique de Louvain, Institut Supirieur d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, Document de travail no.11). / Edited by D. Hollanders–Favart and R. van Schoutte, — Louvain–La–Neuve, 1981. — P. 43–61.
320. Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). — London, 1998. — 464 p.
321. Campbell L. Notes on Netherlandish Pictures in the Veneto in the Fifteenth and Sixteenth Centuries// The Burlington Magazine. — 1981. — Vol. 123, No. 941. — P. 467–473.
322. Campbell L. The Sixteenth Century Netherlandish Paintings, with French Paintings Before 1600 (National Gallery Catalogues). — London, 2014. — 900 p.
323. Catalogue of Early Netherlandish Painting: Royal Museums of Fine Arts of Belgium. — Brepols, 1996–2009. — 5 vols.
324. Châtelet A. Early Dutch Painting: Painting In the Northern Netherlands in The Fifteenth Century. — William S. Konecky Associates, 1988. — 264 p.
325. Châtelet A. Schongauer et les primitifs flamands// Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire. — 1979. — Vol. 22. — P. 117–142.
326. Cloth and Clothing in Medieval Europe: Essays in Memory of Professor E. M. Carus–Wilson (Pasold Studies in Textile History, 2). / Edited by E.M. Carus–Wilson, K.G. Ponting, N.B. Harte. — Ashgate Pub Co, 1984. — 401 p.
327. Colace R. Ritratto di uomo giovane con berretto rosso// LombardiaBeniCulturali. — 2009. — 15 p.
328. Collection Book Museum Boijmans Van Beuningen. / Edited by J. Es, S. Terra, F. Lammertse, D. Carasso, Y. Rosenberg. — Museum Boijmans Van Beuningen, 2012. — 224 p.
329. Collier J.M. Linear perspective in Flemish painting and the art of Petrus Christus and Dirk Bouts: PhD diss. — University of Michigan, 1975.
330. Corley B. Painting and Patronage in Cologne, 1300–1500. — Harvey Miller Publishers, 2000. — 342 p.

331. Corpus of 15th–Century Painting in the Former Southern Netherlands (CVP 17). / Edited by M. Comblen–Sonkes, P. Lorentz. (Le musée national du Louvre. Paris. II). — Brepols, 1995. — 313 p.
332. Cuttler C.D. Northern Painting from Pucelle to Bruegel: Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries. — New York, 1968. — 500 p.
333. Dempsey C. Inventing the Renaissance Putto. — Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 2001. — 312 p.
334. Le Dessin Sous–Jacent Dans la Peinture Colloque IX, 91–100. — Louvain–La–Neuve: Université Catholique de Louvain, 1991. — 374 p.
335. Devlieghe L. Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, 8. De Sint-Salvatorskathedraal te Brugge. — Inventaris. Tielt and Amsterdam, 1979. — 320 p.
336. Early Netherlandish Painting at the Crossroads: A Critical Look at Current Methodologies. / Edited by M.W. Ainsworth. — Yale University Press, 2001. — 132 p.
337. Early Netherlandish Paintings, online collection catalog. / Edited by J.P. Filedt Kok. Amsterdam [Electronic resource] // hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.7854 [02.09.2025].
338. The Eastern carpet in the western world: from the 15th to the 17th century, Hayward Gallery, London. / Selected and arranged by D. King and D. Sylvester. — London, Arts Council of Great Britain, 1983. — 112 p.
339. Ebert–Schifferer S. Deceptions and illusions: five centuries of trompe l'oeil painting. — Washington: National Gallery of Art; London: Lund Humphries, 2003. — 407 p.
340. Ehasalu P. Painting in Tallinn during Swedish period (1561–1710). Production and Reception. Tallinn, 2007. 389 p.
341. Eisler C.T. Early Netherlandish Painting: The Thyssen–Bornemisza Collection. — Philip Wilson Publishers, 2003. — 248 p.
342. Encyclopedia of World Art. — New York, 1959–1987. — 17 vols.
343. Ewing D. An Antwerp Triptych: Three Examples of the Artistic and Economic Impact of the Early Antwerp Art Market// Antwerp: Artworks and Audiences. — Northampton, 1994. — P. 1-18.
344. Falkenburg R.L. The Fruit of Devotion: Mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450–1550. — John Benjamins Publishing Company, 1994. — 248 p.
345. Falque I. Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting. — Brill, 2019. — 334 p.
346. Favaro E. L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statute. — L.S. Olschki, 1975. — 262 p.

347. Fischer C. Fra Bartolommeo's Landscape Drawings// Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. — 1989. — 33. Bd., H. 2/3. — P. 301–342.
348. Friedlender M. Die altniederländische Malerei.— Sijthoff, Leiden/Niederlande 1924–1937. — 14 Bände.
349. Friedlender M. Early Netherlandish Paintings. / Translation in English by H. Norden. — Leiden–Brussels, 1967–1976. — 14 vols.
350. Folie J. Les oeuvres authentifiées des Primitifs flamands// Bulletin publ. by Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles. — 1963. — 6. — P. 183–256.
351. From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. / Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. — 452 p.
352. Gantzhorn V. Christian Oriental Carpet. — Benedict Taschen, 1991. — 532 p.
353. Gelfand L.D. Fifteenth-century Netherlandish devotional portrait diptychs: Origins and function: PhD diss. — Case Western Reserve University, 1994. — 228 p.
354. Grossmann F. Flemish Paintings at Bruges// The Burlington Magazine. — 1957. — Vol. 99, No. 646. — P. 2–7+9.
355. The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art: in 3 vols. / Edited G. Campbell. — Oxford University Press, 2009. — 2328 p.
356. Hand J.O., Metzger C., Spronk R. Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych. — New Haven, CT: Yale University Press, 2006. — 352 p.
357. Hand J.O., Wolff M. Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue). — Cambridge University Press, 1987. — 288 p.
358. Haverkamp–Begemann E. The Robert Lehman Collection. Vol. 7, Fifteenth– to Eighteenth–Century European Drawings in the Robert Lehman Collection: Central Europe, the Netherlands, France, England. — The Metropolitan Museum of Art, New–York with Princeton University Press, 1999. — 478 p.
359. Heard K., Whitaker L. The Northern Renaissance: Dürer to Holbein. — Royal Collection Trust, 2013. — 248 p.
360. Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein. Ausstellungskatalog mit Schallplatten-Beilage: Kunsthalle Köln 1970. Katalog z. Ausstellung Kunsthalle Köln, 20. Juli bis 27. September 1970. / Edited by G. Osten, H. Meurer. — Published by Köln: Kunsthalle, 1970. — 220 s.
361. Heritage Wood: Investigation and Conservation of Art on Wood (Cultural Heritage Science). Edited by A. Nevin, M. Sawicki. — Springer, 2019. — 236 p.

362. The Jack and Belle Linsky Collection in The Metropolitan Museum of Art. / Edited by K. Howard, E. Shioitz, E. Walter. — The Metropolitan Museum of Art, New York, 1984. — 361 p.
363. Jacobs L.F. Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380–1550: Medieval Tastes and Mass Marketing. — Cambridge University Press, 1998. — P. 96-114.
364. Jacobs L.F. The Inverted 'T'– Shape in Early Netherlandish Altarpieces: Studies in the Relationship between Painting and Sculpture// Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1991. — 57. — P. 33–65.
365. Jacobs L.F. Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted. — The Pennsylvania State University Press, 2011. — 357 p.
366. Klein P. Dendrochronologische Untersuchungen an Gemaldetafeln// Berliner Museen. — 1979. — 29. — P. 8–15.
367. Klein P. The Differentiation of Originals and Copies of Netherlandish Panel Paintings by Dendrochronology// H. Verougstraete–Marcq and R. Van Schoute. Le dessin sous-jacent dans la peinture. / Colloque 8, 1989. — Louvain-la-Neuve, 1991. — P. 29–42.
368. Koreny F., Pokorny E., Zeman G. Early Netherlandish drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch. — Antwerp, Rubenshuis, 2002. — 207 p.
369. Kurisoo M. Netherlandish Altarpieces and Sculptures in the Niguliste Museum. Curator's Collection. — Issued by Codart, 2018. [Electronic resource] // <https://www.codart.nl/feature/curators-collection/netherlandish-altarpieces-and-sculptures-in-the-niguliste-museum/> [03.09.2025].
370. Kwakkelstein M.W. Leonardo da Vinci as a Physiognomist: Theory and Drawing Practice. — Primavera Pers, 1994. — 168 p.
371. Making Copies in European Art 1400–1600. / Edited by M. Bellavitis. — Brill, 2018. — 544 p.
372. Marquand A. Andrea della Robbia and his Atelier. — Princeton University Press, 1922. — 2 vols.
373. Martens M.P.J. Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus. — Harry N. Abrams, 1999. — 320 p.
374. Medieval Manuscripts in Transition. Tradition and Creative Recycling. / Edited by W. Verbeke and G.H.M. Claassens. — Leuven University Press, Leuven, 2006. — 367 p.
375. Meiss M. French Painting in the Time of Jean De Berry: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke: in 2 vols. — Phaidon, 1967. — 453 p.
376. Mey M., Martens M.P.J., Stroo C. Vision & material: interaction between art and science in Jan van Eyck's time. — Bruxelles, 2012. — 329 p.

377. Montfort M. Collection du musée des Beaux-Arts – Peinture flamande et hollandaise XVème–XVIIIème siècle. — Strasbourg: Musées de la ville de Strasbourg, 2009. — 204 p.
378. Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550. Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2. / Edited by K. Gallwitz, J. Sander. — Verlag Philipp von Zabern, 1993. — 497 p.
379. Pacht O. Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David. Edited by M. Rosenauer. London: Harvey Miller Publishers, 1997. 264 p.
380. Pacht O. Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting. — London: Harvey Miller Publishers, 1994. — 224 p.
381. Passavant J.D. Beiträge zur Kenntniß der alt-niederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts// Kunstblatt. — 1841. — 3. — 49 p.
382. Passavant J.D. Kunstreise durch England und Belgien. — Frankfurt am Main, 1833. — 463 p.
383. Patoul B., Schoute R. Les Primitifs flamands et leur temps. — Brussels: Tournesol Conseils SA/La Renaissance du Livre, 1994. — 656 p.
384. Primitifs flamands anonymes. Exhibition catalogue, Bruges, Groeningemuseum. — Bruges, 1969. — 323 p.
385. Primitifs flamands et maitres du 16e au 19e siècle. Exhibition catalogue. — Brussels, 1962. — 74 p.
386. Ridderbos B., Buren A., Veen H.T. Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research. — Los Angeles, Calif.: Getty, 2005. — 481 p.
387. Rowlands J. Drawings by German Artists and Artists from German-speaking regions of Europe in the Department of Prints and Drawings at the British Museum: the Fifteenth Century, and the Rynck P. Chent museum of fine arts. A selection from masterpieces. — Ludion, 2007. — 128 p.
388. Sixteenth Century by Artists born before 1530. — London, BM Press, 1993. — 338 p.
389. Schlie H. Bilder des Corpus Christi: Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. — Mann, Gebr., 2002. — 362 p.
390. Scott M. A Visual History of Costume: The Fourteenth & Fifteenth Centuries. — B.T. Batsford Ltd, 1986. — 143 p.
391. Van Eyck to Durer: Early Netherlandish Painting and Central Europe 1430–1530. Edited by T.–H. Borchert. Lannoo Publishers, 2010. 552 p.
392. Vermeersch V. Bruges: mille ans d'art. — Fonds Mercator, 1981. — 445 p.
393. Vermeersch V. Grafmonumenten te Brugge voor 1578. — Brugge, Raaklijn, 1976. — 650 p.

394. Verougstraete H. Frames and supports in 15th and 16th-century Southern Netherlandish Painting. — The Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels (KIK-IRPA) and the Getty Foundation, 2015. — 438 p.
395. De Vlaamse primitieven. Groeningemuseum Brugge. / Edited by F.J. Besthoven and others. — Brussel, Nationaal Centrum voor Navorsingen over de Vlaamse Primitieven en A.C.L., 1981. — 233 p.
396. Vision & Material: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's Time. / Edited by M. De Mey, M.P.J. Martens, C. Stroo. — Brussel: KVAB Press, 2012. — 330 p.
397. Vos D. Stedelijke Musea Brugge communaux. — Brugge, 1982. — 285 p.
398. Weale W.H.J. Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges ...: notices et descriptions avec monogrammes ets. — Barthès et Lowell, 1861. — 126 p.
399. Weale W.H.J. The Early Painters of the Netherlands as Illustrated by the Bruges Exhibition of 1902. Article I// The Burlington Magazine for Connoisseurs, — 1903. — Vol. 1, No. 1. — P. 40–43+46–49+51–53.
400. Weale W.H.J. Exposition des primitifs flamands et d'art ancien: Bruges: 15 juin au 15 septembre, 1902: première section, tableaux: catalogue. — Bruges: Imprimé par Desclée, De Brouwer et cie., 1902. — 206 p.
401. Weale W.H.J. Loan exhibition of pictures at the Tuileries// The Academy. — 1878. — Vol. XIV. — P. 391.
402. Wehle H.B., Salinger M.M. A Catalogue of early Flemish, Dutch, and German paintings in the Metropolitan Museum of Art. — New York, Metropolitan Museum, 1947. — 243 p.
403. Wilson J.C. Workshop Patterns and the Production of Paintings in Sixteenth Century Bruges// The Burlington Magazine. — 1990. — Vol. 132, No. 1049. — P. 523–527.
404. Wolf G. Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. — Munich, 2002. — 556 s.

Заказчики произведений ранней нидерландской живописи

405. Забродина Е.А. Нидерландские художники и их патроны в Святой земле и Италии, XV – начало XVI века// Искусствознание. — 2023. — № 4. — С. 48–77.
406. 2. Забродина Е.А. От заказчика к зрителю: заказы канцлера Никола Ролена в мастерских Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена// Обсерватория культуры. — 2023. — Т. 20, № 2. — С. 164–176.
407. Клулас И. Лоренцо Великолепный. / Пер. Н.Н. Зубков. — М.: Молодая гвардия, 2007. — 288 с.

408. Нуждин О.И. Никола Ролен: портрет на фоне бургундской политики// Научный диалог. — 2014. — 5 (29). — С. 68–89.
409. Adhemar H. Sur la Vierge du chancelier Rolin de van Eyck// Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique. — 1975. — XV. — P. 9–17.
410. Bergen–Pantens C. L'héraldique au service de l'étude d'un tableau des Musées royaux// Bulletin. Musées Royaux des Beaux–Arts de Belgique. — 1966. — Vol. 15. — P. 243–246.
411. Blum S.N. Early Netherlandish triptychs. A study in patronage. — University of California Press, 1969. — 176 p.
412. Bode W. Review G. Habich. Die Medaillien der Italienischen Renaissance, Stuttgart–Berlin, 1923. P. 380–394.
413. Borchert T.–H. The impact of Jan van Eyck's lost Lomellini–Triptych and his Genoese Patrons// Colnaghi Studies. — 2019. — Vol 4. — P. 31–61.
414. Brand H. Baltic Sea Trade. A history of the maritime relations between the countries around the Baltic Sea between 1450 and 1800. Changing Patterns in Seaborne Trade (c. 1450–1800). — Hanse Research Centre, Groningen University. [Электронный ресурс] // <http://www.balticconnections.net/index.cfm?article=Baltic+Sea+Trade> [21.05.2025].
415. Brine D. Jan van Eyck, Canon Joris van der Paele, and the Art of Commemoration// The Art Bulletin. — 2014. — Vol. 96, No. 3. — P. 265–287.
416. Callewier H., Geirnaert N. A Bruges Donor Identified: Canon Victor van Zwavenarde// Metropolitan Museum Journal. 2013. — Vol. 48, No. 1. — P. 81–85.
417. Campbell L. Renaissance Portraits: European Portrait–Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. — London: New Haven, 1990. — 252 p.
418. Campbell L., Falomir M., Fletcher J., Syson L. Renaissance Faces: Van Eyck to Titian. — National Gallery Company, 2011. — 304 p.
419. Capron E., Ainsworth M.W., Borchert T.–H. The Charterhouse of Bruges: Jan Van Eyck, Petrus Christus, and Jan Vos. — GILES, 2018. — 160 p.
420. Castelnovi G.V. Il polittico di Gerard David nell. Abazzia della Cervera// Commentari. — 1952. — 3, no. 1. — P. 22–27.
421. Coste E. Anselme Adorne, Sire de Corthuy. — Bruxelles, 1855. — 383 p.
422. Creighton O.H. Castles and Landscapes: Power, Community and Fortification in Medieval England. — London: Leicester University Press, 2002. — 288 p.
423. De Duinenabdij van Koksijde. Cisterciënzers in de Lage Landen. / Red. D. Vanclooster. — Lannoo, 2005. — 207 p.

424. Dijk M., Aelst J., Gaens T. Introduction: Faithful to the Cross in a Moving World: Late Medieval Carthusians as Devotional Reformers// *Church History and Religious Culture*. — 2016. — Vol. 96, No. 1/2. — P. 1–12.
425. Dubois A. The Donne Hours: A Codicological Puzzle// *Journal of Historians of Netherlandish Art*. — 2014. — Vol. 6:1. — P. 1-23.
426. Fabio C.D. *Il Polittico della Cervara di Gerard David: exhibition catalogue*. — Cinisello Balsamo, Genova, Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco, 2005. — 52 p.
427. Gailliard J. *Ephemerides Brugeoises, Ou Relation Chronologique Des Evenements Qui Se Sont Passes Dans La Ville De Bruges, Depuis Les Temps Les Plus Reculés Jusqu'à Nos Jours*. — Bruges, 1847. — 480 p.
428. Galassi M.C. An addition to the Sauli family's commissions in Bruges: the Genoa "Annunciation triptych" attributed to Jan Provoost// *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. — 2018. — Vol. 40, No. 1. — P. 8–17.
429. Grootaers W. Oorsprong en spiritualiteit van de Zwartzusters in België// *Ons Geestelijk Erf*. — 1993. — LXVII. — P. 147–161.
430. Höfler C. Zur Kritik und Quellenkunde der ersten Regierungsjahre K. Karls V.: III. Abteilung: Das Jahr 1521// *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch–Historische Classe*. — 1883. — 33. — P. 52.
431. Hull V.J. *Hans Memling's paintings for the Hospital of Saint John in Bruges*. — New York, Garland Pub., 1981. — 240 p.
432. Hunter, John. Who Is Jan van Eyck's "Cardinal Nicolo Albergati"?// *The Art Bulletin*. — 1993. — Vol. 75, No. 2. — P. 207–218.
433. Husband T. The Winteringham Tau cross and Ignis sacer // *Metropolitan Museum of Art Journal*. — 1992. — 27. — P. 19–35.
434. Leimus I. Mint master of Tallinn Urban Dene († 1560) and his social network// Ivar Leimus. *Between Klaipeda and Turku: decennary volume of the Association of Baltic Numismatists*. — Tallinn Association of Baltic Numismatists, 2016. (*Numismatica Baltica*; 1). — P. 129–138.
435. Lockwood L. *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*. — Oxford University Press, 2009. — 393 p.
436. Luber K.C. Patronage and Pilgrimage: Jan van Eyck, the Adornes Family, and Two Paintings of "Saint Francis in Portraiture"// *Philadelphia Museum of Art Bulletin*. — 1998. — Vol. 91, No. 386/387. — P. 24–37.
437. Martens M.P.J. *Artistic patronage in Bruges institution: PhD, diss.* — University of California, Santa–Barbara, 1992.

438. Martens M.P.J. Hans Memling and his Patrons: A Cliometrical Approach// Memling Studies. / Edited by R. Schoute, H. Verougstraete, M. Smeyers. Leuven, Peeters, 1997. — P. 35–42.
439. Martens M.P.J. La clientèle du peintre. Les Primitifs flamands et leur temps. Dir. Birgitte de Patoul & Roger Van Schoute. — Le Renaissance du Livre: Tournai 1998. — P. 144–179.
440. Martens M.P.J. The Epitaph of Anna van Nieuwenhove// The Metropolitan Museum of Art. — 1992. — 27. — P. 37–42.
441. Martinez R.B., Silver L. Metsys's Musician: A Newly Recognized Early Work// Journal of Historians of Netherlandish Art. — 2018. — 10:2. — P. 1-13.
442. Mather F. J. Three Early Flemish Tomb Pictures// Art in America. — 1915. — 3 (6). — P. 261–272.
443. Meijns B. L'ordre canonial dans le comte de Flandre depuis l'époque merovingienne jusqu'à 1150: Typologie, chronologie et constantes de l'histoire de fondation et de reforme // Revue d'histoire ecclesiastique. — 2002. — T. 97. — P. 5–57.
444. Miller M.F. The patronage of Margaret of Austria: the commissions and collections of a humanist: PhD diss. — California State University Dominguez Hills, 1996.
445. Ninagawa J., Slachmuylders R. A Succession of Wishes The "Triptych of the Baptism of Christ" by Gerard David// Zeitschrift für Kunstgeschichte. — 2013. — 76. Bd., H. 1. — P. 13–50.
446. Nuttall P. Memling's Pagagnotti Virgin and Child: Italian Renaissance sculpture reimagined// The sculpture journal. 2017. — Vol. 26. — P. 25–36.
447. Nuttall P. The patrons of chapels at the Badia of Fiesole// Studi di storia dell'arte (Todi). — 1992. — Vol. 3. — P. 97–112.
448. Richmond C. The Paston Family in the Fifteenth Century: Endings. — Manchester University Press, 2000. — 292 p.
449. Russell J.G. The Congress of Arras, 1435: A Study in Medieval Diplomacy. — Biblo & Tannen Publishers, 1972. — 266 p.
450. Smith M.T. On the Donor of Jan van Eyck's Rolin Madonna// Essays in Honor of Harry Bober, Gesta. — 1981. — Vol. 20, No. 1. — P. 273–279.
451. Soil de Moriame E. Les tapisseries de Tournai, les tapissiers et les hautelissiers de cette ville: recherches et documents sur l'histoire, la fabrication et les produits des ateliers de Tournai. — Publ.: Vasseur-Delmee, Tournai and L. Quarre, Lille, 1892. — 406 p.
452. Sterling W.H. The Wedding at Cana in Western Art of the Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries: PhD diss. — University of Iowa, 1970. — 1072 p.

453. Strubbe E. Een episode uit het leven van Giovanni Arnolfini// Ghent, Art. — 1952. — Vol 89 Nr 1–2. — P. 67-73.
454. Torquebiau P. Dictionnaire de droit canonique. — Paris, 1942. — 3 vols.
455. Ugartetxea M. Nicolas Arteita, marino y proveedor de armadas// Kurik, Lekeitioko Udala. — 2021. — 4. — P. 200-221.
456. Viollet P. Droit public. Histoire des institutions politiques et administratives de la France: in 2 vols. — Hachette Livre–BNF, 1898. — 482 p.
457. Walsh R.J. Charles the Bold and Italy (1467–1477). Politics and personnel. — Liverpool, 2005. — 478 p.
458. Weale W.H.J. Genealogie de la famille Moreel// Le Beffroi. — 1864–65. — 2. — P. 179–196.
459. Weale W.H.J. Genealogie de la Famille des Trompes// Le Beffroi (Bruges). — 1863. — I. — P. 257–276.
460. Weale W.H.J. Inventaires du tresor de la collegiale de Saint Donatien à Bruges, 1347–1539// Le Beffroi. — 1863. — 2, Vol I. — P. 323–337.
461. Weale W.H.J. Inventaire du mobilier de la corporation des tanneurs de Bruges// Le Beffroi, (Bruges) —1864/65. — 2. — P. 264–274.
462. Weale W.H.J. Le couvent des sœurs Notre–Dame dit de Sion à Bruges// Le Beffroi. — 1866–1870. — 3. — P. 46–53, 76–93, 213–230 et 301–328.
463. Weale W.H.J. Les enlumineurs deBruges// Le Beffroi. — 1872–73. — 4. — P. 111–19, 238–337.
464. Wegman R.C. Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht (Oxford Monographs on Music). — Clarendon Press, 1997. — 434 p.
465. Wolfthal D. The beginnings of Netherlandish canvas painting, 1400-1530. — Cambridge University Press, 1989. — 252 p.
466. Zimmern H. The Hanseatic League. — CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. — 334 p.

Литература по отдельным мастерам и их мастерским

Художники Брюгге первой трети XV века (Л. Алингброот, П. Кустейн, Я. Кун)

467. Alba L. Las prácticas artísticas de los pintores "hispanoflamencos"/La Corona de Castilla en el siglo XV, Boletín del Museo del Prado. — 2004. — 32. — P. 122–147.

468. Melis T. Jacob Coene (XIVde–XVde eeuw): Brugs verluchter in dienst van de Franse en Italiaanse adel. — Vlaanderen, jaargang 51, Christelijk Vlaams Kunstenaarsverbond, Tielt 2002. — 665 p.
469. Nash S. The Myth of Louis Alincbrot: relocating the Triptych with Scenes from the Life of Christ in the Prado// Boletín del Museo del Prado. — 2015. — 50. — P. 70–95.
470. Piles R.L. La población de Valencia a través de los “Llibres de Avehinament”, 1400–1449. — Valencia, 1978. — 329 p.

Ян ван Эйк и его круг

471. Забродина Е.А. Преломление натурфилософских взглядов Николая Кузанского в творчестве братьев ван Эйк// Материалы международной научной конференции «Проблемы теории и истории искусства Нового и Новейшего времени: опыт естествознания и эволюция жанровых форм». / Ред. Л.Ю. Лиманская. — М., 2017. — С. 58–68.
472. Успенский Б.А. Гентский алтарь Яна ван Эйка. — М.: РИП–Холдинг, 2013. — 323 с.
473. Ablasskampagnen des Spätmittelalters: Luthers Thesen von 1517 im Kontext. / Edited by A. Rehberg. — Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 132. Berlin: De Gruyter, 2017. — 712 p.
474. Ainsworth M.W. Revelations Regarding the Crucifixion and Last Judgment by Jan van Eyck and Workshop// Van Eyck Studies. Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19–21 September. — 2012. — P. 221–231.
475. Asperen de Boer J.R.J. A scientific Re-examination of Ghent altarpiece// Out Holland. — 1979. — 93. — P.141–214.
476. Asperen de Boer J.R.J. and others. Jan Van Eyck: Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata. — Philadelphia Museum of Art, 1997. — 112 p.
477. Baldass L. Jan van Eyck. — Phaidon, 1952. — 279 p.
478. Belozerskaya M. Jan Van Eyck's Lost Mappamundi-a Token of Fifteenth-Century Power Politics// Journal of Early Modern History. — 2000. — 4(1). — P. 45–84.
479. Billinge R., Campbell L. The Infra-red Reflectograms of Jan van Eyck's Portrait of Giovanni (?) Arnolfini and his Wife Giovanna Cenami (?)// National Gallery Technical Bulletin. — 1995. — 16. — P. 47–60.
480. Bode W. Jan van Eycks Bildnis eines Burgundischen Kammerherrn// Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. — 1901. — 22. — P. 115–131.
481. Borchert T.–H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. — Tashen, 2008. — 96 p.

482. Borchert T.–H. Konrad Witz// Burlington Magazine. — 2011. — Vol. 153, No. 1300. — P. 497–499.
483. Borchert T.–H. Some Eyckian Drawings and Miniatures in the Context of the Drawing // An Eyckian Crucifixion Explored: Ten Essays on a drawing. / Edited by F. Lammertse, A. Elen. — Boijmans Studies, 2015. — P. 94–107.
484. Bousmar E., Dumont J., Marchandise A., Schnerb B. Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Age et au cours de la première Renaissance. — Bruxelles, de Boeck, 2012. — 656 p.
485. Buren A.H., Marrow J.H., Pettenati S. Heures de Turin–Milan. Inv. No. 47 Museo Civico d'Arte Antica, Torino. — Faksimile Verlag Luzern, Luzern, 1996. — 703 p.
486. Calster P. Of Beardless Painters and Red Chaperons. A Fifteenth–Century Whodunit// Zeitschrift für Kunstgeschichte. — 2003. — 66. Bd., H. 4. — P. 465–492.
487. Carter D.G. Reflections in Armor in the Canon Van de Paele Madonna// The Art Bulletin. — 1954. — Vol. 36, No. 1. — P. 60–62.
488. Châtelet A. Hubert et Jan van Eyck: Créateurs de l'Agneau mystique. — Dijon: Éditions Faton, 2011. — 320 p.
489. Châtelet A. Un brodeur et un peintre à la cour de Bourgogne: Thierry du Chastel et Hue de Boulogne. — Köln: Dumont Schauberg, 1994. — 326 p.
490. La clave flamenca en los primitivos valencianos: Museo de Bellas Artes de Valencia, del 30 de mayo al 2 de septiembre de 2001, exh. Catalogue. / Edited by F.B. Domenech, J.G. Frechina, P. Ineba. Museo de Bellas Artes de Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Comunidad Valenciana Subsecretaría de Promoción Cultural. — Publ. Generalitat Valenciana, 2001. — 476 p.
491. Colman P. Jan van Eyck et Jean sans Pitié. — Bruxelles: Académie royale de Belgique, 2009. — 140 p.
492. Conway M. The Van Eyck's and their followers. — London: Kessinger Publishing, 1921. — 602 p.
493. Cornudella R. Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón// Locus Amoenus. 2010. — 10. — P. 39–62.
494. Dhanens E. De kwartierstaat en het graf van Jan van Eyck. — Brussels, 1977. — 50 p.
495. Dhanens E. Het retabel van het Lam Gods in de Sint–Baafskathedraal te Gent// Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost–Vlaanderen. — 1965. — 6.— 121 p.
496. Dhanens E. Hubert and Jan van Eyck. — Antwerpen: Mercatorfonds, 1981. — 399 p.
497. Dhanens E. Van Eyck: the Ghent altarpiece (Art in context). — New York: 1973. — 154 p.

498. Dhanens E. Tussen de Van Eycks en Hugo van der Goes// *Academiae Analecta*. — 1984. — 45, 1. — P. 1–98.
499. Ducay L. La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares. — *Actas*, 2007. — 376 p.
500. Duckers R. and Priem R. *The Hours Of Catherine Of Cleves: Devotion, Demons And Daily Life In The Fifteenth Century*. — Brussels, Belgium: Ludion, 2009. — 426 p.
501. Egmond A.–M. Dirc die maelre en Jan van Eyck. Een ambachtsman en een kunstenaar aan het Haagse hof. — *Jaarboek Die Haghe*, 2014. — P. 11–28.
502. Eichberger D. *Leben mit Kunst Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst und Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande*. — Turnhout Brepols., 2002. — 527 p.
503. Farmer D. Further Reflections on a van Eyck Self-Portrait// *Oud Holland*. — 1968. — Vol. 83, No. 3/4. — P. 157–160.
504. Foister S., Cool D. Investigating Jan van Eyck. / *Museums at the crossroads*, 6. — Turnhout, Brepols, 2000. — 251 p.
505. Fransen B. Van Eyck in Valencia// *Van Eyck Studies. Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting*. — Brussels, 2012. — P. 469–478.
506. Frechina J.C. La estética flamenca en la pintura valenciana: testimonios, influencias y protagonistas// *L'impronta fiorentina e fiamminga a Valencia. Pittura dal XIV al XVI secolo*, exh. cat. — Florence, Palazzo Medici Riccardi, 2007. — P. 63–94.
507. Geelen I. Jan van Eyck, Polychromer (and Designer?) of Statues// *Van Eyck studies*. — 2017. — P. 495–508.
508. *Das Geheimnis des Jan van Eyck: Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden*. — Munich/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2005. — 264 p.
509. Gelfand L.D. and Gibson W.S. Surrogate Selves: The "Rolin Madonna" and the Late-Medieval Devotional Portrait// *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. — 2002. — Vol. 29, No. 3/4. — P. 119–138.
510. *Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion*. — Cannibal Publishing, 2019. — 304 p.
511. *The Ghent Altarpiece: Reproductions, Interpretations, Scholarly Debates*. / Edited by S. Kemperdick, J. Rößler and J.C. Heyder. — Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017. — 184 p.
512. Herzner V. *Jan van Eyck und der Genter Altar*. — Worms, 1995. — 312 p.
513. Jolly P.H. Antonello da Messina's 'St Jerome in His Study': A Disguised Portrait?// *The Burlington Magazine*. — 1982. — Vol. 124, No. 946. — P. 26–29.

514. Jolly P.H. More on the Van Eyck Question: Philip the Good of Burgundy, Isabelle of Portugal, and the Ghent Altarpiece// Brill: Oud Holland. — 1987. — Vol. 101, No. 4. — P. 237–253.
515. Jones S.F. Jan van Eyck's Greek, Hebrew and Trilingual Inscriptions// Van Eyck Studies, Papers Presented at the eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting. Brussels, 19–21 September 2012. / Edited by C. Currie, L. Preedy et al. — Peeters, Paris, Leuven, Walpole MA, 2016. — P. 290–308.
516. Jones S.F. New Evidence for the Date, Function and Historical Significance of Jan van Eyck's 'Van Maelbeke Virgin'// The Burlington Magazine. 2006. — Vol. 148, No. 1235. — P. 73–81.
517. Jones S.F. Followers of Jan van Eyck: PhD diss. — Courtauld Institute of Art, University of London, 1998.
518. Jones S.F. Jan van Eyck and Spain// Boletín del Museo del Prado. — 2014. — Vol. 32, no. 50. — P. 30–49.
519. Kieser E. Zur Deutung und Datierung der Rolin-Madonna des Jan van Eyck// Stadeljahrbuch, N.F. — 1967. — I. — P. 73–95.
520. Koerner J.L. The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art. — University of Chicago Press, 1997. — 564 p.
521. Krinsky C.H. The Turin-Milan Hours: Revised Dating and Attribution// Journal of Historians of Netherlandish Art. — 2014. — 6:2. — P. 1–36.
522. Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms. Series: Art and Material Culture in Medieval and Renaissance Europe, Volume: 11. / Edited by A. Velasco and F. Fite. — Brill, 2018. — 684 p.
523. Loise F. Jean van Hulst. Biographie nationale, X. — Brussels, 1888–9. — P. 409–411.
524. Lowinsky E. 'Jan van Eyck's Timotheos: Sculptor or Musician? With an Investigation of the Autobiography Strain in French Poetry from Rutebeuf to Villon'// Studi musicali. — 1984. — XIII. — P. 33–105.
525. Lubert K.C. Recognizing Van Eyck: Magical Realism in Landscape Painting// Philadelphia Museum of Art Bulletin. 1998. — Vol. 91, No. 386/387. — P. 6–23.
526. Lutheran Churches in Early Modern Europe. / Edited by A. Spicer. — Routledge, 2012. — 536 p.
527. Millenium: història i art de l'Església catalana: edifici de la Pia Almoina, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata: Barcelona, del 3 de mayo al 28 de julio de 1989. — Generalitat de Catalunya, 1989. — 666 p.

528. Mocholi R. Asuncion. Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians, segles XIII–XIV i XV (1238–1450): PhD diss. — Universitat Politècnica de València (UPV), 2010.
529. New light upon the Jan van Eyck St. Jerome// Bulletin of the Detroit Institute of Arts. — 1956–1957. — Vol. 36, No. 1. — P. 1–4.
530. Nijsten G. Het hof van Gelre. Cultuur ten tijde van de hertogen uit het Gulikse en Egmondse huis (1371–1473). — Kampen, 1992. — 503 p.
531. Oosterman J. Jan van Hulst, Gruuthuse–Dichter. Literatuur, IXX, 1992–4. P. 231–232.
532. Panofsky E. Who is Jan van Eyck's "Tymotheos"?// Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1949. — XII — P. 80–90.
533. Paviot J. Le double portrait Arnolfini de Jean van Eyck // Revue d'archéologie et d'histoire de l'art. Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis. — 1997. — № 66. — P. 19–33.
534. Paviot J. La mappemonde attribuée à Jan van Eyck par Fàcio: une pièce à retirer du catalogue de son œuvre// Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain. — 1991. — P. 57–62.
535. Paviot J. Les tableaux de nus profanes de Jan van Eyck// Gazette des Beaux–Arts. — 2000. — 142. — P. 265–282.
536. Paviot J. The Sitter for Jan van Eyck's 'Leal Sovvenir'// Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1995. — Vol. 58. — P. 210–215.
537. Philip L.B. The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck. — Princeton, 1971. — 255 p.
538. Piaget A. La Belle Dame sans merci et ses imitations: II// Le Parlement d'Amour de Baudet Herenc, Romania. — 1901. — XXX. — P. 317–321.
539. The Power of Symbols: The Alhambra in a Global Perspective. / Edited by A.V. Braga, F. Giese. — Peter Lang AG, 2018. — 390 p.
540. Preciado P., Juan J. La Fuente de la Gracia: una tabla del entorno de Jan Van Eyck// Madrid, Museo Nacional del Prado, Anales de Historia del Arte. — 2018. — 29. — P. 477–479.
541. Preimesberger R. Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen–Bornemisza// Zeitschrift für Kunstgeschichte. — 1991. — 54. Bd., H. 4. — P. 459–489.
542. Puyvelde L. Hubert and Jan Van Eyck (The Gallery of Masterpieces). — London and Paris, 1955. — 42 p.
543. Ring G. 'Le Grand Siècle des Ducs de Bourgogne' at Dijon// The Burlington Magazine. — 1951. — Vol. 93, No. 582. — P. 296–298.
544. Robertson G. Giovanni Bellini. — Oxford University Press, 1968. — 171 p.

545. Scheller R.W. «Als ich can»// Oud Holland. 1968. — LXXXIII, № 2. — P. 135–139.
546. Schwarz H. The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout. Observations on some paintings, drawings and prints of the fifteenth century// Studies in the history of Art dedicated to William E. Suida on His Eigthieth birthday. — New York: Phaidon Press, 1959. — P. 90–105.
547. Steppe J.K. Lambert van Eyck en het portret van Jacoba van Beieren// Koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van Belgie. Klasse der schone kunsten. — 1983. — 44, no. 2. — P. 53–86.
548. Sterling C. Jan van Eyck avant le 1432// Revue de l'Art. — 1976. — 33. — P. 7–59.
549. Stradling R.A. A Spanish Statesman of Appeasement: Medina de las Torres and Spanish Policy. 1639–1670// The Historical Journal. — 1976. — 19. — P. 1–31.
550. Tortajada E.M. La transmisión del conocimiento en los ofi cios artísticos, Valencia, 1370–1450L PhD Diss. supervised by Dr. A.S. Desfilis. — Universitat de València, Valencia, 2013.
551. Van Eyck. An Optical Revolution. / Edited by T.–H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. — Thames & Hudson, 2020. — 490 p.
552. Villis C. The National Gallery of Victoria's Virgin and Child, by a follower of Jan van Eyck: A Continuing Reassessment// Art Journal of National Gallery of Victoria. 2014. — 52. [Electronic resource] // <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-national-gallery-of-victorias-virgin-and-child-by-a-follower-of-jan-van-eyck-a-continuing-reassessment-2/> [03.08.2025].
553. Vision and Materials: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's time. — Bruxelles, 2012. — 320 p.
554. Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. — London/New York: J. Lane, 1908. — 606 p.
555. Weale W.H.J. Popular Opinions concerning the Van Eycks// The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1904. — Vol. 4, No. 10. — P. 26–31+34–38.
556. Weale W.H.J. Portrait of Baldwin de Lannoy by John van Eyck// The Burlington Magazine for Connoisseurs. — 1904. — Vol. 5, No. 16. — P. 408–409.
557. Weiss R. Jan van Eyck and the Italians// Italian Studies. — 1956. — Vol. 11, Issue 1. — P. 1–15.
558. Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie// Klasse der Schone Kunsten. — 1991. — 54, nr. 55. — 259 p.
559. Winkler F. Die Vermählung der Hl. Katharina im Germanischen Nationalmuseum// Anzeiger des Gemanischen Nationalmuseums. — 1964. — P. 24–31.

560. Wood C.S. Van Eyck out of Focus// His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias. / Edited by A. Golahny, M.M. Mochizuki and L. Vergara. — Amsterdam University Presss, 2006. — P. 467–482.
561. Wood W.A New Identification of the Sitter in Jan van Eyck's Tymotheos Portrait// Art Bulletin. — 1978. — IX. — P. 650–654.
562. Zanelli G. Costume Mazon di spendere il tempo tra il suo Monferrato e la nostra Liguria: pittori da Alesandria a Genova nel Rinascimento// Uno spazio storico: committenze, istituzioni e luoghi del Piemonte meridionale. / Cura di G. Spione. — A. Torre, Torino, 2007. — P. 7–37.

Петрус Кристус

563. Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. — New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. — 214 p.
564. Bazin G. Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du XVe siècle // Revue des arts, 1952 (4). P. 194–208.
565. Burroughs A. Art criticism from a laboratory. — Little, Brown, 1938. — 277 p.
566. Le dessin sous-jacent dans le peinture. / Edited by R. Schoute and H. Verougstraete–Marcq. — Louvain–La–Neuve, 1987. — 277 p.
567. Falque I. The Exeter Madonna by Petrus Christus: Devotional portrait and spiritual ascent in Early Netherlandish painting// Ons Geestelijk Erf. — 2015. — Vol. 86 (3). — P. 219–249.
568. Lane B. Petrus Christus: A Reconstructed Triptych with an Italian Motif// The Art Bulletin. — 1970. — Vol. 52, No. 4. — P. 390–393.
569. Messenger des sciences et des arts. Société royale d'agriculture et de botanique de Gand, Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand. — Goesin–Verhaeghe, 1825. — 472 p.
570. Myers M.N. Observations on the Origins of Renaissance Perspective: Brunelleschi, Masaccio, Petrus Christus: Ph.D. diss. — Columbia University, 1978.
571. Pacht O. Die Datierung der Brusseler Beweinung des Petrus Christus// Belvedere. — 1926. — 9–10. — P. 155–166.
572. Rowlands J. A Man of Sorrows by Petrus Christus// The Burlington Magazine. — 1962. — Vol. 104, No. 715. — P. 419–421+423.
573. Schabacker P. Pertus Christus. — Utrecht Publ, 1974. — 321 p.
574. Schabacker P. Petrus Christus' Saint Eloy: problems of provenance, sources and meaning// The art quarterly. Founders Society Detroit Institute of Arts. — 1972. — 35.— P. 103–122.

575. Scholtens H.J.J. Petrus Cristus en zijn portret van een kartuizer// Oud Holland. — 1960. — Vol. 75. — P. 59–72.
576. Shorr D.C. The Christ Child in devotional images in Italy during the XIV century. — G. Wittenborn, 1954. — 208 p.
577. Smith H.C. The Legend of S. Eloy and S. Godeberta, by Petrus Christus// The Burlington Magazine for Connoisseurs. — 1914. — Vol. 25, No. 138. — P. 326+331–333+335.
578. Upton J. Petrus Christus. (Monographic study of an eighteenth-century Flemish painter, with critical catalogue). — Bryn Mawr College ProQuest Dissertations & Theses, 1972. — 495 p.
579. Upton J. Petrus Christus: His Place in Fifteenth–Century Flemish Painting. — Penn State University Press, 1990. — 210 p.
580. Weale W.H.J. Les Christus // Annales de la Societi d'Emulation de Bruges 59 (1909). P. 97–120, 363–364.
581. Weale W.H.J. Pierre et Sebastien Cristus// Le Beffroi. — 1863. — I. — P. 235–242.
582. Woltmann A. Der heilige Eligius von Petrus Cristus// Repertorium für Kunstwissenschaft. — 1879. — Vol. 2. — P. 298–300.

Ханс Мемлинг и его круг

583. Забродина Е.А. Дюрер в мастерской Мемлинга// Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». — 2022. — № 2. — С. 110–122.
584. Albrecht U. Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig–Holstein. — Bd.1, Verlag Ludwig, Kiel, 2005. — 695 p.
585. Baroque J.V. La Rioja, tierra abierta. — Najera, legado medieval. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2005. — 212 p.
586. Białostocki J. The eye and the window: realism and symbolism of light–reflections in the art of Albrecht Dürer and his predecessors// Festschrift für Gert von der Osten, Köln. — 1970. — P. 159–176.
587. Białostocki J. The Message of Images: Studies in the History of Art. — Irsa Verlag, 1988. — 309 p.
588. Białostocki J. Les Musees de Pologne (Gdansk, Krakow, Warszawa). — Centre National de Recherches, Brussels, 1966. — 240 p.
589. Borchert T.–H. Large– and Small–scale paintings and their underdrawings in the Memling–Group// Le dessin sous–jacent et la technologie dans la peinture: Colloque XI, 14–16 septembre 1995: Dessin sous–jacent et technologie de la peinture: perspectives. — College Erasme. Perspectives, 1997. — P. 211–222.

590. Borchert T.-H. Memling's Portraits. — Thames & Hudson, 2005. — 176 p.
591. Borchert T.-H. Memling's God the father with Music Making Angels // Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture: Colloque XI, 14-16 septembre 1995: Dessin sous-jacent et technologie de la peinture: perspectives. — College Erasme, 1997. — P. 153-170.
592. Borchert T.-H. Some Observations on the Lübeck Altarpiece by Hans Memling// Le Dessin Sous-Jacent Dans la Peinture Colloque IX, 91–100. — Louvain–La–Neuve: Université Catholique de Louvain, 1991. — P. 91–100.
593. Budde R. Köln und seine Maler, 1300–1500. — DuMont Dokumente, 1986. — 288 p.
594. Campbell L. Hans Memling. Bruges// The Burlington Magazine. — 1995. — Vol. 137, No. 1105 (Apr., 1995). P. 253+264–265.
595. El retrato del Renacimiento. Exhibition catalog from Museo Nacional del Prado. / Edited by M. Falomir, S. Maroto and others. — Ediciones El Viso, S.A., 2008. — 544 p.
596. Evers H.G. Durer Bei Memling. — Wilhelm Fink Verlag. Munchen, 1972. — 102 p.
597. Faries M. Master and Pupil: A North Netherlandish Example// Le dessin sous-jacent dans la peinture ix (1993): Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier ed. Roger Van Schoute and Hélène Verougstraete–Marcq. — P. 101–112.
598. Fransen B. Hans Memling's Nájera altarpiece: new documentary evidence// Burlington Magazine. — 2018. — Vol. 160. — P. 101–105.
599. Garrido M.C. and Hollanders–Favart. La dessin sous jacent dans l'oeuvre Memling// Collolque 5. — Louvain–la–Neuve (5). 1985. — P. 198–204.
600. Hans Memling: Portraiture. Piety, and a Reunited Altarpiece. / Edited by J. Marciari. — Publishing by the Flemish research centre for the arts in the Burgundian Netherlands, Musea Brugge and Morgan Library&Museum, New York, 2016. — 112 p.
601. Held J. A Diptych by Memling// The Burlington Magazine for Connoisseurs. — 1936. — Vol. 68, No. 397. — P. 176–177+179.
602. Hull V.J. Devotional aspects of Hans Memling's paintings. — Southeastern College Art Conference, Department of Art, Memphis State University, 1988. — 213 p.
603. Jakoby B. Der Einfluss niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440–1490). — Köln: DME–Verlag, 1987. — 354 p.
604. Kammerer L. Memling. — Velhagen & Klasing, 1899. 136 p.
605. Kammerer L. Die Landschaft in Der Deutschen Kunst. — Leipzig, 1886. — 116 p.
606. Kemperdick S. From Master Wilhelm to Master Wilhelm: the identity of the Cologne Master of St Veronica// The Burlington Magazine. 2012. — Vol. 154, No. 1307. — P. 87–90.

607. Kemperdick S. and Weniger M. Der Bartholomäusmeister. Herkunft und Anfänge eines Stils// Dans *Genie ohne Namen*. — 2001. — P. 26–45.
608. Koster M. New Documentation for the Portinari Altarpiece// *The Burlington Magazine*. — 2003. — Vol. 145, No. 1200. — P. 164–179.
609. Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (*Studies in Medieval and Early Renaissance Art History*). — Brepols, 2009. — 386 p.
610. Lane B. The Patron and the Pirate: The Mystery of Memling's Gdańsk Last Judgment// *The Art Bulletin*. — 1991. — Vol. 73, No. 4. — P. 623–640.
611. Lobelle–Caluwe H. Hans Memling (ca. 1433–1494) en zijn werken bewaard in het hospitaal. In *Sint–Janshospitaal Brugge, 1188/1976 tentoonstelling georganiseerd door de Commissie van Openbare Onderstand van Brugge, Exhibition catalogue*. — Brugge, 1976. — 724 p.
612. Lobelle–Caluwe H. *Musee Memling Brugge*. — Published by Albin Michel, 1985. — 128 p.
613. Marechal G. Het Sint–Janshospitaal in de eerste eeuwen van zijn bestaan// *Bruges*. — 1976. — 1. — P. 41–75.
614. Martens M.P.J., Miegroet H.J. Nieuwe Inzichten omtrent de omsterden du Cellier–dyptiek, toegeschreven aan Hans Memling// *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*. — 1981–1984. — XXV. — P. 59–88.
615. McFarlane K.B. *Hans Memling*. — Oxford: Clarendon Press, 1972. — 92 p.
616. Nicolaisen J. Martin Schongauer – ein Mitarbeiter in der Werkstatt Hans Memlings?// *Pantheon*. — 1999. — LVII. — P. 33–56.
617. Perier–D'Ieteren C. L'auteur du diptyque de la Descente de croix de Grenade attribué à Memling serait-il espagnol?// *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*. — 1993. — Vol. 15. — P. 39–64.
618. Pilz W. *Das Triptychon als Kompositions– und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit*. — München, W. Fink, 1970. — 341 p.
619. Polt J.H.R. *Gaspar Melchor De Jovellanos*. — New York: Twayne Publishers, 1971. — 163 p.
620. Rohlmann M. *Auftragskunst und Sammlerbild: Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento: PhD diss.* — Universität Köln. Alfter, Germany, 1994.
621. Rohlmann M. Im Sturm der Wogen und Geschäfte. Die Florentiner Auftraggeber von Hans Memlings Danziger «Weltgericht»// *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. — 1991. — 6. Juli.
622. Rohlmann M. Memling's 'Pagagnotti Triptych'// *The Burlington Magazine*. — 1995. — Vol. 137, No. 1108. — P. 438–445.

623. Verhaegen N. Note à propos de Jean Gossart et d'une "Tentation de S. Antoine// Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. — 1955. — 4— P. 179–184.
624. Verougstraete H. Memling studies: proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10–12 November 1994). — Leuven: Peeters, 1997. — 350 p.
625. Vos D. Hans Memling: The Complete Works. — Harry N Abrams Inc, 1994. — 431 p.
626. Vos D. Hans Memling. Essays. — Ghent, Ludion, 1994. — 128 p.
627. Wauters A.J. Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. — Bruxelles, 1893. — 134 p.
628. Weale W.H.J. Hans Memling. — London: G. Bell, 1901. — 252 p.
629. Weale W.H.J. Hans Memling, zijn leven en zijne schilderwerken. Eeneschets. — Brugge: A. Dezuttere, 1871. — 76 p.
630. Wolff A. Cologne Cathedral. — Vista Point Verlag GmbH, 1990. — 94 p.

Михель Зиттов и анонимные мастера Брюгге последней трети XV века

631. Aldenhoven C. Geschichte der Koelner Malerschule. — Inktank Publishing, 2020. — 488 p.
632. Borchert T.–H. The Bruges Master of the legend of Saint Ursula. Investigating workshop practices of anonymous Bruges painters by looking into underdrawings// La peinture ancienne et ses procédés: copies, répliques, pastiches. / Edited by H. Verougstraete en J. Couvert. — Uitgeverij Peeters, Leuven, 2006. — P. 18–26.
633. Borchert T.–H. Una nueva obra del Maestro del legenda de Santa Lucía// Ars Magazine. — 2017. — № 34. — P. 60–70.
634. Hand J.O., Koppel G. Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe. — Yale University Press, 2018. — 144 p.
635. Janssens A. De Meesters van de Lucia- en de Ursulalegende. Een poging tot identificatie// Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis in Brugge. — 2004. — 141, no. 3–4. — P. 278–331.
636. Johansen P. Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastiliën und Bürger von Reval// Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. — 1940. — LXI. — S. 1–36.
637. Karling S. Medeltida träskulptur i Estland. — Stockholm, 1946. — 295 p.
638. Kõks E. Michel Sittow: A painter from Tallinn// Journal of Baltic Studies. — 1978. — Vol. 9, Issue 1. — P. 32–49.

639. Koster M. Reconsidering St Catherine of Bologna with three donors by the Baroncelli Master of Bruges// *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. — 1998. — Vol. 26, No. 1/2. — P. 4–17.
640. Mänd A. The Altarpiece of the Virgin Mary of the Confraternity of the Black Heads in Tallinn: Dating, Donors, and the Double Intercession// *Acta Historiae Artium Balticae*. — 2007. — 2. — P. 35–53.
641. Martens D. Le Maître westphalien de 1473: De Soest à Nelahozeves// *Bulletin of the National Gallery in Prague*. 1992. — Vol. 2. — P. 20-35.
642. Martens M.P.J. Echos de la ‘Madone au chanoine Van der Paele,’ en particulier dans l’oeuvre du Maître brugeois de la Légende de Sainte Ursule// *Mélanges offerts à Claire Dickstein-Bernard*. / Edited by P. Bonenfant and P. Cockshaw. — Brussels. — 1999. — P. 195–224.
643. Michel Sittow: the artist connecting Estonia with the Southern Netherlands. / Edited by T. Abel. — The Art Museum of Estonia, 2001. — 32 p.
644. Mignet F.–A.–M.–A. Charles-Quint, son abdication. — Paris. Paulin, L'Heureux et cie, 1854. — 497 p.
645. Mühlen H. Versuch einer soziologischen Erfassung der Bevölkerung Revals im Spätmittelalter// *Hansische Geschichtsblätter*. — 1957. — Vol. 75. — P. 48–69.
646. Richardson E. P. Portrait of a Man in a Red Hat” by Master Michiel // *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*. — 1958–1959. — Vol. 38, Number 4. — P. 79–83.
647. Roberts A. The Master of the Legend of Saint Lucy: A Catalogue and Critical Essay: Ph.D. diss. — University of Pennsylvania, 1982.
648. Verhaegen N. Le Maître de la légende de Sainte Lucie. Précisions sur son oeuvre// *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*. — 1959. — 2 — P. 73–82.
649. Warburg A. Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance// *Studien I Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*. — 1902. — 23. Bd., 3./4. H. — P. 247-266.

Герард Давид, Ян Провост и нидерландские художники XVI века

650. Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. — Metropolitan Museum of Art, 1998. — 360 p.
651. Baldass L. Gerard David als Landschaftsmaler// *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. — 1936. — 10. — P. 89–96.
652. Beyer M., Fauw J. Pieter Pourbus, Master painter of Gouda. Catalogue de l'exposition musee de Gouda. — Gouda, 2018. — 86 p.

653. Borchert T.-H., Oosterwijck A. The forgotten masters: Pieter Pourbus and Bruges painting from 1525 to 1625 (Catalogue de l'exposition au musée Groeningen de Bruges). — Snoeck Gent, 2018. — 320 p.
654. Gailliard J. Bruges et le Franc ou leur magistrature et leur noblesse: avec des données historiques et généalogiques sur chaque famille. — Daveluy, 1857. — 512 p.
655. Graybowski S.D. Gerard David and manuscript illumination in the Low Countries, 1480–1509: PhD diss. — Case Western Reserve University, 1975. — 330 p.
656. Koch R.A. Joachim Patinir (Princeton monographs in art and archaeology). — Princeton University Press, 1968. — 98 p.
657. Marlier G. Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint. — Damme, Éditions du Musée van Maerlant, 1957. — 343 p.
658. Miegroet H.J. Gerard David. — Antwerpen: MercatorFonds, 1989. — 372 p.
659. Miegroet H.J. Gerard David's justice of Cambyes: exemplum justitiae or political allegory// Simiolus. — 1988. — XVIII. — P. 116–133.
660. Mundy J.E. Gerard David's "Rest on the Flight into Egypt": Further Additions to Grape Symbolism// Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1981 – 1982. — Vol. 12, No. 4. — P. 211–222.
661. Mundy J.E. Gerard David Studies: PhD diss. — Princeton University, 1980.
662. Parmentier R.A. Bescheiden omtrent Brugsche schilders van de 16de eeuw. – I. Ambrosius Benson// Handelingen van het genootschap voor geschiedenis sticht onder de benaming Societe d'Émulation. — 1937. — 80. — P. 87–129.
663. Reynaud N. Une allégorie sacrée de Jan Provost// Revue du Louvre. — 1975. — 25.— P. 7–16.
664. Ring G. Additions to the Work of Jan Provost and Quentin Massys// The Burlington Magazine. — 1941. — LXXIX. — P. 156–160.
665. Sint-Janshospitaal Brugge, 1188/1976 tentoonstelling georganiseerd door de Commissie van Openbare Onderstand van Brugge. Exhibition catalogue. — Brugge, 1976. — 724 p.
666. Spronk R. Jan Provoost: Art Historical and Technical Examinations: PhD diss. in 2 vols. — Groningen: Rijksuniversiteit, 1993.
667. Stewart L.H. Three panels by Jan Provost// Bulletin of the City Art Museum of St. Louis. — 1950. — Vol. 35, No. 4. — P. 50–53.
668. Suchtelen A., Bruijnen Y., Buijsen E. Art on wings: celebrating the reunification of a triptych by Gerard David. — Mauritshuis; V+K Pub., The Hague, Bussum, 1997. — 96 p.
669. Toussaert J. Le sentiment religieux en Flandre à la fin du Moyen Âge. — Paris: Plon, DL 1963. — 886 p.

670. Vermeersch V. Jan Provost: Het laatste oordeel// *Openb. Kstbez.* — 1965. — III. — P. 8a–8b.
671. Vos D., Miegroet H.J. Gerard David's House// *The Art Bulletin.* — 1988. — Vol. 70, No. 1. — P. 141–143.
672. Wallen B. Jan Van Hemessen An Antwerp Painter Between Reform and Counter-Reform. *Studies in Renaissance Art History.* — Ann Arbor Mich, 1983. — 387 p.
673. Wasser B. Nederlandse Pelgrims Naar Het Heilige Land. — Zutphen, Terra, 1983. — 168 p.
674. Weale W.H.J. Adrian Isenbrant// *Le Beffroi (Bruges).* — 1864/65. — II. — P. 320–339.
675. Weale W.H.J. Albert Cornelis. Hiérarchie des Anges// *Le Beffroi (Gailliard).* — 1863. — Nr. 1. — P. 1–22.
676. Weale W.H.J. Ambrose Benzone// *The Burlington Magazine.* — 1908. — 13. — P. 152–155.
677. Weale W.H.J. Gerard David// *Le Beffroi (Bruges).* — 1864\65. — II. — P. 288–297.
678. Weale W.H.J. Jean Prevost. Peintre circa 1465–1529 // *Le Beffroi, (Bruges) IV, 1872/73.* P. 205–215.
679. Weale W.H.J. Peintres brugeois. Les Prévost// *Annales de la Société d'Emulation de Bruges.* — 1912. — Vol. 62. — P. 144–169.
680. Winkler F. Gerard David und die Brügger Minaturlmalerei seiner Zeit / *Monatshefte für KunstwiSenschaft.* — 1913. — 6. — P. 271–280.
681. Wilson J.C. Adriaen Isenbrant and the Problem of his Oeuvre: Thoughts on Authorship, Style and the Methodology of Connoisseurship// *Oud Holland.* — 1995. — Vol. 109, No. 1/2. P. 1–17.
682. Wilson J.C. Adriaen Isenbrant reconsidered: The Making and Marketing of Art in Sixteenth Century Bruges: PhD diss. — Baltimore, Johns Hopkins University, 1983.
683. Wilson J.C. Connoisseurship and copies: the case of the Rouen grouping// *Gazette des beaux-arts.* — 1991. — Per. 6, A. 133, T. 117, N. 1468–1469. — P.191–206.

Рогир ван дер Вейден и его круг

684. Рогир ван дер Вейден. Святой Лука, рисующий Мадонну: к завершению реставрации. / Авт. комм. В.Ю. Бровкин и др. — СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2016. — 163 с.
685. Asperen de Boer J.R.J., Dijkstra J., Schoute R., Dalderup C.M.A., Filedt K.J.P. Underdrawing in painting of the Rogier van der Weyden and Master of Flemalle Groups. /

- Nederland's Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ), Netherlands Yearbook for History of Art. Vol. 41. — Brill, 1990. — 328 p.
686. Campbell L. Rogier Van Der Weyden and His Workshop// Proceedings of the British Academy. — 1994. — Vol. 84. — P. 1–24.
687. Campbell L. Rogier Van Der Weyden and Spain. — Museo Del Prado, 2017. — 200 p.
688. Campbell L. Van der Weyden (Icon editions). — Harper & Row, 1980. — 96 p.
689. Davies M. Rogier van der Weyden: An essay, with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin. — Phaidon, 1972. — 272 p.
690. Lane B. "Requiem aeternam dona eis": The Beaune "Last Judgment" and the Mass of the Dead// *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. — 1989. — Vol. 19, No. 3. — P. 166–180.
691. Martens D. Portrait explicite et portrait implicite à la fin du Moyen Age: l'exemple du Maître de la Légende de sainte Catherine (alias Piérot de le Pasture?)/ *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*. — 1998. — P. 9–67.
692. The Master of Flemalle and Rogier van der Weyden. Edited by S. Kemperdick and J. Sander. — Hatje Cantz, 2009. — 404 p.
693. Rapp Buri A., Stucky-Schürer M. Die burgundischen Tapisserien in Bern : "...nicht nur der Touristenwelt einen berühmten Genuss gewähren, sondern auch die Berner Herzen zu edler Gesinnung und That erheben"// *Medieval Art, Modern Politics*. — 2002. — 53. — P. 26–35.
694. Rogier van der Weyden = Rogier de le Pasture: official painter to the city of Brussels, portrait painter of the Burgundian court. Catalog of an exhibition held at the City Museum of Brussels, Maison du Roi, Oct. 6–Nov. 18. — Brussels, 1979. — 232 p.
695. Rogier van der Weyden 1400–1464: Master of Passions. Edited by L. Campbell, J. Stock. — Zwolle: Waanders Publ, 2009. — 576 p.
696. Rothstein B. Cognition, and Self–Reflection in Rogier van der Weyden's Bladelin Triptych// *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. — 2001. — 64. Bd., H. 1. — P. 37–55.
697. Schulz A. The Columba Altarpiece and Roger van der Weyden's stylistic development// *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*. — 1971. — 22. — P. 63–116.
698. Smith G. The Exterior of the Bladelin Altarpiece and the Master FVB// *Oud Holland*. — 1970. — Vol. 85, No. 2. — P. 115–116.
699. Vos D. Rogier Van Der Weyden: The Complete Works. — Harry N Abrams Inc, 2000. — 400 p.
700. Wauters A.J. La peinture flamande. — Paris, Librairies–imprimeries réunies, Ancienne Maison Quantin, coll. Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, 1883. — 414 p.

Другие мастера, оказавшие влияние на школу Брюгге (Д. Боутс, Х. ван дер Гус, И. Босх)

701. Bosch: the 5th-century exhibition. / Edited by S.M. Pilar. — Madrid: Museo del Prado, 2016. — 399 p.
702. Buck S. The Impact of Hugo van der Goes as a Draftsman// Master Drawings. — 2003. — Vol. 41, No. 3. — P. 228–239.
703. Crum R.J. Facing the Closed Doors to Reception? Speculations on Foreign Exchange, Liturgical Diversity, and the "Failure" of the Portinari Altarpiece// Art Journal, Spring. — 1998. — Vol. 57, No. 1. — P. 5–13.
704. Dhanens E. Hugo van der Goes. — Antwerpen: Mercatorfonds, 1998. — 422 p.
705. Hoogstede L. Het einde van de Middeleeuwen: vijftig kunstwerken uit de tijd van Bosch en Erasmus. / Edited by M. IJssink, B. de Klerck & A. Willemsen. — Radboud Universiteit, 2019. — 358 p.
706. Perier-D'Ieteren C. Dieric Bouts. The Complete Works. — MercatorFonds, 2006. — 397 p.
707. Perier-D'Ieteren C. La copie des œuvres de Thierry Bouts// La peinture ancienne et ses procédés: copies, répliques, pastiches. / Ed. H. Verougstraete, J. Couvert, Uitgeverij Peeters. — Leuven, 2006. — P. 27–34.
708. Recent Acquisitions, A Selection: 2008–2010// The Metropolitan Museum of Art Bulletin. — 2010. — Vol. 68, no. 2. — 88 p.
709. Ridderbos B. De melancholie van de kunstenaar: Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst. — Sdu, 1991. — 235 p.
710. Schoute R. La Chapelle Royale De Grenade: Les Primitifs Flamands I/6. — Centre National De Recherches "Primitifs Flamands", 1963. — 132 p.
711. Schöne W. Dieric Bouts und seine Schule. — Berlin / Leipzig: Verlag für Kunstwissenschaft, 1938. — 275 p.
712. Thompson C., Campbell L. Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh. — Glasgow, 1974. — 172 p.
713. Winkler F. Das Werk des Hugo Van Der Goes. — Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1964. — 322 s.
714. Wolff M. An Image of Compassion: Dieric Bouts's "Sorrowing Madonna"// Art Institute of Chicago Museum Studies. — 1989. — 15. — P. 112–125.

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

на правах рукописи

Забродина Елена Альбертовна

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА БРЮГГЕ В XV – НАЧАЛЕ XVI ВЕКА

Научный руководитель:
Кандидат искусствоведения, доцент
Ефимова Елена Анатольевна

Специальность 5.10.3 – Виды искусства
(Изобразительное и декоративно–прикладное искусство и архитектура).

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Том II. Приложения

Москва

Том II

Содержание

Приложение А. История Брюгге в XII–XVI века.....	3
Приложение Б. Историография. Дополнительные материалы.....	9
Приложение В. Особенности религиозной и светской жизни в Брюгге в период с 1430 по 1510 годы.....	21
Приложение Г. Дополнительные детали иконографии и социального контекста некоторых произведений, упомянутых в главах 3–4.....	42
Приложение Д. Приложение Д. Типология заказа в школе Брюгге; заказчики и художники в Брюгге.....	55
Приложение Е. Мастера Брюгге. К реконструкции творческой биографии.....	57
Приложение Ж. Влияние мастерской ван Эйка на европейское искусство XV – начала XVI века.....	101
Приложение И. Этапы творчества Мемлинга, влияние на Мемлинга немецких и итальянских художников.....	112

Приложение А. История Брюгге в XII–XVI веках

В конце XII века экономическим центром нидерландских провинций стало графство Фландрия¹¹³⁵. В этот же период Брюгге получил статус и привилегии города, когда к власти во Фландрии пришел граф Тьерри Эльзасский, ставленник городских элит Брюгге, Гента и Ипра¹¹³⁶. Именно тогда были возведены новые крепостные стены и каналы, изменился тип управления – новая династия графов Фландрских вместо административного аппарата, связанного с ними узами вассальной верности, ввели должность бальи – наемного чиновника, получающего жалованье, который и являлся представителем графа в каждом из городов Фландрии¹¹³⁷.

С XIII века¹¹³⁸ Брюгге вошел в состав Лондонского Ганзейского союза. В городе была основана одна из самых крупных контор Ганзы. В это время началось использование таких инноваций в экономике как векселя и аккредитивы, а на рынке Брюгге появились многочисленные иностранные купцы. В течение XIII века графы Фландрские постепенно оказывались во все большей зависимости от экономической политики фламандских городов; Брюгге, как и другие города Фландрии, выступал поручителями за долги графов перед ломбардскими банкирами, передавая *bede* – добровольное пожертвование графу¹¹³⁹.

После эпидемии чумы 1348–1349 годов и последующего тяжелого экономического кризиса к концу XIV века наблюдается очередной виток активного экономического развития Европы. В это время сформировалось несколько важных центров, и одним из них был город Брюгге. Одна из причин экономического расцвета Брюгге – активный приток новых жителей, среди которых большую часть составляли квалифицированные ремесленники¹¹⁴⁰. Уже с 1380 года экономика постепенно переориентировалась на

¹¹³⁵ Первые крепостные сооружения на месте современного Брюгге появились сразу после завоевательных походов Юлия Цезаря в I в. до н.э. В IV веке н.э. франки основали здесь центр округа Фландрия. В XII столетии завершилось формирование нидерландских территорий, и с тех пор границы между Фландрией, Брабантом, Льежским княжеством и Генегау не менялись вплоть до XVIII века. Подробнее: Stabel P. Economic development, urbanisation and political organisation in the late medieval southern Low Countries // *Political Competition, Innovation and Growth: A Historical Analysis*. Edited by P. Bernholz, M.E. Streit, R. Vaubel. Springer, 1998. P. 183–204.

¹¹³⁶ Тьерри Эльзасский (ок. 1099/1101, ? — 1168, Гравлин) был графом Фландрии с 1128 года. Подробнее: Boone M., Prak M. Rulers, Patricians, and burghers: the great and little traditions of urban revolt // *A miracle mirrored: The Dutch Republic: European perspective*, edited by K. Davids and J. Lucassen. Cambridge, 1995. P. 99–100.

¹¹³⁷ Пиренн А. Средневековые города Бельгии. Пер. под ред. Е.А. Косминский. СПб.: Издательская группа «Евразия», 2001. С. 251–253.

¹¹³⁸ XII–XV века называют золотым периодом в истории Брюгге, несмотря на кровопролитное восстание против французского наместника, которое закончилось битвой при Куртре (1302 год).

¹¹³⁹ Gaillard V. Notice sur les chartes de Flandre autrefois déposées au château de Rupelmonde, et récemment retrouvées aux archives de l'ancien conseil de Flandre à Gand. // *Bulletin de la Commission royale d'Histoire Année 1854* (6). P. 323–434.

¹¹⁴⁰ Blockmans W. The creative environment: incentives to and functions of Bruges art production // *Petrus Christus in Renaissance Bruges: an interdisciplinary approach*, edited by M.W. Ainsworth (New York/Turnhout, 1995); Blockmans W. The Burgundian Court and the urban milieu as patrons in fifteenth century Bruges // *Economic history and the arts*, ed. M. North (Cologne, 1996). P. 15–26.

производство предметов роскоши, что и стало основным товаром Брюгге в первых трех четвертях XV века. Это сопровождалось ростом иммиграции в Брюгге; среди приезжих преобладали ремесленники, производящие мебель, ювелирные изделия, вышивки, красильщики шелка и льна, изготовители изделий из кожи, мастера по созданию шпалер, стекольщики, иллюстраторы рукописных манускриптов¹¹⁴¹ и живописцы¹¹⁴². Важно также отметить, что текстильная индустрия, которая была традиционной отраслью экономики в южных Нидерландах, также сосредоточилась на производстве и торговле в люксовом сегменте¹¹⁴³.

В городе были представительства более чем дюжины иностранных государств, среди которых значительное место занимали итальянские города – Лукка, Генуя, Флоренция, Венеция, Милан, Пьяченца. Также в Брюгге были представители немецкой Ганзы, южных немецких городов, и даже Шотландии. Отдельно нужно отметить Пиренейский полуостров – в Брюгге жили и работали представители Португалии, Наварры, Арагона, Кастилии¹¹⁴⁴.

Кроме экономического процветания важную роль в становлении Брюгге как одного из ключевых художественных центров Европы XV века сыграла политическая ситуация: Филипп Добрый после убийства своего отца Иоанна Бесстрашного отстранился от активного участия в политике французского королевского двора, и перенес центр интересов Бургундского герцогства из Дижона в нидерландские провинции. При этом уже происходившее с середины XIV века усиление позднесредневековых государств, увеличение налоговых сборов привело к более тесным связям придворного круга герцогов Бургундских с местными городскими элитами¹¹⁴⁵, а увеличение доходов позволило заказывать все более изысканные и дорогие предметы искусства, строить и реконструировать дворцы, проводить пышные придворные праздники. Придворный круг как высококонкурентная среда также сформировал запрос на предметы роскоши, включая

¹¹⁴¹ Брюгге в XV веке становится одним из главных центров производства иллюминированных манускриптов в Европе. Подробнее: Dumolyn J., Buylaert F. Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 97.

¹¹⁴² Uytven R. Splendour or wealth: art and economy in the Burgundian Netherlands // Transactions of the Cambridge Bibliographical Society, 1992, Vol. 10, No. 2, Fifteenth-century Flemish manuscripts in Cambridge collection (1992). P. 101-124.

¹¹⁴³ Dumolyn J., Buylaert F. Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 96–100.

¹¹⁴⁴ Gelderblom O. Cities of Commerce: The Institutional Foundations of International Trade in the Low Countries, 1250–1650. The Princeton University Press, 2013. P. 23–24.

¹¹⁴⁵ Lecuppre–Desjardin E. La ville des cérémonies. Essai sur la communication politique dans les anciens Pays–Bas bourguignons // Studies in European Urban History (1100–1800), 4. Turnhout: Brepols Publishers, 2004. – 427 p.

живопись. Все это потребовало дополнительных квалифицированных мастеров, среди которых были и живописцы¹¹⁴⁶.

Путешественник из Кастилии Перо Тафур в своих записках, написанных в 1435–1439 годах, указывал на процветание Брюгге несмотря на восстание против герцога Бургундского, произошедшее незадолго до прибытия Тафура в город. Сравнивая Брюгге с Венецией, Тафур присудил фламандской столице пальму первенства в торговле и заметил, что «всякий, у кого есть деньги и желание их потратить, найдет в одном только этом городе все, что производит весь мир. Я видел там апельсины и лимоны из Кастилии, которые, казалось, только что были собраны с деревьев, фрукты и вино из Греции, кондитерские изделия и пряности из Александрии и всего Леванта, меха с побережья Черного моря. Здесь была вся Италия с ее парчой, шелками, доспехами и всем, что там производилось; и, действительно, нет ни одной части мира, продукты которой не встречаются здесь в лучшем виде». Путешественник отметил так же удивительную толерантность приезжих друг к другу – «за одним столом могли сидеть представители всех известных мне наций и не вступать в ссоры друг с другом»¹¹⁴⁷.

Такие наблюдения Тафура, посетившего Брюгге в первой половине XV века, обусловлены так называемой средневековой коммерческой революцией¹¹⁴⁸, которую можно наблюдать в Европе уже с 1000 года. Однако только немногие города нижних земель сумели приспособиться к новым требованиям¹¹⁴⁹, и Брюгге благодаря каналу от реки Цвин к морю¹¹⁵⁰, обеспечивавшем морскую торговлю, стал одним из таких городов. К 1200 году город начал участвовать в ежегодных торговых ярмарках в Лилле, Ипре и других фламандских городах, а затем и в международной ярмарке в Шампани. Постепенно Брюгге сумел перехватить у Шампани пальму первенства в торговле¹¹⁵¹. И, наконец, критическим моментом стал 1322 год, когда граф Фландрский сделал Брюгге официальным рынком всех

¹¹⁴⁶ Dumolyn J, Buylaert F. Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 100–110.

¹¹⁴⁷ Тафур П. Странствия и путешествия. Пер. Л. К. Масиель Санчес. М.: Индрик, 2006. С. 176–180.

¹¹⁴⁸ Ogilvie S. Institutions and European Trade. Merchant Guilds, 1000–1800. Cambridge, 2011. P. 3.

¹¹⁴⁹ Коммерческая революция сформировала ряд условий, при выполнении которых средневековые города могли весьма успешно развиваться. Это открытость для конкуренции с представителями иностранных государств, развитая городская инфраструктура, которая позволяла обеспечить безопасность и удобство торговли.

¹¹⁵⁰ Образование канала к морю произошло благодаря наводнению 1134 года.

¹¹⁵¹ К середине – второй половине XIII века политические и экономические изменения в Англии, Франции и немецких землях привели к упадку торговли с фламандскими городами, но Брюгге не потерял своего международного значения: начался экспорт рейнских вин в Брюгге из Кельна, туда же привозили шерсть, лес и руду торговцы с Балтийского побережья. Переломным моментом стало появление в Брюгге венецианцев и генуэзцев в конце XIII века, которые начали торговать в Брюгге теми товарами, которые еще несколько десятилетий назад везли в Шампань. Подробнее: Gelderblom O. Cities of Commerce: The Institutional Foundations of International Trade in the Low Countries, 1250–1650. The Princeton University Press, 2013. P. 19–21.

тканей и в городе появились торговые представительства Лукки, Рима, Флоренции, Кастилии и Арагона.

Среди ключевых преимуществ Брюгге как одного из главных торговых городов Европы XIV–XV веков можно назвать легкий доступ к морю¹¹⁵² и хорошо развитую городскую инфраструктуру¹¹⁵³. Однако в начале XV столетия появился еще один важный фактор, повлиявший на развитие города и формирование художественной среды. Двор третьего герцога Бургундского из династии Валуа выбрал Брюгге как место проведения свадьбы герцога и многих других значимых для правящей династии событий. Это привело к резкому увеличению заказов на художественную продукцию, что сделало Брюгге привлекательным местом для выдающихся мастеров Нидерландов XV века.

Однако уже в XIV веке у Брюгге появился очень влиятельный соперник – Антверпен¹¹⁵⁴. С 1350–х годов в Антверпене четыре раза в год в городе проходили торговые ярмарки. Особенно заметным рост торговли в Антверпене стал с 1405 года, когда герцог Бургундии Иоанн II Бесстрашный отменил ограничения, введенные его предшественниками, на торговый обмен между Фландрией и Брабантом. В итоге к 1480 году ежегодные ярмарки Антверпена обеспечили сбыт до 40% английского сукна, которое импортировалось в Германию. К тому же многие представители ремесленных цехов Фландрии продавали свою продукцию в Антверпене¹¹⁵⁵.

Неблагоприятное влияние на экономику Брюгге в XV веке оказали два восстания в Брюгге: одно в 1436–1438 годах, а второе в 1480–е годы. Первое восстание было связано с заключением мира с Францией на конгрессе в Аррасе в сентябре 1435 года¹¹⁵⁶, что повлекло охлаждение отношений с бывшим союзником Бургундских герцогов – Англией, к нападению в Лондоне на фламандских купцов, неудачной осаде Кале и рейду английских войск по фламандскому побережью в 1436 году¹¹⁵⁷. Недовольство горожан Брюгге, торговля и ремесленные ткацкие цеха которого очень тесно была связана с английскими поставками шерсти, вылилось в открытый бунт и попытку покушения на жизнь Филиппа

¹¹⁵² В этом с Брюгге не могли соперничать многие английские города, также торговавшие сукном.

¹¹⁵³ В сравнение с немецкими и северонидерландскими городами, у которых городская инфраструктура была развита гораздо хуже.

¹¹⁵⁴ С 1296 года правитель Брабанта утвердил собственные правила торговли для английских купцов на своей территории, вскоре – с 1315 года – торговые привилегии были распространены на всех иностранных торговых представителей. Подробнее: Gelderblom O. *Cities of Commerce: The Institutional Foundations of International Trade in the Low Countries, 1250–1650*. The Princeton University Press, 2013. P. 27.

¹¹⁵⁵ Wee H. *The Growth of the Antwerp Market and the European Economy: Fourteenth–Sixteenth Centuries*. Leuven/Parijs/Den Haag, Nijhoff, 1963. P. 49–56, 73–83.

¹¹⁵⁶ Фавье Ж. Столетняя война. Пер. с франц. М.Ю. Некрасов. СПб.: Евразия, 2014. С. 497–526.

¹¹⁵⁷ Нуждин О.И. Договор в Аррасе 1435 г. В контексте противостояния английского, французского и бургундского государств // Научный диалог, 2013, 12 (24). С. 103–105.

Доброго в 1437 году¹¹⁵⁸. Это привело к осаде Брюгге войсками герцога, а после подавления бунта началась эпидемия чумы, которая еще больше подорвала городскую экономику¹¹⁵⁹.

Однако до 1482 года Брюгге все равно оставался привлекательным для международной торговли, магистрат инвестировал в благоустройство площади и строительство нового здания Ганзейской лиги в 1457 и 1478 годах, по-прежнему многие крупные города Италии приобретали в Брюгге недвижимость¹¹⁶⁰. Период тяжелых изменений для Брюгге наступил после смерти Марии Бургундской, единственной наследницы последнего герцога Бургундского Карла Смелого и жены императора Священной Римской империи германской нации Максимилиана I¹¹⁶¹. Десятилетие конфликтов между императором и одним из самых экономически значимых городов Фландрии привело к тому, что центр экономической и социальной активности окончательно сместился в Антверпен, и когда в 1492 году наступило примирение между Максимилианом и гражданами Брюгге, момент был упущен – теперь ключевым торговым регионом нидерландских провинций стал Брабант¹¹⁶².

Брюгге предпринял множество усилий для того, чтобы вернуть иностранных купцов в город. Уже к 1493 году были заключены соглашения с главами почти всех иностранных представительств о возвращении в Брюгге, однако члены иностранных торговых гильдий отказались от этого. Причиной стало получение Антверпеном эксклюзивных прав на продажу английского сукна на континенте так же, как и выбор Антверпена португальским королем как главного перевалочного пункта в торговле серебром и пряностями между Португалией и ее колониями в Азии.

В первые десятилетия XVI века торговля настолько интенсифицировалась, что ярмарки в Антверпене продлили сначала на одну, а затем и на 2–3 недели. Брюгге

¹¹⁵⁸ Кроме Аппаского мирного соглашения к бунту в Брюгге также привел рост недовольства городских элит, многие из которых оказались отстранены и не могли влиять на централизованную политику герцога Бургундского во фламандских городах. Филипп Добрый сумел спасти свою жизнь, но потерял в события 1437 года одного из своих приближенных – Жана Виллерса, лорда д'Иль-Адам. Подробнее: Dumolyn J., Haemers J. Patterns of urban rebellion in medieval Flanders // *Journal of Medieval History* 31 (2005). P. 379–381; Martens M.P.J. Brugge during Petrus Christus's lifetime // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 3–4.

¹¹⁵⁹ Приезд Петруса Кристуса в Брюгге в первой половине 1440-х годов, когда были снижены пошлины для иностранцев, по инициативе герцога Бургундского с целью ликвидации последствий чумы и бунта 1430-х годов. Такое смягчение политики высоких пошлин для иностранцев, которые хотели приобрести городские привилегии Брюгге, привело к переезду в город в этот период большого количества ремесленников. Martens M.P.J. *Petrus Christus. A cultural biography* // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 15.

¹¹⁶⁰ Например, банковский дом Медичи в 1466 году. Подробнее: Roover R. *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397–1494*. Cambridge, Mass., 1963. P. 338–357.

¹¹⁶¹ Шатохина-Мордвинцева Г.А. *История Нидерландов: учебное пособие для вузов*. М.: Дрофа, 2007. С. 83–84.

¹¹⁶² Blockmans W., Prevenier W. *De Bourgondiërs. De Nederlanden op weg naar eenheid, 1384–1530*. Amsterdam: Meulenhoff, Leuven: Kritak, 1997. P. 195–226.

попытался сделать то же самое¹¹⁶³, и объявил новую ярмарку в городе в январе между двумя основными сезонными ярмарками в Антверпене, однако усилия городского магистрата не принесли успеха. Некоторые торговые представительства сохранялись в Брюгге, например офис Ганзейской лиги, но большинство членов Ганзы находились в Антверпене¹¹⁶⁴. Таким образом, к началу XVI столетия Брюгге потерял свои конкурентные преимущества как ведущий экономический центр южных Нидерландов¹¹⁶⁵.

¹¹⁶³ В это время единственным преимуществом Брюгге как одного из коммерческих центров нидерландских провинций оставалась только торговля шерстью с Испанией, для которой город по-прежнему был ключевым поставщиком. Подробнее: Gelderblom O. *Cities of Commerce: The Institutional Foundations of International Trade in the Low Countries, 1250–1650*. The Princeton University Press, 2013. P. 29.

¹¹⁶⁴ По оценкам исследователей, к середине XVI столетия одна треть всех товаров, идущих на Иберийский полуостров, продается на рынке Антверпена. Подробнее: Vermeulen F. *Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. Brepols, 2003. P. 35, 61, 79–99.

¹¹⁶⁵ Последний этап экономического упадка Брюгге наступает во второй половине XVI века. Бывший член городского магистрата Зегер ван Мале пишет «Плач о Брюгге» в 1590-е годы, и он твердо убежден, что причиной кризиса в Брюгге послужил иконоборческий бунт 1578 года, когда кальвинисты захватили город. Однако нельзя недооценивать и следующую волну экспансии Антверпена, когда даже постоянный торговый партнер Брюгге – Испания – предпочитает вести торговлю через Антверпен. Подробнее: Dewilde B. *The Production and Marketing of Paintings in Sixteenth-Century Bruges* // Borchert. T.-H., Oosterwijck A. *The forgotten masters: Pieter Pourbus and Bruges painting from 1525 to 1625* (Catalogue de l'exposition au musée Groeninge de Bruges). Snoeck Gent, 2018. P. 24.

Приложение Б. Историография. Дополнительные материалы

Ниже будут рассмотрены публикации, посвященные ранней нидерландской живописи в Брюгге, созданные с конца XVIII до середины XX веков, разделенные на три направления: социальная история искусства, иконографические и иконологические теории и знаточеские штудии.

Первые исследования, где отмечалось влияние на творчество мастера внешних обстоятельств, появились еще в XVIII–XIX веках. Среди них можно отметить климатическую теорию о воздействии физических условий жизни на культуру и искусство аббата Дюбо¹¹⁶⁶, которую затем развивали Альфред Микиелс и Ипполит Тэн. Микиэлс считал, что климат и почва определили ту манеру, которая присуща ранней нидерландской живописи¹¹⁶⁷. Эту мысль продолжил Ипполит Тэн, который сформулировал «теорию среды», утверждая, что наравне с политическими и религиозными предпосылками развития искусства важную роль играют факторы географии и климата Нидерландов¹¹⁶⁸.

Более узко очерченный круг тем, который можно обозначить, как «мир художника»¹¹⁶⁹, включает в себя вопросы работы мастерской живописца и его отношения с заказчиками. Эти проблемы впервые были сформулированы в трудах историков искусства XIX века. Густав Вааген одним из первых начал изучать вопрос о работе мастерских нидерландских художников на примере мастерской братьев ван Эйк. Несмотря на то, что на протяжении своей жизни исследователь несколько раз менял свою позицию в отношении мастерской, приписывая разницу в манере исполнения Гентского алтаря то разным братьям, то раннему и зрелому периоду творчества одного брата, Яна ван Эйка¹¹⁷⁰, важно отметить, что именно Вааген начал обсуждение вопроса, который будет одним из ключевых для исследователей творчества ван Эйка на протяжении следующего столетия¹¹⁷¹.

Один из первых примеров успешного поиска имен заказчиков ранней нидерландской живописи связан с продажей Эрнстом Форстером в 1833 году «Мадонны

¹¹⁶⁶ Дюбо Ж. –Б. Критические размышления о Поэзии и Живописи [1719]. Пер. Ю.Н. Стефанов. М.: Искусство, 1976. С. 390–417.

¹¹⁶⁷ Michiels A.–J.–X. Histoire de la peinture flamande, 10 vols. Paris, 1865–1876. Vol 1. P. 41–105.

¹¹⁶⁸ Тэн И. Философия искусства. Под ред. А.И. Микиши. М.: Республика, 1996. С. 21–25.

¹¹⁶⁹ О самом понятии чуть подробнее будет сказано ниже.

¹¹⁷⁰ Waagen G.F. Ueber das von den Brudern Hubert und Johann van Eyck zu Gent ausgeführte Altargemalde. \ Kunstblatt, 5 (1824). P. 89–108; Nachtrage zur Kenntniss der altniederlandischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts. \ Kunstblatt, 28 (1847). P. 161–162. Такое изменение взглядов Ваагена связано со знаточеским подходом в его работе и формированием коллекции Галереи старых мастеров в Берлине, где он занимал позицию первого директора. В конце жизни Вааген подготовил первый систематический каталог с произведениями немецких и нидерландских художников, в котором каждая работа была снабжена кратким описанием. Подробнее: Waagen G.F. Handbuch der Geschichte der Malerei, 1. Stuttgart, 1862.

¹¹⁷¹ На работу Ваагена сильное влияние оказал новый подход немецких историков Бартольда Георга Нибура и Леопольда фон Ранке, опирающихся в своих работах на критическое изучение источников. Подробнее: История европейского искусствознания: в 3 книгах. Под ред.: Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963–1966. Кн. 3: Вторая половина XIX века. 1966. С. 53.

Медичи» Рогира ван дер Вейдена франкфуртскому институту Штеделя. В письме директору института Филиппу Вейту Форстер указал на символы семьи Медичи – лилии на гербе, стеклянные аптечные пробирки¹¹⁷². Такая атрибуция, основанная только на субъективной трактовке визуальных свидетельств, уязвима из-за отсутствия архивных документальных свидетельств. Но это были первые шаги к важной проблеме при изучении ранней нидерландской живописи, которые продолжат уже архивные изыскания следующих поколений исследователей.

Также в XIX веке появляются первые публикации, связанные с исследованием контекста появления произведений нидерландских живописцев XV столетия. Так, автор одной из первых универсальных «историй искусств» «Руководство по всеобщей истории искусства»¹¹⁷³ Франц Куглер объяснял своеобразие ранней нидерландской живописи влиянием Реформации и подготовки к ней. В книге Кро и Кавальказелли была охарактеризована социальная, политическая и экономическая ситуация Фландрии первой половины XV столетия¹¹⁷⁴.

Джеймс Уил стал одним из первых исследователей, кто уделял особое внимание вопросам патронажа, основывая свои выводы, в отличие от предшественников, на архивных документах. Так, например, в статье, опубликованной в *Le Beffroi* в 1865¹¹⁷⁵ он подробно рассматривал вопрос заказчиков алтаря в капелле кожевников Нотр-Дам Брюгге, нашел соответствие описания заказанной работы надписи на раме работы Мемлинга из Мюнхенской Пинакотекы (приобретенной музеем из коллекции братьев Буассерэ), и таким образом доказал, что донаторы алтаря, изображенные с правого и левого края доски – это юрист гильдии кожевников Петер Бейтлинк и его жена Катерина ван Рюбеке¹¹⁷⁶. Уил является одним из первых исследователей, кто показал, насколько более корректными становится изучение работ художников на основе архивных материалов.

В 1915–1918 годах представитель венской школы искусствоведения Макс Дворжак сформулировал концепцию «духа эпохи»¹¹⁷⁷, который в том числе проявляется и в

¹¹⁷² Niederländische Gemälde im Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2. Edited by K. Gallwitz, J. Sander. Verlag Philipp von Zabern, 1993. P. 318-319, 333-335.

¹¹⁷³ Kugler F. Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart, 1842.

¹¹⁷⁴ Cavalcaselle G.B., Crowe J.A. The Early Flemish Painters: Notices of their Lives and Works. London, J. Murray, 1857. P. 13, 17, 26–27.

¹¹⁷⁵ Weale W.H.J. Inventaire du mobilier de la corporation des tanneurs de Bruges. *Le Beffroi*, (Bruges) 2, 1864/65. P. 268–271.

¹¹⁷⁶ Более подробно этот и другие примеры будут рассмотрены в третьей главе настоящей диссертационной работы.

¹¹⁷⁷ Надо отметить, что Дворжак начал исследовать раннюю нидерландскую живопись с вопросов формально-стилистического анализа. Основную проблему Дворжак увидел в том, что все предыдущие исследователи упускали из виду предшествующую традицию. Через два года после выставки в Брюгге Дворжак опубликовал книгу «Загадка творчества братьев ван Эйк», в которой написал, что живопись ван Эйков – это «не изолированный феномен, оно связано с предшествующей традицией искусства». Подробнее: Dvorak M. *Das Rätsel der Kunst der Bruder van Eyck*. Wien–Leipzig, 1904. S. 13, 80.

живописных произведениях. Дворжак считал, что в искусстве Яна ван Эйка отражено мировоззрение того времени, в котором творили художники: «объяснение кроется в новом художественном мироощущении, которое было анти—средневековым и пионером которого являлся гениальный художник»¹¹⁷⁸.

Эти идеи Дворжака оказали влияние и на тех исследователей, которые будут уделять внимание религиозному и культурному контексту, в котором развивалась ранняя нидерландская живопись, с одной стороны, и на тех, кто сформулирует идеи иконологических программ, лежащих в основе произведений мастеров Нидерландов XV века.

Далее в 1938 году была опубликована работа Мартина Вакернагеля¹¹⁷⁹, немецкого историка искусств, который ввел понятие «Lebensraum des Künstlers» - «жизненное пространство» художников. Но подход Вакернагеля получил известность только после перевода книги на английский язык в начале 1980-х годов¹¹⁸⁰. Далее эту концепцию развивал В.П. Головин, который в 2003 году опубликовал монографию «Мир художника раннего итальянского Возрождения»¹¹⁸¹.

В то время, когда книга Вакернагеля была переведена на английский язык, уже существовало методологическое обоснование изучения контекста появления произведения искусства. Первую монографию по социальной истории искусства написал Арнольд Хаузер в 1951 году¹¹⁸², и затем он развил свои идеи в фундаментальной монографии «Социология искусства» (1974)¹¹⁸³. Хаузер, будучи сторонником марксистских идей, попытался найти прямую связь между социальными формациями и изобразительным искусством. Его жесткий детерминизм так же, как и фактические ошибки привели к первоначальному отторжению идей социальной истории историками искусства, но при этом Хаузер был первым, кто попытался методологически обосновать изучение контекста создания художественного произведения.

¹¹⁷⁸ Одной из центральных проблем в творчестве ван Эйка, по мнению Дворжака, был новый подход к пейзажу: «в новой нидерландской живописи изображение окружающего освобождается от трансцендентных предпосылок и трансцендентного содержания и под влиянием автономизации художественных проблем и самостоятельного значения, присвоенного наблюдению, превращается в исходный пункт естественно и чувственно воспринимаемого объединения вещей в безграничном пространстве». Подробнее: Дворжак М. История искусства как история духа. Пер. А.А. Сидоров, В.С. Сидорова и А.К. Лепорк. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. С. 164–165, 168.

¹¹⁷⁹ Wackernagel M. Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. E.A. Seemann, Leipzig 1938. – 387 p.

¹¹⁸⁰ Wackernagel M. The World of the Florentine Renaissance Artist. Princeton University Press, 1981. – 447 p.

¹¹⁸¹ Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. Серия «Очерки визуальности». М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 5–13.

¹¹⁸² Hauser A. Social History of Art. Vol.1–2. London, 1951. Vol.2. – 233 p.

¹¹⁸³ Hauser A. The Sociology of Art. Routledge, 2012. – 800 p.

Вопрос о роли мастерских как источнике формирования и распространения новой художественной манеры одним из первых поставил в своей книге Дворжак¹¹⁸⁴. В работе Андре Шастеля этот вопрос был исследован более детально на примере итальянских мастерских периода квартроченто¹¹⁸⁵, некоторые современные исследования освещают роль итальянских мастерских XVI века¹¹⁸⁶.

Валентин Вермеерш написал книгу, посвященную тысячелетнему периоду существования Брюгге. Хронологическое повествование Вермеерша начинается с эпохи Каролингов и заканчивается в XIX веке. Автор подробно изучил все экономические, социальные, культурные инновации, которые связаны с Брюгге – от изобретения аккредитивов до появления художественных произведений в стиле неоготики¹¹⁸⁷. Этот обзор позволяет увидеть и предысторию расцвета живописи в Брюгге в XV веке, и влияние «золотого века Брюгге» на искусство следующих столетий.

Важной составляющей социального контекста художественной среды Брюгге были гильдии. Взгляд на роль и задачи гильдий менялся на протяжении последних двух столетий. В XIX веке гильдии чаще всего рассматривали либо как препятствие для развития зрелого капиталистического общества, такая точка зрения была характерна и для последователей Карла Маркса, и для историков, которым близка точка зрения Адама Смита¹¹⁸⁸. Также существовала и противоположная точка зрения на гильдии – как на способ мирного и взаимовыгодного существования в период, когда классовые различия были очень велики; гильдии выполняли роль саморегулирующейся системы, помогающей гармоничному развитию городской среды средневекового города, о чем пишет и Петер Штабел¹¹⁸⁹, и Ян Думолин¹¹⁹⁰.

Второе значительное направление исследований ранней нидерландской живописи связано с иконографически-иконологическим подходом. Основатель иконологического метода Аби Варбург в числе прочего изучал итальянских заказчиков нидерландского искусства XV века и первым сделал несколько атрибуций, о которых будет сказано в главе

¹¹⁸⁴ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. [1927–1928] М.: Искусство, 1978. Т. 2.

¹¹⁸⁵ Chastel A. The Studios and Styles of the Renaissance Italy. 1460-1500. London: Thames & Hudson, 1966. – 429 p.

¹¹⁸⁶ Например, Дунина М.В. Мастер и мастерская в художественной жизни Рима XVI столетия. Кандидатская диссертация, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2021.

¹¹⁸⁷ Vermeersch V. Bruges: mille ans d'art (German). Fonds Mercator; First Edition edition, 1981. – 445 p.

¹¹⁸⁸ Stabel P. Guilds in late medieval Flanders: myths and realities of guild life in an export-oriented environment // Journal of Medieval History. Volume 30, 2004. Issue 2. P. 188; Пиренн А. Средневековые города Бельгии. Пер. с фр. под редакцией проф. Косминского Е. А. СПб.: Издательская группа «Евразия», 2001. С. 223.

¹¹⁸⁹ Stabel P. Guilds in late medieval Flanders: myths and realities of guild life in an export-oriented environment // Journal of Medieval History. Volume 30, 2004. Issue 2. P. 188.

¹¹⁹⁰ The Voices of the People in Late Medieval Europe: Communication and Popular Politics. Edited by J. Dumolyn, elle Haemers, H.R.O. Herrer, V. Challet. Brepols Publishers, 2014. – 276 p.

4 настоящего диссертационного исследования¹¹⁹¹. Как подчеркивает Хекшер, Варбург в 1912 году «заявил о своей независимости от ограничений, наложенных историками искусства на область применения своего мастерства»¹¹⁹². Метод Варбурга изначально предполагал междисциплинарность, поэтому связи его подхода с культурной историей, исследованиями памяти, семиотикой, этнологией, психологией обрисовали еще в начале XX века широкое контекстуальное поле, в котором и возможно изучение произведений искусства¹¹⁹³.

Одно из направлений иконологического метода связано с работами Шарля де Тольная и Эрвина Панофского. Начиная с середины 1930-х годов, они сформулировали гипотезы, что искусство Северного Ренессанса XV века основано на сложнейших теологических программах¹¹⁹⁴. Ранее французский медиевист Эмиль Маль в своей монографии высказал провокативное замечание, что «ни одно произведение искусства в XV веке не могло не быть объяснено без книги»¹¹⁹⁵. Шарль де Тольная обратил внимание на тексты средневековых мистиков и богословов, которых он считал «прямыми предшественниками» Яна ван Эйка и Робера Кампена¹¹⁹⁶, а также подчеркнул пантеизм нидерландской живописи, который он связал с трудами влиятельного теолога и кардинала церкви Николая Кузанского¹¹⁹⁷. Эрвин Панофский занялся практической разработкой символических программ произведений художников XV века и положил начало дальнейшему становлению иконографии и развитию иконологии. Для нашего исследования

¹¹⁹¹ Варбург А. Фламандское искусство и ранний флорентийский Ренессанс // Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука - классика, 2008. С. 105–127.

¹¹⁹² Хекшер У.С. Генезис иконологии // Мир образов, образы мира. Антология исследований визуальной культуры. Сост. Н.Н. Мазур. Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. С. 53.

¹¹⁹³ «Всякий раз его связывали с наиболее востребованным в тот момент направлением гуманитарной мысли», пишет Н.Н. Мазур в своей статье 2018 года. Подробнее: Мазур Н.Н. Исследования визуальной культуры: история и предыстория // Искусствознание. 2018. № 1. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 28. Нужно отметить, что упомянутые выше Майкл Баксандалл и Светлана Алперс также находились под влиянием идей Варбурга.

¹¹⁹⁴ Ridderbos B., Buren A., Veen H.T. Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research. Los Angeles, Calif.: Getty, 2005. P.379–380.

¹¹⁹⁵ Male E. Religious Art in France: The Late Middle Ages. A Study of Medieval Iconography and Its Sources. Translate in English by M. Mathews. Princeton, 1986. P. VI.

¹¹⁹⁶ Tolnay C. Flemish painting in the National gallery of Art // Magazine of Art 34 (1941). P. 174–200.

¹¹⁹⁷ Tolnay C. Zur Herkunft des Stiles der van Eyck // Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, n.s. 9 (1932). P. 332; однако нужно отметить, что цитаты Тольная из трудов Кузанца не полны и иногда ошибочны; Крег Хэрбисон отмечает, что, хотя искусство и могло быть привлекательным для философа, но Кузанец отличается сильной потребностью монашеского отказа от земного мира, что Тольная не принимает во внимание. Подробнее: Harbison C. Iconography and Iconology // Ridderbos B., Buren A., Veen H.T. Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research. Los Angeles, Calif.: Getty, 2005. P. 386. В российском искусствоведении влияние идей Николая Кузанского на раннюю нидерландскую живопись продолжила развивать Н.М. Гершензон–Чегодаева. Подробнее: Гершензон–Чегодаева Н.М. Нидерландский портрет XV века. М.: Искусство, 1972. – 197 с.

важно, что теоретические труды Панофского¹¹⁹⁸ подкреплялись примерами в первую очередь из работ художников Нидерландов XV века. Самая первая публикация Панофского, связанная с иконологическими штудиями, посвящена одному из тех произведений, которые будут рассмотрены ниже – «Портрету четы Арнольфини» Яна ван Эйка¹¹⁹⁹. Однако сейчас анализ этой работы требует более комплексного подхода, предполагающего в том числе и методы социальной истории искусства. То же можно сказать и о других работах мастеров школы Брюгге, которые Панофский рассматривал в своей знаменитой монографии о ранней нидерландской живописи¹²⁰⁰.

В статье, посвященной портрету четы Арнольфини, Панофский первый раз ввел понятие «скрытого символизма», противопоставляя его очевидному символизму¹²⁰¹. Панофский считал, что в произведениях мастеров ранней нидерландской живописи принцип скрытого символизма достиг своего максимума. При этом натурализм деталей не только не противоречит этому, но, напротив, способствует: «чем больше художники репрезентируют видимый мир, тем более интенсивно они насыщают свои произведения смыслами»¹²⁰².

Если предположить верность идеи «скрытого символизма» Панофского, то нужно прийти к выводу, что художественное творчество является полностью рационализированным и детерминированным. Однако в отличие от своих многочисленных последователей сам ученый был очень осторожен в этом вопросе, избегая буквальной трактовки каждой детали. Критика иконологического подхода Панофского включает в себя и размышления оппонентов исследователя о приоритетах в изучении ранней нидерландской живописи. Почти сразу после публикации «Ранней нидерландской живописи» американский профессор немецкого происхождения, выходец из школы Вельфлина Юлиус Хелд писал, что Панофский начал свою книгу очерком о перспективе, тогда как именно эта тема мало интересовала нидерландских мастеров XV века¹²⁰³. Хелд

¹¹⁹⁸ Самая первая статья Панофского была опубликована на немецком языке (Panofsky E. Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst // Logos, 1932. № 21. S. 103–119), а затем на английском языке он пишет «Этюды по иконологии» (1939), позже переведенные на русский язык. Панофский разграничил иконографический анализ в узком смысле и иконологическую интерпретацию в широком смысле (которую Панофский определил как «иконографический синтез»). Если первый тип анализа предполагает точное знание литературных источников, то второй – «синтетическую интуицию, обусловленную мировоззрением и человеческой психологией». Подробнее: Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Азбука–классика, 2009. С. 31–44.

¹¹⁹⁹ Panofsky E. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait // The Burlington Magazine for Connoisseurs, volume 64, March 1934, issue 372. P. 117–119 + 122–127.

¹²⁰⁰ Panofsky E. Early Netherlandish paintings: its Origin and Character. Cambridge: Harvard University Press, 1953. – 573 p.

¹²⁰¹ Panofsky E. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait // The Burlington Magazine for Connoisseurs, volume 64, March 1934, issue 372. P. 126.

¹²⁰² Panofsky E. Early Netherlandish paintings: its Origin and Character. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 142.

¹²⁰³ Held J. Review 'Panofsky, Early Netherlandish Painting, 1953' // The Art Bulletin (1955). P. 207.

считал, что автор уделил недостаточно внимания социальной истории, и это повлекло слишком линейный подход к проблеме реализма во фламандском искусстве XV века¹²⁰⁴. Нужно отметить, что Мейер Шапиро еще за год до публикации книги Панофского сформулировал позицию «любой объект живописи – это, в первую очередь, часть видимого мира, а уже затем теологический символ, появляющийся в пространстве картины с религиозной целью»¹²⁰⁵, предлагая таким образом другое распределение приоритетов при изучении ранней нидерландской живописи.

Среди публикаций на тему ранней нидерландской живописи стоит также выделить семиотический подход. Один из общих постулатов семиотики, высказанный Чарльзом Сандерсом Пирсом, указывает на существование разных знаков – как иконических, так и знаков–индексов и знаков–символов¹²⁰⁶. Часть гипотез Майкла Баксандалла близки семиотическому подходу Пирса. Баксандалл говорил, что при «толковании картин и интерпретации их исторических причин мы объясняем не картину непосредственно, но картину, обсуждаемую в ракурсе описания, в значительной мере пояснительного»¹²⁰⁷.

К семиотическому подходу обращались исследователи ранней нидерландской живописи. Так, например, российский исследователь Борис Успенский применил семиотический подход для анализа Гентского алтаря братьев ван Эйк. В своей работе он рассматривает вопрос организации пространства в открытом и закрытом алтаре – ван Эйки изобразили и мир сакральный, и мир земной. Но оба этих мира являются частью одного изображения, и тесно переплетены друг с другом – и связаны, и одновременно противопоставлены друг другу, образуя сложное повествование¹²⁰⁸. Успенский предложил исследовать зрительское восприятие алтаря в XV – начале XVI вв. Нужно отметить, что внутренняя зрительская позиция характерна для средневекового искусства, особенно для иконописи. В руководствах для иконописцев правая сторона иконы именовалась левой, а левая – правой. Автор настаивал на соединении в Гентском алтаре двух зрительских позиций¹²⁰⁹.

¹²⁰⁴ Held J. Review 'Panofsky, Early Netherlandish Painting, 1953' // The Art Bulletin (1955). P. 205–234.

¹²⁰⁵ Schapiro M. Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art: selected papers. New York, 1979. P.1–19.

¹²⁰⁶ Пирс Ч.С. Начала прагматизма. В двух томах. СПб: Алетейя. 2000. – 672 с.

¹²⁰⁷ Баксандалл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин. Пер. М.Соколов. М.: Юнипринт, 2003. С. 12.

¹²⁰⁸ Успенский Б.А. Гентский алтарь Ван Эйка. М.: Рип–холдинг, 2013. С. 11–12.

¹²⁰⁹ На ветхозаветную и новозаветную группы центральной панели нижнего ряда открытого алтаря распространяется внешняя зрительская позиция, а на две группы позади престола – внутренняя, когда зрителем оказывается Агнец. Таким образом, художник создает зеркальное отражение двух пространственных пластов – земного, соответствующего внешней зрительской позиции, и небесного, соответствующего внутренней зрительской позиции. Подробнее: Успенский Б.А. Гентский алтарь Ван Эйка. М.: Рип–холдинг, 2013. С. 11–12.

Джекобс подчеркнула, что существует очень мало примеров, когда в документах зафиксированы названия, указывающие на трехчастность алтарного образа. По мнению исследователя, определение триптиха как картины с дверцами (створками) отражает роль двери в христианском ритуале: это и принятие монашества, когда дверь указывает на вход в иной мир, и дева Мария как *porta paradisi* – она открывает человечеству дверь на небеса, закрытую Евой¹²¹⁰.

Третье важное направление в исследованиях ранней нидерландской живописи занимают знаточеские штудии. Они начали появляться с начала XIX века и постепенно сформировали основной круг произведений мастеров ранней нидерландской живописи. Первой публикацией, посвященной Яну и Хуберту ван Эйкам, Хансу Мемлингу и другим мастерам, преимущественно связанным с Брюгге, стала книга Иоганны Шопенгауэр¹²¹¹. Автор приписала произведения братьев ван Эйк и Мемлинга к немецкому искусству, следуя по стопам одного из ключевых представителей раннего немецкого романтизма¹²¹² Фридриха Шлегеля. При посещении Лувра Шлегель восхищался Яном ван Эйком и Хансом Мемлингом, но отнес их к нижненемецким живописцам. Одновременно с книгой Шопенгауэр была опубликована и вторая работа, посвященная искусству Нидерландов XV века – «О братьях ван Эйк»¹²¹³. Ее автором был основатель берлинской искусствоведческой школы Густав Вааген. В отличие от Иоганны Шопенгауэр Вааген был уверен, что братья ван Эйк, Мемлинг, Герард Давид – это нидерландские мастера; он «прославлял непрерывность развития национальной фламандской традиции в качестве самостоятельного фактора и источника североευропейских школ XV века»¹²¹⁴. Немецкое и нидерландское искусство этой эпохи Вааген рассматривал как принадлежащее к одной ветви развития европейской художественной традиции, в отличие от мастеров итальянского Ренессанса. Вааген одним из первых начал изучать вопрос о работе мастерских нидерландских художников на примере мастерской братьев ван Эйк. На протяжении своей жизни исследователь несколько раз менял свою позицию в отношении мастерской, приписывая разницу в манере исполнения Гентского алтаря то разным

¹²¹⁰ Интересно, что в других источниках (видение Иезекииля, интерпретация Св. Амброзия) Мария может также определяться как закрытая дверь – указание на ее девство. Подробнее: Jacobs L.F. *Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted*. The Pennsylvania State University Press, 2011. P. 4–5.

¹²¹¹ Schopenhauer J. *Johann van Eyck und seine Nachfolger*. Frankfurt am Main: 1822. Иоганна Генриетта Шопенгауэр, мать знаменитого немецкого философа Артура Шопенгауэра, написала книгу после посещения коллекции живописи нидерландских и немецких мастеров XV–XVI веков братьев Буассерэ. Книга Шопенгауэр стала первой публикацией, посвященной Яну и Хуберту ван Эйкам, Хансу Мемлингу и другим мастерам, преимущественно связанным с Брюгге.

¹²¹² Speight A. Friedrich Schlegel // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition). Ed. by Edward N. Zalta. // <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/schlegel/> [11.09.2025].

¹²¹³ Waagen G.F. *Über Hubert und Johann van Eyck*. Breslau, 1822.

¹²¹⁴ Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. Пер. с французского К. Чекалов. М.: Прогресс, Культура, 1994. С. 99.

братьям, то раннему и зрелому периоду творчества одного брата, Яна ван Эйка¹²¹⁵. Такое изменение взглядов Ваагена связано со знаточеским подходом в его работе и формированием коллекции Галереи старых мастеров в Берлине, где он занимал позицию первого директора. Также нужно отметить, что на работу Ваагена сильное влияние оказал новый подход немецких историков Бартольда Георга Нибура и Леопольда фон Ранке, опирающихся в своих работах на критическое изучение источников¹²¹⁶. Главная заслуга Ваагена - начало фактологического изучения творчества художников ранней нидерландской живописи и начало опровержения легенд, окутывающих фигуры братьев ван Эйк и других мастеров XV века. Чуть позже эту линию изучения продолжили такие исследователи, как Генрих Гото¹²¹⁷, Карл Шнаазе¹²¹⁸, Йозеф Кро и Джованни Кавальказелле¹²¹⁹. Куратор департамента скульптуры в Лувре Луи Куражо, следуя вслед за исследованиями Леона Эмануэля де Лаборда, утверждавшего, что между 1350 и 1400 годами наблюдаются значительные художественные изменения в искусстве Франции, обратил внимание на работы Клауса Слютера, чьи работы, в свою очередь, вдохновляли братьев ван Эйк¹²²⁰.

Первый каталог нидерландских и немецких художников XV века («Коллекции старой нидерландской и верхненемецкой живописи»¹²²¹) был выпущен в 1821–1836 годах коллекционерами из Кельна Сюльписом и Мельхиором Буассерэ¹²²², затем Густав Вааген подготовил первый систематический каталог с произведениями немецких и нидерландских художников, в котором каждая работа была снабжена кратким описанием¹²²³. В это же

¹²¹⁵ Waagen G.F. Ueber das von den Brüdern Hubert und Johann van Eyck zu Gent ausgeführte Altargemalde // Kunstblatt, 5 (1824). P. 89-108; Nachtrage zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts // Kunstblatt, 28 (1847). P. 161–162.

¹²¹⁶ История европейского искусствознания: в 3 книгах. Под ред.: Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963–1966. Кн. 3: Вторая половина XIX века. С. 53.

¹²¹⁷ Hotho H.G. Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Berlin., 1842–1843. Во введении к двухтомному изданию книги, опубликованной в 1855 (первый том) и 1858 (второй том) годах он указывал, что знаток – это арт-дилер и \ или любитель искусства, тогда как истинный исследователь должен более пристально вглядываться в произведение искусства. Подробнее: Hotho H.G. Die Malerschule Huberts Van Eyck: nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. Berlin: Veit & Comp., 1855-1858.

¹²¹⁸ Schnaase C. Geschichte der bildenden Künste. Dusseldorf 1843–1861, 6 vol., Stuttgart, 1879, 8 vol. Шнаазе подчеркивал, что воображение может увести художника от познания вечности, и чтобы этого не произошло, живописцу необходимо включать архитектурные элементы в свою работу: архитектура ближе всего к законам природы, и она помогает художнику избежать опасности потерять принципы гармонии в композиции произведения. Взгляды Шнаазе окажут влияние на формальный метод Вельфлина и структуралистский подход к ранней нидерландской живописи (Gestaltungsprinzipien) Отто Пэхта.

¹²¹⁹ Cavalcaselle G.B., Crowe J.A. The Early Flemish Painters: Notices of their Lives and Works. London, J. Murray, 1857. Кро и Кавальказелли встретились в Берлине, где в Галерее старых мастеров в это время хранились боковые створки Гентского алтаря, восхитившие обоих. Подробнее: Crowe J.A. Reminiscences of Thirty-Five Years of my Life. London, 1895. P. 65–66.

¹²²⁰ Courajod L. Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896). P. 307-311, 344-346.

¹²²¹ Die Sammlung alt-nieder und ober-deutscher Gemälde der Brüder Boisserée und Bertram, lithographirt von J. N. Strixner. Stuttgart: Verlag der Literarisch-Artistischen Anstalt der Cotta'schen Buchhandlung, 1821–1836.

¹²²² Firmenich-Richartz E. Die Brüder Boissrée, I., Sulpiz und Melchior Boisseree als Kunstsammler. Jena, 1916.– 546 s.

¹²²³ Waagen G.F. Handbuch der Geschichte der Malerei, 1. Stuttgart, 1862.

время был написан и первый каталог городского музейного собрания Брюгге (будущий музей Гронинге)¹²²⁴ Джеймсом Уилом, британским историком искусства, который в возрасте 23 лет переехал из Великобритании в Бельгию, в Брюгге, что было связано с его научными интересами¹²²⁵. В этой публикации первый раз были упомянуты работы Герарда Давида, а биография Мемлинга дополнена данными, основанными на архивных исследованиях. Уил активно работал в архиве Брюгге, и новые документы публиковал также в двух основанных им журналах – *Le Beffroi* и *La Flandre*. В журнале *La Flandre*, который стал печатным органом археологического общества Брюгге (также основанным Уилом), была напечатана статья, посвященная «Мадонне каноника ван дер Пале» Яна ван Эйка¹²²⁶. В *Le Beffroi* появились статьи Уила, посвященные Петрусу Крестусу¹²²⁷, Герарду Давиду¹²²⁸, Яну Провосту¹²²⁹, Адриану Изенбранту¹²³⁰. Итогом исследований Уила стала публикация ряда книг, посвященных мастерам Брюгге. Одна из его заслуг – возвращение Герарда Давида как одного из ключевых мастеров рубежа XV–XVI веков¹²³¹. Еще одна книга Уила была посвящена творчеству и биографии Мемлинга¹²³², а самой знаменитой стала монография «Хуберт и Ян ван Эйк: их жизнь и работа»¹²³³, где он подвел итоги своих изысканий. Уил нашел первые упоминания Хуберта в архивах Гента, выдвинул обоснованное предположение, что три мастера с именами Hubrecht, Ubrecht, Lubrecht – это один и тот же художник, и реконструировал биографию старшего из братьев ван Эйк.

К началу XX столетия существовало уже достаточно большое количество публикаций, особенно в связи с биографией и творчеством братьев ван Эйк. В одной из своих статей¹²³⁴ Уил подробно разбирает, что является мифом, а что подтверждено архивными данными, усиливая тем самым роль архивных изысканий для исследований в области истории искусства.

Важным фактором в уточнении круга мастеров ранней нидерландской живописи стали выставки, которые начали организовывать со второй половины XIX столетия.

¹²²⁴ Weale W.H.J. Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges ...: notices et descriptions avec monogrammes ets. Barthès et Lowell, 1861.

¹²²⁵ Уил посвятил свою жизнь идее возрождения христианского искусства, что отразилось в исследованиях средневекового искусства и в активном продвижении неоготики в Европе. Подробнее: *Historism and Cultural Identity in the Rhine-Meuse Region. Tensions between Nationalism and Regionalism in the Nineteenth Century*. Edited by W. Cortjaens, J. Maeyer and N. Verschaffel. Leuven University Press, 2008. P. 432.

¹²²⁶ *La Flandre*. Edited by L. Gilliodts–Van Severen, W.H.J. Weale and others. HardPress Publishing, 2019. – 476 p.

¹²²⁷ Weale W.H.J. Pierre et Sébastien Cristus // *Le Beffroi*, (Bruges) I, 1863. Ss. 235–242.

¹²²⁸ Weale W.H.J. Gérard David // *Le Beffroi* (Bruges), I, 1863. P. 223–234.

¹²²⁹ Weale W.H.J. Jean Prevost. Peintre circa 1465–1529 // *Le Beffroi*, (Bruges) IV, 1872/73, ss. 205–215.

¹²³⁰ Weale W.H.J. Adrian Isenbrant // *Le Beffroi* (Bruges), II, 1864/65. P. 320–339.

¹²³¹ Weale W.H.J. Gerard David. Painter and illuminator. London: Seeley; New York: Macmillan, 1895.

¹²³² Weale W.H.J. Hans Memling. London: G. Bell, 1901.

¹²³³ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908.

¹²³⁴ Weale W.H.J. Popular Opinions concerning the Van Eycks // *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 4, No. 10 (Jan., 1904). P. 26–31+34–38.

Огромную роль в этом сыграл Уил, который организовал первую выставку, посвященную средневековому искусству, в Мехелене в 1864 году. Спустя три года в Брюгге прошла первая выставка художников ранней нидерландской живописи, которых в то время чаще всего называют «фламандскими примитивами». Но поворотным пунктом в осознании ценности искусства нидерландских мастеров XV века¹²³⁵ стала выставка фламандских примитивов¹²³⁶, прошедшая в Брюгге в 1902 году. Среди организаторов этой выставки был и Джеймс Уил, который написал каталог произведений¹²³⁷. Однако эта публикация Уиля была встречена весьма критично, так как он использовал те атрибуции произведений, которые были даны их владельцами. В ответ на каталог Уиля появился второй каталог выставки, написанный гентским юристом и историком искусства Хулином де Лоо¹²³⁸. В этом каталоге было указано два типа искусствоведческих исследований, и отмечены недостатки как исключительно архивных изысканий, так и знаточеского подхода без знания документов и исторических фактов¹²³⁹. Также в этой публикации автор пытался подступиться к решению вопроса, кто скрывается за именем Мастер из Флемалы¹²⁴⁰.

Интересно, что еще в одной из своих работ, написанной в 1911 году и посвященной Турино–Миланскому часослову¹²⁴¹, Хулин де Лоо атрибутировал около одиннадцати рук миниатюристов, и указывал, что миниатюры, исполненные Hand G, резко отличаются по качеству от остальных и принадлежат Хуберту ван Эйку, тогда как менее интересные миниатюры Hand H принадлежат Яну ван Эйку. Сейчас широко распространено мнение, что напротив, именно Hand G – это рука среднего из братьев ван Эйк. Таким образом, здесь Хулин де Лоо стал продолжателем идей Ваагена, Шнаазе, Кро и Кавальказелле о приоритете Хуберта ван Эйка над Яном.

Выставка 1902 года стала одной из отправных точек для изысканий еще одного выдающегося историка искусства и знатока ранней нидерландской живописи Макса Фридлендера. Он был учеником и помощником создателя Музей кайзера Фридриха

¹²³⁵ Эта выставка также весьма повлияла и на ценообразование на художественном рынке. Подробнее: Ridderbos B., Buren A., Veen H.T. Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research. Los Angeles: Getty, 2005. P.275–277.

¹²³⁶ Именно с 1902 года термин «фламандские примитивы» по отношению к нидерландским художникам XV века начали использовать очень широко.

¹²³⁷ Weale W.H.J. Exposition des primitifs flamands et d'art ancien: Bruges: 15 june au 15 septembre, 1902: première section, tableaux: catalogue. Bruges: Imprimé par Desclée, De Brouwer et cie., 1902.

¹²³⁸ Hulin de Loo G. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles: catalogue critique précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes. Ghent, 1902.

¹²³⁹ Там же. P. X–XXIV.

¹²⁴⁰ Первое предположение, высказанное Хулином де Лоо в 1902 году, было связано с личностью художника Жака Даре, который в одно и то же время с Рогиром ван дер Вейденом являлся учеником Робера Кампена. Но спустя несколько лет исследователь обнаружил новые документы в архиве Турне и сделал вывод, который сейчас повсеместно принят: Флемальский мастер и Робер Кампен – один и тот же художник, у которого в свое время учился и Жак Даре, и Рогир ван дер Вейден. Подробнее: Hulin de Loo G. An Authentic Work by Jacques Daret, Painted in 1434 // Burlington Magazine for Connoisseurs 15 (76). P. 202–203, 205–208.

¹²⁴¹ Hulin de Loo G. Heures de Milan, Bruxelles, G. van Oest & cie, 1911.

Вильгельма фон Боде. С 1924 года Фридлендер возглавлял Картинную галерею музея кайзера Фридриха, и в это же время он начал работу над многотомным изданием «Ранняя нидерландская живопись»¹²⁴²; книга, которая насчитывала 14 томов, была опубликована в течение тринадцати лет. Ее перевод на английский язык и новый виток влияния на историю искусства отмечен в 1967–1976 годах.

Как и многие другие исследователи, Фридлендер начал с вопроса атрибуции панелей Гентского алтаря, объясняя разницу манеры тем, что Ян ван Эйк стал работать над полиптихом гораздо позднее, и был ограничен композицией, которую не он сам разработал. Его размышления о работе мастерской братьев ван Эйк завершаются выводом, который повлияет на исследования работы мастерских нидерландских художников во второй половине XX века: «попытка выделить работу каждого из братьев заканчивается неудачей»¹²⁴³. Также Макс Фридлендер пришел к мысли, что разница в манере исполнения Гентского алтаря и миниатюр из Турино–Миланского часослова связана с тем, что миниатюры представляют собой ранний этап творчества Яна ван Эйка. Мнение Фридлендера о работе мастерской ван Эйков в настоящее время более широко разделяется современными исследователями в сравнении с идеями других исследователей его поколения. Знаточеский подход Фридлендер дополнял обоснованием ряда атрибуций с помощью архивных документов, а также касался вопросов функционирования гильдий Св. Луки и работы живописной мастерской (особенно подробно он рассматривает этот вопрос в разделе, посвященном Рогиру ван дер Вейдену), что добавляет ценности его книге.

Атрибуция Фридлендером ряда анонимных мастеров, включая художников Брюгге Мастера легенды Св. Люции, Мастера легенды Св. Годеливы и Мастера легенды Св. Урсулы является актуальной до настоящего времени. Фридлендеру также принадлежат описания такого явления как антверпенский маньеризм, который будет более детально изучаться следующими поколениями исследователей.

¹²⁴² В немецком издании «Die altniederländische Malerei». Friedlender M. Die altniederländische Malerei. 14 Bände. Sijthoff, Leiden/Niederlande 1924–1937; Friedlender M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976.

¹²⁴³ Friedlender M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden). Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol 1. P. 55.

Приложение В. Особенности религиозной и светской жизни в Брюгге в период с 1430 по 1510 годы

«Из всех стран Запада в землях Бургундских герцогов жизнь была ключом наиболее щедро: и в самой Бургундии, полной силы и крепости, как ее вино, и в страстной Пикардии, и в жадной, богатой Фландрии. Именно здесь живопись, скульптура и музыка расцветают во всем великолепии»¹²⁴⁴, – так Йохан Хейзинга описывал ситуацию в южных нидерландских провинциях в первой половине XV века. Однако несмотря на рост экономической активности в Брюгге на протяжении 150 лет, начиная с 1250 года, количество заказов на живопись на досках было весьма незначительно вплоть до первых десятилетий XV века. При этом среди заказов преобладал запрос на декоративные украшения для религиозных и гражданских строений в городе¹²⁴⁵.

Остатки фресок в церкви святого Иоанна и в Нотр-Дам Брюгге, датируемые XIII–XIV веками, при сравнении их с произведениями этого же периода, созданными придворными художниками французских королей, явно демонстрируют меньшую изысканность и утонченность¹²⁴⁶. В период до появления в Брюгге Яна ван Эйка многие нидерландские художники предпочитали работать на заказы французского двора Валуа. Один из таких примеров – творчество Яна Боудоля (или Жана Бондоля), который работал в Париже с 1368 по 1380 годы и привнес в искусство книжной миниатюры («Историческая Библия Жана Ваудетара», ок.1372, музей Меерманно, Гаага) и в картоны для шпалер («Анжерский апокалипсис», 1373—1381, Анжерский замок) умение изображать объемные фигуры и глубину пространства¹²⁴⁷. Еще один мастер из Брюгге, который работал при дворе французского короля и в Италии (архитектор миланского собора) – Якоб Кун¹²⁴⁸. Эти примеры показательны тем, что два выдающихся мастера сделали выбор не в пользу Брюгге¹²⁴⁹. При этом причины такого поведения художников могли быть самыми разными

¹²⁴⁴ Хейзинга Й. Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Пер. Д. В. Сильвестров. М.: Наука, 1988. С. 28–29.

¹²⁴⁵ Vermeersch V. Bruges: mille ans d'art (German). Fonds Mercator, 1981. P.101–107.

¹²⁴⁶ Wilson J.C. Painting in Bruges at the close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture. The Pennsylvania State University Publ., 1998. P. 14.

¹²⁴⁷ Meiss M. French Painting in the Time of Jean De Berry: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke. 2 vols. Phaidon, 1967. P. 20–23.

¹²⁴⁸ Сохранилось много архивных записей о Куне, но ни одной точно атрибутированной ему работы. Подробнее: Melis T. Jacob Coene (XIVde–XVde eeuw): Brugs verluchter in dienst van de Franse en Italiaanse adel // Vlaanderen, jaargang 51, Christelijk Vlaams Kunstenaarsverbond, Tiel 2002; Егорова К.С. Пейзаж в Нидерландской живописи XV века. М.: Искусство, 1999. С. 19.

¹²⁴⁹ Сохранилась запись в архиве, что Кун получил заказ от герцога Бургундского Филиппа Смелого на создание миниатюр для рукописной Библии, однако в период правления первого герцога Бургундского из рода Валуа центр управления герцогством находился во французской Бургундии, в Дижоне. Кун работал в Париже с 1405 по 1430 гг. Подробнее: Stroo C. Broederlam's world of surface appearances: traditional and innovative aspects; dat sulck een schoon nieuw Const, soo heel volmaeckt begint? (Lucas de Heere, 1534–1584) // Mey M., Martens M.P.J., Stroo C. Vision & material: interaction between art and science. Jan van Eyck's time. Bruxelles, 2012. P. 66–91.

– от престижности позиции придворного художника короля до недостатка значимых заказов в родном городе. С другой стороны, нужно учитывать не только отсутствие запроса на станковую живопись, но и уничтожение большого количества работ мастеров из Брюгге, написанных до иконоборческих бунтов протестантов в середине следующего XVI века. По последним подсчетам, на сегодня известно около 20 картин, написанных до 1420 года¹²⁵⁰.

Однако, как пишет Макс Фридлендер, «традиция, постепенно ослабила свою хватку, и художнику, приученному к бесконечному разнообразию мира, становилось тесно в строгих рамках существующих живописных форм»¹²⁵¹. Незаурядный знаток ранней нидерландской живописи соотносил эту ситуацию прежде всего с появлением живописных работ братьев ван Эйк. Однако и следующие поколения художников XV – начала XVI веков – Петрус Кристус, Ханс Мемлинг, Герард Давид, Ян Провост – продолжали работать в новой манере, которая утвердилась в Брюгге с переездом в этот крупный торговый город Яна ван Эйка в 1431 году, вскоре после знаменитой женитьбы его патрона бургундского герцога Филиппа Доброго на Изабелле Португальской.

Религиозные объединения горожан Брюгге

Забота о жизни после смерти была неотъемлемой частью размышлений не только священников или монахов, но и мирян в XV веке в северной Европе. Надежды на избавление от ада и пребывание в раю возлагали не только на официальные религиозные институты и церемонии, но и на личные усилия по спасения своей души. Произведения искусства, связанные с религиозной тематикой, стали одной из важных составляющих личного благочестия горожан в том числе и в Брюгге. Заказ на алтарную живопись со стороны светских заказчиков в два раза превышал подобный заказ со стороны лиц духовного сословия¹²⁵². Практика созерцания и благочестивого размышления являлась не единичным событием, но постоянной тренировкой для души, чтобы обеспечить возможность после смерти попасть не в ад, но в рай. Образы Христа и девы Марии, а также святых мыслились как посредники для обращения к христианскому вероучению и помогали пройти душе путь от грехов к добродетельной жизни.

При этом и традиционная религиозная жизнь также становилась предметом для алтарной живописи, побуждая прихожан размышлять над символическим значением священных обрядов, чему примером может служить алтарь Рогира ван дер Вейдена, где в

¹²⁵⁰ Van Buren A.H. Thoughts, Old and New, on the Sources of Early Netherlandish Painting // *Simiolus* 16 (1986). P. 93.

¹²⁵¹ Friedlender M. *Early Netherlandish Paintings* (translation in English by H. Norden). Leiden–Brussels, 1967. Vo. 1. P. 21-22.

¹²⁵² Harbison C. *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in Its Historical Context* (Abrams Perspectives). New York, Abrams, 1995. P. 94.

центре внимания находятся таинства, совершаемые священнослужителем – от крещения до отпущения грехов¹²⁵³.

Ключевыми центрами религиозной жизни города являлись церкви и монастыри. В Брюгге возникла не совсем обычная ситуация – существовали две коллегиатские церкви, из которых одна – Св. Донациана – была в подчинении епископа Турне, а вторая – Нотр–Дам – епископа Утрехта. В начале XV века в храме Св. Донациана проповедовал Жан Жерсон, и одной из самых популярных тем его проповедей стала фигура Св. Иосифа как идеального мужа. Жерсон уделял много внимания институту брака, что отразилось в некоторых работах живописцев Брюгге, например, в работе Петруса Кристуса «Мадонна с Младенцем в домашнем интерьере»¹²⁵⁴.

Вокруг храма Св. Донациана находились кварталы, где селились нотариусы, живописцы, члены камеры риториков, а также многие дома в приходе принадлежали каноникам церкви, входивший в соборный капитул. С ним связаны заказы Йориса ван дер Пале ван Эйку, Виктора ван Звавенарде мастеру легенды Св. Урсулы, Бернардина Сальвиати и Ришара де Виш ван дер Капелле Герарду Давиду. За выполнением заказа настоятеля церкви Св. Мартина в Ипре Николаса Маальбеке мастерской ван Эйка тоже стоял капитул каноников церкви Св. Донациана, с которой у настоятеля из Ипра были тесные связи¹²⁵⁵.

Нотр–Дам Брюгге пользовался покровительством влиятельных семейств города, в частности Лодовика Груутхусе, а также его патронами выступали герцоги Бургундские: не случайно гробницы Карла Смелого и Марии Бургундской находятся в этом соборе¹²⁵⁶. В этом же соборе с начала XVI века находилась статуя «Мадонна с младенцем» работы Микеланджело. Ее создание оплатили Джованни и Алессандро Мускроны, богатые торговцы тканями¹²⁵⁷; после прибытия в Брюгге в 1508 году статуя находилась в их семейной капелле, где в 1521 году ее видел Дюрер¹²⁵⁸.

¹²⁵³ Рогир ван дер Вейден. «Семь таинств» (1440–1445, Королевский музей изящных искусств, Антверпен). Подробнее: Harbison C. *Visions and Meditations in Early Flemish Painting* // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 15 (1985). P. 89.

¹²⁵⁴ Петрус Кристус. «Мадонна с Младенцем в домашнем интерьере» (около 1470, Художественный музей Нельсона–Аткинса, Канзас–Сити). Подробнее: Ainsworth M.W. *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P.173–175.

¹²⁵⁵ Borchert T.-H. *Jan Van Eyck: Renaissance Realist*. Tashen, 2008. P. 72.

¹²⁵⁶ Miegroet H.J. *Gerard David*. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 108.

¹²⁵⁷ Сумма составила 4000 флоринов, что в несколько раз превышает обычный размер оплаты за подобного рода скульптуры. Мускроны познакомились с Микеланджело через Якопо Галли, клиентами банка которого они были. Подробнее: Балдини У. *Микеланджело–скульптор*. Полное собрание скульптур. Пер. с итал. Н.В. Котрелев. М: Планета, 1979. С. 80.

¹²⁵⁸ Дюрер А. *Дневники, письма, трактаты*. В 2–х книгах. Пер. Ц.Г. Нессельштраус. М.: Искусство, 1957. С. 145–146.

Третья по значению церковь в Брюгге – храм Спасителя – был чаще всего посещаем представителями среднего класса в Брюгге, среди которых преобладали ремесленники из гильдии Св. Луки (особенно седельщики, живописцы), кровельщики, сукновалы, торговцы подержанной одеждой и другие представители текстильной индустрии и торговли¹²⁵⁹.

Мы должны отметить, что религиозную жизнь Брюгге сложно представить себе без монашеских орденов, таких как францисканский, доминиканский, августинский и орден кармелитов. Особой популярностью пользовались многочисленные представители францисканцев, такие как бегинки, сестры Св. Клары, серые сестры Св. Елизаветы, обсерванты. Аббатство Св. Клары часто становилось прибежищем незамужних дочерей из богатых семейств, и поэтому было связано с художественным патронажем в Брюгге¹²⁶⁰. Малые францисканцы пользовались поддержкой выходцев из Флоренции и Кастилии¹²⁶¹, они же поддерживали функционирование Братства сухого Древа (см. ниже).

Настоятель Тен Экхаут (августинское аббатство Св. Варфоломея), был высшим представителем религиозных властей в Брюгге. С этим монастырем была связана ежегодная религиозная процессия почитания реликвий Крови Христовой¹²⁶². Такие процессии называли *ommengangen*, и как правило, они организовывались редерейкерами и религиозными властями, представляя собой грандиозный спектакль, где участвовали как миряне, так и священнослужители¹²⁶³, иногда в представлениях принимали участие менестрели и акробаты¹²⁶⁴.

В монастыре Тен Экхаут располагалась гильдия продавцов книг и миниатюристов, и многие крупные мастера миниатюры из Брюгге работали там (Филипп Мазероль, Виллем Врелант и другие)¹²⁶⁵.

Черные братья (также представители ордена августинцев) владели в Брюгге большим зданием, которое служило местом встреч иностранных купцов из Лукки, Венеции, Наварры, Нюрнберга, а также некоторых патрицианских семейств города (Метенейе, Халевин, Рубс)¹²⁶⁶.

Белые братья (кармелиты) также предоставляли возможности для функционирования братств иностранных купцов; особенно большим было объединение

¹²⁵⁹ Strohm R. *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford University Press, 1985. P. 51.

¹²⁶⁰ Miegroet H.J. *Gerard David*. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 108.

¹²⁶¹ Duclos A. *Bruges. Histoire et Souvenirs*. Bruges: K. van de Vyvere-Petyt, 1910. P. 571.

¹²⁶² Miegroet H.J. *Gerard David*. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 108.

¹²⁶³ Cawley A.C. *Medieval drama and didacticism // The drama of medieval Europe. Proceedings of the colloquium held at the University of Leeds 10–13 September. 1974. Leeds medieval studies I.* – Leeds: Graduate Centre for Medieval Studies, 1975. P. 3–21.

¹²⁶⁴ Trowbridge M. *Art and Ommengangen: Paintings, Processions, and Dramas in the Late-Medieval Low Countries // PhD diss., Institute of Fine Arts, New York University, 2000.* P. 56–58.

¹²⁶⁵ Weale W.H.J. *Les enlumineurs de Bruges // Le Beffroi*, 4 (1872–73). P. 111–19, 238–337.

¹²⁶⁶ Miegroet H.J. *Gerard David*. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 110.

ганзейских торговцев. Среди местных ремесленников кармелиты были связаны с красильщиками, пивоварами, моряками, торговцами свечами, а также с представителями местных элит из семейств Груутхусе, Адорно, Ньювенхове. На базе монастыря кармелитов работало братство Непорочного зачатия и камера редерейкеров «Святого духа»¹²⁶⁷ (см. ниже).

Самая большая община Брюгге была связана с доминиканским орденом, при этом именно здесь было меньше всего примеров заказов произведений искусства. При этом доминиканцы часто выступали инициаторами так называемых «живых картин» (*tableaux vivants*), целью которых было привлечение внимания к событиям церковного календаря¹²⁶⁸.

Проповедник Жан Жерсон был одним из тех, с кем связано и распространение *Devotio moderna* в Брюгге¹²⁶⁹. «Мы должны учиться переноситься с помощью нашего ума от видимых вещей к невидимым, от мира телесного к миру духовному»¹²⁷⁰, – так писал Жерсон, влияя тем самым на интерес к натуралистическим деталям и иллюзионистическим приемам в ранней нидерландской живописи. К середине века получили широкое распространение благочестивые изображения (*imago pietatis*), примером таких произведений может служить «Голова Христа» Петруса Кристуса¹²⁷¹.

Жерсон предупреждал об опасности чрезмерного экстаза, и указывал на *Devotio moderna* как путь к умеренности даже в делах благочестия. Название «практический мистицизм» для *Devotio moderna* появилось неслучайно, это было связано с уверенностью последователей Герарда Гроота, что мирские дела угодны Богу¹²⁷². Целью для Братств Общей жизни стало духовное самосовершенствование, что отразилось и в ключевых трактатах идеологов *Devotio moderna* Фомы Кемпийского и Герарда Зербольта: «Подражание Христу»¹²⁷³ и «О духовных восхождениях».

¹²⁶⁷ Vermaseren B. De Carmel van Brugge en de buitenlandse kooplieden, 1950–51, Carmel 3. P. 19–31.

¹²⁶⁸ Strohm R. Music in Late Medieval Bruges. Oxford University Press, 1985. P. 63, 82.

¹²⁶⁹ Recherches historiques et critiques sur le véritable auteur du livre de L'imitation de Jésus-Christ. Examen des droits de Thomas à Kempis, de Gersen et de Gerson, avec une réponse aux derniers adversaires de Thomas à Kempis, MM. Napione, Cancellieri, De Grégory, Gence, Daunou, Onésime Leroi et Thomassy, suivi de documents inédits // Bulletin de la Commission royale d'Histoire Année, 1848, 14. P. 279–527.

¹²⁷⁰ Это цитата из трактата Жерсона. Подробнее: Gerson J. Opera omnia, I–IV, Strasbourg. 1514. II, leaf 71L); Ringbom S. Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting. Abo Akademi, 1965. P. 165.

¹²⁷¹ Петрус Кристус. «Голова Христа» (*Esse Homo*), около 1445 (Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Подробнее: Upton J. Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting. Penn State University Press, 1990. P. 136–140.

¹²⁷² Логутова М.Г. Значение «*Devotio moderna*» («Нового благочестия») для Северного Возрождения и Реформации // Культура Возрождения и средние века. М.: Наука, 1993. С. 63–72.

¹²⁷³ Подробнее об авторстве книги «О подражании Христу»: Логутова М.Г. Авторство книги «О подражании Христу» и рукописи Российской Национальной библиотеки // Западноевропейская культура в рукописях и книгах Российской Национальной библиотеки. Санкт-Петербург, 2001. С. 240–251.

Деятели *Devotio moderna* основали ряд школ в Нидерландах¹²⁷⁴, с обучением в одной из которых связан Николай Кузанский. Его идеи о «ученом незнании»¹²⁷⁵, которое превосходит знание ученого–богослова или священника¹²⁷⁶, вторят мыслям Зербольта и других основателей движения о необходимости не сложных религиозных доктрин, а образов, понятных мирянам. При этом максимально популярна была методичная визуализация событий из жизни Христа и девы Марии, где донатор появлялся рядом с ключевыми событиями, иногда ближе к зрителю, чем сами библейские персонажи, иногда находясь в гуще происходящих событий. Постепенно светская аудитория стала также более восприимчивой к созерцательным образам, изображенным на алтарях: не только к сюжетам повествовательного характера, но и к образам небесной иерархии, обращенных скорее к молитвенному предстоянию¹²⁷⁷.

Важно заметить, что в алтарных композициях почти не наблюдается изображений алтарной живописи в интерьере храма или частного дома¹²⁷⁸. Харбисон считает, что это указывает на осторожность и самих художников, и их заказчиков по отношению к алтарям как возможному предмету для идолопоклонства¹²⁷⁹. Ряд проповедников, близких к *Devotio moderna*, таких как Ян Момберт, Хенри Херп, в целом воспринимали изображения как барьер к благочестию¹²⁸⁰, поэтому мы считаем, что нельзя рассматривать движение *Devotio moderna* как одну из главных причин резкого увеличения продукции живописных мастерских XV века.

При этом Братства Общей жизни не стали центрами радикальных изменений церкви, и напротив, поддерживали ряд традиционных церковных практик, в частности, они получали индульгенции на двадцать тысяч лет после чтения *Pater Nosters* перед подобными композициями¹²⁸¹. Эсхатологические настроения, повсеместно распространенные в Европе в последней трети XV века, приводят к увеличению заказов на образы Христа¹²⁸².

¹²⁷⁴ Post R.R. *The Modern Devotion: Confrontation with Reformation and Humanism* (Studies in Medieval and Reformation Traditions). Brill, 1968. – 708 p.

¹²⁷⁵ Кузанский, Н. Об ученом незнании. Пер. В. Библихин. Академический проект, 2011. – 159 с.

¹²⁷⁶ Harbison C. *Visions and Meditations in Early Flemish Painting* // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 15 (1985). P. 87–88.

¹²⁷⁷ Williamson B. *Altarpieces, Liturgy, and Devotion* // *Speculum*. 2004. Vol. 79. No. 2. P. 341–406.

¹²⁷⁸ Фридлендер отметил, что из одной тысячи фламандских работ XV века только около пяти содержат подобного рода изображения в публичных местах, и около четырех – в частных домах. Подробнее: Friedlender M. *Early Netherlandish Paintings* (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976; Harbison C. *Visions and Meditations in Early Flemish Painting* // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 15 (1985), n.60. P. 116–117.

¹²⁷⁹ Harbison C. *Visions and Meditations in Early Flemish Painting* // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 15 (1985), n.60. P. 116–117.

¹²⁸⁰ Ringbom S. *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting*. Abo Akademi, 1965. P. 53–57, 327.

¹²⁸¹ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 110.

¹²⁸² Ringbom S. *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting*. Abo Akademi, 1965. P. 24.

Важной составляющей религиозной жизни Брюгге были разнообразные церемонии. Выше уже была упомянута регулярная церемония, связанная с почитанием Крови Христовой. Еще одним примером религиозных церемоний может служить перенос мощей Св. Урсулы и сопровождавших ее святых дев из старого реликвария в новый, созданный в мастерской Ханса Мемлинга. Церемонию провели 21 октября 1489 года под руководством францисканского монаха Жилия Бардемакере, облаченного в одеяние и регалии епископа Турне. В церемонии участвовали Ян Флоренс, который, возможно, выступил одним из инициаторов изготовления нового реликвария, а также другие представители руководства госпиталя – священник Йодокус Смедт, казначей Якоб де Куник, настоятельница монастыря Йоссина ван Дудзееле. Записи вел нотариус Рамбаут Доппере, который отметил, что кроме реликвий Св. Урсулы и одиннадцати тысяч дев–мучениц, в новый реликвиарий было помещено еще 45 священных предметов, включая локон волос девы Марии, мощи Св. Косьмы и Св. Дамиана, камень с Голгофы и камень, связанный с мученичеством Св. Стефана, а также шип из тернового венца Христа¹²⁸³.

К 1481 году в Брюгге проводилось до восемнадцати религиозных процессий, которые организовывали редерейкеры и церковные власти. Также активно организовывались театральные представления и «живые картины». К концу рассматриваемого периода между 1503 и 1506 годами количество процессий возросло на четверть – до двадцати трех¹²⁸⁴.

Нам также кажется необходимым подчеркнуть, что еще одной важной частью религиозной жизни горожан Брюгге являлось функционирование Братств.

Братство Богородицы Снежной было основано около 1450 года в Нотр–Дам Брюгге гильдией портных. Его название восходит к чуду Богородицы Снежной, которое праздновалось в августе и было связано с церковью Санта Мария Маджоре – одной из семи главных паломнических базилик Рима. Братству принадлежала капелла, которая располагалась на хорах рядом с капеллой гильдии кожевников¹²⁸⁵. К 1470 году братство насчитывало несколько сотен членов, многие из которых были представителями других гильдий. В братство также входили и представители придворных элит – Карл Смелый, герцог Бургундии, его мать Изабелла Португальская и многие их приближенные¹²⁸⁶.

¹²⁸³ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 52–53.

¹²⁸⁴ Gilliodts–Van Severen L., Gailliard E. Inventaire des archives de la Ville de Bruges. section 1: Inventaire des chartes. 1871–1885, doc. 101; Trowbridge M. Art and Ommegangen: Paintings, Processions, and Dramas in the Late–Medieval Low Countries. PhD diss., Institute of Fine Arts, New York University, 2000. P. 62–63.

¹²⁸⁵ Martens M.P.J. Petrus Christus. A cultural biography // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 18.

¹²⁸⁶ David N. Medieval Flanders. London: Routledge, 2013. P. 353–354.

Из живописцев Брюгге первым членом этого братства был Петрус Кристус – с 1467–1468 годов, когда в архивных записях зарегистрированы его взносы. Платежи Кристуса в течение 1467–1469 годов составляли два гроота, что гораздо меньше взноса новых членов братства. Возможно, это связано с местожительством Кристуса в этот период – в квартале Нотр–Дам, что должно было снижать платежи. Кроме Петруса Кристуса, членами братства были и другие художники Брюгге, среди них Ханс Мемлинг, Пьер Кустейн, Виллем Врелант¹²⁸⁷.

Второе важное религиозное объединение горожан Брюгге – это Братство Богоматери сухого Древа, членами которого был и Петрус Кристус, и Герард Давид.

Образ сухого Древа восходит к книге пророка Иезикииля: «И узнают все дерева полевые, что Я — Господь, высокое дерево понижаю, низкое дерево повышаю, зеленеющее дерево иссушаю, а сухое дерево делаю цветущим: Я — Господь, сказал и сделаю»¹²⁸⁸. Согласно тексту поэмы французского монаха–цистерцианца Гийома де Дегилевия «Путешествие души», написанной в 1330 году, Бог привил к сухому дереву познания, с которого прародители сорвали запретный плод, новую зеленую ветвь. Это была метафора бесплодной Св. Анны, которая стала матерью девы Марии¹²⁸⁹. Этот образ находился в основе концепции о непорочном зачатии Богоматери.

По легенде, основателем братства был герцог Филипп Добрый, который около 1421 года проиграл битву французским войскам, и после возвращения в Брюгге ему явилась Богоматерь, после чего герцог основал братство и вскоре одержал победу над французскими войсками. Однако братство первый раз в записях францисканцев появилось ранее, в 1395 году¹²⁹⁰, а в 1405 году были выпущены первые медальоны с эмблемой Братства¹²⁹¹.

С 1469 года братство использовало для встреч и богослужений капеллу в церкви францисканцев. В контракте, который в числе прочих подписал и Петрус Кристус, указывалось, что члены братства могут украшать капеллу по своему желанию, однако все пожертвования – свечи, воск, статуи, серебряные изделия, одеяния священников – становились собственностью церкви; ордену францисканцев также принадлежал весь

¹²⁸⁷ Schouteet A. *Fontes historiae artis Neerlandicae*. II 2. De Vlaamse primitieven te Brugge. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David. Bruxelles, 1989.

¹²⁸⁸ Иез 17:24.

¹²⁸⁹ Nievergelt M., Kamath S.A.V.G. *The Pelerinage Allegories of Guillaume de Deguileville: Tradition, Authority and Influence*. Boydell & Brewer Ltd, 2013. – 227 p.

¹²⁹⁰ David N. *Medieval Flanders*. London: Routledge, 2013. P. 353.

¹²⁹¹ Eisler C.T. *Early Netherlandish Painting: The Thyssen–Bornemisza Collection*. Philip Wilson Publishers, 2003. P. 95.

доход от захоронений в капелле¹²⁹². Братство обычно собиралось дважды в год, в праздники Рождества Богородицы и Троицы¹²⁹³.

В братство входили многие представители придворных элит, включая герцогов Бургундии Филиппа Доброго и Карла Смелого, а также внука Карла Смелого Филиппа Красивого. Деканом братства был Паувелс Ортвелт, бейлиф Брюгге, а среди членов братства числились шериф Брюгге Ян Ньювенхове, теолог Йос Бертильде, художники Петрус Кристус, Герард Давид, Арнауд де Мол, а также иностранные купцы и представители европейских банковских домов – Томмазо Портинари, Ансельм Адорно, Джованни Арнольфини и многие другие¹²⁹⁴. Мы должны подчеркнуть, что подобные объединения подтверждают особенности социальных условий, сформированных в Брюгге к XV веку, и объясняют, насколько легче художники в Брюгге могли взаимодействовать с потенциальными заказчиками.

В 1460–е годы самые влиятельные члены Братства Богородицы сухого Древа начали покровительствовать другой ветви францисканского ордена, и в итоге в середине 1510–х годов, когда принят более суровый устав под влиянием обсервантов, члены Братства должны были либо согласиться с новыми правилами, либо выйти из состава Братства¹²⁹⁵. Это и сделал Герард Давид, о чем подробнее будет сказано далее.

В 1150 году граф Фландрии Тьерри Эльзасский вернулся из второго крестового похода и привез ценную реликвию – кровь Христову¹²⁹⁶. Была построена базилика Крови Христовой, затем в 1281 году учредили ежегодную церемониальную процессию, а в XV веке было создано одноименное братство, включавшее в себя около тридцати жителей Брюгге, принадлежащих городской элите¹²⁹⁷. Вскоре после создания Братства Петрус Кристус написал главный алтарь базилики – «Христос как муж Скорбей», также одним из вкладов в Братство была работа Герарда Давида, выполненная по заказу кастильского купца Жана Седано «Брак в Кане». Кроме этого, в 1556 году художник Питер Поурбус написал «Групповой портрет членов Братства крови Христовой»¹²⁹⁸.

¹²⁹² Martens M.P.J. Petrus Christus. A cultural biography // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 30–32.

¹²⁹³ Eisler C.T. Early Netherlandish Painting: The Thyssen–Bornemisza Collection. Philip Wilson Publishers, 2003. P. 95.

¹²⁹⁴ Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 200–203.

¹²⁹⁵ Schodt A. Confrerie de Notre–Dame de l'Arbre Sec a Bruges. Broederschap, Bruges 1877. – 47 p.

¹²⁹⁶ David N. Medieval Flanders. London: Routledge, 2013. P. 70–71.

¹²⁹⁷ Cuvelier J. Inventaire analytique des Archives de la Chapelle du St–Sang a Bruges: précédé d'une notice historique sur la chapelle. De Plancke, 1900. P. 5–7.

¹²⁹⁸ Питер Поурбус. «Групповой портрет членов Братства крови Христовой» (1556, Братство крови Христовой, Брюгге). Подробнее о других работах для Братства Крови Христовой см. соответствующий раздел главы 3.

При Габсбургах одним из важных политических инструментов управления было использование религиозных практик. Братство «Семи скорбей Богоматери», учрежденное Яном Коуденбергом в конце XV века, стало возможностью пережить тяжелые события бунта в Брюгге в 1482–1492 годах. В 1519 году Коуденберг написал историю Братства, где указывал, что многие жители Брюгге, будучи в угнетенном состоянии из-за экономической депрессии в городе, обращались в Богоматери за утешением. Патроном Братства с начала 1490-х годов стал Филипп Красивый. Также дева Мария была небесной покровительницей Марии Бургундской, и популярности Братства «Семь скорбей Богоматери» способствовали воспоминания горожан об умершей в юном возрасте Марии Бургундской, наследнице герцогов Бургундских: она стала идеализированной фигурой, вызывающей у жителей города ностальгию по «старым временам»¹²⁹⁹.

Таким образом, говоря о религиозной жизни горожан и приезжих в Брюгге в XV – начале XVI веков, мы должны отметить ее насыщенность и разнообразие в рассматриваемый период. Городские храмы, такие как собор Св. Донациана, Нотр-Дам, храм Спасителя и собор Крови Христовой, стали для жителей возможностью услышать выдающихся проповедников, а также местом, где находились алтарные образы, созданные в живописных мастерских Брюгге. Монастыри и Братства выступали не только заказчиками живописных произведений (о чем речь пойдет в главах 3–4), но и организовали торжественные процессии и церемонии. Распространение в Брюгге идей *Devotio moderna* стало одним из важных аспектов личного благочестия горожан. Религиозные братства и Братства Общей жизни объединяли священнослужителей и мирян и становились одним из звеньев широкой цепи социальных связей художников и потенциальных заказчиков.

Светские праздники и процессии, театральные представления

Важной составляющей социальной и культурной жизни Брюгге были различные торжественные церемонии. Часто праздничные шествия и приемы устраивались по случаю приезда в город или отъезда из города правителей этих земель. Бургундский двор переезжал из одной резиденции в другую, и очень часто церемония въезда превращалась в театральное действо. Так произошло, например, 22 февраля 1463 года, когда ночью в Брюгге прибыла процессия лодок с герцогом Филиппом Добрым и его сестрой Агнес, женой Карла Бурбона. Бургомистр, глава полиции и члены городского магистрата встречали прибывших также на

¹²⁹⁹ Такие братства были учреждены во многих нидерландских городах, кроме Брюгге – в Антверпене, Лейдене, Мехелене. Подробнее: Bruaene A.–L. The Habsburg theatre state: court, city and the performance of identity in the early modern Southern Low Countries // *Networks, Regions and Nations: Shaping Identities in the Low Countries, 1300–1650* (Series: Studies in Medieval and Reformation Traditions, Volume: 149). Edited by R. Stein and J. Pollmann. Brill, 2010. P. 136–139.

лодке. На улицах города разыгрывались представления «Венера и ее придворные дамы», «Суд Париса», сценарии которых были разработаны одним из значительных представителей редерейкеров Антуаном Ровере¹³⁰⁰ (см. ниже подробнее о камерах риториков). На Бурге были запущены фейерверки по случаю прибытия гостей, улицы были украшены *tableaux vivants*. Спустя две недели, 6 марта был проведен рыцарский турнир на Маркте, а затем, 24 апреля, организовали торжественный банкет в городской ратуше, в котором участвовал Филипп Добрый, его сын Карл Смелый и его сестра Агнес Бурбон¹³⁰¹.

Даже завершение городского бунта или похороны иногда могли превратиться в торжественную публичную церемонию. 11 декабря 1440 года Филипп Добрый публично даровал свое прощение горожанам Брюгге после бунта 1437 года при большом стечении горожан¹³⁰². Были подготовлены двадцать «живых картин» и несколько театральных представлений, в одном из которых Иоанн Креститель обращался к герцогу со словами «приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему»¹³⁰³, ассоциируя его таким образом с Христом, а в другом царь Давид играл на арфе и пел о милости Господа¹³⁰⁴. Таким образом, жители Брюгге использовали театральные представления для извинений перед герцогом. Интерпретатор пьес объяснял герцогу, что самое горячее желание горожан – увидеть снова Филиппа Доброго в его резиденции в Брюгге¹³⁰⁵.

В 1456–1457 годах в Брюгге в течение трех месяцев находился будущий король Франции Людовик XI, который в это время попал в опалу и бежал из Франции под покровительство герцога Бургундского. В Брюгге в честь дофина было дано множество театральных представлений, также организованных камерой редерейкеров. Такие представления иногда сопровождалась турнирами стрелков¹³⁰⁶.

15 июня 1467 года в Брюгге состоялись пышные похороны Филиппа Доброго, где похоронную процессию сопровождали около 20 тысяч зрителей, когда тело герцога было захоронено в церкви Св. Донациана¹³⁰⁷. Такие же торжественные похороны были устроены пятнадцатью годами позднее для внучки Филиппа Доброго Марии Бургундской, которая

¹³⁰⁰ Bruges municipal Archives. Poortersboek 1454–1478, fol. 52–53.

¹³⁰¹ Martens M.P.J. Petrus Christus. A cultural biography // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 16–17.

¹³⁰² Martens M.P.J. Brugge during Petrus Christus's lifetime // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 3–4.

¹³⁰³ Евангелие от Матфея, 3:3.

¹³⁰⁴ Kipling G. The idea of civic triumph: drama, liturgy and the royal entry in the Low Countries // Dutch crossing 22 (April, 1984). P. 60–83.

¹³⁰⁵ Trowbridge M. Art and Ommegangen: Paintings, Processions, and Dramas in the Late-Medieval Low Countries // PhD diss., Institute of Fine Arts, New York University, 2000. P. 47–48.

¹³⁰⁶ Trowbridge M. Art and Ommegangen: Paintings, Processions, and Dramas in the Late-Medieval Low Countries // PhD diss., Institute of Fine Arts, New York University, 2000. P. 64–65.

¹³⁰⁷ Позднее его сын Карл Смелый перезахоронит тело в Шанмоле, в Дижоне; в соборе Св. Донациана останется только сердце герцога. Подробнее: Vaughan R., Small G. Philip the Good: The Apogee of Burgundy (History of Valois Burgundy). Boydell Press, 2014. P. 395–400.

умерла в 25 лет в результате падения с лошади¹³⁰⁸. Ее тело было выставлено для прощания в герцогском дворце в течение трех дней, так же, как и тело ее деда, и затем она была похоронена в Нотр–Дам Брюгге¹³⁰⁹.

В создании декораций для праздничных событий участвовали не только художники Брюгге, но и мастера из других городов. Например, Никос де Камбре, художник из города Дуэ, организовывал церемониальные процессии и праздники с элементами театральных представлений для Бургундского двора. В Брюгге этот художник подготовил в 1449 году театральное представление на темы пляски смерти¹³¹⁰ («Certain of jeu, histoire et moralite' sur lefait de la dance macabre»).

Также нужно отметить свадебные торжества в Брюгге, связанные с бракосочетаниями герцогов Бургундских. Первая подобная церемония прошла 8 января 1430 года по поводу женитьбы Филиппа Доброго на наследнице португальского короля Изабелле. Праздничные мероприятия продолжались целую неделю, Ян ван Эйк разработал декорации для этого события¹³¹¹. Вторая свадьба – Карла Смелого и Маргариты Йоркской 3 июля 1468 года – также потребовала разработки и программы мероприятий, и огромного количества декораций, в создании которых участвовали около 150 живописцев из Гента, Турне, Брюсселя, Брюгге, которыми руководил Жак Даре, а общее руководство осуществлял Хуго ван дер Гус¹³¹². Праздник начался 19 апреля с торжественного въезда Карла в Брюгге¹³¹³, затем 8–10 мая Карл председательствовал на встрече Ордена Золотого Руна, которая проходила в Нотр–Дам Брюгге¹³¹⁴. Сами свадебные торжества длились больше недели, с 3 по 12 июля 1468 года; в это время Антуан Бургундский организовал турнир «Золотое древо», который проходил на Маркте¹³¹⁵. Процессия, которая сопровождала Карла Смелого и Маргариту Йоркскую в храм, включала как горожан, так и представителей других государств, например, делегацию флорентийцев возглавлял Томмазо Портинари¹³¹⁶.

¹³⁰⁸ Коммин Ф. Мемуары. Пер. Ю.П. Калинин. М.: Наука, 1986. С. 229.

¹³⁰⁹ Wilson J.C. Painting in Bruges at the close of the Middle ages. Studies in Society and Visual Culture. The Pennsylvania State University Publ., 1998. P. 164.

¹³¹⁰ Preux M.A. Anciens artistes douaisiens', Souvenirs de la Flandre wallonne II [1862]. P.23–33.

¹³¹¹ Belozerskaya M. Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe. Cambridge University Press, 2012. P. 47–75.

¹³¹² Ridderbos B. De melancholie van de kunstenaar: Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst. Sdu, 1991. P. 144–145

¹³¹³ Annales de la Société d'émulation de Bruges: revue trimestrielle pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre, 57 (1907). P. 380–392.

¹³¹⁴ La Marche O. Memoires d'Olivier de La Marche: maître d'hôtel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire. Tome 1 / publ. pour la Société de l'histoire de France par Henri Beaune et J. d'Arbaumont, 4 vols. Paris, 1883–1888. Vol 3. P. 101–201, vol 3. P. 95–144.

¹³¹⁵ Martens M.P.J. Petrus Christus. A cultural biography // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 17–18.

¹³¹⁶ Martens M.P.J. Artistic patronage in Bruges institution. PhD, diss, University of California, Santa-Barbara, 1992. P. 140.

В 1486 году в Брюгге торжественно въезжал австрийский эрцгерцог и будущий император Максимилиан. Торжественный церемониал прибытия правителя в город потребовал многообразных декораций, в том числе были использованы балдахины, заказанные еще Томмазо Портинари в 1470–е годы для украшения церкви Св. Иакова. После завершения торжественной встречи эрцгерцога балдахины на прежнее место не вернулись¹³¹⁷.

Еще один яркий пример – прибытие в Брюгге весной 1497 года Филиппа Красивого, сына императора Максимилиана и Марии Бургундской, вместе со своей юной женой Хуаной I Кастильской. Филипп Красивый принес клятву защищать город в ратуше Брюгге, а от лица горожан герцогу поклялся в верности пенсионарий Ян Рогирс¹³¹⁸. И так же, как брак Изабеллы Португальской с Филиппом Добрым вдохновлял Яна ван Эйка использовать детали церемонии и нарядов в своих произведениях, так и брак Хуаны и Филиппа Красивого привел к добавлению их гербов в знаменитую работу Герарда Давида «Суд Камбиза», предназначенную для украшения как раз той ратуши, где состоялся прием¹³¹⁹.

Практически все торжественные въезды в город правителя оформлялись «живыми картинами»¹³²⁰, которые соединяли в себе театральную и живописную составляющую, именно поэтому и Кустейн, и Провост, и другие художники участвовали в их разработке. Фигуры не просто застывали на сцене, демонстрируя самые торжественные или вдохновляющие фрагменты своей истории; иногда в «живых картинах» использовались звуки, движение (фигуры могли сделать несколько шагов, спуститься с одного уровня сцены на другой в момент, когда кортеж правителя достигал «живой картины»), а также использовались механические приспособления, которые позволяли включать фонтан, раздвигать люк на сцене и тому подобное¹³²¹. Мы должны подчеркнуть, что «живые

¹³¹⁷ Rotsaert J. Het hoogaltaar in de Sint-Jacobskerk te Brugge // *Het Brugs Ommeland*, 1975. P. 122–135.

¹³¹⁸ Velden H. Cambyses reconsidered: Gerard David's exemplum iustitiae for Bruges town hall // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1995, Vol. 23, No. 1 (1995). P. 40–41.

¹³¹⁹ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 62–63.

¹³²⁰ Со второй половины XVI века начинается эволюция торжественных въездов с упором на абсолютную власть правителя, чему способствует и выбор другого варианта оформления – триумфальной арки. А в XV веке «живые картины» демонстрировали чаще всего союз города и правителя, что было особенно важно после драматических событий, например, после бунта в Брюгге в 1437 году. Подробнее: Strong R. *Art and power: Renaissance festivals, 1450–1650*. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 1984. P. 42; Также нужно отметить, что в отличие от XV века в XVI больший упор в оформлении торжественных въездов делался на пропаганду власти правителя в отличие от союза правителя и города в XV веке. Подробнее: Soly H. *Plechtige intochten in de steden van de Zuidelijke Nederlanden tijdens de overgang van Middeleeuwen naar Nieuwe Tijd*. Communicatie. Propaganda, spektakel // *Tijdschrift voor geschiedenis* 97 (1984). P. 341–361.

¹³²¹ Bussels S. Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458–1635) // *Theatricality in Early Modern Visual Art and Architecture*. Edited by C. Eck, S. Bussels. Volume 33, Issue 2: Special Issue, April 2010. P. 237–240.

картины» влияли на художников, демонстрируя возможности новых композиционных схем и расположения персонажей¹³²².

Еще одним ярким явлением культурного ландшафта Брюгге были камеры риториков (редерейкеров). Эта практика приходит в Нижние земли из северной и центральной Франции в начале XV века¹³²³. В Брюгге была образована самая первая камера риториков в Нижних землях «Святой дух» в 1427–1428 годах; основателями были Ян ван Хульст и двенадцать его сподвижников¹³²⁴. Своим девизом они выбрали выражение «мой райский труд»¹³²⁵. Многие художники Брюгге в XV и в XVI веках тесно общались с редерейкерами. Например, словесные игры были не чужды Яну ван Эйку, который включил хронограмму в надпись на раме портрета Яна де Леу¹³²⁶.

Восхваление Богоматери, написанное поэтом и историографом при дворе герцогов Бургундских Жоржем Шатленом, также не прошло незамеченным ван Эйком, и стало источником символических значений для алтарной створки «Мадонна в церкви»¹³²⁷. В целом нужно отметить также гимн Марии, строки из которого художник использовал в четырех своих работах: уже упомянутая «Мадонна в церкви», а также Гентский алтарь, Дрезденский триптих и «Мадонна каноника ван дер Пале»¹³²⁸.

Второе объединение редерейкеров в Брюгге образовалось гораздо позже, в 1474 году, и было посвящено трем христианским святым, популярным в Нижних землях – Св. Варваре, Св. Екатерине и Марии Магдалине¹³²⁹. Эта камера риториков выступала заказчиком художественных произведений, в их числе алтарь «Дева среди дев» анонимного мастера Св. Люции. В конце века три камеры риториков из трех фламандских городов объединились под эгидой камеры «Святого духа»¹³³⁰.

Всего за период между 1400 и 1600 годами в южных Нидерландах зафиксировано более 2000 театральных представлений¹³³¹. Нужно отметить взаимовлияние этих

¹³²² Dhanens E. Hugo van der Goes. Antwerpen: Mercatorfonds, 1998. P. 138–141.

¹³²³ Mareel S. The relevance of the Netherlandish rhetoricians // *Renaissance Studies*. Vol. 32 No. 1. P. 15–16.

¹³²⁴ Их предшественниками можно назвать литературную группу «Цветы Брюгге», которая сформировалась около 1400 года вокруг изучения манускрипта, принадлежащего семье Лодовика Груутхуза. Подробнее: Willaert F. *Het Gruuthuse-handschrift in woord en klank: nieuwe inzichten, nieuwe vragen*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2010. – 500 p.

¹³²⁵ Bruaene A.–L. *Om Beters Wille: Rederijderskamers En De Stedelijke Cultuur* Подробнее: *De Zuidelijke Nederlanden (1400–1650)*. Amsterdam University Press, 2008. – 376 p.

¹³²⁶ Borchert T.-H. Form and Function of van Eyck's Portraiture. Conference 'Vision and Materials: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's time', 2012. P. 220.

¹³²⁷ Harbison C. Response to James Marrow // *Simiolus* 16 (1986). P. 170–172.

¹³²⁸ Harbison C. *Jan van Eyck: The Play of Realism*. Reaktion Books, 1997. P. 56.

¹³²⁹ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 96–97.

¹³³⁰ Duclos A. *Bruges. Histoire et Souvenirs*. – Bruges: K. van de Vyvere–Petyt, 1910. P. 421–425.

¹³³¹ Puyvelde L. *Onderzoek naar de oorzaken der wijzigingen in de iconographie der oude Nederlandsche schilderkunst* Verslagen en mededeelingen der Koninklijke Vlaamse Akademie, 1912. – 543 p.; Trowbridge M. *Art and Ommegangen: Paintings, Processions, and Dramas in the Late-Medieval Low Countries* // PhD diss., Institute of Fine Arts, New York University, 2000. P. 1–2.

спектаклей и произведений живописи: например, в алтарях Мемлинга, посвященных событиям Рождества и Поклонения волхвов¹³³² заметно использование приемов средневековой театральной мистерии¹³³³. На алтарь Адриана Рейнса также повлияли представления, посвященные Страстям Христовым, которые часто проводились в рамках ежегодных процессий почитания Крови Христовой¹³³⁴. Также нужно отметить, что в туринских «Страстях Христовых» Мемлинг завершил цикл Вознесением Христа, что было типично для театральных представлений¹³³⁵. «Благовещение» Петруса Крестуса также было инспирировано и театральными мистериями на аналогичный сюжет, которые часто разыгрывались перед церковью Св. Иакова, и представлениями в рамках ежегодных процессий, посвященных празднику Крови Христовой¹³³⁶.

Часто в комитетах, которые занимались подготовкой церемоний, участвовали и представители камеры редерейкеров, и художники: например, в комитет по организации торжественного въезда в Брюгге Карла V, избранного графом Фландрии, входили два представителя гильдии Св. Луки и шесть представителей редерейкеров¹³³⁷.

Театральные и поэтические выступления, связанные с редерейкерами, были обусловлены развитием франко-фламандской полифонической школы, где Брюгге также выступал одним из главных центров, начиная с 1420-х годов¹³³⁸. «Новый аффектированный стиль высказывания»¹³³⁹ нидерландской школы полифонии был созвучен изображению эмоций в алтарной живописи Нидерландов XV века так же, как и текстам мистиков XIV–XV веков. В это время развивались полифонические вокальные жанры, такие как месса, мотет, полифоническая песня. В XV веке несколько поколений

¹³³² Более подробно об этих заказах Мемлингу будет сказано в главе 3.

¹³³³ Trowbridge M. *Art and Ommegangen: Paintings, Processions, and Dramas in the Late-Medieval Low Countries* // PhD diss., Institute of Fine Arts, New York University, 2000. P. 172–174; Другим ярким примером этому служит театральное представление на основе композиции Гентского алтаря в 1458 году в Генте по случаю торжественного приезда в город Филиппа Доброго после завершения бунта и примирения горожан и герцога. Крестева вводит само понятие «пересечений театра и живописи» Подробнее: Kristeva J. *Word, dialogue and novel* // *The Kristeva Reader*. Ed. T. Moi. New York: Columbia University Press, 1986. P. 35–36; о въезде в Гент см. Bussels S. *Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458–1635)* // *Theatricality in Early Modern Visual Art and Architecture*. Edited by C. Eck, S. Bussels. Volume 33, Issue 2: Special Issue, April 2010. P. 237–240.

¹³³⁴ Kipling G. *The idea of civic triumph: drama, liturgy and the royal entry in the Low Countries* // *Dutch crossing* 22 (April, 1984). P. 60–83.

¹³³⁵ Kolve V. A. *The Play Called Corpus Christi*. Stanford University Press, 1966. P. 101.

¹³³⁶ Петрус Крестус. «Благовещение» (1450. Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Подробнее: Puyvelde L. *Schilderkunst en toneelvertooning op het einde van de Middeleeuwen: een bijdrage tot de kunsteeschiedenis van de Nederlanden*. Ghent: A. Sififer, 1912. P. 99; Trowbridge M. *Art and Ommegangen: Paintings, Processions, and Dramas in the Late-Medieval Low Countries* // PhD diss., Institute of Fine Arts, New York University, 2000. P. 189.

¹³³⁷ Trowbridge M. *Art and Ommegangen: Paintings, Processions, and Dramas in the Late-Medieval Low Countries* // PhD diss., Institute of Fine Arts, New York University, 2000. P. 10–11, 15.

¹³³⁸ Dumolyn J., Buylaert F. *Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network* // *Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 115.

¹³³⁹ Коннов В.П. *Нидерландские композиторы XV—XVI веков*. Л.: Музыка, 1984. — 96 с.

композиторов нидерландской полифонической школы сменяли друг друга, начиная от Гийома Дюфаи и Жиля Беншуа, работавших в первой половине века, до Якоба Обрехта и Жоскена Дебре – представителей фламандской полифонии конца XV – начала XVI веков¹³⁴⁰. Многие из этих композиторов стали заказчиками в мастерских живописцев Брюгге: например, возможный портрет Жиля Беншуа пишет ван Эйк, а «Портрет Обрехта» стал одной из последних работ Мемлинга¹³⁴¹. Тесные социальные связи объединяли не только выдающихся композиторов нидерландской полифонической школы, но и каноников, которые совмещали свои церковные обязанности с музицированием.

Одной из важных составляющих жизни в Брюгге, как и в любом городе XV века являлась необходимость напоминать горожанам и приезжим о требованиях закона и морали. Ратуша в Брюгге была украшена статуями исторических деятелей и легендарных фигур, которые служили частью программы оформления фасада и интерьера общественных зданий в городе образами идеальных правителей, напоминающих о правосудии и славных моментах истории Брюгге.

Перед ратушей Брюгге, как и во многих других городах проводились публичные казни. Но и интерьер ратуши был украшен одним из ярких визуальных «примеров правосудия» («*exempla iustitiae*») – «Правосудием Камбиза» Герарда Давида¹³⁴². Источником этого сюжета для художника стал не столько фрагмент из книги Геродота¹³⁴³, где можно найти самое первое упоминание об этом событии, но скорее труд Валерия Максима «Девять книг достопамятных деяний и высказываний»¹³⁴⁴, который существовал в Брюгге на момент получения художником заказа. Однако, возможно, что и средневековый сборник «Деяния римлян» («*Gesta Romanorum*»¹³⁴⁵) также был использован Давидом как источник сюжета¹³⁴⁶. Другой подобный *exempla iustitiae* – трехчастный рельеф «Суд Соломона», изображенный над готической лоджией, где вершит свой суд Понтий Пилат на алтарной работе Мемлинга «Страсти Христовы».

Нужно отметить, что *Gesta Romanorum* были весьма распространены в практике христианских проповедников как способ влияния на воображение и моральные

¹³⁴⁰ Синельникова О.В. Полифония западноевропейского Средневековья и возрождения. Кемерово, Юрайт, 2021. С.101–130.

¹³⁴¹ Более подробно об этих заказах будет сказано в главе 3.

¹³⁴² Более подробно об этом заказе Давиду будет сказано в главе 3.

¹³⁴³ Геродот. История. Пер. Г.А. Стратановский. М.: Наука, 1972. С. 245.

¹³⁴⁴ Валерий Максим. Девять книг достопамятных деяний и высказываний. Пер. А.М. Сморгачев. М.: Издательство РГГУ, 2000. – 468 с.

¹³⁴⁵ *Gesta Romanorum: Or, Entertaining Moral Stories; Invented by the Monks as a Fireside Recreation, and Commonly Applied in Their Discourses from the Pulpit; Whence the Most Celebrated of Our Own Poets and Others, From the Earliest Times, Have Extracted.* Edited and translated by Swan, Charles and Wynnard Hooper. Dover Publications, 1959. – 425 p.

¹³⁴⁶ Miegroet H.J. Gerard David's justice of Cambyse: exemplum iustitiae or political allegory // *Simiolus*, XVIII, 1988. P. 117–120.

ограничения человека¹³⁴⁷. Безусловно, они отражали и текущую политическую ситуацию в городе и в государстве, однако их роль как аллегории справедливого и несправедливого правосудия была гораздо важнее¹³⁴⁸. Примеры из древней истории давали необходимые аргументы для рассказа как о христианской вероучении, так и о моральных наставлениях, и использовались и в письменных документах, и в устных проповедях – и с целью риторического украшения речи, и для прояснения смысла учения, и для дополнительного подтверждения правильности той или иной позиции¹³⁴⁹.

Подытоживая раздел, посвященный светским событиям в Брюгге в XV столетии, мы хотим указать на их разнообразие, включающее в себя торжественные въезды и выезды правителя, свадьбы и похороны, церемонии крещения и рыцарские турниры, и даже дарование прощения горожанам. В целом это складывается в образ «театрального государства»¹³⁵⁰, которое будет продолжать свое существование и в период правления Габсбургов¹³⁵¹ (Филиппа Красивого и императора Максимилиана), однако постепенно пышный церемониал герцогского двора превратится в «виртуальный»: большое количество гравюр позволило всем, а не только непосредственным участникам событий, стать заочными свидетелями и зрителями.

Светские праздники, процессии, театральные и музыкальные представления создавали в Брюгге насыщенную культурную атмосферу и становились источниками вдохновения и заказа для живописных мастерских XV – начала XVI веков, о чем мы подробнее скажем в главах 3 и 4.

Образование в Брюгге.

Важной составляющей образовательной среды в городе являлись латинские школы, которые были созданы при церквях Св. Донациана и Нотр-Дам Брюгге, а также при посредстве доминиканского ордена¹³⁵². Важную роль сыграла школа, образованная при храме Христа Спасителя, где развивались идеи гуманизма. Также все эти учебные

¹³⁴⁷ Gobin A. *Picturing Punishment: The Spectacle and Material Afterlife of the Criminal Body in the Dutch Republic*. University of Toronto Press, 2021. P. 181–185.

¹³⁴⁸ Miegroet H.J. Gerard David's justice of Cambyases: exemplum justitiae or political allegory // *Simiolus*, XVIII, 1988. P. 116–133.

¹³⁴⁹ Velden H. Cambyases for Example: The Origins and Function of an exemplum iustitiae in the Netherlandish Art of the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1995, Vol. 23, No. 1 (1995). P. 9–10.

¹³⁵⁰ Arnade P. *Realms of rituals: Burgundian ceremony and the civic life in the late medieval Ghent*. London: Cornell University Press, 1996. P. 2–8.

¹³⁵¹ Bruaene A.–L. The Habsburg theatre state: court, city and the performance of identity in the early modern Southern Low Countries // *Networks, Regions and Nations: Shaping Identities in the Low Countries, 1300–1650* (Series: Studies in Medieval and Reformation Traditions, Volume: 149). Edited by R. Stein and J. Pollmann. Brill, 2010. P. 131–149.

¹³⁵² Houtte J.A. *De Geschiedenis van Brugge*. Lannoo, 1982. P. 279–280.

заведения, начиная с 1522 года, активно использовали методические указания Эразма Роттердамского¹³⁵³.

Предпринималось несколько попыток создать в Брюгге университет, но все они потерпели неудачу. Августинский орден в 1441 году пытался организовать в городе теологический факультет, однако под давлением университета Левена Филипп Добрый не дал разрешения на инициативу августинцев. Следующую попытку сделает гуманист и настоятель собора Св. Донациана Иероним ван Буслейден в 1520 году, попытавшись открыть колледж, где бы обучали трем языкам Библии – греческому, латинскому и ивritу. Такое обучение начали в Брюгге в 1518 при школе Св. Донациана, изучали труды Аристофана, Гомера, Платона, Лукиана и многих других античных авторов¹³⁵⁴.

Такие попытки изучения латинских и греческих философов и писателей были бы невозможны без больших библиотек. Примером такого книжного собрания может являться библиотека Лодевика Груутхесе, в которой насчитывалось до 160 кодексов, среди них были труды Тита Ливия, Юлия Цезаря, Хроники Жана Фруассара и Ангерран де Монстреле и многие другие исторические книги, которые и составляли главный интерес для Груутхесе. Но также и итальянский гуманизм нашел свое место в этой библиотеке – в ней были книги Петрарки и Бокаччо¹³⁵⁵. Сравнимыми с Груутхусе книжными собраниями обладали герцоги Бургундские, а также настоятель собора Св. Бавона в Генте Рафаэль Маркателитс¹³⁵⁶. Так как Груутхусе выступил на стороне восставших в бунте против эрцгерцога Максимилиана в 1480–е, и был вынужден эмигрировать, в итоге вся его библиотека обрела новое пристанище в Блуа, что стало серьезным ударом по гуманистической среде Брюгге¹³⁵⁷.

Более скромными размерами обладала библиотека, принадлежащая семье Адорно. Питер и Якоб Адорно, основав после возвращения из Святой земли Иерусалимскую церковь, хотели открыть при ней публичную библиотеку на двух языках (латинском и фламандском). Завещание Питера Адорно также указывает на это, и ядро библиотеки было заложено в 1430–1440–е годы. В библиотеке находились труды по юриспруденции и теологии, а также работы античных авторов (Цезаря, Вергилия, Валерия Максима) и итальянских гуманистов (Лоренцо Валла). В итоге большая часть библиотеки была перенесена в картезианский монастырь Генадедал¹³⁵⁸.

¹³⁵³ Dewitte A. *Scolastri en rectores scholarum aan de O.L. Vrouw-kapittelschool te Brugge (ca. 1480–1553)* // *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis*, 1962, 99 (3–4). P. 265–274.

¹³⁵⁴ Miegroet H.J. *Gerard David*. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 97–98.

¹³⁵⁵ Lemaire C. *De bibliotheek van Lodewijk van Gruuthuse* // *Vlaamse kunst op perkament. Handschriften en miniaturen te Brugge van de 12de tot de 16de eeuw*. Brugge, 1981. P. 207–229.

¹³⁵⁶ В его библиотеку входило около 120 томов. Подробнее: Miegroet H.J. *Gerard David*. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 98–99.

¹³⁵⁷ Miegroet H.J. *Gerard David*. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 97–98.

¹³⁵⁸ Geinaert N., Vandewalle A. *Adornes en Jeruzalem. Internationaal leven in het 15de– en 16de–eeuwse Brugge*, Catalogus, Brugge, 1983.

Еще одна библиотека, однако не носившая общественного характера, принадлежала аббатству Тен Ээхаут, а если говорить о чуть более отдаленных от Брюгге монастырях, то относительно богатые книжные собрания находились в цистерцианских монастырях Тен Дуинен и Тер Доест¹³⁵⁹. Также важную роль в Брюгге сыграла библиотека при соборе Св. Донатиана, которую собирал Жан Жерсон, и где кроме теологической литературы, находились труды по юриспруденции, астрологии, медицине¹³⁶⁰.

Ян Краббе, настоятель цистерцианского монастыря Тен Дуинен, сотрудничал с двумя переписчиками, приехавшими в Нидерланды из Рима – Франческо Флорио и Георгиусом Хермонимусом. Они переписывали классические тексты на латинском и греческом языках¹³⁶¹.

Просвещенные люди в Брюгге, такие как Груутхусе и Адорно, также были знакомы с идеями итальянского гуманизма, однако более широкому распространению этих идей способствовало появление печатных книг. Англичанин Уильям Кекстон и фламандец Колард Мансион в 1473–1474 годах начали печатать книги в Брюгге¹³⁶². Маргарита Бургундская, третья жена герцога Карла Смелого, финансировала перевод с французского на английский язык и печать книги «Собрание повествований о Трое» Рауля Лефевра¹³⁶³. В 1476 году Кекстон уехал в Лондон, далее печатью книг в Брюгге занимался только Колард Мансион. Он, вероятно, покинул город вследствие политического и экономического кризиса 1480–х годов, и типографское дело возродилось в Брюгге только в 1523 году усилиями Хубрехта де Кроока¹³⁶⁴.

Также герцогиня Маргарита приобрела роскошно декорированный феррарский рукописный манускрипт историка Юстинуса (извлечения из трактата Трога Помпея), который затем подарила императору Максимилиану¹³⁶⁵. Такого рода рукописи становились источником итальянизирующих элементов в живописи последней трети XV века, например, в работе Мемлинга для Пагагнотти¹³⁶⁶.

¹³⁵⁹ Derolez A. *Middeleeuwse bibliotheken in Brugge* // *Vlaamse kunst op perkament. Handschriften en miniaturen te Brugge van de 12de tot de 16de eeuw*. Brugge, 1981. P. 45–54.

¹³⁶⁰ Эта библиотека оказалась рассеянной по множеству коллекций после Французской революции. Подробнее: Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 100.

¹³⁶¹ Geirnaert N. *De bibliotheek van de Duinen–abt Jan Crabbe (1457/59–1488)* // *Vlaamse kunst op perkament. Handschriften en miniaturen te Brugge van de 12de tot de 16de eeuw*. Edited by Le Loup Willy. Brugge, 1981. P. 176–180.

¹³⁶² Blake N.F. *Caxton and his world*. New York: London House and Maxwell, 1969. – 256 p.

¹³⁶³ Hellinga L. *Incunabula in Transit. People and trade*. – Brill, 2018. P. 286–322.

¹³⁶⁴ Schouteet A. *Documenten betreffende de Brugsche drukkers uit de 16e eeuw*. IV. Hubrecht de Croock // *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis « Société d’Emulation » te Brugge* 85 (1948). P. 118–164.

¹³⁶⁵ Derolez A. *A Renaissance manuscript in the hands of Margaret of York* // *Margaret of York, Simon Marmion and the Visions of Tondal. Papers delivered at a symposium organized by the Department of Manuscripts of the J. Paul Getty Museum in collaboration with the Huntington Library and Art Collections*, Thomas Kren, ed., June 21–24, 1990 (Los Angeles, 1992). P. 99–102.

¹³⁶⁶ Более подробно об этом будет сказано в главе 4.

Таким образом, несмотря на отсутствие университета, латинская школа в Брюгге, большие частные библиотеки, появление печатных книг обусловили развитие образовательной среды в городе, которая подпитывала художников, давая возможность создания более глубоких иконографических программ живописных произведений.

Завершая тему распространения гуманистических воззрений в Брюгге, нужно отметить вклад Брюгге в развитие теории художественного творчества. Как пишет Борхерт, Северное Возрождение не создавало литературные произведения, раскрывающие теорию художественного творчества, а выражало свои мысли посредством произведений живописи¹³⁶⁷. Ярким примером этого может служить диптих «Благовещение» ван Эйка из музея Тиссен–Борнемисе. В этой работе живописец не только демонстрирует знание оптической теории, но и «вступает в дебаты» о преимуществах живописи и скульптуры. Согласно Бартоломео Фацио, ван Эйк был знаком с историями об античных художниках, раскрывающих возможности иллюзионизма в живописи¹³⁶⁸. При этом ван Эйк не только имитировал каменные статуи в нишах, но и преобразовывал технику гризайля: свободно летящий к Марии голубь будто противостоит этой имитации каменных статуй. Мы должны указать, что таким образом мастер высказывался о явном превосходстве живописи над скульптурой.

Брюгге в XV – начале XVI веков – город с активной религиозной и светской жизнью. Духовная жизнь города вращалась вокруг ключевых городских соборов – Св. Донатиана, Нотр–Дама, храма Спасителя и собора Крови Христовой, которые стали центрами распространения в Брюгге *Devotio moderna*, местами для выступлений знаменитых проповедников и заказчиками произведений искусства. Также важную роль играли монастыри нищенствующих орденов, которые активно поддерживали регулярное проведение религиозных процессий, а также выступали инициаторами многочисленных заказов в мастерских Брюгге. Религиозные братства города были частью широкой сети социальных контактов между мирянами и священнослужителями и создавали для ряда живописцев возможность войти в городскую элиту.

Не менее важной составляющей городской жизни стали светские церемонии, посвященные торжественным въездам правителей в город, свадьбам и похоронам, и даже окончанию городского бунта. Ключевую роль в организации подобных мероприятий

¹³⁶⁷ Borchert T.-H. Rogier's St Luke: a case of corporate identity // Rogier Van Der Weyden, St. Luke Drawing the Virgin: Selected Essays in Context // *Me fecit*, vol 1. Edited by C.J. Purtle. Museum of Fine Arts, Boston, Brepols, 1997. P. 61–62.

¹³⁶⁸ Baxandall, Michael. Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth–Century Manuscript of the *De Viris Illustribus* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1964, Vol. 27 (1964). P. 102.

играли камеры редерейкеров, которые определяли сюжеты «живых картин», театральные и музыкальные номера в представлениях. Эти постановки нередко носили назидательный характер, основываясь на книгах античных и средневековых авторов. Для живописцев церемонии и «живые картины» превратились в источник вдохновения, что нашло свое отражение в композиционных построениях и сюжетах их произведений.

Возможность знакомства с античными и средневековыми манускриптами предоставляли библиотеки, а также латинская школа; в последней четверти века важную роль сыграло появление типографии и первые печатные книги, для некоторых из которых специально заказывались переводы. Неудивительно, что все вышеизложенное способствовало развитию художественной теории, и участию художников Брюгге в общеевропейских дискуссиях о приоритете разных видов искусств.

Немаловажными факторами жизни художников Брюгге в XV – начале XVI веков являлся широкий круг социальных связей в городе и за его пределами. Светский и религиозный контекст жизни художников отражает и источники вдохновения для творчества мастера, и то, как формировалось влияние разнообразных празднеств и церемоний на заказы мастерской живописца, а также понимание, как возможно было расширить круг своих заказчиков через участие в деятельности камер риторов и религиозных Братств.

Дополнительной движущей силой в Брюгге выступала образовательная среда, сформированная латинскими школами при двух храмах и библиотеками, где были собраны не только богословские тексты, но и книги по юриспруденции, медицине, астрологии, переводы античных авторов. Книгопечатание, которое развивалось в Брюгге в период 1470–х – 1480–х годов, также способствовало расширению круга сюжетов и концепций, которые могли быть использованы живописцами.

Новые композиции для привычных библейских тем и назидательных историй часто рождались благодаря религиозным церемониям, светским праздникам, разнообразным шествиям. Художники разрабатывали костюмы и декорации, а широкое использование «живых картин» заставляло мастеров соперничать в натуроподобии, развивая нидерландское искусство, которое долгое время затем служило источником подражаний.

Приложение Г. Дополнительные детали иконографии и социального контекста некоторых произведений, упомянутых в главах 3–4

Ян ван Эйк. «Благовещение» (около 1433, Национальная галерея, Вашингтон).

Символами перехода к новой эпохе служат многочисленные отсылки к прототипам Христа в Ветхом завете: на плитках пола – Давид, который убивает Голиафа (символ победы Христа над Сатаной) и история Самсона (символ жертвы Христа), в медальонах на задней стене храма – благословение Иакова Исааком (символ самого Благовещения), прозрачные окна на заднем плане за фигурой девы Марии как и лилия у ее ног (символ ее чистоты), одновременно окна напоминают и о Троице, контрастируя с витражом, расположенным выше, где изображена фигура Бога, рядом с витражом изображена история Моисея, главного прототипа Христа в Ветхом Завете – его нахождение дочерью фараона (символ воплощения Бога) и получение десяти заповедей (указание на грядущее Благовещение), элементы романики и готики в архитектуре интерьера храма (символ перехода от синагоги к христианской церкви)¹³⁶⁹.

Ян ван Эйк. «Мадонна в церкви» (около 1438, Государственные музеи, Берлин).

За спиной Богоматери видны семь ступеней, которые ведут к алтарю, где ангелы олицетворяют небесный хор, славящий Царицу Небесную. Размеры фигуры девы Марии напоминают об ассоциации Мадонны с Церковью, что усиливается готическими элементами в архитектуре, которые ван Эйк, как правило, использовал для персонажей Нового завета¹³⁷⁰.

Ян ван Эйк. «Мадонна канцлера Ролена» (1435, Лувр, Париж).

Однако нельзя с полной уверенностью заявлять, что Ролен выступил заказчиком алтаря в мастерской ван Эйка. Оригинальность решения композиции этого алтаря резко отличается от других нидерландских алтарей той эпохи. Так, на алтаре, созданном Рогиром ван дер Вейденом, Ролен изображен на боковой внешней створке полиптиха вместе со своей третьей супругой Гигоной де Сален, что типично для алтарей, а на работе кисти ван Эйка канцлер представлен один¹³⁷¹ (хотя он уже состоял в это время в браке с Гигоной де Сален), и изображен не сбоку, не на отдельной створке – что является типичными решениями для размещения донаторского портрета. Именно так располагали портрет заказчика и на благочестивых диптихах – на отдельной створке, напротив фигуры Мадонны

¹³⁶⁹ Borcherdt T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 49–50.

¹³⁷⁰ Borcherdt T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 63–64.

¹³⁷¹ Годом позже художник создаст «Мадонну каноника ван дер Пале», где будет использована традиционная схема размещения донатора в сопровождении своего святого.

с младенцем Христом. Но в работе ван Эйка канцлер находится в одном пространстве с девой Марией, и при этом он стоит перед ней без посредников¹³⁷². Пространство, в котором находится канцлер и Мадонна с младенцем, больше напоминает не храм, что является традиционным решением, а дворец с открытой лоджией. И самым примечательным в этой работе являются скульптурные композиции, украшающие капители колонн за канцлером – они посвящены теме спасения души¹³⁷³, что усиливает коннотации с темой искупления грехов¹³⁷⁴. Здесь нужно отметить апокриф, который рассказывает Жорж Шателен о том, как герцог Филипп Добрый, узнав о смерти канцлера Ролена, поднял руки и продекламировал: «О, мой Бог, создатель меня и его, я умоляю тебя о прощении всех его грехов, если это возможно!»¹³⁷⁵. Этот жест младенца Христа композиционно продолжается в изображении моста, соединяющий Небесный Град и земной мир. Чтобы обнаружить эту символику, прихожанин должен был не бросить беглый взгляд на эту работу, а созерцая, открывать для себя трансцендентное в изображенной реальности¹³⁷⁶.

Существует гипотеза, высказанная несколькими авторами¹³⁷⁷, что заказчиком этой работы выступил не сам канцлер, а один из его сыновей. У Ролена было четыре сына, трое из них стали рыцарями, и только один, младший сын от первого брака канцлера с Мари де Ланде Ян Ролен сделал карьеру как священнослужитель¹³⁷⁸. Крестным Яна Ролена был Иоанн Бесстрашный, а Филипп Добрый способствовал его назначению сначала каноником в Отене в конце 1420–х, затем епископом в Шалон–сюр–Сон в 1431, потом епископом в Отен в 1436¹³⁷⁹. Затем герцог рекомендовал Яна Ролена папе Николаю V как кандидата на

¹³⁷² Такие примеры существовали до создания Яном ван Эйком «Мадонны канцлера Ролена», однако только в книжной миниатюре, например, патрон на коленях перед Мадонной в «Обсего» (около 1450, Художественная галерея Уолтерс, Балтимор, Ms. 220, fol. 138, Bruges).

¹³⁷³ Спасение души или искупления греха показано ван Эйком в ряде сюжетов: изгнание из рая, история Каина и Авеля, встреча Авраама и Мельхиседека. Младенец Христос с хрустальной сферой как образом мира и рукой, поднятой в благословляющем жесте, изображен как *Salvator Mundi*. Харбисон отмечает, что позиция младенца и направление его жеста также может напоминать сюжет видения Тибуртинской сивиллы. Подробнее: Harbison C. *Visions and Meditations in Early Flemish Painting* // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 15 (1985). P. 91–92.

¹³⁷⁴ Borchert T.-H. *Jan Van Eyck: Renaissance Realist*. Tashen, 2008. P. 50.

¹³⁷⁵ Chastellain G. *Chronique des ducs de Bourgogne*. Par Georges Chastellain: [t. II–III]: publiée pour la première fois / par J.-A. Buchon. Paris, Verdière, 1827.

¹³⁷⁶ Ward J.L. *Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings* // *Artibus et Historiae*, Vol. 15, No. 29 (1994). P. 13–14, 26.

¹³⁷⁷ Baldass L. *Jan van Eyck*. Phaidon, 1952. – 279 p.; Puyvelde L. *Hubert and Jan Van Eyck (The Gallery of Masterpieces)*. London and Paris, 1955. P. 34; Cuttler C.D. *Northern Painting from Pucelle to Bruegel: Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries*. New York, 1968. P. 96.

¹³⁷⁸ В первом браке у Ролена было три сына, и еще один в браке с Гигоной де Сален.

¹³⁷⁹ Нужно отметить, что почти вся церковная карьера Яна Ролена за исключением 1431–1436 годов прошла в Отене, однако назначение сына канцлера епископом города вряд ли прямо связано с заказом «Мадонны канцлера Ролена». Дело в том, что Ян Ролен служил в кафедральном соборе города Сент–Лазар, тогда как работа Яна ван Эйка находилась в приходской церкви, и в Сент–Лазар была перенесена только в 1793 году. При этом вклады Ролена–старшего в церкви Отена и Шалон–Сюр–Сон совпадают по времени со служением там его третьего сына. Подробнее: Berthollet J. *Reflections sur l'art* // *Mesmoires de la Société Edlennne*, Autun, XLIX, 1921 70.

позицию кардинала в 1449 году¹³⁸⁰. На капители, завершающей ряд скульптурных изображений библейских событий, связанных с виной и искуплением показана сцена опьянения Ноя. Однако вопреки тексту Ветхого Завета художник написал не трех сыновей Ноя, а четырех, и лишь один из них прикрывает наготу отца. Возможно, это намек на то, что именно Ян Ролен сумел своим служением искупить грехи отца¹³⁸¹.

Любопытным является выбор сюжета для капители, которая находится над головой Мадонны с младенцем. Это «Справедливость Траяна»¹³⁸²; такую тему обычно выбирали для залов судебных заседаний городских магистратов, чтобы напомнить о высшей справедливости. Но канцлер тоже часто выносил решения по разным политическим и экономическим вопросам, и такой дидактический ход снова подчеркивает, что заказчиком скорее выступил не сам донатор, а его сын, напоминая отцу о христианских образцах добродетели.

Также нужно отметить, что Дханенс¹³⁸³ и Пэхт¹³⁸⁴ предположили возможное существование портрета канцлера Ролена кисти ван Эйка, который находился в капелле, где он был похоронен. Однако пока эта гипотеза не находит подтверждения.

Ян ван Эйк. «Мадонна каноника ван дер Пале» (1436, музей Гронинге, Брюгге).

На алтаре каноника ван дер Пале показаны ветхозаветные сюжеты, перекликающиеся с таинством Евхаристии. Это встреча Авраама и Мельхиседека и жертвоприношение Авраама, а также Давид, который готовится поразить Голиафа – образ, перекликающийся с Самсоном, изображенным ниже, на подлокотнике трона Марии. Самсон, разрывающий пасть льву, символизирует победу над дьяволом и является одним из прототипов образа Христа в Ветхом завете. При этом скульптура на левой стороне трона посвящена образу Каина, убивающего Авеля – символу жертвенной смерти Христа. Прародители, изображенные на подлокотниках трона Марии, напоминают о грехопадении,

¹³⁸⁰ Smith M.T. On the Donor of Jan van Eyck's Rolin Madonna // Gesta, 1981, Vol. 20, No. 1, Essays in Honor of Harry Bober (1981). P. 275.

¹³⁸¹ Тонкий мост, который соединяет два берега – образ двух миров – горнего за фигурой Мадонны с младенцем и дольнего, представленного за фигурой кардинала на заднем плане. Подробнее: Smith M.T. On the Donor of Jan van Eyck's Rolin Madonna // Gesta, 1981, Vol. 20, No. 1, Essays in Honor of Harry Bober (1981). P. 273–279. При этом архитектурные строения принадлежат не только Отену, но и Генту, Льежу, Лиону, Маастрихту, Женеве, Утрехту. Подробнее: Corpus of 15th-Century Painting in the Former Southern Netherlands (CVP 17), edited by M. Comblen–Sonkes, P. Lorentz. (Le musée national du Louvre. Paris. II). Brepols, 1995. P. 21.

¹³⁸² Panofsky E. Early Netherlandish paintings: its Origin and Character. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 139–140.

¹³⁸³ Dhanens E. Hubert and Jan van Eyck. Antwerpen: Mercatorfonds, 1981. P. 269.

¹³⁸⁴ Pacht O. Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting. London: Harvey Miller Publishers, 1994. P. 86.

искупить которое и приходит Христос. Цветы в руке младенца Христа символизируют добродетели Богоматери – целомудрие и кротость¹³⁸⁵.

Ханс Мемлинг. Реликварий Св. Урсулы (1489, музей Мемлинга, Брюгге).

Интересно сопоставление образов святой и Марии – не только с точки зрения локализации их на торцах реликвария, но и через сходство иконографии: тип Мадонна делла Мизерикордия использован здесь для образа не только самой Богоматери, но и Урсулы. Единственное отличие Мадонна, окруженная двумя монахинями, изображена с младенцем Христом на руках, тогда как Урсула изображена раскинувшей плащ над десятью девами. Такие параллели указывали на то, что Урсула повторяет путь Марии, на заднем плане в сцене прибытия Урсулы в Кельн расположена сцена с ангелом – вестником ее скорого мученичества. Популярность образа Урсулы в иконографии Мадонны делла Мизерикордия инициирована работой Мемлинга, и далее подобного рода изображения распространяются по Нидерландам и Германии¹³⁸⁶.

Герард Давид. «Суд Камбиса» (до 1498, музей Гронинге, Брюгге).

Вид казни, выбранной для Сисамна, возможно, отражает тяжесть преступления горожан – неподчинение верховной власти считалось самым тяжелым преступлением, в отличие от взяточничества, преступления, которое является поводом для ареста и казни судьи. Снятие кожи заживо не использовалось в Брюгге в XV веке, однако любые казни проводились на Бурге, рядом со зданием ратуши. На левой панели (Арест Сисамна) изображена городская лоджия, тогда как на правой (казнь Сисамна) на заднем плане можно заметить восточный фасад городской ратуши. Присутствие свидетелей при казни Сисамна отражает реалии жизни Брюгге того периода – публичное наказание преступников было призвано предотвращать другие подобные преступления.

Герард Давид. «Крещение Христа» (1502–1508, музей Гронинге, Брюгге).

Рядом с первой женой четыре дочери Тромпа от первого брака – Адевиис, Анна, Иоханна и Агнес, рядом с Магдаленой Кордьер – дочь от второго брака Корнелия. Первая жена казначея умерла в 1502 году¹³⁸⁷.

¹³⁸⁵ Naftulin L. A note on the iconography of the van der Paele Madonna // Oud Holland, Vol. 86, No. 1 (1971). P. 7–8.

¹³⁸⁶ Кувшинская И.В. Паломничество святой Урсулы. История создания легенды и ее отражение в искусстве XIV–XV веков // Искусствознание: журн. по истории и теории искусства. М.: Издательство Гос. ин-т искусствознания, № 1–2. С. 310.

¹³⁸⁷ Именно поэтому Уил указывает этот год как дату начала создания триптиха. Подробнее: Weale W.H.J. Gerard David // Le Beffroi (Bruges), II, 1864/65. P. 294–297.

Нужно отметить, что необычны сроки исполнения такой большой алтарной композиции – если учесть, что между 1503 и 1507 годами Давид отсутствует в Брюгге¹³⁸⁸.

В 1520 году, кроме пожертвования алтаря церкви Василия Великого, третьей супругой Тромпа Жакеминой ван де Вельде были оплачены две ежегодные мессы, в дни святых Иакова старшего и Христофора – патронов Жакемины и ее нового супруга. Таким образом, отсутствие изображения последней жены Тромпа на посвяtitельном триптихе компенсировалось мессами, где упоминалось ее имя¹³⁸⁹.

Ханс Мемлинг. «Диптих Ньювенхове» (1487, музей Мемлинга, Брюгге).

Во время гонений на сторонников Максимилиана и сам эрцгерцог был подвергнут трехмесячному заключению в одном из домов в Брюгге, что воспрепятствовало его возвращению в действующую армию.

Советником Мартин Ньювенхове был в 1492 и 1494, капитаном стражи – в 1495 и 1498, бургомистром – в 1497 году¹³⁹⁰.

Изображение Св. Мартина на витраже окна за спиной заказчика нетипично для алтарей, выполненных в формате диптиха.

Ханс Мемлинг. Две створки триптиха Мореля. «Портрет Виллема Мореля». «Портрет Барбары ван Вланденберг» (1472–1475 или около 1480, Королевский музей изящных искусств, Брюссель).

Перед нами – редкий пример обмена гербами на портретах супругов¹³⁹¹.

Ханс Мемлинг. «Триптих Мореля» (1484, музей Гронинге, Брюгге).

Традиционно распределение мужской и женской части семьи Морель на правой и левой сторонах алтаря по отношению к внутреннему зрителю – правая сторона всегда считалась более почетной¹³⁹² (с точки зрения внешнего зрителя это левая и правая створки).

¹³⁸⁸ Возможно, что большую часть работы над триптихом проделали подмастерья Давида, в частности «Мастер Крещения Христа». Подробнее: Graybowski S.D. Gerard David and manuscript illumination in the Low Countries, 1480–1509. PhD diss., Case Western Reserve University, 1975. – 330 p. При этом Марион Айнсворт отмечает высокий уровень исполнения этой работы, включая детали заднего плана, что не совсем коррелирует с гипотезой Грайбовски. Подробнее: Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 222–235.

¹³⁸⁹ Габдрахманов П.Ш. Имя и счастье в средневековой Фландрии // Сборник: Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. Под. ред. Ю.Л. Бессмертный и М.А. Бойцов. М.: РАН, 2002.

¹³⁹⁰ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 279.

¹³⁹¹ Vos D. Hans Memling. The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 131, 358–360.

¹³⁹² Успенский, Б.А. Гентский алтарь Яна ван Эйка. М.: РИП-Холдинг, 2013. – 323 с.

Ханс Мемлинг. «Пришествие и Триумф Христа» (1479–1480, Старая Пинакотeka, Мюнхен).

Другое название этого алтаря – «Семь радостей девы Марии», однако большинство исследователей считает его не совсем корректным¹³⁹³.

Заказчик алтаря Петер Бейтлинк был инспектором гильдии кожевенников в 1486–1469, 1470–1471 и в 1472–1473 годах, членом городского магистрата – в 1477, 1478–1479 и в 1480–1481 годах¹³⁹⁴.

Ян ван Эйк. «Портрет Тимофея» (1432, Национальная галерея, Лондон).

Еще одним аргументом для гипотезы, что моделью в этом портрете ван Эйка выступил Пьер Отвиль, может служить литературное «Общество зеленой шляпы», основанное по завещанию Отвиля, который при жизни был членом братства Девы Марии зеленого приората. На связь портрета ван Эйка с Отвилем указывает и зеленый цвет головного убора модели¹³⁹⁵.

Мемлинг. «Портрет Жиля Жуайе» (1472, Институт искусств Стерлинга и Франсин Кларк, Уильямстаун).

На картине надпись, указывающая на год создания произведения и на возраст модели – 47 лет¹³⁹⁶. Жуайе был каноником в Клевском герцогстве, рейнских землях с 1453 по 1460 годы¹³⁹⁷.

Ханс Мемлинг. «Портрет Якоба Обрехта» (1490-е, Художественный музей Кимбелл, Форт–Уорт).

Так как дата на портрете «1496 год» указывает, что портрет был завершен уже после смерти Мемлинга, то возникают сомнения в авторстве художника. Высокое качество исполнения и особенности художественной манеры заставляют предполагать, что автором все-таки был Мемлинг, и в этом случае дата на портрете может быть объяснена незавершенностью портрета ко времени смерти Мемлинга и участием подмастерьев в завершении работы¹³⁹⁸. При этом недавно были высказаны сомнения в авторстве Мемлинга

¹³⁹³ Vos D. Hans Memling. The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 173.

¹³⁹⁴ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 155–156.

¹³⁹⁵ Paviot J. The Sitter for Jan van Eyck's 'Leal Sovvenir' // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1995, Vol. 58 (1995). P. 210–215.

¹³⁹⁶ Vermeersch V. Grafmonumenten te Brugge voor 1578. Brugge, Raaklijn, 1976. P. 305.

¹³⁹⁷ Strohm R. Music in Late Medieval Bruges. Oxford University Press, 1985. P. 27–28.

¹³⁹⁸ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 336–338.

и Мартинес с Сильвером предложили гипотезу об авторстве Квентина Массейса¹³⁹⁹. Но мы полагаем, что стилистическое сравнение работ Массейса и «Портрета Обрехта» говорит в пользу предположений Дирка Воса об авторстве Мемлинга.

Герард Давид. «Дева среди дев» (около 1509, музей изящных искусств, Руан).

Несмотря на то, что одна из особенностей ордена кармелиток была отшельническая жизнь насельниц, тем не менее также и апостольское служение монахинь отражено в работе Давида. Некоторые святые мученицы поворачивают головы в сторону Богоматери с младенцем, другие погружены в чтение священных текстов и созерцание, третьи, напротив, смотрят за пределы алтарной композиции¹⁴⁰⁰.

Единственная известная на сегодня связь Герарда Давида и его семьи с монастырем кармелиток связана с займом в десять ливров, которые Давид передал монастырю; вскоре после этого Анна Шантрайне, двоюродная сестра жены Давида Корнелии стала здесь монахиней¹⁴⁰¹. Свет на композиции падает справа, тогда как более типично для Герарда Давида располагать источник освещения слева. Возможно, это связано с расположением алтаря, но подтвердить это не представляется возможным ввиду разрушения построек¹⁴⁰².

Герард Давид. «Брак в Кане» (около 1500–1505, Лувр, Париж).

Заказ Седано, одного из членов Братства Крови Христовой. Чудо в Кане Галилейской описано всего одним евангелистом (Иоанн, 2:1–12). Вокруг пиршественного стола собралось много нарядно одетых девушек, на столе рядом с невестой и Христом изображен небольшой хлебец – образ гостии¹⁴⁰³. Человек с ножом в руке (возможно, жених) возможно, намекает и на иудейское жертвоприношение, и на будущую жертву Христа¹⁴⁰⁴. За невестой человек с традиционным для праздника Епифании пирогом, и вслед за ним за пределами помещения, где проходит свадьба, изображен монах, доминиканец или августинец, и его присутствие здесь остается загадкой¹⁴⁰⁵. Задняя стена помещения, где

¹³⁹⁹ Martinez R.B., Silver L. Metsys's Musician: A Newly Recognized Early Work // Journal of Historians of Netherlandish Art 10:2 (Summer 2018). P. 1-13.

¹⁴⁰⁰ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 76.

¹⁴⁰¹ Weale W.H.J. Le couvent des sœurs Notre-Dame dit de Sion à Bruges, Le Beffroi, 3, 1866–1870. P. 51–53, 76–93, 293; Miegroet H.J. Gerard David. MercatorFonds, 1989. P.348, doc. 57.

¹⁴⁰² Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 77.

¹⁴⁰³ Sterling W.H. The Wedding at Cana in Western Art of the Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries. PhD diss., University of Iowa, 1970. P. 96.

¹⁴⁰⁴ Sterling W.H. The Wedding at Cana in Western Art of the Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries. PhD diss., University of Iowa, 1970. P. 270–272.

¹⁴⁰⁵ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 307.

происходит свадьба, украшена мильфлером, который производили в Брюгге¹⁴⁰⁶. Давид в нескольких работах использует такого рода шпалеры.

Петрус Кристус. «Портрет девушки» (1465–1470, Государственные музеи, Берлин).

У графа были две дочери, и любая из них могла приехать на свадьбу Карла и Маргариты в 1468 году в сопровождении своей тети Элизабет Талбот, которая согласно архивным документам, присутствовала на этой церемонии¹⁴⁰⁷.

Ханс Мемлинг. «Триптих Джона Донна» (1470-е, Национальная галерея, Лондон).

Датировка триптиха вызывает ряд разночтений. Ряд исследователей предполагает, что триптих был создан в 1468 году, так как это единственный задокументированный приезд Донна в Брюгге. Алтарь не может быть датирован позднее, чем 1482 годом, когда в семье родился сын Эдвард, так как он не изображен на алтаре. Девочка, стоящая на коленях рядом с Элизабет Хастингс, одна из дочерей Донна – Анна или Маргарита, однако точные даты рождения дочерей неизвестны. Пара поженилась в 1465 году, на алтаре изображен ребенок в возрасте от шести до восьми лет, поэтому вероятность создания алтаря в первой половине 1470-х годов возможна. При этом начало дипломатической карьеры Донна в Бургундском герцогстве – 1477, и Лорн Кэмпбелл предполагает дату 1478 год как самую вероятную для создания алтаря¹⁴⁰⁸.

Идентификацию модели как Джона Донна подтверждает его герб, который появляется на алтаре два раза – на капителях колонн на центральной панели алтаря, и на витраже на правой створке. Принадлежность к Йоркам демонстрируют массивные золотые цепи, состоящие из знаков солнца и розы (символы дома Йорков), во львом как подвеской (эмблема Эдуарда IV), украшающие и Джона Донна, и его жену¹⁴⁰⁹.

Ханс Мемлинг. «Полиптих Гревераде» (1490-е, музей Св. Анны, Любек).

В нижней части левой панели собака смотрит на лягушку или жабу. Лягушка является символом Воскресения, тогда как жаба обычно связывается с образами дьявола и

¹⁴⁰⁶ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 83.

¹⁴⁰⁷ Ainsworth M.W. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P.166–169.

¹⁴⁰⁸ Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 382–383.

¹⁴⁰⁹ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 180–183.

ада¹⁴¹⁰. Справа от креста позади всадника на белом коне сидит обезьяна – символ греха, используемый Мемлингом и ранее¹⁴¹¹.

Ян ван Эйк. «Мадонна с младенцем с архангелом Михаилом и Святой Екатериной»
(«Дрезденский триптих», 1437, Государственные музеи, Дрезден).

Образ Св. Екатерины напоминает особу королевского рода, что особенно подчеркивает ее богатый наряд, украшенный горностаем. Однако надпись на триптихе «Следуй за Христом обнаженным» типична для проповедей францисканцев и становится контрастной по отношению к роскошным одеяниям и интерьеру на триптихе¹⁴¹².

Семья Джустиниани была весьма большой, человек на левой створке триптиха одет по последней моде Бургундского двора, то же можно сказать и о его стрижке¹⁴¹³.

Ханс Мемлинг. «Портрет мужчины, держащего монету с изображением Нерона»
(около 1473 года, Королевский музей изящных искусств, Антверпен).

Еще во второй половине XIX века появилось множество гипотез, кто изображен на этом портрете. Ваутерс указывал на модель как итальянца, умершего в Лионе Никколо ди Форзоze Спинелли¹⁴¹⁴, Бодe и Хулин де Лоо утверждали, что это портрет Джованни ди Кандида, что опровергалось несхожестью моделей на другом подписанном портрете Жана ди Кандида¹⁴¹⁵. Однако все авторы сходились во мнении, что это итальянец во многом благодаря пальме, более типичной для Средиземноморского региона. Дирк Вос указывает, что Нери и Пальма (аллюзии на монету с изображением Нерона и пальмовое дерево) – очень распространенные мужские имена в Италии, и таким образом, возможно, перед нами пиктограмма, что было весьма популярно в эпоху создания портрета¹⁴¹⁶.

Ян ван Эйк. «Портрет четы Арнольфини» (1434, Национальная галерея, Лондон).

В иллюстрациях к трактату Орема появляются и жесты, напоминающие жесты четы Арнольфини, и собака, названная говорящим именем Фидо. При этом в некоторых проповедях священники использовали собаку как образ безудержной похоти что, в

¹⁴¹⁰ Hasse M. Lubecker altarschrein. Lubecker Museumshefte 6, Lubeck, 1967. P. 27.

¹⁴¹¹ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 326.

¹⁴¹² Harbison C. Jan van Eyck: The Play of Realism. Reaktion Books, 1997. P. 152–159.

¹⁴¹³ Harbison C. Jan van Eyck: The Play of Realism. Reaktion Books, 1997. P. 152.

¹⁴¹⁴ Wauters, A.–J. La peinture flamande. Paris, Librairies-imprimeries réunies, Ancienne Maison Quantin, coll. «Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts», 1883, 3e éd., 414 p.

¹⁴¹⁵ Bode W. Review G. Habich. Die Medaillien der Italienischen Renaissance, Stuttgart–Berlin, 1923. P. 380–394; Hulin de Loo G. Le portrait du medaillieur par Hans Memling: Jean de Candida et not Niccolo Spinelli // Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag. Edited by H. Loo. E.A. Seemann, Leipzig, 1927. – 351 p.

¹⁴¹⁶ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 190.

совокупности с босыми ногами женщины на портрете указывает на сексуальность и фертильность, пожелание продолжения рода¹⁴¹⁷.

Подобные церемониальные жесты и позы можно увидеть в миниатюрах того времени, например, в иллюстрациях к «Тезеиде», сделанных анонимным мастером для Рене Анжуйского (сцена встречи дамы и кавалера), созданных около 1460, или иллюстрации к поэме Кристины Пизанской, созданной Мастером города женщин (сцена знакомства Кристины Пизанской с Изабеллой Баварской, которой она преподносит свою поэму, сцена, где Кристина Пизанская читает свою книгу группе мужчин и другие), написанные в 1410–1415 годах.

Финансистам удавалось находить все новые возможности получать проценты за пользование деньгами опосредованно – Джованни Никколо Арнольфини с середины 1420-х годов использует также ставки обмена валюты для получения процентов. При обмене валюты стоимость покупки и продажи была более выгодной для кредитора и при этом также не считалась ростовщичеством. Такие операции Арнольфини проводил совместно со своими партнерами из Венеции и Лондона¹⁴¹⁸. Вскоре после создания произведений ван Эйком в 1442 году Джованни Никколо Арнольфини приобрел гражданство Брюгге: изменилась политика Филиппа Доброго, который стремился увеличить население Брюгге за счет законопослушных горожан. Плата за право стать горожанином Брюгге уменьшилась, а затем, после 1442 года Джованни Никколо Арнольфини пользуется различными налоговыми льготами как резидент Брюгге¹⁴¹⁹.

Джованни ди Арриджо Арнольфини – двоюродный брат Джованни Никколо – бы младше его на 5–10 лет. Войти в элиту иностранных торговых партнеров герцогского дома ему помог купец из Лукки Жоффриу Распонди, проживающий в Брюгге¹⁴²⁰. Джованни ди Арриджо дистанцируется от операций старшего брата, предпочитая торговлю элитным текстилем, ювелирными украшениям и посудой так же, как и прямые займы двору бургундских герцогов.

¹⁴¹⁷ Sherman C.R. *Imaging Aristotle: Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*. University of California Press, 1995. P. 253–268.

¹⁴¹⁸ В Венеции финансовым партнером Арнольфини была компания Сандеи, в Лондоне – купец из Лукки Паоло Мелиани. Подробнее: Biscaro G. *Il banco Filippo Borromei e compagni di Londra (1436–39)*, III, *Archivio storico Lombardo*, ser.4, vol 19 (1913). P. 284–285, 343, 374.

¹⁴¹⁹ Gilliodts Van Severen L. *Coutumes des pays et comté de Flandre. Quartier de Bruges. Coutume de la ville de Bruges. Bruxelles*, 1874–1875.

¹⁴²⁰ С 1432 года Джованни ди Арриджо Арнольфини и Распонди стали партнерами. Подробнее: *Comptes généraux de l'État bourguignon entre 1416 et 1420*. Publiés par Michel Mollat, avec le concours de Robert Favreau. Paris, Imprimerie nationale, Librairie C. Klincksieck. Première partie, 1965. Deuxième partie, 1966 (Recueil des Historiens de la France. Documents financiers, t. V.).

Ян ван Эйк. «Портрет Джованни Никколо Арнольфини» (1435–1438, Государственные музеи, Берлин).

Дендрохронологические исследования показывают, что доска, на которой написан портрет, принадлежит тому же фрагменту дерева, что и доска, на которой написан портрет де Ланнуа и туринский вариант «Св. Франциска», что и позволяет датировать это произведение второй половиной 1430–х годов¹⁴²¹.

Ханс Мемлинг. «Страшный суд» (1473, Поморский музей, Гданьск).

Исследование 2019 года убедительно показывает, что с большой степенью вероятности рисунок и композиция алтаря были сделаны Рогиром ван дер Вейденом, а закончен триптих уже Мемлингом. Таким образом, алтарь был заказан до 1464 года, по пути в Англию Тани мог побывать не только в Брюгге, но и в Брюсселе и поручить выполнение своего заказа Рогиру ван дер Вейдену. Однако после смерти последнего Тани мог передать заказ Мемлингу, который как раз в середине 1460–х годов переселяется в Брюгге¹⁴²².

Герб семейства Танальи позволил Аби Варбургу в 1902 году атрибутировать заказчиков как супругов Тани¹⁴²³.

Капелла Тани посвящена архангелу Михаилу, однако он изображен на правой створке рядом с Катариной Танальи, а на левой, рядом с заказчиком – дева Мария. Возможно, это связано с тем, что ведущая тема триптиха – победа над Сатаной, в которой немаловажную роль сыграло и рождение Христа¹⁴²⁴.

Среди и грешников, и праведников художник показал по одной фигуре с темным цветом кожи¹⁴²⁵.

Если владельцем алтаря до его похищения пиратом Бенеке был уже не Тани, а Портинари, то с целью компенсации потери алтаря Мемлинга Портинари мог обратиться со схожим заказом в Гент в мастерскую Хуго ван дер Гуса, который создал по его запросу «Поклонение пастухов». При этом самая ранняя возможная дата рождения третьего ребенка у Портинари – 1473 год, поэтому «Поклонение пастухов» не могло быть заказано ранее этой даты. Как раз в 1473 или в 1474 году Портинари мог окончательно убедиться, что вернуть алтарь, созданный Мемлингом, не удастся. Основная панель триптиха Хуго ван дер Гуса

¹⁴²¹ Kemperdick S., Lammertse F. The Road to Van Eyck. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012. P. 298.

¹⁴²² Szmelter I., Ważny T. Multi-Disciplinary Complex Research to Reconsider Basic Questions on Attribution and Dating of the Last Judgment Triptych from National Museum in Gdańsk by Rogier van der Weyden and Hans Memling // Heritage Wood: Investigation and Conservation of Art on Wood (Cultural Heritage Science). Edited by A. Nevin, M. Sawicki. Springer, 2019. P. 197–226.

¹⁴²³ Фламандское искусство и ранний флорентийский Ренессанс // Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука - классика, 2008. С. 113–116.

¹⁴²⁴ Nuttall P. The patrons of chapels at the Badia of Fiesole // Studi di storia dell'arte (Todi) vol. 3 (1992). P. 97–112.

¹⁴²⁵ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 82.

была завершена к 1475, однако боковые створки с изображением донаторов и их детей были закончены не ранее 1479 года, поскольку между 1477 и 1479 годом Портинари отсутствовал в Брюгге¹⁴²⁶.

Ханс Мемлинг. «Страсти Христовы» (1470, галерея Сабауда, Турин).

Включение в повествование о крестном пути случайных прохожих¹⁴²⁷ усиливают сопричастность событиям Страстей Христовых¹⁴²⁸.

Дата создания – 1470 год – возможно, также соответствует женитьбе Портинари. Первый ребенок четы Портинари, дочь Маргарет родилась в сентябре 1471, следовательно, триптих был создан вероятнее всего в 1470 году¹⁴²⁹.

Ханс Мемлинг. «Мадонна на троне с младенцем и ангелами» (около 1480, Уффици, Флоренция). «Св. Лаврентий. Иоанн Креститель» (около 1480, Национальная галерея, Лондон).

Редкий сюжет появляется на внешней стороне боковых панелей – изображение девяти цапель и лисы, что может указывать на призыв к бдительности¹⁴³⁰. При этом Вос указывает на поздние реставрации боковых створок, Айнсворт полагает, что более низкий уровень исполнения боковых панелей связан с работой не самого Мемлинга, а его мастерской¹⁴³¹.

Мастер легенды Св. Урсулы. «Мадонна с младенцем» (около 1485, музей Томаса–Генри, Шербур–Октевиль). «Св. Павел с донатором. Явление Христа Богоматери» (около 1485, Музей Метрополитен, Нью-Йорк). «Esse Homo» (около 1485, музей Бандини, Фьезоле).

На заднем плане слева видна сцена мученичества Св. Павла в городском пейзаже, справа – явление Христа Марии Магдалине¹⁴³².

¹⁴²⁶ Thompson C., Campbell L. Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh, Glasgow, 1974. – 172 p.

¹⁴²⁷ Мемлинг расположил их в верхней части панели, поблизости от Голгофы.

¹⁴²⁸ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 150–152.

¹⁴²⁹ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 108.

¹⁴³⁰ Hand J.O., Metzger C., Spronk R. Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych. New Haven, CT: Yale University Press, 2006. P. 191.

¹⁴³¹ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 211; From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 23–38.

¹⁴³² Rohlmann M. Auftragskunst und Sammlerbild: Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento. PhD diss., Universität Köln. Alfter, Germany, 1994. P. 70.

Ян Провост. «Мадонна с младенцем на троне со св. Иеронимом, Иоанном Крестителем и картезианским монахом» (около 1510, Рейхсмузеум, Амстердам).

Камень в руке Св. Иеронима должен символизировать одну из ключевых добродетелей этого монашеского ордена – суровую аскезу¹⁴³³.

¹⁴³³ Dijk M., Aelst J., Gaens T. Introduction: Faithful to the Cross in a Moving World: Late Medieval Carthusians as Devotional Reformers // Church History and Religious Culture, 2016, Vol. 96, No. 1/2, Faithful to the Cross in a Moving World: Late Medieval Carthusians as Devotional Reformers (2016). P. 1–12.

Приложение Д. Типология заказа в школе Брюгге; заказчики и художники в Брюгге

Таблица Д1. Типология заказа в школе Брюгге в XV – начале XVI века

	Портреты	Триптихи	Полиптихи	Диптихи	1-створчатые алтари	Спец.заказы	Итого по категориям:	Итого по разделам:
Внутренний рынок живописных мастерских Брюгге в XV–XVI вв.								<u>80</u>
Придворный круг заказчиков в мастерских Брюгге.	7	3		1	2	2	15	15
Представители религиозных институций - заказчики мастерских Брюгге								25
Каноники		1		1	3		5	
Госпиталь Св. Иоанна		3			1	1	5	
Монашеские ордена как заказчики алтарных образов	3	3	1	3	5		15	
Заказ городских элит и горожан Брюгге	1	5		2	1	5	14	40
Заказчики из гильдий Брюгге	4		1		1		6	
Представители культурной среды	5	1		1	3		10	
Заказчики из числа религиозных братств	2	2			6		10	
<u>Итого внутренний заказ</u>	<u>22</u>	<u>18</u>	<u>2</u>	<u>8</u>	<u>22</u>	<u>8</u>		
Экспорт продукции живописных мастерских Брюгге в XV–XVI вв.								<u>37</u>
Английские и испанские заказы								7
Англия	2	1					3	
Испания		1	1	1	1		4	
Города Ганзейского союза		2	2				4	4
Итальянские заказы								26
Аристократы и дипломаты	3	3		1	1		8	
Представители третьего сословия	6	5	2	1	3	1	18	
<u>Итого экспорт</u>	<u>11</u>	<u>12</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>1</u>		
Итого:	33	30	7	11	27	9		<u>117</u>

Таблица Д2. Заказчики и художники в Брюгге в XV – начале XVI века

	Ян ван Эйк и его круг	Рогир ван дер Вейден	Петрус Крестус	Ханс Мемлинг и его круг	Михель Зиттов	Мастер легенды Св. Урсулы	Мастер легенды Св. Люции	Мастер легенды Св. Годеливы	Мастер 1473 г., 1499 г., Эбель, Мастер крови Христовой, Мастер 1518 г., Анонимные художники	Мастер портретов Барончелли	Герард Давид	Ян Провост	Итого по категориям	Итого по разделам
Внутренний рынок живописных мастерских Брюгге в XV–XVI вв.														80
Придворный круг заказчиков в мастерских Брюгге.	12	1	2										15	
Представители религиозных институций - заказчики мастерских Брюгге														
Каноники	2					1					2		5	
Госпиталь Св. Иоанна				5									5	
Монашеские ордена как заказчики алтарных образов	2		2	4		1			2		2	2	15	
Заказ городских элит и горожан Брюгге	2			4		1	1		1		4	1	14	
Заказчики из гильдий Брюгге	2		1	1				1			1		6	
Представители культурной среды	2			2	1	1	1				1	2	10	
Заказчики из числа религиозных братств	2		3						4		1		10	
Итого внутренний заказ	24	1	8	16	1	4	2	1	7	0	11	5		
Экспорт продукции живописных мастерских Брюгге в XV–XVI вв.														37
Английские и испанские заказы													0	
Англия			2	1									3	
Испания				1	1		2						4	
Города Ганзейского союза				2	1		1						4	
Итальянские заказы													0	
Аристократы и дипломаты	5		1	2									8	
Представители третьего сословия	2			9		2				3	1	1	18	
Итого экспорт	7	0	3	15	2	2	3	0	0	3	1	1		
Итого:	31	1	11	31	3	6	5	1	7	3	12	6		117

Приложение Е. Мастера Брюгге. К реконструкции творческой биографии

Алингброот Лодевик (Луис)

Работал в Брюгге с 1428 по 1437 годы, далее жил в Валенсии с 1439 года, умер в Валенсии между 1460 и 1463 годами. (до декабря 1463 года¹⁴³⁴).

Очень немного известно о художнике Лодевике Алингброоте, который работал в Брюгге в 1430–е годы. Уже в 1432 году он был хорошо известен в профессиональной среде: его выбрали помощником декана гильдии Св. Луки. Чуть позже, в 1436 году он еще раз был избран на ту же должность¹⁴³⁵. Также Алингброот являлся одним из основателей первой камеры редерейкеров Брюгге в 1428 году¹⁴³⁶. Видимо, в силу экономической и политической нестабильности в период 1436–1438 годов, когда Брюгге взбунтовался против Филиппа Доброго, а затем началась эпидемия, мастер принял решение о переезде на Иберийский полуостров. При этом его сын, Йорис Алингброот вместе с матерью Маргарет, видимо был оставлен отцом в Брюгге, где был зарегистрирован как мастер гильдии Св. Луки в 1460 году¹⁴³⁷. Выбор Иберийского полуострова Алингброотом можно объяснить тем, что король Арагона Альфонсо V был одним из тех правителей XV века, кто высказывал большой интерес к новой живописи, а также возможным визитом ко двору Альфонсо V ван Эйка несколькими годами ранее¹⁴³⁸.

Уже в 1439 году о Алингброоте появились первые записи в архивах Валенсии, а с 1449 года он получил права горожанина и проживал в квартале приходской церкви Сан–Мартин, где жили и другие художники Валенсии, включая очень известного мастера Валенсии XV века Хуана Рексача¹⁴³⁹. Рексач, Далмау и другие испанские мастера, которые находились в Валенсии в одно время с Алингброотом, выполняли заказы городского магистрата и короля Альфонсо V, при этом нет ни одной архивной записи, которая бы зафиксировала участие в этих работах Алингброота. Напротив, в архивах Валенсии есть данные, что Алингброот получал комиссии от продажи тканей и одежды; возможно, он так

¹⁴³⁴ Borchert T.-H. The Mobility of Artists. Aspects of Cultural Transfer in Renaissance Europe // The Age of Van Eyck 1430–1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting. Edited by T.-H. Borchert. Thames & Hudson, Ghent–Amsterdam: Ludion, 2002. P. 34.

¹⁴³⁵ Haute C. La Corporation des Peintres De Bruges (Registres D'admission 1453–1578 & 1618–1781, Obituaire XVe S. –1801, Extraits Des Registres Aux Renouvellements De La Loi De Bruges 1362–1613). Van Cappel–Missiaen, 1913. P. 218.

¹⁴³⁶ Brugge, Stadsarchief Brugge, no. 389/2.

¹⁴³⁷ Borchert T.-H. The Mobility of Artists. Aspects of Cultural Transfer in Renaissance Europe // The Age of Van Eyck 1430–1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting. Edited by T.-H. Borchert. Thames & Hudson, Ghent–Amsterdam: Ludion, 2002. P. 34.

¹⁴³⁸ Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 69–70.

¹⁴³⁹ Piles R.L. La población de Valencia a través de los “Libres de Avehinament”, 1400–1449. Valencia, 1978. P. 298.

же, как многие художники в Брюгге, стал художником по тканям¹⁴⁴⁰. Луис Алингброот предположительно умер около 1460 года (не позже 1463¹⁴⁴¹).

Раньше единственным точно атрибутировавшимся Алингброоту произведением был триптих «Сцены из жизни Христа» (около 1440, Прадо, Мадрид), однако сейчас эта работа, заказанная графами Косентайны, семьей Руэс Корелла, приписывается Мастеру часослова Коллинза¹⁴⁴².

Давид Герард

Родился между 1450 и 1460 годами. в Оудеватере, умер в 1523 году в Брюгге¹⁴⁴³.

Давид принадлежал к тому поколению художников Брюгге, которые заново переосмысливали художественную традицию, идущую от ван Эйка и во многом завершали историю расцвета живописи в Брюгге в XV века.

Давид родился в Южной Голландии, в городе Оудеватере¹⁴⁴⁴, и, вероятно, мог видеть работы Альберта ван Оуватера, живописца, который работал в этом городе между 1428 и 1465 годами¹⁴⁴⁵. В записях гильдии Св. Луки Харлема зарегистрирован Герард Янззоон, сын Давида, что дает основание предположить, что художник мог быть связан родственными узами с Якобом Янззооном, живописцем из Харлема, который работал там между 1483 и 1509 годами¹⁴⁴⁶. По неизвестным причинам после приезда в Брюгге художник оставил имя своего отца и убрал семейное имя Янззоон¹⁴⁴⁷. Возможно, что Герард Давид не сразу обосновался в Брюгге, а жил какое-то время в Генте, на что указывает влияние на манеру живописца произведений Йооса ван Гента и Хуго ван дер Гуса¹⁴⁴⁸. Также есть гипотеза о том, что некоторое время Герард Давид провел в мастерской Гертгена тот Синт Янса, основанная на стилистической близости работ этих двух

¹⁴⁴⁰ Wolfthal D. The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400–1530. – Cambridge University Press, 1989. P. 6–9.

¹⁴⁴¹ Alba L. Las prácticas artísticas de los pintores "hispanoflamencos" // La Corona de Castilla en el siglo XV, Boletín del Museo del Prado 32 (2004). P. 124.

¹⁴⁴² Nash S. The Myth of Louis Alincbrot: relocating the Triptych with Scenes from the Life of Christ in the Prado // Boletín del Museo del Prado, 50, 2015. P. 70–95.

¹⁴⁴³ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 23, 31.

¹⁴⁴⁴ Первый раз упоминание Оудеватера как родины Давида встречается в источнике XVII века. Sanderus A. Flandria illustrata, sive Descriptio comitatus istius per totum terrarum orbem celeberrimi, III tomis absoluta. Keulen, 1641–1644. Также это было подтверждено надписью на его могильной плите, впервые записанной каноником церкви Св. Донациана Якобом де Даунхоудере в XVII веке (надгробие пропало в начале XIX века, а запись каноника была опубликована Уилем). Подробнее: Weale W.H.J. Gerard David // Le Beffroi (Bruges), I, 1863. P. 225.

¹⁴⁴⁵ Châtelet A. Early Dutch Painting: Painting in The Northern Netherlands in The Fifteenth Century. William S. Konecky Associates, 1988. P. 63–75.

¹⁴⁴⁶ Graybowski S.D. Gerard David and manuscript illumination in the Low Countries, 1480–1509. PhD diss., Case Western Reserve University, 1975. P. 47.

¹⁴⁴⁷ Châtelet A. Early Dutch Painting: Painting in The Northern Netherlands in The Fifteenth Century. William S. Konecky Associates, 1988. P. 124–133.

¹⁴⁴⁸ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 22.

живописцев¹⁴⁴⁹; возможно, Давид также знал работы мастеров книжной миниатюры из Утрехта¹⁴⁵⁰.

14 января 1484 года Герард Давид приобрел права горожанина в Брюгге за шесть фламандских фунтов¹⁴⁵¹. Через четыре года после окончательного переезда в Брюгге в 1488 году, когда политическая ситуация в Брюгге была накалена до предела¹⁴⁵², Герард Давид стал полноправным членом гильдии живописцев и седельщиков Брюгге и был выбран вторым помощником декана гильдии¹⁴⁵³. Это его первая официальная позиция в гильдии, и примечательно, что художник получил ее вне очередных выборов в гильдию, которые прошли осенью 1487 года¹⁴⁵⁴.

В это же время Давид получил первую выплату от городского магистрата за произведение для комнаты заседаний, которое не сохранилось до наших дней. Еще одну подобную выплату также за несохранившуюся работу Давид получил в 1491 году: сохранился только третий заказ, полученный от городского магистрата Брюгге, – «Суд Камбиза».

Давид достиг пика своей карьеры в 1490–е годы: он стал первым помощником декана гильдии в 1495–1496, 1498–1499¹⁴⁵⁵ года. А осенью 1501 года живописец был избран деканом гильдии Св. Луки¹⁴⁵⁶, одним из его помощников при этом являлся Ян Провост¹⁴⁵⁷. Незадолго до этого в марте 1501 года произошло долгожданное для гильдии живописцев событие – объединение с гильдией переписчиков книг и миниатюристов¹⁴⁵⁸, при этом

¹⁴⁴⁹ Baldass L. Gerard David als Landschaftsmaler // Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, n.s., 10 (1936). P. 91–93. Также дополнительно нужно указать на несколько рисунков («Голова и руки (verso)», Альбертина, Вена, («Голова и руки (verso)», «Голова старика», кабинет графики, Лувр, Париж), которые раньше атрибутировались Давиду, однако сейчас и Шателет, а затем и Эйнсворт атрибутируют эти листы Гертген тот Синт Янсу. Подробнее: Châtelet A. Early Dutch Painting: Painting // The Northern Netherlands in The Fifteenth Century. William S. Konecky Associates, 1988. P. 118, 221; Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 34–36.

¹⁴⁵⁰ Catalogue of Early Netherlandish Painting: Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Brepols, 2001 // Stroo C. Gerard David. Vol III. P. 240.

¹⁴⁵¹ Vos D., Miegroet H.J. Gerard David's House // The Art Bulletin, Vol. 70, No. 1 (Mar., 1988). P. 141–143.

¹⁴⁵² С февраля 1488 года эрцгерцог Максимилиан находится под арестом в Брюгге, а его сторонников пытаются и казнят. Подробнее: Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 19–21.

¹⁴⁵³ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 2.

¹⁴⁵⁴ Castele, Desire van de Documents divers de la Société St. Luc à Bruges, in: Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge, 1866. P. 141–142.

¹⁴⁵⁵ Haute, Charles van den. La Corporation des Peintres De Bruges (Registres D'admission 1453–1578 & 1618–1781, Obituaire XVe S. –1801, Extraits Des Registres Aux Renouvellements De La Loi De Bruges 1362–1613). – Van Cappel–Missiaen, 1913. P. 219.

¹⁴⁵⁶ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 81.

¹⁴⁵⁷ Castele, Desire van de Documents divers de la Société St. Luc à Bruges, in: Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge, 1866. P. 126.

¹⁴⁵⁸ Graybowski S.D. Gerard David and manuscript illumination in the Low Countries, 1480–1509. PhD diss., Case Western Reserve University, 1975. P. 195.

гильдия живописцев заняла в этом союзе лидирующее положение и достигла полного контроля над художественным рынком Брюгге.

Начиная с 1490-х годов Герард Давид проживал в доме на улице Дайве, а мастерскую снимал на улице Фламайнкбрюгхе рядом с домом, где была мастерская Мемлинга – после его смерти в 1494, что позволило ему привлечь дополнительный пул заказчиков, которые раньше прибегали к услугам Мемлинга и его подмастерьев¹⁴⁵⁹. При этом практически ничего неизвестно о том, как в течение десяти лет с 1484 года развивались взаимоотношения двух самых значительных живописцев Брюгге. Заказчики Мемлинга и Давида принадлежали к разным группам, Давид был гораздо более вовлечен во взаимодействие с гильдией Св. Луки так же, как и с городскими властями Брюгге, тогда как Мемлинг в основном работал на иностранных заказчиков, особенно в последнее десятилетие. На основании анализа живописных работ можно заметить, что в работах Давида, таких как триптих Седано, появляются признаки влияния старшего мастера, при этом обратной ситуации не наблюдается¹⁴⁶⁰.

В это же время (с 1494 года), вероятнее всего, одним из подмастерьев художника был Антениус Хугхе, который также участвовал в оплате дома, где находилась мастерская Давида с 1494 до 1509/1510 годов. Однако никаких подробностей о работах этого художника не сохранилось, он не был зарегистрирован в гильдии Св. Луки Брюгге, что типично для подмастерьев¹⁴⁶¹.

С 1503 до 1507 года Давид, предположительно, находился в путешествии по Италии, так как раз в этот период он работал по заказу генуэзского банкира Саули, который заказал ему алтарь для бенедиктинского монастыря Сан-Джироламо-делла-Червара поблизости от Генуи. Нужно отметить, что в композиции створок этого полиптиха, самой грандиозной работы мастера, проявилось точное знание планировки аббатства¹⁴⁶², что указывает на посещение художником Сан-Джироламо-делла-Червара¹⁴⁶³.

После возвращения в Брюгге в 1507–1508 годах Герард Давид стал членом одного из самых престижных объединений Брюгге – братства Богородицы сухого Древа¹⁴⁶⁴, и вносил ежегодные взносы до 1514 года. Далее братство было реформировано, и Герард Давид прекратил свое членство¹⁴⁶⁵.

¹⁴⁵⁹ Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 2.

¹⁴⁶⁰ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 46–47.

¹⁴⁶¹ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 22–26, 29–30.

¹⁴⁶² Fabio C.D. Il Polittico della Cervara di Gerard David, exhibition catalogue, Cinisello Balsamo, Genova, Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco, 2005.cr

¹⁴⁶³ From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 296–301.

¹⁴⁶⁴ Weale W.H.J. Gerard David/Le Beffroi (Bruges), II, 1864/65. P. 288–297.

¹⁴⁶⁵ Schodt, A. de. Confrerie de Notre-Dame de l'Arbre Sec a Bruges. – Broederschap, Bruges 1877. – 47 p.

Давид написал свой автопортрет и портрет своей жены на алтаре «Дева среди дев», который он поднес в дар в 1509 году монастырю «Кармелитки Сиона». Не сохранились документы, связанные с женитьбой Давида, однако из более поздних источников известно, что супругой художника стала Корнелия Кнупп, дочь ювелира Якоба Кнуппа младшего¹⁴⁶⁶. Родители Корнелии были из семей ювелиров, родственники по мужской линии жены Давида возглавляли гильдию ювелиров в последней четверти XV и первой четверти XVI веков. Корнелия Кнупп принесла Давиду большое приданое¹⁴⁶⁷ и упрочила его положение в Брюгге.

В записях гильдии Св. Луки города Антверпена в 1515 году появился мастер Герард из Брюгге, которого многие исследователи считают Герардом Давидом¹⁴⁶⁸. Почти в то же время вторую мастерскую в Антверпене открыл и Ян Провост. Увеличение пула возможных заказчиков, работа на быстро развивающемся художественном рынке Антверпена, который со времени экономической блокады Брюгге в 1480–е годы получил мощное конкурентное преимущество – все это, безусловно, повлияло на решение Давида. При этом Брюгге оставался его основным местом пребывания, художник по-прежнему вносил плату за пользование домами, где находилась его мастерская в Брюгге.

В 1510 году в гильдии Св. Луки Брюгге зарегистрировался Адриан Изенбрант, родившийся, предположительно, в северных нидерландских провинциях¹⁴⁶⁹. Спустя восемь лет городскую привилегию Брюгге приобрел Амброзиус Бенсон, и еще через год он стал членом гильдии Св. Луки Брюгге, в документах гильдии указано, что ему было 24 года, но где он обучался и работал до этого времени, неизвестно¹⁴⁷⁰. Амброзиус Бенсон был родом из региона Ломбардия, на что указывает его имя, популярное в Милане и окрестностях¹⁴⁷¹. Однако его художественная манера может быть определена скорее как фламандская, чем итальянская¹⁴⁷². Оба живописца – и Изенбрант, и Бенсон – официально как ученики Давида не отмечены, но в их творчестве заметно сильное влияние творчества Герарда Давида.

¹⁴⁶⁶ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 26.

¹⁴⁶⁷ Gailliard J. Bruges et le Franc ou leur magistrature et leur noblesse: avec des données historiques et généalogiques sur chaque famille. Daveluy, 1857.

¹⁴⁶⁸ Wallen B. Jan Van Hemessen An Antwerp Painter Between Reform and Counter-Reform. Studies in Renaissance Art History. Ann Arbor Mich, 1983. P. 11; Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 27. В этом же году в гильдии Св. Луки Антверпена появляется и запись о членстве Иоахима Патинира. Подробнее: Koch R.A. Joachim Patinir (Princeton monographs in art and archaeology). Princeton University Press, 1968. P. 4.

¹⁴⁶⁹ Wilson J.C. Adriaen Isenbrant reconsidered: The Making and Marketing of Art in Sixteenth Century Bruges. PhD diss., Baltimore, Johns Hopkins University, 1983.

¹⁴⁷⁰ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 27–28.

¹⁴⁷¹ Weale W.H.J. Ambrose Benzoni // The Burlington Magazine 13 (1908). P. 152–155.

¹⁴⁷² Friedländer, Max. Ambrosius Benson als Bildnismaler // Jahrbuch der [Kgl.] Preussischen Kunstsammlungen 31 (1910): 10; Friedländer, Max. Early Netherlandish Painting, vol. 11 (New York: Praeger Publishers, Inc., 1974) 59–60.

Вскоре после приезда Бенсона в 1519–1520 годах в Брюгге начался судебный процесс Амброзиуса Бенсона против Герарда Давида¹⁴⁷³. После нескольких месяцев пребывания в мастерской Давида Бенсон покинул ее, однако Давид не вернул своему бывшему подмастерью сундуки с его рисунками¹⁴⁷⁴. Так как Бенсон был должен Давиду значительную сумму в семь фламандских фунтов, то он согласился вернуться и работать в мастерской три дня в неделю, чтобы погасить свой долг. Давид продолжал удерживать вещи Бенсона, и в 1519 году суд городского магистрата постановил, что Бенсон должен получить свое имущество, однако Давид отказался исполнять решения суда, и по требованию Бенсона был помещен в тюрьму в январе 1520¹⁴⁷⁵.

Нужно отметить, что Изенбрант и Бенсон успешно работали в Брюгге до конца своей жизни (Изенбрант умер до июля 1551, Бенсон – около 1550 года), несколько раз оба живописца были избраны деканами гильдии Св. Луки. Изенбрант был дважды женат, у него появилось несколько дочерей, из которых одна – внебрачная, и в архивах гильдии отмечено, что у художника был один ученик (в 1520 году) – Корнелис ван Калленберге¹⁴⁷⁶. Среди значительных работ Изенбранта – эскизы для триумфальной арки, созданной в 1520 году к торжественному въезду в город императора Карла V¹⁴⁷⁷.

Из мастерской Бенсона, в свою очередь, вышли несколько учеников, включая его сыновей, а также Иохам Спайер и Якоб Винсон. Основными заказчиками Бенсона являлись испанцы, и до начала XX века автором его работ был обозначен Мастер из Сеговии, что объясняется тесными торговыми связями Брюгге в XVI веке именно с Испанией, и особенно с Сеговией, где находился крупный центр производства тканей и торговли шерстью¹⁴⁷⁸.

¹⁴⁷³ Marlier G. Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint. Damme, Éditions du Musée van Maerlant, 1957. P. 42–43.

¹⁴⁷⁴ Согласно показаниям Бенсона на суде, среди рисунков были и записная книжка с эскизами голов и обнаженных фигур, и законченные панели с изображением Богоматери и сцены Оплакивания, некоторые из которых происходили из мастерской Адриана Изенбранта, другие были получены от Альбрехта Корнелиса. Подробнее: Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 27–28.

¹⁴⁷⁵ Parmentier R.A. Bescheiden omtrent Brugsche schilders van de 16de eeuw. – I. Ambrosius Benson // *Handelingen van het genootschap voor geschiedenis sticht onder de benaming Societe d'Émulation* 80 (1937). P. 87–129. P. 94. К сожалению, итог этого судебного процесса не отражен в сохранившихся архивах Брюгге. Подробнее: Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 29. При этом нужно отметить, что информация о судебном процессе между Давидом и Бенсоном является одним из самых информативных свидетельств о работе художественной мастерской в Брюгге в начале XVI века. Подробнее: Campbell L. *The Fifteenth Century Netherlandish Schools* (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 116.

¹⁴⁷⁶ Wilson J.C. Adriaen Isenbrant and the Problem of his Oeuvre: Thoughts on Authorship, Style and the Methodology of Connoisseurship // *Oud Holland*, Vol. 109, No. 1/2 (1995). P. 1–17.

¹⁴⁷⁷ *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art* // Edit. Campbell Gordon. Oxford University Press, 2009 // Vol 2. P. 318–320.

¹⁴⁷⁸ *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art* // Edit. Campbell Gordon. Oxford University Press, 2009 // Vol 1. P. 152–153.

На основе документов, где фигурирует имя художника Герарда Давида, он предстает то амбициозным мастером, который сделал карьеру в гильдии и стал членом привилегированных Братств, то благочестивым христианином, который пожертвовал алтарь одному из монастырей Брюгге, то скандальным горожанином, который отказался платить за работу архитектору¹⁴⁷⁹, притязал на творческие находки других художников (см. в главе 3 историю о суде с подмастерьем Амброзиусом Бенсоном), и даже оказался из-за этого в тюрьме на короткое время. В последние годы своей жизни Герард Давид почти полностью перестал участвовать в активной культурной жизни города и его известность как живописца так же уменьшилась. Это отчетливо заметно в записях «Дневника» Дюрера: Давид упомянут один раз¹⁴⁸⁰, тогда как его главный соперник Ян Провост, художник, принадлежавший тому же поколению, что и Давид, явился главным организатором поездки немецкого мастера в Брюгге в апреле 1521 года¹⁴⁸¹. Давид был похоронен в Нотр-Дам Брюгге, которая была его приходской церковью (там же был похоронен его тесть Якоб Кнупп¹⁴⁸²). После его смерти Корнелия Кнупп заплатила 3 шиллинга и 6 пенсов¹⁴⁸³ гильдии переписчиков книг¹⁴⁸⁴: хотя имя Давида не упоминалось в регистрационных записях этой гильдии до его смерти, но, возможно, он был почетным членом Гильдии; это подтверждает версию, что художник также занимался книжной миниатюрой. Его дочь Барбара в год смерти отца вышла замуж, а вдова Корнелия Кнупп вскоре была обвинена в лжесвидетельстве, помещена под надзор городского магистрата, в 1526 году признана банкротом, а между 1529 и 1530 годами снова вышла замуж за иностранца, и с тех пор более не значилась в документах Брюгге¹⁴⁸⁵.

Хронология произведений Давида затруднена, все работы мастера с подтвержденными датами находятся в очень коротком периоде с 1498 по 1509 годы, при этом нет ни одной подписанной Давидом работы. Всего Давиду приписывается около 60 произведений, точное количество сложно определить в том числе и в связи с большим количеством повторений популярных сюжетов его подмастерьями и последователями. Среди таких повторений можно отметить сюжеты «Отдых на пути в Египет», «Мадонна с

¹⁴⁷⁹ Вместе с тестем Якобом Кнуппом Давид был ответчиком по делу об отказе оплаты работ за переделку фасада дома Кнуппа, заказанную архитектору Йоосу ван ден Поеле в 1516 году. Подробнее: Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 29.

¹⁴⁸⁰ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 29.

¹⁴⁸¹ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты // В 2-х книгах. Пер. Ц. Г. Нессельштраус. М.: Искусство, 1957. С. 145–146.

¹⁴⁸² Мемлинг, как позднее Питер Поурбус и Ланселот Блондель, были похоронены в церкви Св. Жилия. Подробнее: Vos D, Miegroet H.J. Gerard David's House // The Art Bulletin, Vol. 70, No. 1 (Mar., 1988). P. 141–143.

¹⁴⁸³ В одном фламандском фунте – 20 шиллингов, в одном шиллинге – 12 пенсов. Таким образом, в фунтах сумма будет равна 0,155.

¹⁴⁸⁴ Bruges Rijksarchief, Fonds van de Brugse ambachten, nr. 207.

¹⁴⁸⁵ Miegroet H.J. Gerard David. Antwerpen: MercatorFonds, 1989. P. 30.

младенцем и молочным супом», «Оплакивание», «Распятие» и другие. Также есть ряд произведений, которые связаны с определенными заказчиками, но в отличие от Мемлинга – предшественника Давида в Брюгге – большинство патронов Давида являются не частными заказчиками, а представляют собой церкви, монастыри, братства, и городской магистрат. Например, для картезианского монастыря Генадедал Давид написал «Мадонну с младенцем и четырьмя ангелами», а для кармелитского монастыря он создал алтарь «Дева среди дев» (музей изящных искусств, Руан), по всей видимости, по собственной инициативе. Это один из редких примеров подтвержденного автопортрета нидерландского художника конца XV – начала XVI веков.

Если говорить о частных заказах – то это чаще всего представители городских элит (заказ казначея Яна Тромпа «Триптих Тромпа» из музея Гронинге, Брюгге) или каноники (диптих Сальвиати, алтарь Ричарда ван дер Капелле из Национальной лондонской галереи), а также представители религиозных братств (например, заказ купца Седано «Брак в Кане Галилейской» для братства Крови Христовой из Лувра).

Наособицу в творчестве Давида стоит работа «Суд Камбиза» (музей Гронинге, Брюгге), которая является заказом городского магистрата и демонстрирует зрителю назидательный эпизод древней истории. Такая традиция обращения к сюжетам древней истории существовала в нидерландской живописной традиции в предшествующих Давиду поколениях художников, но для Брюгге это был первый подобного рода пример заказа.

Зиттов, Михель

Родился в городе Ревеле, одним из трех крупнейших городов Ливонии XV века, в семье художника Клауса Зиттова, который переехал в Ревель в 1457 году¹⁴⁸⁶. Происхождение отца Михеля Зиттова спорно, первооткрыватель документов, связанных с именем Михеля Зиттова Пол Йохансен считал, что он немецкого происхождения и родился в деревне Зиттов неподалеку от Мекленбурга, а другие исследователи указывают на возможное фламандское происхождение Зиттова. В пользу первой версии говорит тот факт, что в 1479 Клаус Зиттов был консультантом гильдии Св. Кнуда – объединения ремесленников в основном немецкого происхождения¹⁴⁸⁷. Отец Зиттова имел устойчивое

¹⁴⁸⁶ Mand A. The city of Tallinn (Reval) in the late Middle Ages and Renaissance // Hand J.O., Koppel G. Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe. Yale University Press, 2018. P. 19; Karling S. Medeltida träskulptur i Estland. Stockholm, 1946. – 295 p.; Johansen P. Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval // Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LXI. Berlin, (1940). S. 1–36.

¹⁴⁸⁷ Johansen P. Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LXI. Berlin, (1940). S. 1–36; Köks E. Michel Sittow: A painter from Tallinn // Journal of Baltic Studies, Volume 9, Issue 1, 1978. P. 32–49; Mand A. Michel Sittow and Reval (Tallinn): a new look at record in the Tallinn City Archives // Michel Sittow: the artist connecting Estonia with the Southern Netherlands. Edited by T. Abel. The Art Museum of Estonia, 2001. P. 5.

финансовое положение, на что указывает приобретение двух домов на Риттерштрассе в 1475 и 1479 годах. Клаус ван дер Зиттов умер осенью 1482 года

Маргарет Молнер, мать Зиттова была дочерью торговца шведско-финского происхождения. Семья Михеля Зиттова отражает общую ситуацию в Ревеле в XV–XVI вв. с точки зрения соотношения в городе жителей немецкого происхождения, шведского и местных жителей¹⁴⁸⁸. Брак был заключен в 1468 году, и поэтому чаще всего годом рождения Михеля Зиттова, старшего из трех сыновей, считается следующий, 1469. На это указывает и судебный процесс, в который будет вовлечен художник с начала 1500-х годов. В своем завещании мать Зиттова делит все имущество на две равные части, одну оставляя трем сыновьям, а другую своему второму мужу Дидерику ван Катвику, который после смерти Маргарет присвоил себе все наследство жены полностью. В жалобе Михеля Зиттова указывается, что он не достиг взрослого возраста в 1486 году, когда мать вступила во второй брак, при этом возраст совершеннолетия в Ливонии считался с 18 лет, поэтому эта информация подтверждает 1469 как год рождения мастера¹⁴⁸⁹. Открытие истории Зиттова, связанной с Ревелем, началось с обнаружения документа о письме в совет Любека, который принимал обжалования решений, вынесенных советом Таллина по поводу наследства матери¹⁴⁹⁰.

После обучения в мастерской Мемлинга примерно с 1484¹⁴⁹¹ по 1491 годы Зиттов поступил на службу к королеве Кастилии и Леона Изабелле, и до 1502 года жил в Испании, а затем находился (видимо, по приказу королевы) на службе у ее зятя Филиппа I Красивого до его смерти в 1506 году. Возможно, в это время Зиттовым и еще рядом неизвестных художников, связанных с ранней нидерландской живописью, был сделан алтарь для капеллы Марии де Луна в кафедральном соборе Толедо¹⁴⁹².

Зиттов вернулся в Ревель летом 1506 года и в связи с судебным процессом со своим отчимом, и возможно, из-за женитьбы¹⁴⁹³. В течение восьми лет Зиттов работал в Ревеле

¹⁴⁸⁸ Mand A. The city of Tallinn (Reval) in the late Middle Ages and Renaissance // Hand J.O., Koppel G. Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe. Yale University Press, 2018. P. 20–21.

¹⁴⁸⁹ Johansen P. Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval // Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LXI. Berlin, (1940). S. 1–36.

¹⁴⁹⁰ TLA, BN 1, no 1508, Katvick; Mand A. Michel Sittow and Reval (Tallinn): a new look at record in the Tallinn City Archives // Michel Sittow: the artist connecting Estonia with the Southern Netherlands. Edited by T. Abel. The Art Museum of Estonia, 2001. P. 3–9.

¹⁴⁹¹ Зиттов прибыл в Брюгге в промежутке не позднее 1486 года и не раньше 1484 года. Подробнее: Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 102–103.

¹⁴⁹² Weniger M. Michel Sittow: an artist's career between the Hanseatic city of Tallinn and the princely courts of Europe // 743. Hand J.O., Koppel G. Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe. Yale University Press, 2018. P. 33–34.

¹⁴⁹³ На женитьбу Зиттова на дочери башмачника указывает Йохансен, однако Манд ставит это под сомнение. Подробнее: Johansen P. Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval // Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LXI. Berlin, (1940). S. 22; Mand A. Michel Sittow and Reval

как живописец, для чего зарегистрировался в гильдии Св. Кнуда в конце 1506 года¹⁴⁹⁴. Он занимается не только заказами на живописные произведения, но и созданием декоративных работ, в частности, украшением девяти каннонрок – заказ, полученный от магистрата в 1509¹⁴⁹⁵. Никаких точных данных о произведениях Зиттова этого периода не сохранилось. Возможно, он создавал работы для городского магистрата, но ни описания картин, ни точного подтверждения их существования нет. Ситуация в Ревеле осложняется тем, что параллельно Михелю Зиттову существовал еще один художник Михель, и первый биограф Зиттова Йохансон часто использует данные о жизни второго Михеля применительно к Михелю Зиттову¹⁴⁹⁶.

Весной 1514 года Зиттов отбыл в Данию для создания «Портрета Кристиана II, короля Дании» (1515, Национальная галерея Дании, Копенгаген). Затем, вероятно, он написал в 1514–1515 годах портреты Екатерины Арагонской¹⁴⁹⁷ (дочери Изабеллы Кастильской), королевы Англии (хранится в Институте искусств в Детройте) и Марии Тюдор¹⁴⁹⁸, сестры Генриха VIII, жены короля Франции Людовика XII (музей истории искусств, Вена).

Последний период своей жизни Михель Зиттов снова провел в Ревеле, вернувшись туда в 1518 году. Нужно отметить, что в последний период жизни в Ревеле Михель Зиттов играет важную роль в социальной и политической жизни города: с 1523 года он становится олдерменом гильдии Св. Канута, участвует в приеме доминиканских монахов, прибывших

(Tallinn): a new look at record in the Tallinn City Archives // Michel Sittow: the artist connecting Estonia with the Southern Netherlands. Edited by T. Abel. The Art Museum of Estonia, 2001. P. 6–8. После смерти Зиттова в конце 1525 года его жена в январе 1526 зарегистрирована в документах как вдова. Она выходила замуж еще несколько раз, первый из которых – через полгода после смерти художника. Подробнее: Mand A. Michel Sittow and Reval (Tallinn): a new look at record in the Tallinn City Archives // Michel Sittow: the artist connecting Estonia with the Southern Netherlands. Edited by T. Abel. The Art Museum of Estonia, 2001. P. 10.

¹⁴⁹⁴ В Ревеле в конце XV – начале XVI века было две гильдии ремесленников. В гильдию Св. Кнуда объединялись, как правило, ремесленники немецкого происхождения, и были включены более «благородные» ремесла – живопись, резьба по дереву, ювелирное дело, выпечка хлеба и др. В 1508 году гильдия приняла постановление, что больше не принимает как членов объединения эстонских ремесленников, однако непонятно, насколько буквально исполнялось это правило. Второе объединение ремесленников Ревеля – гильдия Св. Олафа – включала в себя менее престижные профессии, такие как грузчики, каменщики, мясники и др. Большинство членов гильдии имели эстонское и шведское происхождение, однако в правление гильдии традиционно избирали ремесленников немецкого происхождения. Подробнее: Mand A. The city of Tallinn (Reval) in the late Middle Ages and Renaissance // Hand J.O., Koppel G. Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe. Yale University Press, 2018. P. 22–23.

¹⁴⁹⁵ Mühlen H. Versuch einer soziologischen Erfassung der Bevölkerung Revals im Spätmittelalter // Hansische Geschichtsblätter vol. 75 (1957). P. 48–69.

¹⁴⁹⁶ Mand A. Michel Sittow and Reval (Tallinn): a new look at record in the Tallinn City Archives // Michel Sittow: the artist connecting Estonia with the Southern Netherlands. Edited by T. Abel. The Art Museum of Estonia, 2001. P. 8–9.

¹⁴⁹⁷ Hand J.O., Koppel G. Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe. Yale University Press, 2018. P. 70.

¹⁴⁹⁸ Hand J.O., Koppel G. Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe. Yale University Press, 2018. P. 66–68.

в город в связи с распространением идей Лютера, становится душеприказчиком после смерти городского врача¹⁴⁹⁹.

В 1525 году он создает алтарь для гильдии ювелиров в Тарту, также, возможно, участвует в создании алтаря «Месса Св. Григория» для женского монастыря в Мариентале вблизи от Ревеля¹⁵⁰⁰. Однако многие работы последнего периода творчества Зиттова связаны не только с живописью, но и с резьбой по дереву¹⁵⁰¹. В 1518 году задокументирована работа Зиттова для приходской церкви Св. Николая, где он разработал две деревянные фигуры и полумесяц для механических часов. В 1520 году Зиттов расписал окно на фасаде здания гильдии Св. Канута, а в 1523 вырезал и декорировал 12 роз для капеллы Св. Марии в церкви Св. Олафа¹⁵⁰². Такие «неблагородные» заказы объясняются и небольшим населением Ревеля и отсутствием моды на портреты¹⁵⁰³.

В сентябре 1524 года Зиттов наблюдал иконоборческий бунт в Ревеле, опустошивший местные церкви¹⁵⁰⁴. Вскоре после этого, в 1525 году, художник умер, однако архивных данных о точной дате его смерти не сохранилось.

Кристус Петрус

Открытие Петруса Кристуса принадлежит Густаву Ваагену¹⁵⁰⁵ и Иоганну Давиду Пассавану¹⁵⁰⁶, которые в своих публикациях сразу отметили стилистическую близость Кристуса ван Эйку¹⁵⁰⁷. Именно тогда родилась и гипотеза о Кристусе как ученике ван Эйка,

¹⁴⁹⁹ Mand A. Michel Sittow and Reval (Tallinn): a new look at record in the Tallinn City Archives // Michel Sittow: the artist connecting Estonia with the Southern Netherlands. Edited by T. Abel. The Art Museum of Estonia, 2001. P. 9.

¹⁵⁰⁰ Mand A. Michel Sittow and Reval (Tallinn): a new look at record in the Tallinn City Archives // Michel Sittow: the artist connecting Estonia with the Southern Netherlands. Edited by T. Abel. The Art Museum of Estonia, 2001. P. 10; Johansen P. Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval // Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LXI. Berlin, (1940). S. 1–36, однако Манд ставит эту работу Зиттова под сомнение. Подробнее: Mand A. Michel Sittow and Reval (Tallinn): a new look at record in the Tallinn City Archives // Michel Sittow: the artist connecting Estonia with the Southern Netherlands. Edited by T. Abel. The Art Museum of Estonia, 2001. P. 10.

¹⁵⁰¹ Мастерская отца художника занималась не только изготовлением живописных произведений, но и деревянной скульптуры, на основании чего выдвигается ряд предположений о скульптурных работах и Михеля Зиттова, в частности, о деревянной статуе, которую среди других произведений мастера забрал с собой в монастырь после отречения от трона Карл V. Подробнее: Mignet F.–A.–M.–A. Charles–Quint, son abdication. Paris. Paulin, L'Heureux et cie, 1854.

¹⁵⁰² The city of Tallinn (Reval) Подробнее: the late Middle Ages and Renaissance // Hand J.O., Koppel G. Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe. Yale University Press, 2018. P. 24.

¹⁵⁰³ Первый портретист появляется в Ревеле в 1540–е годы. Подробнее: Ehasalu P. Painting in Tallinn during Swedish period (1561–1710). Production and Reception. Tallinn, 2007. P. 250.

¹⁵⁰⁴ Weniger M. Michel Sittov: an artist's career between the Hanseatic city of Tallinn and the princely courts of Europe // Hand J.O., Koppel G. Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe. Yale University Press, 2018. P. 28.

¹⁵⁰⁵ Messenger des sciences et des arts // Société royale d'agriculture et de botanique de Gand, Société royale des beaux–arts et de littérature de Gand. Goesin–Verhaeghe, 1825. P. 438–450.

¹⁵⁰⁶ Passavant J.D. Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt am Main, 1833. P. 92.

¹⁵⁰⁷ Современные исследователи творчества Кристуса также отмечают сходство художественной манеры Кристуса и ван Эйка. Подробнее: Capron E., Ainsworth M.W., Borchert T.–H. The Charterhouse of Bruges: Jan Van Eyck. Petrus Christus, and Jan Vos. GILES, 2018. P. 75.

которую долгое время разделяли многие исследователи, что отчетливо показывают публикации, посвященные работе «Святой Иероним в своем кабинете»¹⁵⁰⁸. Однако позже это предположение не подтвердилось. В дальнейшем некоторые из исследователей (Фридлендер¹⁵⁰⁹, Панофский¹⁵¹⁰) будут говорить о Кристоусе как незначительном продолжателе ван Эйка, но постепенно в работах и Пэхта¹⁵¹¹, и Шёне¹⁵¹², и Тольная¹⁵¹³ начала формулироваться гипотеза о влиянии на художника также Робера Кампена, и Рогира ван дер Вейдена.

Родился в Барле–Хертог между 1410 и 1415 годами, умер между 1475 и 1476 годами в Брюгге¹⁵¹⁴.

Петрус Кристоус – художник, который продолжил традицию живописи ван Эйка, – прибыл в Брюгге 6 июля 1444 года, через три года после смерти Яна ван Эйка, из Барле. В книге регистрации горожан Брюгге была сделана запись, что художник Петрус Кристоус заплатил три фламандских фунта и купил права горожанина Брюгге¹⁵¹⁵. Барле – деревня, расположенная в Брабанте, между Бредой и Тюрхаутом. Существует еще один населенный пункт Барле, неподалеку от Гента, однако необычная фамилия художника – Кристоус – встречается как раз в Брабантском регионе, неподалеку от нынешней границы между Нидерландами и Бельгией¹⁵¹⁶. Кристоус приехал в город в период, когда герцог Бургундии Филипп Добрый на четыре года понизил плату за право городской привилегии для вновь прибывающих в Брюгге, чтобы привлечь в город поток новых жителей после драматических событий 1436–1440 года¹⁵¹⁷. Несмотря на восстание, которое было жестоко подавлено, и затем голод и эпидемию¹⁵¹⁸, в 1440–е годы мирная жизнь в городе начала

¹⁵⁰⁸ New light upon the Jan van Eyck St. Jerome // Bulletin of the Detroit Institute of Arts, Vol. 36, No. 1 (1956–1957). P. 1–4; Panofsky E. Early Netherlandish paintings: its Origin and Character. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 232.

¹⁵⁰⁹ Friedlender M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol I. P. 81–90.

¹⁵¹⁰ Panofsky E. Early Netherlandish paintings: its Origin and Character. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 310–311.

¹⁵¹¹ Pacht O. Die Datierung der Brusseler Beweinung des Petrus Christus // Belvedere 9–10 (July 1926). P. 155–166.

¹⁵¹² Schöne W. Dieric Bouts und seine Schule. Berlin / Leipzig: Verlag für Kunstwissenschaft, 1938. P. 55–56.

¹⁵¹³ Tolnay C. Flemish painting in the National gallery of Art // Magazine of Art 34 (1941). P. 179–181.

¹⁵¹⁴ Martens M.P.J. Petrus Christus. A cultural biography // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 15, 19.

¹⁵¹⁵ Долгое время существовало предположение, что Петрус Кристоус мог приехать в Брюгге раньше, до 1441 года, и работать в мастерской Яна ван Эйка. Однако это предположение не подтверждается правилами получения гражданства Брюгге – если бы мастер прожил в городе более года, он получил бы права горожанина без платы.

¹⁵¹⁶ Martens M.P.J. Petrus Christus. A cultural biography // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 15.

¹⁵¹⁷ Gilliodts Van Severen L. Coutumes des pays et comté de Flandre. Quartier de Bruges. Coutume de la ville de Bruges. Bruxelles, 1874–1875, vol 1. P. 550–551.

¹⁵¹⁸ Martens M.P.J. Artistic patronage in Bruges institution. PhD, diss, University of California, Santa–Barbara, 1992. P. 16–18.

восстанавливаться, Брюгге по-прежнему оставался одним из крупных международных экономических центров Европы XV века.

Ничего неизвестно о происхождении Петруса Крестуса кроме того, что он родился в Барле и отец его также носил имя Петрус. Уже первые работы Крестуса, которые он написал в Брюгге, демонстрируют манеру зрелого мастера. Это заставляет предположить, что обучение Крестуса проходило еще до переезда в Брюгге, однако точные сведения о его учителях отсутствуют. Однако манера Яна ван Эйка оказала на Крестуса самое сильное влияние. Вероятнее всего, что следование манере ван Эйка являлось сознательным выбором мастера, который воздавал дань уважения главному художнику Брюгге 1430–х годов и в то же время было заявлением, что Крестус претендует на эту же нишу¹⁵¹⁹.

Очень быстро Крестус начал получать заказы от важных патронов – в 1446 году из картезианского монастыря Генадедал («Портрет картезианского монаха» из Метрополитен-музея), и от английского посла короля Генриха VI при дворе Филиппа Доброго («Портрет Эдварда Гримстоуна из Национальной Лондонской галереи»). Спустя три года он выполнил заказ ювелиров Брюгге («Св. Элигий» или «Ювелир в своей лавке» из Метрополитен-музея). Также в первой половине 1450–х годов художник получил ряд заказов на религиозную живопись («Страшный суд и Благовещение с Рождеством Христа» из Галереи старых мастеров в Берлине, «Благовещение и Рождество Христа» из музея Гронинге в Брюгге), три копии с образа Мадонны Камбре для графа д’Этамп¹⁵²⁰, алтарную работу для Базилики Св. Крови в Брюгге «Христос как муж скорбей». В 1457 году Крестус создал «Мадонну на троне со святыми Иеронимом и Франциском» (Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне); после 1457 года не существует ни одной подписанной работы художника¹⁵²¹.

Между 1457 и 1463 годами в архивных документах нет никаких упоминаний о художнике. При этом в своем творчестве Петрус Крестус использовал геометрический метод построения перспективы, который малохарактерен для Нидерландов середины XV века, но более типичен для Флоренции благодаря изыскания Филиппа Брунелески. Это

¹⁵¹⁹ Ainsworth M.W. The Art of Petrus Christus // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 28.

¹⁵²⁰ Ни одна из трех копий Мадонны Камбре, созданных Крестусом, не сохранилась до наших дней. Подробнее: Martens M.P.J. Petrus Christus. A cultural biography // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 15–16. Нужно отметить, что граф д’Этамп был близким другом Филиппа Доброго, герцога Бургундского, что указывает на близость Петруса Крестуса в 1450–е годы к придворным кругам. Подробнее: Upton J. Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting. Penn State University Press, 1990. P. 34.

¹⁵²¹ Martens M.P.J. Petrus Christus. A cultural biography // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 16.

заставляет предположить, что Петрус Кристус, возможно, совершил путешествие в Италию¹⁵²².

В это же время художник женился (все, что известно о его жене – имя – Гаудицина), и в 1462–1463 годах вместе с женой стал членом Братства Богоматери сухого Древа¹⁵²³, для которого он написал алтарный образ (Тиссен-Борнемисе, Мадрид). Принадлежность к этому братству означала для Петруса Кристуса тесные связи как с представителями городских элит и иностранных торговых домов, так и с аристократами из круга герцогов Бургундских, что, безусловно, повысило социальный статус художника и позволило получать еще более престижные заказы. Среди них было оформление торжественного въезда герцога Бургундского с сестрой в 1463 году в Брюгге. Однако к концу 1460–х годов имя мастера скорее упоминалось в контексте организатора и администратора, причастного к проведению, например, торжественных мероприятий в Брюгге по случаю свадьбы Карла Смелого; при этом Кристус не участвовал в создании произведений искусства для этих праздников и церемоний¹⁵²⁴.

Во второй половине 1460–х годов художник стал членом еще одного престижного сообщества, так же включавшего в себя представителей и аристократии, и городских элит Брюгге – Братства девы Марии Снежной. Петрус Кристус являлся членом этого объединения с 1467–1468 годов, когда в архивных записях начинают регистрироваться его взносы. Нужно отметить, что плата, которую вносил художник в течение 1467–1469 годов, составляла два гроота, что гораздо меньше размеров взносов новых членов братства. Мартенс предположил, что это можно объяснить местожительством Кристуса в это время – в квартале Нотр-Дам, что должно было снижать платежи¹⁵²⁵.

Начиная с конца 1460–х годов до своей смерти в 1475 имя художника встречается в архивных документах Брюгге в связи с юридическими вопросами, где он выступал как один из старшин гильдии Св. Луки или как один из представителей Братства Богоматери сухого Древа и др. При этом после завершения мастером алтаря для Братства Богоматери сухого Древа в 1465 году Кристус написал всего три произведения, из которых два – это

¹⁵²² Bazin G. Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du XVe siècle // *Revue des arts*, 1952 (4). P. 194–208; Borchert T.-H. The Mobility of Artists. Aspects of Cultural Transfer in Renaissance Europe // *The Age of Van Eyck 1430–1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*. Edited by T.-H. Borchert. Thames & Hudson, Ghent–Amsterdam: Ludion, 2002. P. 36. При этом Коллиер указывает на промежуток 1452–1457 годы как более возможный вариант итальянского путешествия, аргументируя это более ранним появлением геометрического метода построения перспективы в работах Кристуса. Подробнее: Collier J.M. *Linear perspective in Flemish painting and the art of Petrus Christus and Dirk Bouts*. PhD diss., University of Michigan, 1975. P. 126–134.

¹⁵²³ Schodt A. de. *Confrerie de Notre-Dame de l'Arbre Sec a Bruges*. Broederschap, Bruges 1877. – 47 p.

¹⁵²⁴ Martens M.P.J. Petrus Christus. A cultural biography // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 16–18.

¹⁵²⁵ Martens M.P.J. Petrus Christus. A cultural biography // Ainsworth M.W., Martens M.P.J. *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 18.

живописные панели, заказчиками которых выступили представители придворного круга: «Мадонна с Младенцем в домашнем интерьере» (Художественный музей Нельсона–Аткинса, Канзас–Сити) скорее всего была написана для Карла Смелого и его жены Маргариты Йоркской, а моделью в «Портрете девушки» (Государственные музеи, Берлин) могла выступить дочь английского посла Толбота. И третья работа – это миниатюра из часослова, принадлежащего Паувелсу ван Овервелту, придворному Изабеллы Португальской, вдовы Филиппа Доброго, герцога Бургундского.

После 1472 года имя Петруса Кристуса больше не упоминается в документах, но до 1475 года включительно Братство девы Марии Снежной получало от него ежегодные взносы, и затем, в 1475 году, Братство оплатило похороны художника. Видимо, похоронен он был в Нотр–Дам Брюгге, однако захоронение не сохранилось. Его незаконнорожденный сын Бастьен Кристус унаследовал мастерскую отца весной 1476 года, а сын Бастьена Петрус Кристус II, названный в честь деда, также стал художником и получил в наследство мастерскую отца в 1500 году¹⁵²⁶.

Кустейн Пьер

Родился около 1420 года в герцогстве Бургундия, умер в 1487 в Брюгге или в Брюсселе¹⁵²⁷.

Как и ван Эйк, Пьер Кустейн являлся придворным художником, тесно связанным с Брюгге. Он родился около 1420 года на территории Бургундии, первые документальные свидетельства о его работе связаны с герцогским замком в Аржийи, где он создавал витражи в период 1448–1452 годов¹⁵²⁸. Нет точных сведений, когда Пьер Кустейн впервые приехал в Брюгге. Придворным художником он стал в 1454 году, создавая декорации, разрабатывая дизайн для костюмов герольдов, и даже расписывая статуи для многочисленных праздников в различных резиденциях герцога¹⁵²⁹. «Мадонна с младенцем» и «Голгофа» работы Кустейна были установлены на катафалке Филиппа Доброго во время его похорон в Брюгге в 1467 году. В этот же период он стал членом Братства Богоматери Снежной¹⁵³⁰.

¹⁵²⁶ Weale W.H.J. Les Christus // *Annales de la Société d'Emulation de Bruges* 59 (1909). P. 97–120, 363–364.

¹⁵²⁷ Châtelet A. Résurrection de Pierre Cousta. Подробнее: // *Bulletin: de la Société de l'Histoire de l'Art français*. 1962. P. 7–13.

¹⁵²⁸ Между 1452 и 1454 годами он также работал вместе с Колардом ле Воле над устройством фонтана и иных приспособлений для банкета в герцогской резиденции в Лилле. Подробнее: *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art*. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. 1. P. 430–431.

¹⁵²⁹ Laborde, L.E. de. Les ducs de Bourgogne, Seconde partie. Preuves, 3 vols.. Paris [1849–52], I and II. For the period after 1477, not covered by De Laborde, and for much supplementary information, see the un wieldy L.A.D.N.B., I, IV, VII and VIII.

¹⁵³⁰ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 36.

После смерти Филиппа Доброго Пьер Кустейн перешел на службу к следующему герцогу Бургундскому Карлу Смелому. В 1468 году в Брюгге проходила встреча Ордена Золотого Руна, декорации к которой готовили 166 художников под руководством Пьера Кустейна и другого придворного художника герцога Яна Эннекарта¹⁵³¹; после этого та же команда художников создавала *tableaux vivants* для свадьбы Карла Смелого и Маргариты Йоркской. Позже, в 1472 году Кустейн и Эннекарт разработали штандарты и флаги для военных экспедиций Карла Смелого. Они работали в Брюгге, но независимо от гильдии Св. Луки, как придворные художники.

В архивах Брюгге сохранились записи о судебном процессе, в котором Пьер Кустейн и его подмастерье Ян де Херви¹⁵³² были ответчиками по обвинению гильдии Св. Луки в том, что они выполняли заказы людей, неаффилированных с герцогским двором¹⁵³³. В итоге Херви был принужден вступить в гильдию Св. Луки Брюгге в 1472 году, но до смерти Кустейна работал в его мастерской¹⁵³⁴. Благодаря регистрам гильдии известно, что Ян де Херви был родом из Валансьена¹⁵³⁵, он так же, как и Кустейн, выполнял массу заказов на декорации торжественного въезда в Брюгге Филиппа Красивого в 1497 году, в 1501 году делал карту водных каналов города по заказу магистрата, а также занимался росписью статуй, украшающих фасад ратуши. Он умер в 1509 году, и все произведения, связанные с ним, остались только в виде архивных записей. Его сын Ян де Херви младший также стал членом гильдии Св. Луки Брюгге, и продолжил работать в семейной мастерской¹⁵³⁶.

Кустейн стал придворным художником наследницы Карла Смелого, Марии Бургундской и оформлял ее торжественный въезд в Брюгге в 1477 году, собрание Ордена Золотого Руна в 1479 и похороны ее сына в 1481 году. Никаких произведений, созданных Пьером Кустейном, не сохранилось. Он умер около 1487 года; последние годы являлся хранителем герцогской резиденции в Брюгге¹⁵³⁷.

Мастер 1473 года

¹⁵³¹ Герб Золотого Руна, созданный Кустейном, долгое время находился в Нотр Дам Брюгге. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 36.

¹⁵³² Существует предположение, что Мастер легенды Св. Люции мог быть Яном де Херви. Подробнее: Roberts A. The Master of the Legend of Saint Lucy: A Catalogue and Critical Essay. Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1982.

¹⁵³³ Martens M.P.J. Artistic patronage in Bruges institution. PhD, diss, University of California, Santa-Barbara, 1992. P. 519–521.

¹⁵³⁴ Martens M.P.J. Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus. Harry N. Abrams, 1999. P. 108

¹⁵³⁵ Schouteet A. Fontes historiae artis Neerlandicae. II 2. De Vlaamse primitieven te Brugge. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David. Bruxelles, 1989. P. 236–248.

¹⁵³⁶ Martens M.P.J. Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus. Harry N. Abrams, 1999. P. 108–109.

¹⁵³⁷ Châtelet A. Résurrection de Pierre Cousta. Подробнее: // Bulletin: de la Société de l'Histoire de l'Art français. 1962. P. 7–13.

Работал в Брюгге в 1473 году¹⁵³⁸.

Единственная известная работа этого художника – это триптих Яна де Витте, выполненный в 1473 году¹⁵³⁹ (Королевский музей изящных искусств, Брюссель), который был заказом бургомистра Брюгге Яна де Витта и его второй жены Марии Хуз, возможно к их бракосочетанию. Мастер 1473 года был современником Ханса Мемлинга и возможно, учеником Рогира ван дер Вейдена.

Мастер 1499 года

Родился между 1440 и 1450 годами, работал в Брюгге и Генте между 1470 и 1499 годами¹⁵⁴⁰.

Мастер 1499 года был связан с Брюгге благодаря заказу Кристиана Хондта (Донатор в молении, Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Мадонна в церкви, Государственные музеи, Берлин). Мадонна является копией работы ван Эйка, и возможно, правая створка с Хондтом – тоже копия утраченной работы ван Эйка.

Однако Мастеру 1499 года атрибутируются также еще несколько работ: «Мадонна в окружении дев» (Виргинский художественный музей, Ричмонд), «Коронация Богоматери» (Королевская коллекция, Великобритания) и «Благовещение» (Государственные музеи, Берлин). Все эти произведения созданы в манере, близкой Хуго ван дер Гусу, поэтому вероятнее всего, этот мастер жил и работал в Генте. При этом косвенно период работы Мастера 1499 года подтверждается одеждой донаторов на алтаре «Мадонна с младенцем в окружении двух донаторов» (Лувр, Париж) – такая мода преобладала в 1490-е годы¹⁵⁴¹.

Мастер портретов Барончелли

Работал в Брюгге между 1470 и 1500 годами, большая часть атрибутируемых художнику произведений создана между 1480 и 1490 годами¹⁵⁴².

Имя этот анонимный художник получил по портретам семьи Барончелли – близких родственников Портинари¹⁵⁴³. Далее этому мастеру был приписан еще ряд работ, включая

¹⁵³⁸ Friedlender M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol. VI. P. 38, 59.

¹⁵³⁹ Также существует Вестфальский мастер 1473 года. Подробнее: Martens D. Le Maître westphalien de 1473: De Soest à Nalahozeves // Bulletin of the National Gallery in Prague, vol. 2, 1992. P. 20–35.

¹⁵⁴⁰ P. Eeckhout, 'De Meester van 1499', in: R. Van Schoute en B. De Patoul, De Vlaamse Primitieven, Brugge, 1994. P. 523.

¹⁵⁴¹ The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. 1. P. 463

¹⁵⁴² Friedlender M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol X. P. 19, 70.

¹⁵⁴³ Warburg A. Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance // Studien I Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 1902, 23. Bd., 3./4. H. (1902). P. 247–266.

заказы болонского купца Лоиани («Святая Екатерина Болонская с тремя донорами, из Института Курто, Лондон).

Мастер портретов Барончелли работает в тот же период, что и Мастер легенды Св. Люции и Мастер легенды Св. Урсулы, и также близок художественной манере Мемлинга. В дополнении к этому в произведениях этого анонимного живописца можно увидеть влияние Петруса Крестуса («Пятидесятница» из частной коллекции).

Мастер легенды Св. Годеливы

Работал в Брюгге между 1470 и 1480 годами¹⁵⁴⁴.

Мастер Св. Годеливы соотносится с небольшой группой произведений, из которых самое известное – алтарь, заказанный гильдией грузчиков и носильщиков для их капеллы в Нотр-Дам Брюгге, и посвященный Св. Годеливе – местночтимой святой, которую весьма редко изображают.

Мастер легенды Св. Годеливы был родом из Гистела или из Брюгге и работал в последней четверти XV века, находясь под влиянием Мастера легенды Св. Урсулы и Мастера легенды Св. Люции. Другие работы этого живописца – «Пьета», которая также находилась в Нотр-Дам Брюгге, алтарь Страстей Христовых из монастыря Мирафлорес в Испании и полиптих, посвященный истории Св. Иакова¹⁵⁴⁵.

Мастер легенды Св. Люции

Работал в Брюгге между 1475 и 1505 годами¹⁵⁴⁶.

Мастер Св. Люции¹⁵⁴⁷ вероятнее всего работал в Брюгге в период с 1470-х годов до 1500-х; он принадлежал кругу Мемлинга. Этому живописцу атрибутируется от 25 до 35 работ¹⁵⁴⁸. Попытка хронологии работ этого живописца так же, как и в случае Мастера легенды Св. Урсулы, основывается на реконструкции башни ратуши Брюгге в период 1483–

¹⁵⁴⁴ Wehle H.B., Salinger M.M. A Catalogue of early Flemish, Dutch, and German paintings in the Metropolitan Museum of Art. New York, Metropolitan Museum, 1947. P. 84-88.

¹⁵⁴⁵ From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 128.

¹⁵⁴⁶ Hand J.O., Wolff M. Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue). Cambridge University Press, 1987. P. 177.

¹⁵⁴⁷ Так же, как и в случае с Мастером легенды Св. Урсулы Альберт Янссен предложил гипотезу о идентификации Мастера Св. Люции с членом гильдии Св. Луки Брюгге Франсуа ван ден Питте. Подробнее: Janssens A. De Meesters van de Lucia- en de Ursulalegende. Een poging tot identificatie// Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis in Brugge. 2004. 141, no. 3-4. P. 313-314; Энн Робертс сделала иное предположение, сопоставив Мастера легенды Св. Люции с художником Брюгге Яном де Херви, членом гильдии Св. Луки Брюгге, который умер до 1512 года. Подробнее: Roberts A. The Master of the Legend of Saint Lucy: A Catalogue and Critical Essay. Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1982.

¹⁵⁴⁸ Friedländer M. Die Brügger Leihausstellung von 1902 // Repertorium für Kunstwissenschaft 26 (1903). P. 84-85.

1501¹⁵⁴⁹. Мастер легенды Св. Люции выполнял заказы представителей городских властей («Оплакивание Христа со святыми Домиником и Франциском» из музея Гронинге, Брюгге) и культурной элиты Брюгге (алтарь «Богоматерь и непорочные девы» из Королевского музея изящных искусств, Брюссель), а также иностранных заказчиков: например, он написал полиптих для военизированного Братства Черноголовых в Ревеле (музей Нигулисте, Таллинн), алтарь для монастыря Санта-Клара в Кастилии (Национальная галерея, Вашингтон), алтарь Св. Екатерины для купца из Пизы (Национальный музей Сан-Маттео, Пиза). Влияние этого мастера заметно в работах испанских живописцев и, возможно, некоторые художники из Кастилии и Арагона обучались в мастерской Мастера легенды Св. Люции¹⁵⁵⁰.

Мастер легенды Св. Урсулы

Работал в Брюгге между 1470 и 1500 годами¹⁵⁵¹.

Мастер легенды Св. Урсулы¹⁵⁵², получивший свое имя¹⁵⁵³ благодаря восьми панелям, иллюстрирующим легенду о Св. Урсуле, работал в Брюгге в последней трети XV века. Его можно назвать одним из высокопродуктивных художников, который активно был представлен на художественном рынке Брюгге в последней четверти XV века¹⁵⁵⁴. Среди его заказчиков были представители городских элит – примером может служить диптих Анны Ньювенхове из Метрополитен-музея, Нью-Йорк. В мастерскую Мастера легенды Св. Урсулы обращались иностранные купцы и банкиры, в том числе семейство Портинари (Диптих Лодовико Портинари из Художественного музея Филадельфии и Гарвардского художественного музея в Кембридже). Живописец работал также на заказ религиозных институций, таких как Черные сестры Св. Августина (полиптих Св. Урсулы, музей Гронинге, Брюгге), а также каноников (например, портрет Виктора Звавенарде из

¹⁵⁴⁹ Verhaegen N. Le Maître de la légende de Sainte Lucie. Précisions sur son oeuvre // Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique 2 (1959). P. 73–82.

¹⁵⁵⁰ Roberts A. The Master of the Legend of Saint Lucy: A Catalogue and Critical Essay. Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1982.

¹⁵⁵¹ Friedlender M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol. VI. P. 122–123.

¹⁵⁵² Существует еще один Мастер Св. Урсулы, который работал в Кельне в период 1480–1510 годов, чье имя связано с 19 створками, на которых изображена легенда Св. Урсулы. Подробнее: Aldenhoven C. Geschichte der Koelner Malerschule. Inktank Publishing, 2020. P. 292–314.

¹⁵⁵³ Некоторое время назад исследователь из Брюгге Альберт Янссен сделал попытку идентифицировать личность Мастера легенды Св. Урсулы с художником из Брюгге Питером Казенбротом, который был зарегистрирован в гильдии Св. Луки с 1460 года. Подробнее: Janssens A. De Meesters van de Lucia- en de Ursulalegende. Een poging tot identificatie// Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis in Brugge. 2004. 141, no. 3–4. P. 313–314. Однако не все разделяют эту точку зрения. Подробнее: Borchert T.–H. The Bruges Master of the legend of Saint Ursula. Investigating workshop practices of anonymous Bruges painters by looking into underdrawings // La peinture ancienne et ses procédés: copies, répliques, pastiches. Ed. H. Verougstraete, J. Couvert, Uitgeverij Peeters, Leuven, 2006. P. 25–26.

¹⁵⁵⁴ From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 122–124.

Метрополитен–музея, Нью–Йорк). Возможно, Мастер легенды Св. Урсулы также написал портрет коллеги по гильдии Св. Луки («Портрет мужчины в красном головном уборе», из Кастелло Сфорцеско, Милан). Сейчас этому художнику атрибутируют около 36 работ – это и портреты, и диптихи, и полиптихи, а одностворчатые алтари, чаще всего служившие объектом частного благочестия¹⁵⁵⁵. Около тридцати лет – с начала 1470–х годов до 1499\1501 года Мастер легенды Св. Урсулы создавал работы в манере школы Брюгге, заимствуя отдельные приемы как у Рогира ван дер Вейдена, так и у своего современника Ханса Мемлинга.

Мастер Страстей Христовых

Работал в Брюгге между 1470 и 1511 годами¹⁵⁵⁶.

Мастер Страстей Христовых¹⁵⁵⁷ свое имя получил от створки «Христос перед народом» (около 1510–1511, Национальная галерея, Лондон), которая, скорее всего, является внешней левой створкой полиптиха из пяти панелей, который находился в церкви Св. Сальватора¹⁵⁵⁸.

Мастер Страстей Христовых испытал влияние не только Мемлинга, но и немецких художников, в его творчестве ясно видно воздействие художественной манеры Шонгауэра и Дюрера, что напоминает о возможном обучении этих художников в мастерской Мемлинга¹⁵⁵⁹.

Мемлинг, Ханс.

Родился в Зелигенштадте между 1440 и 1450 годами, умер в Брюгге в 1494 году¹⁵⁶⁰.

Ханс Мемлинг – еще один значительный мастер живописи, который продолжил развитие художественной школы Брюгге вслед за ван Эйком и Кристофом, – родился в немецких землях. В книге регистрации граждан Брюгге за 1458–1478 годы при внесении сведений, полученных от Мемлинга, указано, что он прибыл из города Зелигенштадт¹⁵⁶¹,

¹⁵⁵⁵ Levine D.M. The Bruges Master of the St. Ursula Legend Re-considered. PhD diss., Indiana University, Bloomington, Indiana, 1989. P. 145–266.

¹⁵⁵⁶ Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 316–321.

¹⁵⁵⁷ Ранее Мастер 1500 года. Подробнее: Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 316.

¹⁵⁵⁸ Devlieghe L. Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, 8. De Sint-Salvatorskathedraal te Brugge. Inventaris. Tielt and Amsterdam, 1979. P. 173–174.

¹⁵⁵⁹ Nicolaisen J. Martin Schongauer – ein Mitarbeiter in der Werkstatt Hans Memlings? // Pantheon LVII (1999). P. 33–56; Забродина Е.А. Дюрер в мастерской Мемлинга // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. № 2. С. 110–122.

¹⁵⁶⁰ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 16–17.

¹⁵⁶¹ С 1534 года в городской церкви Зелигенштадта служили ежегодную мессу для поминовения Ханса Мемлинга, вероятно, на пожертвования, сделанные самим художником. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 58.

его отцом являлся Амман Мемлинг (или Моммелинг). В книге рождений Зелигенштадта указано, что Амман Моммелинг и Лука Штурн прибыли из деревни Кляйнкротценбург, расположенной на севере от Зелигенштадта, и вероятнее всего, умерли от чумы, эпидемия которой разразилась на землях Рейна и вокруг Кельна в первой половине 1450-х годов. Именно в это время Мемлинг, видимо, покинул родительский дом, чтобы начать обучение как художник. И Амман Мемлинг, и первый муж матери Мемлинга Генрих Аппель принадлежали сословию богатых горожан; Аппель управлял фермерами бенедиктинского монастыря близ Зелигенштадта и был бейлифом. Связь первого мужа матери Мемлинга с монастырем заставляет предполагать, что именно там Мемлинг мог учиться, так как бенедиктинский монастырь Зелигенштадта был важным интеллектуальным центром этого региона. Возможно, что и свое обучение как художник Мемлинг также начал в этом монастыре, вероятно, что бенедиктинцы взяли под опеку талантливого юношу после смерти родителей в начале 1450-х годов и дали ему рекомендации для дальнейшего обучения¹⁵⁶².

Пока не открыто никаких документов, которые бы доказывали, где Мемлинг проходил свое обучение как художник. Однако на основании анализа рисунка и иконографии можно утверждать, что некоторые немецкие мастера могли повлиять на него. Среди них Мастер дармштадских Страстей, чьи работы Мемлинг мог видеть в церквях вдоль Майна и Стефан Лохнер, работы которого были доступны Мемлингу, который, возможно, был в мастерской Лохнера короткое время¹⁵⁶³, или мог видеть его работы в церквях Кельна¹⁵⁶⁴. Кроме Лохнера на манеру работы Мемлинга могли повлиять и более ранние представители кельнской художественной школы, такие как мастер Св. Вероники и мастер Св. Лаврентия¹⁵⁶⁵.

Начиная с Джорджо Вазари многие биографы, упоминающие Мемлинга, так же, как и исследователи, указывали на отчетливую связь художественной манеры и образов в

¹⁵⁶² Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 16–17.

¹⁵⁶³ Лохнер умер в ту же эпидемию чумы, которая унесла жизни родителей Мемлинга. Подробнее: Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 43–50.

¹⁵⁶⁴ Кельнский собор, каким он был в середине XV века, соотносится с точными изображениями кафедрального собора Кельна на первой, пятой и шестой сценах в реликварии Св. Урсулы (см. подробнее 2.2.2.). Южная башня собора изображена незавершенной, строительство прекратилось в первой половине XV века и возобновилось только в 1869 году. Такой же башня изображена и на современных Мемлингу изображениях Кельнского кафедрального собора. См. Wolff A. Cologne Cathedral. Vista Point Verlag GmbH, 1990. P. 13–20; Hull V.J. Hans Memling's paintings for the Hospital of Saint John in Bruges. New York, Garland Pub., 1981. P. 177–188. При этом Дирк Вос указывает, что Мемлинг посетил Кельн в конце 1480-х годов в ходе подготовки к созданию реликвария. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 52–53.

¹⁵⁶⁵ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 51–59.

работах Мемлинга с творчеством Рогира ван дер Вейдена¹⁵⁶⁶. Скорее всего, Мемлинг находился в мастерской Рогира ван дер Вейдена с 1459 или с 1460 года до смерти мастера в 1464 году не как ученик (количество учеников и продолжительность их обучения строго регулировалось гильдией Св. Луки), а в качестве подмастерья. В отличие от учеников, подмастерья могли не регистрироваться в гильдии, не приобретать право быть горожанином¹⁵⁶⁷, и поэтому зачастую пребывание таких художников в мастерских их более старших коллег в других городах не упоминается в документах.

Споры о продолжительности пребывания Мемлинга в мастерской Рогира ван дер Вейдена связаны в том числе с близостью художественных и композиционных решений двух триптихов Мемлинга («Поклонение волхвов» из музея Прадо и триптих Яна Флоренса из музея Мемлинга в Брюгге) с «Алтарем Св. Колумба» Рогира ван дер Вейдена (Старая Пинакотека, Мюнхен), который был закончен незадолго до возможного приезда Мемлинга в Брюссель. Однако заказ Рогира был предназначен для церкви Св. Колумба в Кельне¹⁵⁶⁸, где начинающий художник мог видеть эту работу по пути из Зелигенштадта в Брюссель. Также нужно отметить сходство фигуры Христа в «Страшном суде» Рогира ван дер Вейдена из Бона и аналогичной композиции Мемлинга из Гданьска. Вероятнее всего, этот рисунок был скопирован Мемлингом в мастерской в Брюсселе¹⁵⁶⁹; хотя существует другое предположение – художник мог совершить поездку в Бон по просьбе заказчика¹⁵⁷⁰. При этом, возможно, пребывание в мастерской Рогира художника, который уже завершил период ученичества, было гораздо более коротким, и стремясь открыть как можно быстрее собственную мастерскую, он мог находиться в мастерской несколько месяцев уже после смерти Рогира ван дер Вейдена в июне 1464 года¹⁵⁷¹.

¹⁵⁶⁶ Faries M. Master and Pupil: A North Netherlandish Example // *Le dessin sous-jacent dans la peinture ix* (1993): *Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier* ed. R. Schoute and H. Verougstraete–Marcq. P. 101–112.

¹⁵⁶⁷ Campbell L. The Early Netherlandish Painters and their Workshops // *Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque III, 6–7–8– septembre 1979: Le probleme Maztre de Flemalle – van der Weyden* (Universite' Catholique de Louvain, Institut Supirieur d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, Document de travail no.11), ed. D. Hollanders–Favart and R. Schoutte, Louvain–La–Neuve [1981]. P. 43–61.

¹⁵⁶⁸ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 24.

¹⁵⁶⁹ Ainsworth M.W. Hans Memling as a draughtsman. Подробнее: Vos D Hans Memling. Essays. Ghent, Ludion, 1994. P. 78–87.

¹⁵⁷⁰ Dijkstra J. On the Role of Underdrawings and Modeldrawings in the Workshop. Production of the Master of Flémalle and Rogier van Der Weyden // *Le Dessin Sous-Jacent dans le Peinture*. Edited by R. Schoute, H. Verougstraete–Marcq. Louvain–La–Neuve, 1987. P. 38.

¹⁵⁷¹ Аналогичные ситуации можно рассматривать в случае и Петруса Кристуса, и в случае Альбрехта Дюрера, который посетил мастерскую Шонгауэра, однако тоже в течение короткого периода времени. При этом исследования 2019 года убедительно показывают, что рисунок и композиция «Страшного суда», заказанного Мемлингу Анджело Тани принадлежат руке старшего мастера; Мемлинг закончил алтарь после смерти Рогира. Подробнее: Szmelter I., Ważny T. Multi-Disciplinary Complex Research to Reconsider Basic Questions on Attribution and Dating of the Last Judgment Triptych from National Museum in Gdańsk by Rogier van der Weyden and Hans Memling // *Heritage Wood: Investigation and Conservation of Art on Wood* (Cultural Heritage Science). Edited by A. Nevin, M. Sawicki. Springer, 2019. P. 197–226.

Также высказывается предположение, что по пути в Брюссель – в 1464 году или ранее Мемлинг мог заехать в город Левен, где посетить мастерскую Дирка Боутса. Мемлинг обращался к ряду произведений Боутса («Портрет мужчины», 1462, Национальная галерея, Лондон; два небольших алтаря с изображением Мадонны, написанные около 1465 года – из Королевской капеллы, Гранада и из Национальной Лондонской галереи), которые находят перекличку с его творчеством, в первую очередь с пейзажными решениями и образом девы Марии¹⁵⁷².

30 января 1465 года Мемлинг заплатил 1,2 фламандских фунта, что равнозначно месячному заработку ремесленника в Брюгге, и купил права гражданина города¹⁵⁷³. Это самое раннее из архивных свидетельств об этом мастере¹⁵⁷⁴. Видимо, ему было около 30 лет, и он – как и Петрус Крестус ранее – выбирает самый быстрый способ получить гражданство, что указывает, что он располагает денежными ресурсами, и в то же время хочет побыстрее открыть собственную мастерскую в экономически развитом фламандском городе. Он арендует, а затем покупает дома на улице Синт-Йорис¹⁵⁷⁵, перестраивает их так, чтобы организовать и мастерскую, и дом. Поблизости от домов Мемлинга живет известных миниатюрист Брюгге Виллем Врелант. Тесное соседство с другими членами своей гильдии – повсеместно распространенный обычай¹⁵⁷⁶. Нужно отметить, что поблизости от дома, где живет художник, находилось августинское аббатство, которое было весьма популярно у представителей иностранных компаний в Брюгге, многие из которых стали заказчиками работ Мемлинга¹⁵⁷⁷.

При этом Мемлинг не зарегистрирован в списках членов гильдии Св. Луки¹⁵⁷⁸, хотя при этом он почти сразу же получает очень престижные заказы. Возможно, он получил рекомендацию от Рогира ван дер Вейдена, а в Брюгге в 1460–е годы кроме уже пожилого Петруса Крестуса больше нет крупных мастеров. Возможно, что не Рогир ван дер Вейден, а кто-то иной протезировал Мемлинга, однако никаких свидетельств этому не осталось¹⁵⁷⁹.

¹⁵⁷² Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 63–75. Более подробно см. главы 4–5 настоящего диссертационного исследования.

¹⁵⁷³ Bruges municipal Archives. Poortersboek 1454–1478, fol. 72 v.

¹⁵⁷⁴ Borchert T.-H. Memling and the age of the portraiture. Thames & Hudson, 2005. P. 11.

¹⁵⁷⁵ В среднем стоимость дома соотносилась с 25 годами работы живописца, однако Мемлинг покупает два дома (и видимо, один частично сдает в аренду) через 15 лет после начала работы в Брюгге. Borchert T.-H. Memling's Portraits. Thames & Hudson, 2005. P. 13–14.

¹⁵⁷⁶ Мемлинг мог наблюдать такое в Кельне, где на улице Schildergasse не только жили художники, но и находилось здание гильдии Св. Луки. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 21.

¹⁵⁷⁷ Martens M.P.J. Artistic patronage in Bruges institution. PhD, diss, University of California, Santa-Barbara, 1992. P. 315–319.

¹⁵⁷⁸ Борхерт считает, что была потеряна часть записей за период, связанных как раз с началом работы Мемлинга в Брюгге. Подробнее: Borchert T.-H. Memling's Portraits. Thames & Hudson, 2005. P. 13.

¹⁵⁷⁹ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 22.

Первые заказы художник получает от весьма влиятельных фигур из светских и религиозных кругов Брюгге. Настоятель монастыря Тер Дуинен Ян Краббе заказывает ему триптих во второй половине 1460–х годов¹⁵⁸⁰ (центральная панель – палаццо Кьерикати, Виченца; боковые внутренние створки – библиотека Моргана, Нью-Йорк; боковые внешние створки – музей Гронинге, Брюгге), а затем представитель банка Медичи Аньоло Тани поручает ему закончить алтарь со сценами Страшного суда, который будет затем похищен пиратами¹⁵⁸¹ (Поморский музей, Гданьск). Через Тани о Мемлинге, видимо, узнает посланник английского короля Джон Донн¹⁵⁸², который также заказывает ему триптих уже во второй половине 1470–х (Национальная галерея, Лондон). Следующий за Тани представитель Флоренции в Брюгге Томмазо Портинари, родственники его жены, племянники Портинари также становятся заказчиками портретов и религиозных композиций в мастерской Мемлинга¹⁵⁸³.

Среди заказчиков Мемлинга преобладают иностранцы, особенно из Италии. Кроме семьи Портинари, к Мемлингу обращались и представители семейства Пагагнотти (триптих Бенедетто Пагагнотти из Уффици и Национальной Галереи, Лондон), болонские купцы Лоиани («Триптих земной суеты и Божественного спасения» из музея изящных искусств, Страсбург). При этом в мастерской Мемлинга нет заказов из придворных кругов, однако к нему обращаются дипломаты (кроме Донна еще один заказчик Мемлинга – венецианский посланник Бембо, для которого Мемлинг создал двусторонний алтарь со Св. Вероникой и Иоанном-Богословом из Национальной Галереи, Вашингтон, а также, возможно, написал его портрет¹⁵⁸⁴).

В 1473–1474 году Ханс Мемлинг стал членом Братства девы Марии Снежной¹⁵⁸⁵, привилегированного объединения, включающего и аристократов, и интеллектуальную элиту города, и также некоторых выдающихся мастеров, в том числе и Петруса Крестуса. Были ли знакомы Мемлинг и Крестус – вопрос, который остается открытым, однако членами этого Братства были и другие художники, в частности сосед Мемлинга в Брюгге Виллем Врелант. Для Мемлинга принадлежность к этому объединению обеспечила более

¹⁵⁸⁰ Hans Memling: Portraiture, Piety, and a Reunited Altarpiece. Edited by John Marciari. Publishing by The Flemish research centre for the arts in the Burgundian Netherlands, Musea Brugge and Morgan Library & Museum, New York, 2016. – 112 p.

¹⁵⁸¹ Borchert T.-H. Memling's Portraits. Thames & Hudson, 2005. P. 22–27.

¹⁵⁸² Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 25.

¹⁵⁸³ Например, триптих с портретами Портинари и его жены (Метрополитен-музей, Нью-Йорк и Национальная галерея, Лондон), триптих Бенедетто Портинари со Св. Бенедиктом (Галерея старых мастеров, Берлин), «Портрет мужчины на темном фоне (Фолько Портинари?)» (Уффици, Флоренция). Подробнее: Borchert T.-H. Memling's Portraits. Thames & Hudson, 2005. P. 20–27.

¹⁵⁸⁴ См. подробнее главу 5 настоящего диссертационного исследования.

¹⁵⁸⁵ Schouteet A. Nieuwe teksten betreffende Hans Memling // *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* vol. 24 (1955). P. 81–84.

широкий круг социальных связей, в том числе один из членов Братства Лодевик Валкенаре вскоре стал гувернером детей художника¹⁵⁸⁶. В 1478 году в доме Вреланта Мемлинг встретился с главой гильдии библиотекарей Яном Хесше, чтобы обсудить доработку алтаря гильдии; возможно, там мог быть изображен Врелант и его жена¹⁵⁸⁷.

Почти 15 лет творчества Мемлинга были связаны с госпиталем Св. Иоанна, для которого мастер выполнил четыре работы – главный алтарь для перестроенной капеллы госпиталя во второй половине 1470–годов, два триптиха для Яна Флоренса и Адриана Рейнса в 1479 и 1480 годах, и наконец, реликварий Св. Урсулы. Создание реликвария Св. Урсулы — это уникальный заказ в творчестве Мемлинга, который он завершил в 1489 году; новая иконография мученичества Св. Урсулы, разработанная мастером, повлияла на художественные решения этого сюжета у последующих поколений художников.

В 1480–е годы Брюгге вступил в период социальных и политических потрясений, связанных со сменой династии правителей, что привело к экономическому кризису в городе, и вынудило городские власти даже прибегать к принудительным займам у богатых горожан, среди которых был и Ханс Мемлинг: чуть более ста горожан кредитовали городские власти суммой в размере одного фунта; категория еще более состоятельных горожан (около 120 человек) – заплатила еще большие суммы¹⁵⁸⁸.

Поздний период творчества Мемлинга совпал с приездом в Брюгге Герарда Давида в 1484 году, который принадлежал уже следующему поколению мастеров Брюгге. Возможно, в это же время в мастерской Мемлинга появился новый подмастерье Михель Зиттов. И в этом же году Мемлинг получил заказ на большой триптих для семьи Морель, которая уже обращалась к художнику для создания портретов в начале 1470–х годов. Необычная иконография этого алтаря, возможно, была обусловлена периодом смуты в Брюгге, так как заказчик являлся одним из лидеров оппозиционной эрцгерцогу Максимилиану партии. Позже Мемлинг написал великолепно сохранившийся посвященный диптих для Мартина Ньювенхове¹⁵⁸⁹. Работа на Мореля и Ньювенхове, которые принадлежали разным партиям (первый был противником власти Габсбургов в Брюгге, второй, напротив, сторонником), указывает на нейтральную позицию самого мастера по отношению к политической ситуации в городе в 1480–е годы.

В 1487 году умерла жена художника Анна, о которой практически больше ничего неизвестно. Старший из трех детей 14-летний Эннекен вступил во владение половиной ее

¹⁵⁸⁶ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 36.

¹⁵⁸⁷ Заказ был оплачен и выполнен, однако сейчас никаких следов существования этих живописных створок, созданных Мемлингом, не сохранилось. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 36.

¹⁵⁸⁸ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 43.

¹⁵⁸⁹ Borchert T.-H. Memling's Portraits. Thames & Hudson, 2005. P. 34–37.

наследства, опекунами явились Лодевик Валкенаре и ювелир Дидерик ван дер Геере¹⁵⁹⁰. Вероятнее всего, что Мемлинг обучал одного из трех сыновей как живописца, который мог бы продолжить управлять его мастерской после смерти живописца, однако ни об этом, ни о дальнейшей судьбе детей Мемлинга ничего неизвестно.

В последние годы жизни художник написал два больших полиптиха для немецких заказчиков и монастыря в Кастилии (алтари Гревераде и Нахера¹⁵⁹¹), и ряд работ меньшего размера («Снятие с креста» для капеллы в Гранаде, «Аллегория истинной любви» из Бойманса — ван Бёнингена в Роттердам и Метрополитен-музея в Нью-Йорке, также, возможно, картина для городской ратуши¹⁵⁹² (створка с Вирсавией из художественного музея в Штутгарте). Одной из последних работ мастера стал портрет композитора Якоба Обрехта.

Похоронили Мемлинга в церкви Св. Жилия в Брюгге¹⁵⁹³, и Братство девы Марии Снежной, членом которого он был, заказало поминальную службу в память о художнике в Нотр-Даме Брюгге¹⁵⁹⁴. Трое детей Мемлинга, которые в документах на момент его смерти указываются как *minors* (то есть не достигшие возраста 25 лет), владели домами отца на улице Синт-Йорис до 1509 года¹⁵⁹⁵.

Провост, Ян

Родился около 1465 года в Монсе, умер в 1529 году в Брюгге¹⁵⁹⁶.

Ян Провост родился в столице графства Эно городе Монсе, первоначально обучался в мастерской своего отца, Яна Провоста Старшего¹⁵⁹⁷, а затем переехал в Валансьен, где через посредничество издателя и художника-миниатюриста Жакмара Пилавейна, который также был родом из Монса¹⁵⁹⁸, стал подмастерьем в мастерской Симона Мармиона, «принца художников-миниатюристов»¹⁵⁹⁹. На вдове Мармиона Жанне Кварубе Ян Провост

¹⁵⁹⁰ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 49.

¹⁵⁹¹ Borchert T.-H. Memling's Portraits. Thames & Hudson, 2005. P. 38–39.

¹⁵⁹² Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 57–58.

¹⁵⁹³ Weale W.H.J. Hans Memling. London: G. Bell, 1901.

¹⁵⁹⁴ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 58.

¹⁵⁹⁵ В конце XVI века эти дома были снесены. Подробнее: Vos D. Hans Memling. The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 58.

¹⁵⁹⁶ The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. 3. P. 116.

¹⁵⁹⁷ Weale W.H.J. Peintres brugeois. Les Prévost // Annales de la Société d'Emulation de Bruges vol. 62 (1912). P. 144–146.

¹⁵⁹⁸ The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. 3. P. 116.

¹⁵⁹⁹ Так называл Мармиона поэт Жан Лемер Бельгийский. Подробнее: Margaret of York, Simon Marmion and the Visions of Tondal // Papers delivered at a symposium organized by the Department of Manuscripts of the J. Paul Getty Museum Подробнее: collaboration with the Huntington Library and Art Collections, Thomas Kren, ed., June 21–24, 1990 (Los Angeles, 1992). P. 22.

женится между 1489 и 1491 годами¹⁶⁰⁰. В 1493 году он стал членом гильдии Св. Луки Антверпена, и через год получил также и права гражданина Антверпена¹⁶⁰¹.

В Брюгге Провост приехал в 1494 году уже сложившимся мастером, и художественная жизнь Брюгге «оживилась после его прибытия»¹⁶⁰². Он открыл мастерскую в Брюгге в 1494 году¹⁶⁰³ – в тот период, когда умер ведущий художник Брюгге Ханс Мемлинг, тогда же получил городскую привилегию и, видимо, стал членом гильдии Св. Луки¹⁶⁰⁴. В это время в городе уже несколько лет существовала мастерская Герарда Давида, однако очень скоро Провост начал побеждать в конкуренции и с Давидом, и с другими мастерами Брюгге. Это подтверждается историей посещения Брюгге Дюрера в 1521 году, когда именно Провост организовал торжественный прием немецкого мастера и повсюду сопровождал Дюрера¹⁶⁰⁵. Уже в 1501 году Провост был вторым помощником декана гильдии (пост декана занимал Давид), затем несколько раз он избирался на пост первого помощника (в 1507, 1509, 1514), а затем несколько раз Провост стал главой гильдии Св. Луки – в 1519 и 1525 годах¹⁶⁰⁶. Возможно, такому успешному социальному продвижению художника способствовал его второй брак с Магдаленой Цваев¹⁶⁰⁷ – дочерью седельщика Адриана Цваева, который около девяти раз был деканом гильдии Св. Луки в период с 1482 по 1521 годы¹⁶⁰⁸.

Провост получил ряд комиссий от городского магистрата Брюгге в 1509, 1513 и 1520 годах на создание декораций и *tableaux vivants* для различных торжеств, в частности, для торжественного въезда императора Карла V¹⁶⁰⁹, а также на создание «Страшного суда» для городской ратуши (музей Гронинге, Брюгге). Заказчиками Провоста часто выступали церкви и монастыри, примерами таких заказов являются «Диптих с францисканским монахом» (музей Мемлинга, Брюгге) и «Мадонна с младенцем на троне со св. Иеронимом,

¹⁶⁰⁰ Weale W.H.J. The Early Painters of the Netherlands as Illustrated by the Bruges Exhibition of 1902. Article I // The Burlington Magazine for Connoisseurs, Mar., 1903, Vol. 1, No. 1 (Mar., 1903). P. 40–43+46–49+51–53.

¹⁶⁰¹ Weale W.H.J. Jean Prevost. Peintre circa 1465–1529 // Le Beffroi, (Bruges) IV, 1872/73, Ss. 205–215.

¹⁶⁰² Friedlender M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol IX. Part 2. P. 92.

¹⁶⁰³ За период 1493–1498 имена мастеров в реестрах гильдии не сохранились. Подробнее: Martens M.P.J. Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus. Harry N. Abrams, 1999. P. 94–95.

¹⁶⁰⁴ Уиль также указывает, что в 1498 году Провост получил городскую привилегию и в Валансьене. Подробнее: Weale W.H.J. Jean Prevost. Peintre circa 1465–1529 // Le Beffroi, (Bruges) IV, 1872/73, Ss. 205–215.

¹⁶⁰⁵ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты // В 2-х книгах. Пер. Ц. Г. Нессельштраус. М.: Искусство, 1957. С. 145–146.

¹⁶⁰⁶ Weale W.H.J. Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges ...: notices et descriptions avec monogrammes ets. Barthès et Lowell, 1861. P. 30–31.

¹⁶⁰⁷ После смерти Магдалены Цваев Провост был женат еще два раза, первый раз на Катерине Борейнс, второй раз на женщине, от которой сохранилось только имя Гилетт. Подробнее: Stewart L.H. Three panels by Jan Provost // Bulletin of the City Art Museum of St. Louis, Vol. 35, No. 4 (FALL, 1950). P. 50.

¹⁶⁰⁸ Haute, Charles van den. La Corporation des Peintres De Bruges (Registres D'admission 1453–1578 & 1618–1781, Obituaire XVe S. –1801, Extraits Des Registres Aux Renouvellements De La Loi De Bruges 1362–1613). – Van Cappel–Missiaen, 1913. P. 59.

¹⁶⁰⁹ Weale W.H.J. Jean Prevost. Peintre circa 1465–1529 // Le Beffroi, (Bruges) IV, 1872/73, Ss. 205–215.

Иоанном Крестителем и картезианским монахом» (Рейхсмусеум, Амстердам), созданных для францисканского и картезианского орденов.

Провост выполнял несколько заказов редерейкеров Брюгге («Христианская аллегория» из Лувра и триптих из музея Гронинге, от которого сохранились боковые створки; на внутренних изображены донатор и его жена в сопровождении святых покровителей, на внешних – аллегорическая композиция «Скупой и Смерть»). Художник подробно дискутировал с редерейкерами о деталях заказов¹⁶¹⁰.

Случаи обращения иностранных заказчиков в мастерскую Провоста встречаются не так часто, что объясняется утратой Брюгге лидирующего положения как центра международной торговли. Тем более интересным представляется заказ одного из братьев Саули – генуэзской семьи аристократов, банкиров и коллекционеров. Пьетро Саули¹⁶¹¹ делает заказ типичного для Нидерландов створчатого полиптиха¹⁶¹².

Всего Провосту атрибутируется более ста работ, однако ни одна из них не подписана, и только три датированы периодом первой половины 1520-х годов: «Сцены из жизни Св. Антония Падуанского» (1521), «Диптих с францисканским монахом» (1522), «Страшный суд» для ратуши Брюгге (1525)¹⁶¹³.

В 1523 году Провост стал членом Братства иерусалимских паломников¹⁶¹⁴, что указывает на его поездку в Святую землю, видимо, в период между 1498 и 1501 годами либо между 1502 и 1503 годами¹⁶¹⁵, а в 1527 году живописец был избран деканом этого Братства¹⁶¹⁶. Также, возможно, он был членом ордена Гроба Господня, так как в архивных записях о его смерти значится – «художник и рыцарь»¹⁶¹⁷.

Мастерская Провоста сыграла меньшую роль в распространении художественной манеры школы Брюгге, чем мастерская Давида. Художник Максимилиан Франс был

¹⁶¹⁰ Martens M.P.J. Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus. Harry N. Abrams, 1999. P. 94.

¹⁶¹¹ Старший брат Винченцо Саули незадолго до этого заказывал в мастерской Давида типичный для Италии алтарь с фиксированным форматом. См. подробнее главу 5 настоящего диссертационного исследования.

¹⁶¹² Мария Галасси сделала возможную реконструкцию этого полиптиха, части которого хранятся в палаццо Бьянко, Генуя, Тиссен-Борнемисе, Мадрид и Художественном музее, Филадельфия. Подробнее: Galassi M.C. An addition to the Sauli family's commissions in Bruges: the Genoa "Annunciation triptych" attributed to Jan Provoost // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 40, No. 1 (2018). P. 8–17.

¹⁶¹³ Spronk R. Jan Provoost: Art Historical and Technical Examinations. PhD diss. 2 vols. Groningen: Rijksuniversiteit, 1993. P. 24–29.

¹⁶¹⁴ Geinaert, N., Vandewalle, A. Adornes en Jeruzalem. Internationaal leven Подробнее: het 15de– en 16de–eeuwse Brugge, Catalogus, Brugge, 1983. P. 140.

¹⁶¹⁵ Это два периода жизни художника, о которых нет никаких записей в архивах. Подробнее: Martens M.P.J. Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus. Harry N. Abrams, 1999. P. 94–96.

¹⁶¹⁶ Geinaert N., Vandewalle A. Adornes en Jeruzalem. Internationaal leven in het 15de– en 16de–eeuwse Brugge, Catalogus, Brugge, 1983. P. 140.

¹⁶¹⁷ Haute C. La Corporation des Peintres De Bruges (Registres D'admission 1453–1578 & 1618–1781, Obituaire XVe S. –1801, Extraits Des Registres Aux Renouvellements De La Loi De Bruges 1362–1613). – Van Cappel–Missiaen, 1913. P. 200. Однако орден Гроба Господня был предназначен только для нобилитета, поэтому членство Провоста в этом объединении ставится сейчас под вопрос. Подробнее: Wasser B. Nederlandse Pelgrims Naar Het Heilige Land. Zutphen, Terra, 1983. P. 83.

зарегистрирован как ученик Провоста в 1506 году, он пришел в мастерскую семилетним, и получил звание мастера гильдии Св. Луки Брюгге в 1524 году¹⁶¹⁸. Также в мастерской Яна Провоста, возможно, работал художник Хуго Провост¹⁶¹⁹. Он стал членом гильдии Св. Луки Брюгге в 1511 году, а в 1529, после смерти Яна Провоста, был опекуном трех детей мастера от его последнего брака¹⁶²⁰.

Кроме этого, старший сын Провоста – Адриан – также стал художником, он был зарегистрирован в регистре гильдии Св. Луки Брюгге в 1527, а затем в 1530 году приобрел городскую привилегию Антверпена и скорее всего, по примеру отца, открыл там мастерскую¹⁶²¹.

Эйк, Ян ван.

Родился около 1395 года в Маасейке, умер в 1441 году в Брюгге¹⁶²².

Ян ван Эйк, «отец-основатель» школы Брюгге, окончательно переехал в город между 1431 и 1432 годами, хотя первый раз ненадолго поселился в городе еще в 1425. Несмотря на его славу и многочисленных художников, подражающих его манере еще при его жизни, ни место, ни год его рождения не задокументированы. Однако есть несколько причин полагать, что родом ван Эйк был из города Маасейка. Маркус Варневейк и Лукас Хеере указывали Маасейк местом рождения мастера¹⁶²³. Фамилия ван Эйк этимологически означает – из города Эйка; имена святых покровителей графства Лоон, в состав которого входил Маасейк, – Хуберт и Ламберт (они отражаются в именах братьев Яна ван Эйка¹⁶²⁴). Обнаруженные записи на подготовительном рисунке к портрету кардинала Никколо Альбергати были сделаны на диалекте долины реки Маас. Также существует два документа, которые хранились в монастыре Св. Агнессы, открытом в 1430 году на месте старинного бегиша. Один из них говорит о вкладе двух риз, одной шелковой красной и одной синей из узорчатой ткани ван Эйком в 1441 году незадолго до его смерти. Второй документ связан с дочерью Яна ван Эйка Ливен, которая в 1449 году стала монахиней в

¹⁶¹⁸ Weale W.H.J. Jean Prevost. Peintre circa 1465–1529 // *Le Beffroi, (Bruges) IV*, 1872/73, S. 206

¹⁶¹⁹ Первая жена Адриана Провоста Мария была дочерью Хуго Провоста.

¹⁶²⁰ Weale W.H.J. Peintres brugeois. Les Prévost // *Annales de la Société d'Emulation de Bruges* vol. 62 (1912). P. 163–164.

¹⁶²¹ Weale W.H.J. Jean Prevost. Peintre circa 1465–1529 // *Le Beffroi, (Bruges) IV*, 1872/73, ss. 213–214.

¹⁶²² Paviot J. The Van Eyck Family // *Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 59.

¹⁶²³ Dhanens E. *De kwartierstaat en het graf van Jan van Eyck*, Brussels, 1977. P. 27–32.

¹⁶²⁴ В 1395 году в Льежской епархии было восстание против герцога Иоанна Баварского, будущего первого патрона Яна ван Эйка. Интересно, что хотя Маасейк остался в стороне от восстания, тем не менее тоже подвергся санкциям после подавления бунта. Возможно, что имена, выбранные родителями для старшего и младшего сыновей, демонстрируют их лояльность правителю. Подробнее: Paviot J. *The Van Eyck Family* // *Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 59.

монастыре в Маасейке, получив приданое от герцога Бургундского¹⁶²⁵. И совсем недавно в архивах Ватикана было найдено письмо ван Эйка, написанное за несколько месяцев до его смерти, которое также подтверждает происхождение художника (в письме указан диоцез Льежа¹⁶²⁶, к которому и относился Маасейк¹⁶²⁷). Однако письмо подтверждает не только происхождение мастера, но и указывает на его статус: Ян ван Эйк обратился¹⁶²⁸ к римскому папе Евгению IV с просьбой даровать ему и его жене Маргарите конфессиональное письмо, которое могло быть и полной индульгенцией, а также разрешало обращаться к любому священнику в целях исповеди¹⁶²⁹. Письмо указывает на беспокойство о спасении души, типичное для людей позднего Средневековья¹⁶³⁰. Такие документы были редкостью, их получали представители придворных кругов и члены городских элит¹⁶³¹. Возможно, Ян ван Эйк решил получить такое письмо, руководствуясь примером каноника ван дер Пале, который уже в 1418 году имел подобный документ и мог рассказать об этом мастеру во время создания своего алтаря в 1434 году. Однако подобные письма были привилегией, поэтому маловероятно, что каноник ван дер Пале способствовал художнику – ведь он уже больше десяти лет не работал в папской курии. Возможно, что получить конфессиональное письмо ван Эйку помог не кто иной как один из его заказчиков кардинал Альбергати, который с 1438 года возглавлял Апостольскую пенитенциарию и принимал решения по таким вопросам¹⁶³².

¹⁶²⁵ Paviot J. The Van Eyck Family // *Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 59.

¹⁶²⁶ Callewier H. A new document on Jan van Eyck: his request for a confessional letter in the Vatican Archives // *Simiolus Netherlands quarterly for the history of art*, Volume 43 (2021) Number 1/2. P. 16–25.

¹⁶²⁷ Существуют иные предположения относительно места рождения живописца – Маастрихт, Бергейк, Арендонк, но ни одно из них не имеет столько дополнительных аргументов, как Маасейк.

¹⁶²⁸ Маловероятно, что художник сам отправился в Италию в 1441 с учетом ухудшающего состояния здоровья, которое, возможно, и послужило одной из главных причин для обращения в Ватикан за конфессиональным письмом. Ван Эйк мог передать это письмо через многочисленных представителей итальянских городов, которые жили в Брюгге, среди них были и его заказчики, такие как Арнольфини, Ломеллини и другие, а также в Брюгге проживали многие ремесленники, служители церкви, клерки итальянского происхождения. Подробнее: Nuttall P. *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500*. Yale University Press, 2004. P. 93–96.

¹⁶²⁹ Ян ван Эйк, хотя и принадлежал к приходу церкви Св. Жилия, но похоронен в церкви Св. Донациана, которая традиционно была связана с графами Фландрскими. Возможно, что конфессиональное письмо ему требовалось для того, чтобы исповедоваться не настоятелю церкви Св. Донациана. В 1441 году Ян ван Брабант, который служил в этом храме, имел очень плохую репутацию, обвинялся в финансовых махинациях, и частично пренебрегал своими обязанностями. Подробнее: Bruges, Episcopal Archives, A. 51, esp. fol. 140v.; Callewier H. A new document on Jan van Eyck: his request for a confessional letter in the Vatican Archives // *Simiolus Netherlands quarterly for the history of art*, Volume 43 (2021) Number 1/2. P. 22.

¹⁶³⁰ Schmutge L. *Die Beichtbriefe der Pönitentiare // Ablasskampagnen des Spätmittelalters: Luthers Thesen von 1517 im Kontext* // Andreas Rehberg, ed. *Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom* 132. Berlin: De Gruyter, 2017. P. 184–186.

¹⁶³¹ Schmutge L. *Die Beichtbriefe der Pönitentiare // Ablasskampagnen des Spätmittelalters: Luthers Thesen von 1517 im Kontext* // Andreas Rehberg, ed. *Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom* 132. Berlin: De Gruyter, 2017. P. 184–186.

¹⁶³² Callewier H. A new document on Jan van Eyck: his request for a confessional letter in the Vatican Archives // *Simiolus Netherlands quarterly for the history of art*, Volume 43 (2021) Number 1/2. P. 20–23.

В архивах Льежа несколько раз встречается упоминание мастера Яна – в 1388, 1403 и 1409 годах¹⁶³³, однако определенно говорить о том, что отец Яна ван Эйка также был художником, сложно. По мужской линии семья происходила из Брабанта, она принадлежала мелкому дворянству, о чем можно судить по гербу на могиле Хуберта ван Эйка; вероятнее всего, дед ван Эйков жил неподалеку от Хертогенбосха¹⁶³⁴. У Яна было два брата – старший, Хуберт, о котором хорошо известно благодаря знаменитому катрену на обратной стороне Гентского алтаря¹⁶³⁵, младший, Ламберт, который возглавит мастерскую брата после его смерти. Также у Яна ван Эйка была сестра Маргарет, о которой упоминал Лукас ван Хеере¹⁶³⁶, указывая, что она была искусна в живописи, и Маркус ван Варневейк, указывавший, что она была похоронена рядом с Хубертом ван Эйком в Генте¹⁶³⁷. Нужно отметить, что указание в катрене на «первый в искусстве» по отношению к Хуберту ван Эйку заставляет многих предполагать, что старший брат был учителем Яна ван Эйка¹⁶³⁸, однако это также могло быть жестом уважения по отношению к старшему брату¹⁶³⁹.

Неподалеку от Маасейка находилось аббатство Элдернэйк, восстановленное по приказу императора Оттона I в 950 году. Монастырь славился школой миниатюристов, в которой могли обучаться и братья ван Эйк. Возможно, что Ян ван Эйк начинал как иллюстратор манускриптов, что подтверждается и определенным набором сюжетов в его более поздних работах, характерных для миниатюристов того времени, и более поздними (1439) документальными свидетельствами оплаты за разработку инициалов в одной из рукописей, принадлежавших Филиппу Доброму¹⁶⁴⁰. При этом нужно отметить, что не сохранилось ни одного образца искусства региона реки Маас около 1400 года, чтобы

¹⁶³³ Colman P. Jan van Eyck et Jean sans Pitié. Bruxelles: Académie royale de Belgique, 2009. P. 16

¹⁶³⁴ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 8–10.

¹⁶³⁵ Кроме этого, в архивах Гента сохранились три записи о художниках Луберехте, Убрехте и Хубрехте, которые, скорее всего, являются одним и тем же человеком и с большой степенью вероятности могут быть соотнесены с Хубертом ван Эйком. В первой из них, датированной 1424–1425 годами, упоминается оплата за два рисунка для панелей по заказу членов магистрата Гента. Во второй, от 1425–1426 годов, также упоминается оплата подмастерьям художника в ходе посещения бургомистром города и членами городского совета его мастерской. Наконец, третья запись, датированная 9 марта 1426 года, связана с заказом патрицием Робрехтом Поортьером алтаря для собора Спасителя. Возможно, к этому заказу относилась фигура святого Антония, которая была написана маслом или вырезана из дерева (местонахождение неизвестно). Подробнее: Dhanens E. Van Eyck: the Ghent altarpiece (Art in context). New York: 1973. P. 44.

¹⁶³⁶ D’Heere L. Den Hof ende Boomgaerd der Poësen, 1565. Ghent, 1969. P. 47–119.

¹⁶³⁷ Vaernewijck M. Den spiegel der Nederlandtsche oudheyt. Ghent, Geraert van Salensen, 1568. Edited and publ Ferdinand van der Haeghen, Ghent, 1872–1881. Book IV.

¹⁶³⁸ Dhanens E. Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent // Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, 6, 1965. – 121 p.

¹⁶³⁹ Dumolyn J., Buylaert F. Van Eyck’s World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 87.

¹⁶⁴⁰ Summonte P. Letter to Marcantonio Michiel (MS, 1525). Edited by F. Nicolini. L’arte napoletana del rinascimento. Napoli: R. Ricciardi, 1925. – 286 p.

уверенно утверждать, что основное обучение Ян ван Эйк так же, как и его братья получили в родном городе¹⁶⁴¹.

Также нужно отметить гипотезу о достаточно хорошем уровне образовании Яна ван Эйка, знании им как текстов латинских авторов, особенно «Естественной истории» Плиния Старшего в средневековых переложениях¹⁶⁴², так и арабского трактата «De aspestibus» Альхазена, где были рассмотрены вопросы перспективного построения пространства и проблемы оптического восприятия¹⁶⁴³. Ян ван Эйк активно использовал буквы греческого языка как в своем мотто, так и в написании имен и цитат из Священного писания, однако его способ замены латинских и нидерландских букв греческими совершенно уникален. Нетипичный выбор букв в сравнение со своими современниками, отказ от существовавшей в тот период системы использования греческих букв связан с тем, что мастер был близок кругу нотариусов и переписчиков книг¹⁶⁴⁴. Возможно, что использование греческого символизировало для заказчиков ван Эйка уровень его образования и интеллекта¹⁶⁴⁵. Похожий способ использования греческих букв можно наблюдать в XII веке в манускриптах, а также в надписях на произведениях декоративно-прикладного искусства, особенно из золота и серебра, которые ван Эйк мастерски имитировал в живописи¹⁶⁴⁶.

Кроме того, Ян ван Эйк был знаком с рядом историй о легендарных античных художниках, что также отразилось в его творчестве. Так, например, рассказанная Плутархом история об отражении в щите Афины Перикла и Фидия, которая могла быть известна ван Эйку в одном из средневековых пересказов¹⁶⁴⁷, могла повлиять на изображение фигуры человека в щите Св. Георгия в «Мадонне каноника ван дер Пале». Этот прием также связан с игрой слов – щит и картина на средневековом нидерландском языке перекликаются¹⁶⁴⁸. Такие отражения в зеркальных поверхностях появляются в целом ряде произведений мастера, и будут подробнее рассмотрены в разделе 3.2. настоящей работы.

¹⁶⁴¹ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P.13.

¹⁶⁴² Martens M.P.J. Jan van Eyck's Optical Revolution // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 140–163.

¹⁶⁴³ Так называли в средневековой Европе арабского ученого Ибн аль-Хайсама. В Брюгге хранился перевод трактата Альхазена, сделанный в XIII веке. Подробнее: Martens M.P.J. Jan van Eyck's Optical Revolution // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P.163–174.

¹⁶⁴⁴ Scheller R.W. «Als ich can» // Oud Holland, LXXXIII, 1968, № 2. P. 135–139.

¹⁶⁴⁵ Jones S.F. Jan van Eyck's Greek, Hebrew and Trilingual Inscriptions // Van Eyck Studies, Papers Presented at the eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19–21 September 2012, ed. C. Currie, L. Preedy et al, Peeters, Paris, Leuven, Walpole MA, 2016. P. 290–308.

¹⁶⁴⁶ Интерес к периоду романики у мастера подтверждается включением элементов романской архитектуры в его произведения.

¹⁶⁴⁷ Ridderbos B, Buren, Anne van, Veen, Henk Th. van. Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research. Los Angeles, Calif.: Getty, 2005. P. 67–68.

¹⁶⁴⁸ Preimesberger R. Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza // Zeitschrift für Kunstgeschichte 54. Bd., H. 4 (1991). P. 483–485.

Современные исследования биографии ван Эйка выдвигают предположение, что в отличие от зрелого периода его творчества, когда он работал на герцога Бургундского, в ранний период он, как и его брат Хуберт¹⁶⁴⁹ были членами гильдии Св. Луки Маастрихта или Льежа, однако по причине отсутствия архивов гильдий точно утверждать это нельзя. Но скорее всего оба брата прошли традиционный путь обучения от ученика и подмастерья к мастеру, и уже достигнув необходимой квалификации, появляются в документах Гента, Эно и Гааги¹⁶⁵⁰. Причиной, по которой братья ван Эйк покинули земли Льежского принципата, могла быть тяжелая экономическая ситуация на этих территориях, разоренных недавней войной¹⁶⁵¹. Также существует гипотеза о работе братьев ван Эйк в Париже в 1410–е годы¹⁶⁵²: королевскому двору Валуа их могли представить братья Лимбург; в этом случае Ян ван Эйк покинул Париж в 1422 году после смерти короля Карла VI¹⁶⁵³. Также существует вероятность, что знакомство с братьями Лимбург и/или их дядей Жаном Малуэлем могло произойти через связи с графством Гелдернским, откуда родом были художники¹⁶⁵⁴.

Первое документальное свидетельство о Яне ван Эйке как авторитетном мастере с одним помощником, относится к 1421–1422 годам, когда художник работал в Эно¹⁶⁵⁵ и затем в Гааге для графа Иоанна III Баварского «Безжалостного» (1374–1425). С осени 1421 года по январь 1425 года имя Яна ван Эйка упоминается в финансовой отчетности казначея графа, а в 1424 он отмечен как придворный художник, работающий с одним помощником¹⁶⁵⁶. Не совсем понятны обстоятельства, при которых Ян ван Эйк появился при дворе Иоанна III Баварского, однако этот правитель еще в 15-летнем возрасте был избран принцем–епископом епархии Льежа, к которой в том числе относился и город Маасейк, и возможно, граф заметил одаренного мастера еще в юности.

¹⁶⁴⁹ Единственный точно известный период жизни Хуберта связан с городом Гентом (1420–1426), и там он не является членом гильдии Св. Луки. Подробнее: Dumolyn J., Buylaert F. Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 88.

¹⁶⁵⁰ Dhanens E. Van Eyck: the Ghent altarpiece (Art in context). New York: 1973. P. 44.

¹⁶⁵¹ Egmond A.-M. Dirc die maelre en Jan van Eyck. Een ambachtsman en een kunstenaar aan het Haagse hof. Jaarboek Die Haghe, 2014. P. 11–28.

¹⁶⁵² Около 1400 года Париж был одним из главных художественных и экономических центров в Европе, поэтому вероятность пребывания там Яна ван Эйка или обоих братьев расценивается сейчас как весьма высокая несколькими исследователями. Подробнее: Dumolyn J., Buylaert F. Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 93.

¹⁶⁵³ Châtelet A. Hubert et Jan van Eyck: Créateurs de l'Agneau mystique. Dijon: Éditions Fatou, 2011. P. 23–67.

¹⁶⁵⁴ Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 60–62.

¹⁶⁵⁵ В архивах церкви Нотр–Дам в Камбре указана плата за работу Яна ван Эйка. Диоцез Камбре включал в себя Эно, которое было захвачено графом Иоанном Баварским после смерти Виллема IV графа Эно и VI графа Гааги и Зеландии. Подробнее: Houdoy J. Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai, ancienne église métropolitaine Notre–Dame: Comptes, inventaires et documents inédits avec une vue et un plan de l'ancienne cathédrale. Paris: Damascène Morgand et Charles Fatout, 1880.

¹⁶⁵⁶ Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 60–62.

Иоанн III Баварский заказал Яну ван Эйку монументальные настенные росписи Бинненхофа в 1422–1425 годах¹⁶⁵⁷. Это был гобелен (или композиция настенной живописи – оригинал так же не сохранился, известен лишь в рисунках) на тему «Праздник рыбной ловли графа Баварского» (Париж, Лувр) Эта композиция отличается архаичностью, и датируется так же временем не позднее 1420 года¹⁶⁵⁸. Также с именем графа связывают заказ на ряд миниатюр из так называемого Турино–Миланского часослова¹⁶⁵⁹, и рисунок акварелью¹⁶⁶⁰.

После смерти своего первого покровителя 6 января 1425 году Ян ван Эйк почти сразу переехал в Брюгге, где с 19 мая стал придворным художником и «*varlet de chambre*» Филиппа Доброго, герцога Бургундского¹⁶⁶¹ (1396–1467). Возможно, что ван Эйк вытеснил из числа придворных художников Анри Бельшоа, который работал на заказы герцога Бургундского и его придворных в начале 1420–х годов¹⁶⁶². Его доходы выросли почти в два раза: у графа Иоанна III художник получал 30 фламандских фунтов и 10 гроутов, а у Филиппа Доброго – 50 фунтов и 40 гроутов¹⁶⁶³. Однако, если сравнить с доходами мастеров, связанных с ремесленными гильдиями, то ван Эйк зарабатывал на службе герцога почти в два раза меньше, чем мастер, связанный со строительным бизнесом¹⁶⁶⁴. Возможно, это связано с формулировкой, указанной герцогом «работать в любое время, когда соблаговолит герцог», и означает, что в остальное время мастер мог пользоваться свободой, чтобы выполнять другие заказы, что ван Эйк и делал. Нужно отметить, что официальную

¹⁶⁵⁷ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P.8.

¹⁶⁵⁸ The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol 1. P.610.

¹⁶⁵⁹ Впервые упоминание о связи имени ван Эйка с миниатюрами появляется в записях Пьетро Суммонте от 1524 года; в конце XIX – начале XX веков были попытки установить в миниатюрах этого часослова руки Хуберта и Яна ван Эйков, сейчас на основании анализа композиции и манеры исполнения можно утверждать, что Яну ван Эйку в часослове принадлежит по меньшей мере две миниатюры: «Похоронная месса» и «Рождество Иоанна Крестителя». Подробнее: Borchert T.-H. The Creators. Jan Van Eyck and his workshop: organization, collaborators, legacy // Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion. Cannibal Publishing, 2019. P. 155; Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 80–82.

¹⁶⁶⁰ The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol 1. P.610.

¹⁶⁶¹ Видимо, знакомство живописца и герцога состоялось ранее, потому что в записях от мая 1425 года, когда ван Эйк поступает на службу к Филиппу Доброму, о художнике написано, что герцог слышал о его способностях к живописи от многих придворных, и поэтому он желает взять его на службу и платить ежегодно 100 парижских фунтов. Подробнее: Châtelet A. Hubert et Jan van Eyck: Créateurs de l'Agneau mystique. Dijon: Éditions Faton 2011. P. 224.

¹⁶⁶² Dumolyn J, Buylaert F. Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 110.

¹⁶⁶³ Жак Павиот сделал пересчет выплат ван Эйку в период 1422–1424 и в период его работы на герцога Бургундского в одинаковые денежные единицы по курсу 1433–1435 годов. Подробнее: Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 61–62.

¹⁶⁶⁴ С 1397 по 1450 годы мастер, связанный со строительным бизнесом, зарабатывал в год 91,5 фунт и 40 гроутов, подмастерье в два раза меньше. Подробнее: Sosson J. P. Les Travaux publics de la ville de Bruges XIVe–XVe siècles. Les matériaux. Les hommes. Bruxelles: Crédit communal de Belgique, 1977. P. 226.

позицию придворного художника герцога Бургундского занимал Хью де Булонь¹⁶⁶⁵, поэтому Ян ван Эйк занял нишу мастера, не связанного правилами гильдии благодаря работе на двор герцога Бургундского, и при этом не ограниченного также исключительно работой на одного заказчика, что обеспечило ему более свободный выбор заказчиков и видов деятельности. Также интересен тот факт, что почти одновременно с ван Эйком в Брюгге прибывает художник Виллем ван Беринген (Виллем ван Тонгерен¹⁶⁶⁶), который, возможно, сотрудничал с Яном ван Эйком¹⁶⁶⁷.

Вскоре после перехода на службу к герцогу Бургундскому ван Эйк уехал из Брюгге и почти три года, с середины 1425 до 1428 года в основном проживал в Лилле¹⁶⁶⁸, который стал административным центром Бургундских Нидерландов после женитьбы Филиппа Смелого на Маргарите Фландрской. В 1425 году Филипп Добрый начал реконструкцию нескольких резиденций в Лилле, и видимо, ван Эйк работал над росписями стен или иными задачами, связанными с изменением внутренних интерьеров¹⁶⁶⁹. Осенью 1425 года художник, возможно, совершил поездку в Голландию и Зеландию¹⁶⁷⁰, что отразилось в записях о выплате ван Эйку 20 фунтов¹⁶⁷¹. Положение ван Эйка при дворе герцога Бургундского резко отличалось от ситуации с другими придворными художниками, которые были связаны с разными резиденциями Филиппа Доброго (Лилль, Дижон, Эден) и создавали по большей части гербы, щиты, знамена, флажки и различные временные декорации для рыцарских турниров и фестивалей. В сравнение с ними Ян ван Эйк, особенно в первые годы своей службы, не был связан с каким-то одним городом в период 1425–1429 годов, а совершал «секретные путешествия», о деталях которых почти ничего не известно. Одно из таких путешествий художник предпринял в 1426 году, и возвратился не ранее 14

¹⁶⁶⁵ Châtelet A. Un brodeur et un peintre à la cour de Bourgogne: Thierry du Chastel et Hue de Boulogne. Köln: Dumont Schauberg, 1994. P. 322–325.

¹⁶⁶⁶ В архивах Брюгге он по аналогии с ван Эйком обозначен как Виллем ван Тонгерен – по названию его родного города. Подробнее: Dumolyn J, Buylaert F. Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 91.

¹⁶⁶⁷ Schouteet A. Fontes historiae artis Neerlandicae. II 2. De Vlaamse primitieven te Brugge. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David. Bruxelles, 1989.

¹⁶⁶⁸ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.6, 14. Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes écrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P.83, 87.

¹⁶⁶⁹ Однако в архивах нет информации о конкретных деталях этих работ. Подробнее: Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 66–67.

¹⁶⁷⁰ В 1426 году Филипп Добрый начнет войну с Якобой Баварской, графиней Эно, Голландии и Зеландии, и через несколько лет добьется присоединения этих территорий к герцогству Бургундскому. Так как позже в документах будет зафиксированы дипломатические поручения, которые были поручены герцогом Яну ван Эйку, можно предположить, что и эта выплата, возможно, была связана с дипломатическими переговорами, предшествующими войне. Подробнее: Vaughan R., Small G. Philip the Good: The Apogee of Burgundy (History of Valois Burgundy). Boydell Press, 2014. P. 42–45.

¹⁶⁷¹ Châtelet A. Hubert et Jan van Eyck: Créateurs de l'Agneau mystique. Dijon: Éditions Faton 2011. P. 225.

июля 1426 года; по итогам поездки он получил выплату в размере 360 фунтов и 40 гроутов¹⁶⁷², что почти в семь раз превысило его ежегодный пенсион. Возможно, это был первый раунд переговоров о браке Филиппа Доброго¹⁶⁷³ и одной из дочерей короля Арагона Альфонса V Элеоноры¹⁶⁷⁴, и вероятно, Ян ван Эйк мог сделать портрет будущей невесты¹⁶⁷⁵, как позднее и произошло в случае с третьей женитьбой герцога на Изабелле Португальской. Другое предположение о цели «секретного путешествия» связано с Святой Землей, доказательством чему может служить интерпретация построек на Святой Земле в работе «Три Марии у гроба» (музей Бойманса – ван Бёнингена, Роттердам), написанной в мастерской ван Эйков, однако пока это остается на уровне гипотезы¹⁶⁷⁶. На основании анализа архитектурных деталей пейзажа на заднем плане было выдвинуто предположение, что мастер посетил Святую Землю и сделал зарисовки видов Иерусалима¹⁶⁷⁷, которые затем использовала мастерская ван Эйка.

В 1427 году художник «Иоханнес» прибыл в Турне и участвовал в празднике Св. Луки – покровителя живописцев. Сохранилась запись в городских архивах о том, что художник Иоханнес был награжден вином от городского муниципалитета и в его честь устроили банкет. Точно известно, что на этом банкете также присутствовали Робер Кампен, Рогир ван дер Вейден и Жак Даре¹⁶⁷⁸. Следующий приезд «Иоханнеса» отмечен в архивных записях мартом 1428 года¹⁶⁷⁹. Эти визиты указывают на возможность знакомства Яна ван Эйка с работами его коллег из Турне¹⁶⁸⁰.

Летом 1428 года герцог Бургундии отправил ван Эйка в составе посольства в Португалию для переговоров о женитьбе на Изабелле, дочери короля Португалии Жуана I. Нужно отметить, что ван Эйк получил вознаграждение в размере 160 фунтов, что соответствует выплатам ключевым фигурам в делегации: канцлеру Жиль Эскорне, сеньору

¹⁶⁷² Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908, doc.no 9.

¹⁶⁷³ Вторая жена герцога Бонна д'Артуа умерла в сентябре 1425 года. Подробнее: Vaughan R., Small G. Philip the Good: The Apogee of Burgundy (History of Valois Burgundy). Boydell Press, 2014. P. 48–53.

¹⁶⁷⁴ Через год к Альфонсо V, королю Арагона, выехала делегация герцога Бургундского. Подробнее: Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 69–70.

¹⁶⁷⁵ Нужно отметить, что Неаполь и двор короля Арагона Альфонсо V был одним из тех центров в Италии, откуда распространялась слава ван Эйка и искусства нидерландских художников XV века. Подробнее: Weiss R. Jan van Eyck and the Italians // Italian Studies, Volume 11, 1956 – Issue 1. P. 9–15.

¹⁶⁷⁶ Borchert T.-H. The Mobility of Artists. Aspects of Cultural Transfer in Renaissance Europe // The Age of Van Eyck 1430–1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting. Edited by T.-H. Borchert. Thames & Hudson, Ghent–Amsterdam: Ludion, 2002. P.38.

¹⁶⁷⁷ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908, doc.no 7.

¹⁶⁷⁸ Châtelet A. Hubert et Jan van Eyck: Créateurs de l'Agneau mystique. – Dijon: Éditions Faton 2011. P. 228.

¹⁶⁷⁹ Возможно, второй приезд в Турне был связан уже с поручениями герцога Бургундского. Подробнее: Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes écrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P. 86.

¹⁶⁸⁰ Особенно это касается Робера Кампена и его триптиха «Благовещение Мероде» (Метрополитен–Музей, Нью–Йорк), написанного как раз около 1427 года, что найдет позже отражение в композиции «Благовещения» на Гентском алтаре.

Рубе, Бодуэн де Ланнуа и другим аристократам. Имя художника указано в финансовых документах после вышеупомянутых придворных, после ван Эйка в списке следуют секретарь и еще несколько участников посольства, однако их выплаты в два и даже в три раза меньше¹⁶⁸¹. 13 января король Жуан I дал аудиенцию посольству, и в последующие дни художник написал портреты Изабеллы, которые в феврале 1429 года были отправлены герцогу. В ожидании ответа герцога некоторые члены дипломатической миссии, включая и Яна ван Эйка, совершили паломничество в Сантьяго де Компостела, посетили двор короля Кастилии Мануэля II и двор короля Гранады Мохаммеда¹⁶⁸²; дворец Альгамбра повлиял на изображение интерьеров лоджии в работе «Мадонна канцлера Ролена», написанной спустя шесть лет¹⁶⁸³. 11 июня 1429 года был подписан брачный договор, 25 июля проведена свадьба по доверенности, и в сентябре посольство на португальском корабле вместе с Изабеллой возвратилось домой.

Ян ван Эйк, как и многие придворные Филиппа Доброго, принял участие в свадебных торжествах в январе 1430 года, которые проходили в Брюгге. Художник уже посещал Брюгге: первый раз в 1425, затем он приезжал в Брюгге на короткое время в 1427 году вместе с герцогом¹⁶⁸⁴. Третий приезд в активно развивающийся коммерческий центр Фландрии в 1430 году очевидно, повлиял на решение ван Эйка окончательно переехать в Брюгге. Между июнем 1431 и июлем 1432 годов художник осуществил свое намерение и начал регулярно вносить платежи Яну ван Меланену¹⁶⁸⁵ за дом, который находился на Гоуден-Хандстраат в квартале Св. Николая около моста Св. Жилия в приходе святого Донатиана¹⁶⁸⁶. Это двухэтажное здание¹⁶⁸⁷ вместе с участком земли принадлежало художнику, благодаря этому горожане воспринимали ван Эйка как уважаемого жителя города с высоким социальным статусом; память о мастере долго сохранялась в Брюгге

¹⁶⁸¹ Spitzbarth A.–B. *Ambassades et ambassadeurs de Philippe le Bon, troisième duc de Bourgogne (1419–1467)*. Brepols, 2013. P. 296–297.

¹⁶⁸² Paviot J. *Portugal et Bourgogne au XVe siècle*. Paris/Lisbon, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1995. P. 31–34, 204–218. Doc nos. 90–92.

¹⁶⁸³ Corselas M.P.L. *Jan van Eyck and the Alhambra of Granada in Context // The Power of Symbols: The Alhambra in a Global Perspective*. Edited by A.V. Braga, F. Giese. Peter Lang AG, 2018. P. 83–93.

¹⁶⁸⁴ Художник, видимо, сопровождал герцога Бургундского, который посещал Брюгге в это время. Подробнее: Paviot J. *La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits // Review des archéologues et historiens d'art de Louvain* 23 (1990). P. 83–93.

¹⁶⁸⁵ До 1431 года дом принадлежал Якобу ван Меланену, и после его смерти перешел в собственность сына Яна ван Меланена. Подробнее: Meester T., Dumolyn J., Jones S.F., Leloup W., Schotte B., Speecke M. *Meester Jans huus van Eicke. Jan van Eyck's House, Workshop and Milieu in Bruges: New Archival Data // Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 129.

¹⁶⁸⁶ Meester T., Dumolyn J., Jones S.F., Leloup W., Schotte B., Speecke M. *Meester Jans huus van Eicke. Jan van Eyck's House, Workshop and Milieu in Bruges: New Archival Data // Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 128–129.

¹⁶⁸⁷ Первое описание его появляется только в середине XVI века, также здание изображено на карте Маркуса Герарда 1562 года. Подробнее: Meester T., Dumolyn J., Jones S.F., Leloup W., Schotte B., Speecke M. *Meester Jans huus van Eicke. Jan van Eyck's House, Workshop and Milieu in Bruges: New Archival Data // Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 130.

после его смерти¹⁶⁸⁸. В доме на Гоуден–Хандстраат ван Эйк не только проживал вместе с женой и детьми, там же находились его мастерская, и по обычаю того времени вместе с ним жили ученики, и могли останавливаться подмастерья¹⁶⁸⁹.

Семейство Меланенов (видимо, происхождение их связано с Ломбардией, Миланом) появилось в архивных документах с XIII века, когда они являлись членами фламандской Ганзы в Лондоне, а затем, в XIV веке стали частью городской элиты Брюгге: Меланены, занимали посты главы и членов городского магистрата, председателей различных комитетов, возглавляли отряды самообороны в городе. Нужно также отметить, что в начале XV века один из Меланенов участвовал в заговоре против городского магистрата на стороне отца Филиппа Доброго Иоанна Бесстрашного. Семье Меланен при жизни ван Эйка принадлежали несколько зданий, которые окружали дом художника, что позволяет сделать предположение о связях мастера и семейства Меланенов, с учетом статуса самого художника, *varlet de chambre* герцога Бургундского¹⁶⁹⁰. Кроме Меланенов, соседями Яна ван Эйка на Гоуден–Хандстраат и ближайшей к ней улице Синт–Гиллискеркстраат были многочисленные хозяева постоянных дворов, где останавливались испанские, шотландские и другие иностранные купцы. Семьи Метейнес, Бонин, ван дер Мутен, Ларис не только содержали гостиницы с трактирами (*waardens*), но и были зачастую агентами приезжих купцов и их поручителями: они оказывали юридическую и финансовую поддержку и получали за это комиссионные¹⁶⁹¹. Также нужно отметить, что район около моста Св. Жилия – это не только активный деловой центр, но и «грязное место», так как неподалеку находилось знаменитое в Брюгге здание, совмещавшее функции публичного дома и бани, и поэтому квартал имел неоднозначную репутацию¹⁶⁹².

Однако последнее десятилетие жизни ван Эйка было связано не только в Брюгге. В сентябре 1426 года умер его старший брат Хуберт¹⁶⁹³, а работа над заказом Йооса Вейда –

¹⁶⁸⁸ В архивах до 1463 года имя ван Эйка упоминается как «Meester Jans huus van Eicke», а затем как покойный мастер. Подробнее: Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. P. XLVII. Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // *Review des archeologues et historiens d'art de Louvain* 23 (1990). P. 91.

¹⁶⁸⁹ Campbell L. L'organisation de l'atelier // Patoul B., Schoute R. *Les Primitifs flamands et leur temps*. Brussels: Tournesol Conseils SA/La Renaissance du Livre, 1994. P. 89–99. Также см. историю Герарда Давида и его подмастерья Амброзиуса Бенсона о проживании подмастерьев и хранении их вещей у мастера.

¹⁶⁹⁰ Meester T., Dumolyn J., Jones S.F., Leloup W., Schotte B., Speecke M. Meester Jans huus van Eicke. Jan van Eyck's House, Workshop and Milieu in Bruges: New Archival Data // *Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 131–133.

¹⁶⁹¹ Auweele D. *Schepenbank en schepenen te Brugge (1127–1384). Bijdrage tot de studie van een gewone stedelijke rechts- en bestuursinstelling, met lijst van Wetsvernieuwingen van 1211 tot 1357, doctoraatsverhandeling* (onuitgegeven), Katholieke Universiteit Leuven, 1977.

¹⁶⁹² Dupont G. *Maagdenverleidsters, hoeren en speculanten: prostitutie in Brugge tijdens de Bourgondische periode (1385–1515)*. Brugge: Marc Van de Wiele: Genootschap voor Geschiedenis te Brugge, 1996. P. 147, 157.

¹⁶⁹³ Первое упоминание о старшем брате Яна ван Эйка Хуберте приводит Маркус Варневейк, цитируя надпись на его могиле. Подробнее: Ridderbos B., Buren A., Veen H.T. *Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research*. Los Angeles, Calif.: Getty, 2005. P. 218.

алтарем «Поклонение мистическому агнцу» – была незакончена¹⁶⁹⁴. Сначала ван Эйк приезжал для работы над Гентским алтарем из Лилля, а затем завершал эту работу уже в Брюгге – на протяжении 1431–1432 годов он дорабатывал панели Гентского алтаря, привезенные в Брюгге¹⁶⁹⁵. Согласно катрену, алтарь был закончен 6 мая 1432¹⁶⁹⁶.

Ян ван Эйк по-прежнему много путешествовал по поручениям герцога. В 1431 году мастер работал в герцогской резиденции в Эдене в графстве Артуа¹⁶⁹⁷, однако детали заказа неизвестны. В 1434 году он сопровождал герцога в Дижон, где проходили торжества по случаю свадьбы Людовика I Савойского на Анне де Лузиньян¹⁶⁹⁸. В 1435 году Ян ван Эйк отправился в Аррас, где с июля по октябрь шли мирные переговоры между Францией, Англией и Бургундией¹⁶⁹⁹. Возможно, он выполнял для герцога работы по оформлению залов заседаний, но шесть серебряных кубков, который герцог подарил ван Эйку в это время¹⁷⁰⁰, указывают, что возможно, как раз в это время художник создавал и «Портрет кардинала Альбергати», и работу «Иероним в своем кабинете», которая могла быть даром от герцога посланнику папы.

Последнее такое путешествие по поручению герцога ван Эйк осуществил в 1436 году, о чем свидетельствуют документы в архивах Лилля¹⁷⁰¹, подтверждающие выплату художнику 720 фунтов, что в два раза превысило его годовой пенсион, и соответствовало стоимости столь длительного путешествия¹⁷⁰². К сожалению, никаких достоверных свидетельств, какова была цель путешествия, не сохранилось. В архивах герцогства Бургундского сохранилось несколько писем из монастыря Сиона в Иерусалиме, в одном из

¹⁶⁹⁴ Заказ получает мастерская братьев ван Эйк около 1420 года. Подробнее: The Ghent Altarpiece. Ludion Guides, Cathedral of St Bavo, Chent, 2013. P.13.

¹⁶⁹⁵ The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol 1. P. 611.

¹⁶⁹⁶ Существует мнение, что полностью работы над полиптихом были завершены три года спустя, в мае 1435 г.: в этот год перед алтарем было учреждено ежедневное богослужение. Подробнее: Успенский Б.А. Гентский алтарь Ван Эйка. М., Рип-холдинг, 2013. С. 10; Herzner V. Jan van Eyck und der Genter Altar. Worms, 1995. P. 10–13.

¹⁶⁹⁷ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.17. Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P. 88.

¹⁶⁹⁸ Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 74.

¹⁶⁹⁹ Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P. 93.

¹⁷⁰⁰ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no 26; Châtelet A. Hubert et Jan van Eyck: Créateurs de l'Agneau mystique. Dijon: Éditions Faton 2011. P. 234; Нужно отметить, что шесть серебряных кубков – это традиционный подарок либо на рождение ребенка, о чем будет сказано ниже, либо посланнику. Подробнее: Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 78.

¹⁷⁰¹ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.27. Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P. 89.

¹⁷⁰² Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 78.

них, написанном францисканским монахом Альберто Картеано в октябре 1436 года, указано на прибытие в монастырь доверенного лица Филиппа Доброго¹⁷⁰³. Нужно отметить, что вероятнее всего ван Эйк путешествовал в Святую Землю через Италию: существует несколько косвенных свидетельств этого, таких как знание особенностей альпийских ландшафтов, заказ утерянного сегодня триптиха Ломеллини, а также быстрое распространение знаний о творчестве художника в Италии – в 1448 году его упоминал в своем трактате Кириако д'Анкона, а в 1456 – Бартоломео Фацио¹⁷⁰⁴.

Патрон мог контролировать процесс исполнения своего заказа. Он мог посетить мастерскую художника, чтобы проверить степень готовности заказа и соответствия произведения требованиям. Так, например, для контроля готовности своих заказов летом 1432 года в мастерской Яна ван Эйка побывали члены городского магистрата Брюгге¹⁷⁰⁵, а осенью – герцог Бургундский¹⁷⁰⁶. Возможно, после этого визита правителя художник начал работу над триптихом для монастыря Шанмоль в Дижоне, где находилась родовая усыпальница герцогов¹⁷⁰⁷.

С Брюгге связан ряд заказов, выполненных ван Эйком. В 1432 году художник написал «Портрет Тимофея»¹⁷⁰⁸, В следующем, 1433, «Мадонну и младенца с книгой»¹⁷⁰⁹, в октябре – «Портрет человека в красном тюрбане»¹⁷¹⁰. Портреты задокументированы благодаря наличию подписей мастера на каждой картине. В 1433–1434 годах художник также работал для церкви Св. Донациана, занимаясь золочением и росписью креста на башне капеллы Св. Иоанна и реликварием¹⁷¹¹. В 1434 году художник закончил работу над

¹⁷⁰³ Sarthiano A. Opera omnia in ordinem redacta. Rome, 1688. P. 273–274; Paviot J. Ducs de Bourgogne. Croisade et l'Orient Fin XIV–e siècle – XV–e siècle. Sorbonne Pups, 2003. P. 81; К сожалению, Картеано не указал имени посланника герцога, и возникает вопрос – мог ли гуманист Картеано не указать имени знаменитого к тому времени живописца. Подробнее: Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 78.

¹⁷⁰⁴ Fazio B. De viris illustribus. English translation in M.Baxandall “Bartolomeus Facius on Painting: a fifteenth-century Manuscript of De viris illustribus”, Warburg&Courtland Institute, 1964. P. 90–107; Weiss R. Jan van Eyck and the Italians // Italian Studies, Volume 11, 1956 – Issue 1. P. 1–15.

¹⁷⁰⁵ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. P. XXXVIII, doc no 18; Gilliodts–Van Severen L., Gailliard E. Inventaire des archives de la Ville de Bruges. section 1: Inventaire des chartes. 1876. P. 15.

¹⁷⁰⁶ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. P. XXXIX.

¹⁷⁰⁷ Триптих утрачен, сохранилась только левая створка «Благовещение» (Национальная галерея, Вашингтон). Подробнее: Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 49–50.

¹⁷⁰⁸ Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 218–222.

¹⁷⁰⁹ Оригинал утерян, копия сохранилась под именем «Ince Hall Madonna» (Национальная Галерея Виктории, Мельбурн).

¹⁷¹⁰ Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 212–277.

¹⁷¹¹ Geelen I. Jan van Eyck, Polychromer (and Designer?) of Statues // Van Eyck studies, 2017. P. 113–114.

портретом четы Арнольфини¹⁷¹² и начал «Мадонну каноника ван дер Пале», которая была завершена к 1436 году¹⁷¹³.

В 1433 году он женился на damoiselle Маргарите (так она именуется в документах Бургундского двора¹⁷¹⁴, что указывает на ее аристократическое происхождение, так же, как и одежда, в которой Маргарита изображена на своем портрете. Женитьба на Маргарите отражает повышение социального статуса мастера. Первый ребенок ван Эйка родился в 1434 году¹⁷¹⁵, крестным отцом стал герцог Филипп Добрый, который подарил шесть серебряных кубков¹⁷¹⁶ (имя мальчику дали в честь крестного отца¹⁷¹⁷), а над купелью ребенка держал супруг внебрачной дочери Филиппа Пьер де Бофремон¹⁷¹⁸. Возможно также, что и подпись Яна ван Эйка¹⁷¹⁹ на части его работ, что было совершенно не типично для его времени¹⁷²⁰, также указывает на особое положение, которое занимал мастер и среди художников Брюгге, и среди заказчиков. Вознаграждение, которое он получал от герцога, во много раз превышало те суммы, которые выделялись для остальных художников¹⁷²¹. Незадолго до сентября 1434 года герцог повысил жалованье ван Эйка в 7,2 раза, и оно должно было выплачиваться художнику 4 раза в год. Финансисты герцога в Лилле были недовольны этим решением и стали задерживать его исполнение, мастер настаивал на положенных ему выплатах, и Филипп Добрый написал письмо в Лилль, где указывал на необходимость выплат и возможность ухода ван Эйка с герцогской службы в ином

¹⁷¹² Campbell L. The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues). London, 1998. P. 174–204.

¹⁷¹³ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 57.

¹⁷¹⁴ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.31. Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P. 91.

¹⁷¹⁵ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc. no 22.

¹⁷¹⁶ Это традиционный подарок новорожденному ребенку, при этом стоимость кубков была сопоставима с годовым жалованьем ван Эйка. Подробнее: Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 74.

¹⁷¹⁷ Первое имя сына или дочери художника, вероятнее всего было Филипп или Филиппа в честь его крестного. Всего у ван Эйка было четверо детей, кроме первенца, хорошо известно также о его дочери, которая стала монахиней в Маасейке. Подробнее: Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 79.

¹⁷¹⁸ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.22. Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P. 89.

¹⁷¹⁹ Он единственный из нидерландских художников XV века, кто подписывает свои работы. Подробнее: Harbison C. Jan van Eyck: The Play of Realism. Reaktion Books, 1997. P. 31.

¹⁷²⁰ Однако отдельные примеры исключительного отношения правителей к художникам существовали и до Яна ван Эйка. Так король Карл V (старший брат первого герцога Бургундского из династии Валуа Филиппа Смелого) именует своего придворного мастера «высокопочтимый Андре Боневе, наш скульптор». No Equal Подробнее: Any Land: Andre Beauneveu, Artist to the Courts of France and Flanders. Edited by Susie Nash. – Paul Holberton Publishing, 2007. P. 25–28; Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 36.

¹⁷²¹ Kemperdick S., Lammertse F. The Road to Van Eyck. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012. P. 85.

случае¹⁷²². Все эти факты указывают на то, что Ян ван Эйк понимал свою уникальность как живописца и осознавал неповторимость создаваемых им произведений.

В 1435 году мастер выполнил заказ городского магистрата Брюгге на золочение и роспись статуй на фасаде ратуши¹⁷²³, а также написал произведения для приближенных Филиппа Доброго: «Мадонну канцлера Ролена»¹⁷²⁴ (возможно, по заказу сына канцлера) и «Портрет Бодуэна I де Ланнуа»¹⁷²⁵. Интересно, что в портрете де Ланнуа бросается в глаза массивная золотая цепь, которая была создана хорошим знакомым ван Эйка ювелиром из Брюгге Лодевиком де Блазере¹⁷²⁶. В 1436 году художник завершил работу над «Мадонной каноника ван дер Пале» и выполнил «Портрет Яна де Леу». Отсутствуют сведения, что делал художник во время бунта в Брюгге, пик которого пришелся на 1437 год (в мае 1437 года один из придворных герцога был убит, а сам Филипп Добрый спасся почти чудом). Однако в этот беспокойный период мастер создал два произведения: «Дрезденский триптих» и рисунок «Св. Варвара»¹⁷²⁷ (Королевский музей изящных искусств, Антверпен). В августе 1437 года Ян ван Эйк посетил Арнем, столицу Гелдернского графства, и получил в дар вино¹⁷²⁸, но цель этого визита неизвестна; возможно, эта поездка была связана с событиями в Брюгге, где после бунта началась эпидемия¹⁷²⁹.

Неясно, когда были написаны диптих «Благовещение» (музей Тиссен–Борнемисе, Мадрид) и «Мадонна в церкви» (Государственные музеи Берлина), возможно, что как раз в период 1436–1438 годов¹⁷³⁰. Нужно отметить, что также, как и в случае с «Благовещением» (см. подробнее раздел 2.1), «Мадонна в церкви» представляет собой створку несохранившегося алтаря, вероятно, диптиха¹⁷³¹. Плодотворным для ван Эйка был 1439 год, когда он пишет «Голову Христа» (не сохранилась, копия в Государственных музеях

¹⁷²² Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.23–24; Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P. 93.

¹⁷²³ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no 25; Châtelet A. Hubert et Jan van Eyck: Créateurs de l'Agneau mystique. – Dijon: Éditions Faton 2011. P. 233.

¹⁷²⁴ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 50–53.

¹⁷²⁵ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 36.

¹⁷²⁶ Dumolyn J, Buylaert F. Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 105.

¹⁷²⁷ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 36–42, 61–66.

¹⁷²⁸ Nijsten G. Het hof van Gelre. Cultuur ten tijde van de hertogen uit het Gulikse en Egmondse huis (1371–1473). Kampen, 1992. P. 344. Doc no 48.

¹⁷²⁹ Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 78.

¹⁷³⁰ Эти два произведения коррелируют по композиции с рисунком «Св. Варвара» и Дрезденским триптихом. Подробнее: Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 61–63.

¹⁷³¹ На утерянной створке могло быть изображение донатора, однако рама была украдена в XIX веке и атрибуция заказчика невозможна. Подробнее: Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 61–64.

Берлина), затем «Портрет Маргариты ван Эйк» и «Мадонну у фонтана»¹⁷³². Последняя работа – «Спаситель мира» – была завершена ван Эйком в январе 1441 года¹⁷³³ (не сохранилась, копия в музее Гронинге в Брюгге). На сегодняшний день сохранилось чуть меньше 20 произведений мастера¹⁷³⁴.

Мастер, особенно художник, который одновременно имеет ранг придворного, мог выступить посредником между другими художниками и двором правителя. Одним из таких примеров является приобретение у художника–миниатюриста Жана Креве миниатюр и инициалов для манускриптов, когда Ян ван Эйк выступал как агент–посредник. Частично расходы на возмещение работ Креве были выплачены в 1439, а полный расчет был завершён в 1441 году¹⁷³⁵. Также ван Эйк приобретал ряд картин для герцога в 1440 году, однако точный список и авторы этих произведений неизвестны¹⁷³⁶.

Ян ван Эйк умер в июне 1441 г. в Брюгге, герцог оплатил похороны художника, сумма составила 12 фунтов¹⁷³⁷. Благодаря усилиям младшего брата мастера Ламберта и с разрешения епископа Турне Жана Шевро, одного из ближайших советников Филиппа Доброго, тело Яна ван Эйка было перезахоронено в церкви своего прихода (прихода Святого Донациана) следующей весной¹⁷³⁸. Вдова Яна ван Эйка получила разовую выплату его годового пенсионера¹⁷³⁹, а через восемь или девять лет дочь ван Эйка получила приданое для того, чтобы поступить в монастырь Св. Агнессы в Маасейке¹⁷⁴⁰. Дом на Гоуден–

¹⁷³² Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 46–47, 66.

¹⁷³³ Paviot J. The Van Eyck Family // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 78.

¹⁷³⁴ Borchert T.-H. The Creators. Jan Van Eyck and his workshop: organisation, collaborators, legacy // Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion. Cannibal Publishing, 2019. P. 141.

¹⁷³⁵ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.28. Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P. 89–90 and n.54.

¹⁷³⁶ Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P.93, no IV.

¹⁷³⁷ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.30,32–33; Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P. 91.

¹⁷³⁸ Ян ван Эйк жил в приходе церкви Св. Жилия, однако похоронен был как придворный художник герцога в приходе Св. Донациана. Подробнее: Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. P. Xlviii.

¹⁷³⁹ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.30,32–33. Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P. 91. Это не первый пример выплаты пенсии супруге придворного художника. Вдова Жана де Малюзля после смерти художника в 1415 получала ежегодную пенсию от герцога Бургундии Иоанна Бесстрашного, отца Филиппа Доброго. Nijsten G. In the Shadow of Burgundy: The Court of Guelders in the Late Middle Ages (Cambridge Studies in Medieval Life and Thought: Fourth Series, Series Number 58). Cambridge University Press, 2004. – 496 p.

¹⁷⁴⁰ Weale W.H.J. Hubert and John Van Eyck: their Life and Work. London/New York: J. Lane, 1908. Doc no.36–37. Paviot J. La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // Review des archeologues et historiens d'art de Louvain 23 (1990). P. 91.

Хандстраат¹⁷⁴¹ принадлежал ван Эйкам до 1443 года¹⁷⁴². Отношения в семье ван Эйков, по всей видимости, были очень тесными, на что указывает и связь между Хубертом и Яном, отраженная в катрене Гентского алтаря, и в заботах Ламберта о достойном месте для захоронения брата¹⁷⁴³.

Нужно отметить, что положение Яна ван Эйка при герцогском дворе не было уникальным примером. При деде, а затем при отце Филиппа Доброго в Дижоне работал Жан Малуэль, который также получал значительные выплаты от герцога за службу, как и ван Эйк, и похожее решение герцог принял по задержкам выплат Малуэлю (Филипп Добрый решил платить Малуэлю из доходов соляных шахт); а после смерти Малуэля его жена получила годовую выплату из герцогской казны¹⁷⁴⁴. Таким образом, Филипп Добрый в отношениях с Яном ван Эйком следовал в том числе семейной традиции, сформировавшейся уже на рубеже XIV–XV веков.

Также при анализе биографии ван Эйка заметна высокая мобильность художника, он переезжал из одного города в другой, следуя за своими патронами, отправлялся в путешествия различной продолжительности. Эта особенность жизни живописца, однако, тоже находит свои корни в средневековой традиции странствующих групп каменщиков и иных ремесленников в XI–XIV веках, при этом нужно отметить, что путешествуют не только подмастерья, но и мастера¹⁷⁴⁵. При этом траектория движения Яна ван Эйка¹⁷⁴⁶ так же, как и его братьев Хуберта и Ламберта, отражает зависимость проживания мастеров от уровня экономического и культурного развития городов Фландрии¹⁷⁴⁷.

¹⁷⁴¹ Сейчас эта улица называется Торенбрюг, дом был снесен до 1835 года, возможно, в ходе значительной реконструкции, которая проходила в этом районе Брюгге в первой трети XVIII века. Подробнее: Meester T., Dumolyn J., Jones S.F., Leloup W., Schotte B., Speecke M. Meester Jans huus van Eicke. Jan van Eyck's House, Workshop and Milieu in Bruges: New Archival Data // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 131.

¹⁷⁴² В 1444 владельцем дома становится ганзейский купец немецкого происхождения Герман ван Бейсебург. Подробнее: Meester T., Dumolyn J., Jones S.F., Leloup W., Schotte B., Speecke M. Meester Jans huus van Eicke. Jan van Eyck's House, Workshop and Milieu in Bruges: New Archival Data // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 130.

¹⁷⁴³ Dumolyn J., Buylaert F. Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 87.

¹⁷⁴⁴ Archives départementales de la Côte-d'Or (Dijon, ADCO), B 5967, fol. 38v–39v (Salins accounts 1413–14); Dijon, ADCO, B 5968, fol. 37v–39v (Salins accounts 1414–15). Перевод in Friedrich Gorissen, 'Jan Maelwael und die Brüder Limburg: eine Nimweger Künstlerfamilie um die Wende des 14. Jahrhunderts' *Bijdragen en Mededelingen Gelre* 54 (1954): 153–221, at 206–207, 212–213.

¹⁷⁴⁵ Dumolyn J., Buylaert F. Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 91.

¹⁷⁴⁶ Регион реки Маас активно развивался с эпохи Каролингов до XIII столетия. Льеж и Кельн могли быть привлекательны для юного ван Эйка, однако около 1400 года эти города стали заметно проигрывать Фландрии. Подробнее: Stabel P. *Dwarfs among giants: the Flemish urban network* Подробнее: the late Middle Ages (Studies Подробнее: urban social, economic and political history of the medieval and modern Low Countries). – Garant Uitgevers, 1997. – 287 p.

¹⁷⁴⁷ Munro J.H. Economic depression and the arts in the Fifteenth-Century Low Countries // *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*; Toronto, 1983, vol 7 (4). P. 235–236.

Приложение Ж. Влияние мастерской ван Эйка на европейское искусство XV – начала XVI века

Целый ряд итальянских, немецких и испанских художников испытал влияние художественной манеры Яна ван Эйка и его мастерской.

Так, образ Св. Иеронима, разработанный ван Эйком и повторенный его мастерской, оказал сильное влияние на ряд образов святого, написанных итальянскими художниками, такими, как Колантонио, Антонио да Фабриано и Антонелло да Мессина в первой половине XV века, и далее на Доменико Гирландайо и Сандро Боттичелли в начале 1480-х годов при создании фресок в церкви Оньсанти во Флоренции.

На алтаре, созданном по заказу семьи Ломеллини, на левой створке находилась сцена Благовещения¹⁷⁴⁸, которая также оказала влияние на ряд произведений как итальянских художников¹⁷⁴⁹, так и немецких мастеров¹⁷⁵⁰ – композиция работ выстроена по принципам, характерным для творчества ван Эйка¹⁷⁵¹. Отдельно нужно отметить сцену Благовещения на триптихе Мастера Благовещения из Экса¹⁷⁵², также напоминающего работы ван Эйка¹⁷⁵³. Под этим именем, возможно, скрывается Бартеlemi д'Эйк, придворный художник Анжуйского короля Рене Доброго и возможный представитель одного из следующих поколений семьи ван Эйка¹⁷⁵⁴. Выстроенная по диагонали композиция, позы и жесты Гавриила и девы Марии, а также натюрморты с книгами на верхней части панелей с пророками Иеремией и Исайей – все это приводит к мысли об опосредованном влиянии художественной манеры ван Эйка на мастера Авиньонской школы.

Произведения Бартеlemi д'Эйка и Йоса Аммана объединяет также изображение архитектурно-скульптурной группой над сценой Благовещения с двумя фигурами пророков под готическими балдахинами, выполненными в виде каменных скульптур.

¹⁷⁴⁸ Fazio B. De viris illustribus. English translation in M. Baxandall "Bartolomeus Facius on Painting: a fifteenth-century Manuscript of De viris illustribus", Warburg&Courtland Institute, 1964. P. 102–103.

¹⁷⁴⁹ Антонелло да Мессина. «Благовещение» (1474, палаццо Белломо, Сиракузы).

¹⁷⁵⁰ Йос Амман или Джусто ди Алеманья. «Благовещение» (фреска, 1451, Санта-Мария-ди-Кастелло, Генуя). Амман был родом из региона Боденского озера, побывал в Турне в мастерской Робера Кампена, испытал влияние Витца (см. ниже, Витц в свою очередь также находился под влиянием в том числе творчества ван Эйка), однако также был знаком с работой и ван Эйка. In The Age of Van Eyck 1430-1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting. / Edited by Till-Holger Borchert. – Thames & Hudson, Ghent-Amsterdam: Ludion, 2002. Pp. 33-34.

¹⁷⁵¹ Borchert T.–H. The impact of Jan van Eyck's lost Lomellini-Triptych and his Genoese Patrons // Colnaghi Studies, vol 4 (March), 2019. P. 48; Fazio B. De viris illustribus. English translation in M. Baxandall "Bartolomeus Facius on Painting: a fifteenth-century Manuscript of De viris illustribus", Warburg&Courtland Institute, 1964. P. 90–107.

¹⁷⁵² Центральная панель хранится в церкви Мадлен, Экс-ан-Прованс, «Пророк Исайя» – в музее Бойманса – ван Бёнингена, Роттердам, «Натюрморт с книгами», верхняя часть панели Исайи – в Рейхсмوزهуме, Амстердам, «Пророк Иеремия» – в Королевском музее изящных искусств, Брюссель. На оборотной стороне закрытых створок изображено «Явление Христа Марии Магдалине».

¹⁷⁵³ Например, триптих Ломеллини, Гентский алтарь, «Мадонна в церкви».

¹⁷⁵⁴ The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol 1. P. 619.

Очень схожее изображение также появляется на одной из панелей полиптиха, созданного для цистерцианского монастыря в Мариенфельде. Иоганном Кербекке, художником из Вестфалии¹⁷⁵⁵. Возможно, что ван Эйк сделал рисунки пророков, которые затем распространились в копиях¹⁷⁵⁶, чем и можно объяснить такое широкое распространение этого мотива.

Утерянный триптих Ломеллини относится к генуэзским заказам Яна ван Эйка, как и сохранившийся алтарь Джустиниани (Дрезденский триптих). Центральная часть этого произведения повлияла на работу Джованни Мадзоне, отождествляемого с Мастером Благовещения на Горе (алтарь для собора в Понтремоли). Мадзоне работал в Генуе, где и мог видеть работу ван Эйка¹⁷⁵⁷, и под ее влиянием написал алтарь для церкви в Понтремоли «Мадонна с младенцем».

Еще два произведения ван Эйка и его мастерской посвящены Св. Франциску¹⁷⁵⁸, образ которого был прежде всего популярен среди итальянских заказчиков¹⁷⁵⁹. Работы ван Эйка – одни из самых первых примеров изображения этого святого в заальпийской Европе¹⁷⁶⁰. На подготовительном рисунке работы из Турина заметны исправления (*pentimenti*), что указывает на руку самого мастера. Произведение из музея Филадельфии выполнено на пергаменте, который прикреплен к доске, принадлежащей тому же фрагменту древесины, из которого сделаны основы для «Портрета Бодуэна I де Ланнуа» и «Портрета Джованни Арнольфини»¹⁷⁶¹. Руке того же мастера, которая выполнила вторую версию «Стигматизации Св. Франциска» принадлежат миниатюры из Турино–Миланского часослова¹⁷⁶², включая «Моление в Гефсиманском саду»¹⁷⁶³. Другой мастер, который

¹⁷⁵⁵ Иоганн Кербекке. «Благовещение», полиптих Мариенфельда (около 1455, Художественный институт, Чикаго). Подробнее: Jakoby B. Der Einfluss niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440–1490). Köln: DME-Verlag, 1987. P. 211–238.

¹⁷⁵⁶ Borchert T.-H. The impact of Jan van Eyck's lost Lomellini-Triptych and his Genoese Patrons // *Colnaghi Studies*, vol 4 (March), 2019. P. 48–49.

¹⁷⁵⁷ Zanelli G. Costume Mazon di spendere il tempo tra il suo Monferrato e la nostra Liguria: pittori da Alesandria a Genova nel Rinascimento, in *Uno spazio storico: committenze, istituzioni e luoghi del Piemonte meridionale*, a cura di G. Spione. A. Torre, Torino, 2007. P. 7–37.

¹⁷⁵⁸ Ян ван Эйк и мастерская. «Стигматизация св. Франциска» (около 1440, галерея Сабауда, Турин). «Стигматизация св. Франциска» (около 1445, Художественный музей, Филадельфия).

¹⁷⁵⁹ Luber K.C. Recognizing Van Eyck: Magical Realism in Landscape Painting // *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 91, No. 386/387, Recognizing Van Eyck (Spring, 1998). P. 6–23.

¹⁷⁶⁰ Asperen de Boer J.R.J. and others. Jan Van Eyck: Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata. Philadelphia Museum of Art, 1997. P. 77.

¹⁷⁶¹ Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 71; Luber K.C. Recognizing Van Eyck: Magical Realism in Landscape Painting // *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 91, No. 386/387, Recognizing Van Eyck (Spring, 1998). P. 6–23.

¹⁷⁶² Над Турино–Миланским часословом работали несколько подмастерьев из мастерской ван Эйка. Подробнее: Borchert T.-H. The Creators. Jan Van Eyck and his workshop: organisation, collaborators, legacy // *Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion*. Cannibal Publishing, 2019. P. 155–156.

¹⁷⁶³ Van Buren A.H., Marrow, James H., Pettenati, Silvana. Heures de Turin–Milan. Inv. No. 47 Museo Civico d'Arte Antica, Torino. – Published by Faksimile Verlag Luzern, Luzern, 1996. P. 330–331.

работал над этим рукописным манускриптом, может быть атрибутирован как Мастер часослова Ллангатока (или Мастер Фолпарда ван Амеронгена): его миниатюры демонстрируют глубокое знание приемов и композиции ван Эйка¹⁷⁶⁴.

Работы ван Эйка и его мастерской повлияли на целый ряд итальянских художников¹⁷⁶⁵, особенно это касается изображение пейзажа, гористой местности на заднем плане ряда произведений Вероккьо, Гирландайо, Боттичелли и Филиппино Липпи, Джованни Беллини¹⁷⁶⁶.

Так же, как и в случае с работами «Стигматизация Св. Франциска» из Турина и Филадельфии, возникают споры вокруг атрибуции двух сохранившихся створок триптиха – «Распятие» и «Страшный суд»¹⁷⁶⁷. Возможно, что эти произведения были начаты при жизни ван Эйка, чему подтверждением может быть тщательность в деталях, особенно природных объектов, типичных для самого мастера: справа изображена Луна, а точность в репрезентации разных видов облаков – перистых и кучевых сравнима с недавним открытием таких же облаков на центральной панели нижнего ряда открытого Гентского алтаря¹⁷⁶⁸. При этом, возможно, заканчивала эти работы мастерская¹⁷⁶⁹, и в целом эти створки менее характерны для творчества Яна ван Эйка¹⁷⁷⁰. Существует несколько

¹⁷⁶⁴ Мастер часослова Ллангатока (или Мастер Фолпарда ван Амеронгена). «Благовещение» (музей Гетти, Лос-Анджелес). Подробнее: Van Buren A.H., Marrow, James H., Pettenati, Silvana. *Heures de Turin–Milan*. Inv. No. 47 Museo Civico d'Arte Antica, Torino. – Published by Faksimile Verlag Luzern, Luzern, 1996. P. 348–349.

¹⁷⁶⁵ В начале 1470–х годов новый владелец алтарей со Св. Франциском Ансельм Адорно отправился в паломничество в Иерусалим, и по пути посетил Италию, побывал в Венеции, затем во Флоренции и других городах. Благодаря этому путешествию итальянские мастера могли увидеть произведение Яна ван Эйка. Подробнее: De la Coste, E. *Anselme Adorne, Sire de Corthuy*. Bruxelles, 1855. P. 484; Luber K.C. *Patronage and Pilgrimage: Jan van Eyck, the Adornes Family, and Two Paintings of "Saint Francis in Portraiture"* // *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Spring, 1998, Vol. 91, No. 386/387, *Recognizing Van Eyck* (Spring, 1998). P. 27–29.

¹⁷⁶⁶ Верроккьо и мастерская. «Крещение Христа» (около 1475, Уффици, Флоренция); Гирландайо. «Стигматизация св. Франциска» (фреска, 1483–1485, капелла Сассетти, церковь Санта-Тринита, Флоренция); Боттичелли и Филиппино Липпи. «Поклонение волхвов» (около 1470, Национальная галерея, Лондон); Филиппино Липпи. «Видение Св. Бернарда» (1485–1487, Бадия, Флоренция); Филиппино Липпи. «Поклонение волхвов» (около 1480, Национальная галерея, Лондон); Джованни Беллини. Алтарь Пезаро (пределла, 1471–1474, Городской музей, Пезаро); Джованни Беллини. «Экстаз Св. Франциска» кисти (около 1480, коллекция Фрик, Нью-Йорк). Подробнее: Nuttall P. *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500*. Yale University Press, 2004. P. 136.

¹⁷⁶⁷ Ян ван Эйк и мастерская. «Распятие», «Страшный суд» (1436–1438 / после 1441, Музей Метрополитен, Нью-Йорк).

¹⁷⁶⁸ Depoorter M. *Jan van Eyck's Discovery of Nature* // *Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.–H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 230.

¹⁷⁶⁹ Borchert T.–H. *The Creators. Jan Van Eyck and his workshop: organisation, collaborators, legacy* // *Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion*. Cannibal Publishing, 2019. P. 157–158; *From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. Edited by M.W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 86–89.

¹⁷⁷⁰ Silver L. *Ideas and Methods of Van Eyck Research* // *Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.–H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 43; Однако высказывается и другое мнение о том, что все творчество ван Эйка можно разделить на две категории – «повествовательные» произведения и произведения «иконические», и эта категоризация не соответствует хронологии, а скорее зависела от пожеланий заказчиков. Подробнее: Borchert T.–H. *Some Eyckian Drawings and Miniatures in the Context of the Drawing* // *An Eyckian Crucifixion Explored: Ten Essays on a drawing*. Edited by F. Lammertse, A. Elen. Boijmans Studies, 2015. P. 98–99.

предположений, что эта работа изначально создавалась как триптих, где центральная панель могла быть скульптурным рельефом¹⁷⁷¹, однако, скорее всего, очень рано эта композиция была утеряна, и боковые створки образовали диптих¹⁷⁷². Также нужно отметить, что происхождение алтарных створок связано с Испанией¹⁷⁷³, но в коллекцию испанского короля они были отправлены из Неаполя в середине XVII века¹⁷⁷⁴. Это дает возможность предположить, что неаполитанские художники, а также мастера из Валенсии, которые бывали в Неаполе – как части Арагонского королевства – могли видеть работу ван Эйка и его мастерской, что и объясняет появление нескольких алтарей на сюжет Распятия, один из которых атрибутируется Антонелло да Мессина¹⁷⁷⁵, а второй анонимному мастеру из Валенсии¹⁷⁷⁶.

Атрибуция живописного варианта «Распятия» связана также с дискуссией об атрибуции и датировке рисунка на тот же сюжет¹⁷⁷⁷. С учетом выдающегося исполнения этого листа, которое можно сравнить с рисунком из Дрездена, а также применения двух типов карандашей – серебряного и золотого, что также отмечено только в листе из дрезденского собрания, можно говорить о руке самого мастера в этом рисунке. Интересно, что при сравнении рисунка и створки «Распятие» из Метрополитен нужно отметить более типичный для этой сцены вариант в листе из Роттердама: формат, который приближается к квадрату, менее выразительное изображение глубины пространства. Возможно, что эта композиция была создана раньше живописного варианта из Нью-Йорка, а также была образцом для еще двух работ на этот сюжет¹⁷⁷⁸. Все эти сюжеты также объединяет архитектура на заднем плане, напоминающая постройки в Иерусалиме¹⁷⁷⁹.

¹⁷⁷¹ Kemperdick S., Lammertse F. The Road to Van Eyck. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012. P. 106.

¹⁷⁷² Ainsworth M.W. Revelations Regarding the Crucifixion and Last Judgment by Jan van Eyck and Workshop // Van Eyck Studies. Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology. Подробнее: Painting, Brussels, 19–21 September 2012. P. 221–231.

¹⁷⁷³ Пассавант писал, что створки поступили из испанского монастыря. Подробнее: Passavant J.D. Beitrage zur Kenntniß der alt-niederlandischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts // Kunstblatt, 3 (January 1841). P. 9.

¹⁷⁷⁴ Stradling R.A. A Spanish Statesman of Appeasement: Medina de las Torres and Spanish Policy. 1639–1670 // The Historical Journal, 19 (1976). P. 1–31.

¹⁷⁷⁵ Антонелла да Мессина. «Распятие» (около 1454–1455, Национальный музей Брукенталья, Сибиу).

¹⁷⁷⁶ Анонимный мастер (Валенсия). «Распятие» (около 1450–1460, музей Тиссен-Борнемисе, Мадрид).

¹⁷⁷⁷ Мастерская ван Эйка. «Распятие» (около 1440, музей Бойманса - ван Бёнингена, Роттердам).

¹⁷⁷⁸ Мастер Гримасничающего Иоанна Богослова. «Распятие с Иоанном-Крестителем и Богородицею» (Государственные музеи, Берлин); анонимный художник, последователь Яна ван Эйка. «Распятие» (1440–1450, Ка-д'Оро, Венеция). Подробнее: Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion. Cannibal Publishing, 2019. P. 158.

¹⁷⁷⁹ Забродина Е.А. Нидерландские художники и их патроны в Святой земле и Италии. XV – начало XVI века // Искусствознание. 2023. № 4. М.: Государственный институт искусствознания, 2023. С. 48–77. Также нужно отметить, что образы Иерусалима появляются также в работах «Три Марии у гроба», в «Голгофе» Мастера Св. Августина из Турино-Миланского часослова (Городской музей, Турин. Fol. 48V; ил. 19)

Существовал подготовительный рисунок мастера к работе «Страшный суд», который сохранился в копии¹⁷⁸⁰, сделанной в мастерской после смерти ван Эйка¹⁷⁸¹, при этом он также напоминает рисунок «Св. Варвара»¹⁷⁸². Нужно также отметить, что копирование оригинала происходило и при жизни мастера, так как в иллюминированном манускрипте Утрехтского мастера – часослове Екатерины Клевской можно обнаружить подобную образу ван Эйка фигуру архангела Михаила¹⁷⁸³.

Автор часослова Екатерины Клевской несколько раз обращался к творчеству ван Эйка. Среди миниатюр часослова этого художника – первая копия с фигуры Св. Христофора¹⁷⁸⁴, созданного ван Эйком сначала на створке Гентского алтаря, а затем в Турино–Миланском часослове¹⁷⁸⁵. Также есть более поздняя интерпретация Христофора, сделанная анонимным последователем ван Эйка в 1460–1480-е годы¹⁷⁸⁶. Эти художники изменили образ Христофора, изображенного на Гентском алтаре, на более привычный образ святого, который несет на своих плечах младенца Христа, ступая по реке, обрамленной скалами, у одной из которых, слева стоит отшельник. Такая иконография Христофора позже будет воспринята Дирком Боутсом и Хансом Мемлингом.

Копия с рисунка «Архангел Михаил», упомянутая выше, также оказала влияние на другой образ: венец вокруг головы архангела напоминает орнамент короны Св. Екатерины на рисунке «Мистическое обручение Св. Екатерины» – копии с утерянного оригинала, созданной в 1450–1460-е годы¹⁷⁸⁷. При этом основная часть рисунка заимствует у работ ван Эйка скорее иконографию¹⁷⁸⁸, но не художественную манеру – пропорции фигур святых мучениц и Мадонны иные, чем это типично для образов ван Эйка¹⁷⁸⁹. Также нужно отметить влияние на этот рисунок образов святых дев–мучениц центральной створки Гентского

¹⁷⁸⁰ Ян ван Эйк (последователь). «Архангел Михаил» (1440–1450, Британский музей, Лондон).

¹⁷⁸¹ Koreny F., Pokorny E., Zeman G. Early Netherlandish drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch. Antwerp, Rubenshuis, 2002. P. 18–66; Borchert T.–H. Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530. Thames & Hudson, 2011. P. 158.

¹⁷⁸² Silver L. Ideas and Methods of Van Eyck Research // Van Eyck. An Optical Revolution. Edited by T.–H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 43.

¹⁷⁸³ Утрехтский мастер. «Архангел Михаил», часослов Екатерины Клевской (Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк, MS 917, fol. 204). Подробнее: Borchert T.–H. Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530. Thames & Hudson, 2011. P. 158; Duckers R. and Priem R. The Hours Of Catherine Of Cleves: Devotion, Demons And Daily Life In The Fifteenth Century. Brussels, Belgium: Ludion, 2009. – 426 p.

¹⁷⁸⁴ Утрехтский мастер. «Св. Христофор» (около 1440, библиотека Моргана, Нью-Йорк, MS 917, fol. 275).

¹⁷⁸⁵ Borchert T.–H. Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530. Thames & Hudson, 2011. P. 156.

¹⁷⁸⁶ Анонимный последователь ван Эйка. «Св. Христофор» (1460–1480, Лувр, Париж). Подробнее: Winkler F. Über verschollene Bilder der Brüder Van Eyck // Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen (37) 1916, S. 287–301.

¹⁷⁸⁷ Анонимный последователь ван Эйка. «Мистическое обручение Св. Екатерины» (1450–1460, Германский национальный музей, Нюрнберг).

¹⁷⁸⁸ Тип *sacra conversazione*, примером чему может быть «Мадонна каноника ван дер Пале».

¹⁷⁸⁹ Winkler F. Die Vermählung der Hl. Katharina im Germanischen Nationalmuseum // Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1964). P. 24–31.

алтаря «Поклонение мистическому агнцу», который затем повлиял и на утраченную в XX веке миниатюру из Турино–Миланского часослова¹⁷⁹⁰.

Художнику из мастерской ван Эйка, не так давно идентифицированному Мастеру Гримасничающего Иоанна Богослова принадлежит диптих «Иоанн Креститель и дева Мария»¹⁷⁹¹. Техника гризайля в диптихе из Лувра отличается от изящной работы ван Эйка в Дрезденском триптихе или диптихе из музея Тиссен–Борнемисе, и скорее близка фигурам Гентского алтаря, особенно панели «Поклонение мистическому агнцу». Расположение складок мантии и монументальность исполнения фигуры Иоанна Крестителя в этом диптихе напоминает также рисунок, вероятно, тоже принадлежавший этому мастеру¹⁷⁹². При этом сравнение в исполнении гризайля с диптихом ван Эйка из Тиссен–Борнемисе и других его работ 1430–х годов указывает на более упрощенный вариант, который свойственен подмастерьям.

Мастерская ван Эйка прекратила свою работу в начале 1450–х годов, но копирование и интерпретация произведений Яна ван Эйка продолжались до XVI века. Во многом это было связано с мастерской Робера Кампена и мастерской Рогира ван дер Вейдена¹⁷⁹³. Примером такого рода работ может служить «Мадонна из Инс–холла»¹⁷⁹⁴. Анонимный мастер соединил в этом произведении отдельные мотивы «Мадонны Лукки», «Дрезденского триптиха» и некоторых других произведений ван Эйка с рядом приемов, типичных для художественных школ Турне и Брюсселя: недостаточная глубина и отсутствие точно выстроенной перспективы¹⁷⁹⁵.

Копирование работ мастера продолжалось и в XVI столетии. Примером таких повторений может являться левая створка диптиха Яна Госсарта¹⁷⁹⁶. Однако невнимание к

¹⁷⁹⁰ Мастерская ван Эйка. «Дева среди дев», Турино–Миланский часослов (fol. 59, Ms K. IV. 29). Подробнее: Borchert T.-H. Some Eyckian Drawings and Miniatures in the Context of the Drawing // *An Eyckian Crucifixion Explored: Ten Essays on a drawing*. / Edited by F. Lammertse, A. Elen. Boijmans Studies, 2015. P. 95–107.

¹⁷⁹¹ Мастер Гримасничающего Иоанна Богослова. «Иоанн Креститель и дева Мария» (диптих, около 1435, Лувр, Париж).

¹⁷⁹² Мастер Гримасничающего Иоанна Богослова. «Св. Павел» (Альбертина, Вена). Подробнее: Borchert T.-H. The Creators. Jan Van Eyck and his workshop: organisation, collaborators, legacy // *Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion*. Cannibal Publishing, 2019. P. 158.

¹⁷⁹³ Балдахин над головой Богоматери типичен для периода около 1450 года и появляется в некоторых работах Мастера легенды Св. Варвары, например, в «Коронации Генриха II и освящении его меча» (Германский национальный музей, Нюрнберг).

¹⁷⁹⁴ Ян ван Эйк (последователь). «Мадонна с младенцем Христом на руках, читающем книгу» (около 1460, Национальная галерея Виктории, Мельбурн). Подробнее: Jones S.F. The Use of Patterns by Jan van Eyck's Assistants and Followers // Foister S., Cool D. *Investigating Jan van Eyck*. Turnhout: Brepols. P. 204.

¹⁷⁹⁵ Villis C. The National Gallery of Victoria's Virgin and Child, by a follower of Jan van Eyck: A Continuing Reassessment // *Art Journal of National Gallery of Victoria*, 52, 2014. Возможно, что художник был родом из немецких земель, о чем косвенно может свидетельствовать стеклянный кувшин, стоящий на окне. Подробнее: Dr H. E. Henkes, Assistant Keeper, Department of Decorative Art of the Museum Boymans–van Beuningen, Rotterdam // Villis, Carl. The National Gallery of Victoria's Virgin and Child, by a follower of Jan van Eyck: A Continuing Reassessment // *Art Journal of National Gallery of Victoria*, 52, 2014, примечание 34.

¹⁷⁹⁶ Ян Госсарт. «Мадонна в церкви» (1510–1515, галерея Дориа–Памфили, Рим).

эффектам освещения (в работе ван Эйка на полу видны световые блики от витражей в окнах, что отсутствует в работе Госсарта), а также нечувствительность к тонким нюансам символических значений (сине–красный витраж в верхней части окна на заднем плане работы ван Эйка образует цветок, который совпадает с вершиной Распятия, тогда как у Госсарта крест смещен влево, и поэтому образ процветшего древа исчезает¹⁷⁹⁷). В целом та же тенденция к упрощению характерна для большинства графических работ, описанных выше¹⁷⁹⁸.

Говоря о копировании и интерпретации работ ван Эйка, необходимо указать на большое количество иностранных мастеров, которые приезжали в Брюгге, а также некоторых фламандских живописцев, которые, будучи знакомы с произведениями Яна ван Эйка и его мастерской, напротив, уезжали в другие города и тем самым также способствовали распространению художественной манеры основателя школы Брюгге.

Среди первых приезжих мастеров нужно отметить придворного живописца Альфонсо V Великодушного Луиса Далмау, который, вероятно, в период своего посещения Брюгге в 1431–1436 годах¹⁷⁹⁹ побывал в мастерской ван Эйка, где увидел утраченную сейчас работу, вдохновившую Далмау на создание алтаря «Богоматерь советников»¹⁸⁰⁰. Этот заказ Далмау получил уже после возвращения в Барселону в 1443 году¹⁸⁰¹ и при его исполнении одним из первых в Испании начал использовать новую манеру живописи: отказался от иерархии фигур, начал использовать желтую краску вместо золотой для изображения вышивки на мантии девы Марии¹⁸⁰², убрал золотой фон (хотя даже в контракте на этот алтарь указано использование традиционного золотого цвета для заднего плана¹⁸⁰³). Образы ангелов на алтаре Далмау так же, как и апостол Андрей напоминают фигуры

¹⁷⁹⁷ Ward J.L. Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings // *Artibus et Historiae*, Vol. 15, No. 29 (1994). P. 19.

¹⁷⁹⁸ Koreny F., Pokorny E., Zeman G. Early Netherlandish drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch. Antwerp, Rubenshuis, 2002. P. 12–20; Одно из редких исключений – лист «Голгофа» из музея в Роттердаме. Подробнее: Borchert T.–H. Some Eyckian Drawings and Miniatures in the Context of the Drawing // *An Eyckian Crucifixion Explored: Ten Essays on a drawing*. / Edited by F. Lammertse, A. Elen. Boijmans Studies, 2015. P. 100–101.

¹⁷⁹⁹ Далмау приезжал в Брюгге, возможно, с целью приобретения шпалер. Подробнее: Cornudella R. Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón // *Locus Amoenus*, 10 (2010). P. 48.

¹⁸⁰⁰ Далмау. «Богоматерь советников» (около 1445, Национальный музей искусств Каталонии, Барселона).

¹⁸⁰¹ Quesada R.F. Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña // *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Coord. por M.C.L. Ducay, 2007. P. 243–298.

¹⁸⁰² Domenech F.B. Evocaciones flamencas en los Primitivos Valencianos // *La clave flamenca en los primitivos valencianos: Museo de Bellas Artes de Valencia, del 30 de mayo al 2 de septiembre de 2001, exh. Catalogue*. Edited by F.B. Domenech, J.G. Frechina. P. Ineba. Museo de Bellas Artes de Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Comunidad Valenciana Subsecretaría de Promoción Cultural. Publ. Generalitat Valenciana, 2001. P. 23–30.

¹⁸⁰³ Frechina J.C. La estética flamenca en la pintura valenciana: testimonios, influencias y protagonistas // *L'impronta fiorentina e fiamminga a Valencia. Pittura dal XIV al XVI secolo, exh. cat., Florence, Palazzo Medici Riccardi*, 2007. P. 63–94.

Гентского алтаря – поющих ангелов и Иоанна Крестителя, в последнем случае Далмау даже использует зеленый цвет плаща и брошь с драгоценным камнем, точно повторяя детали образа, созданного ван Эйком¹⁸⁰⁴. Полиптих был закончен к 1432 году, однако в «Богоматери советников» также отчетливо заметны черты влияния другого произведения ван Эйка – «Мадонны каноника ван дер Пале»: монументальность фигуры девы Марии и непринужденные жесты младенца Христа, создание иллюзии пространства за тронем Богоматери¹⁸⁰⁵. Заказ для каноника был исполнен в 1436, что и заставляет предположить либо первое длительное пребывание Далмау в Брюгге, либо второй приезд художника в конце 1430–х годов¹⁸⁰⁶. Также, возможно, Далмау имел доступ к образцам мастерской ван Эйка через посредничество мастера из Брюгге Лодевика Алингброота, переехавшего в Валенсию в конце 1430–х годов¹⁸⁰⁷. В свою очередь творчество Далмау воздействовало на других каталонских мастеров¹⁸⁰⁸. Таким образом, в 1430–е годы началось распространение манеры ван Эйка по Европе; это продолжилось уже после смерти мастера.

Посланник Альфонсо V в Брюгге Хуан Грегори (консул нации Каталонии и Арагона) по поручению верховного бейлифа королевства Валенсия Беренгара Меркадора покупает для короля работу ван Эйка «Св. Георгий и дракон». Эта работа утрачена, однако ряд произведений отражают композиционные решения Яна ван Эйка. Таким примером может быть изображение коня святого в трехчетвертном обороте в «Кавалькаде на побережье»¹⁸⁰⁹, в миниатюре «Св. Георгий»¹⁸¹⁰, и в алтарной створке каталонского художника Пере Нисарта «Св. Георгий и дракон», где на заднем плане не просто детально изображен городской пейзаж, но и узнаваемый залив Пальма де Майорка: тенденция объединения земного и небесного миров характерна для творчества ван Эйка¹⁸¹¹.

В завещании художника из Валенсии Хуана Рексача значится произведение некоего Иоханнуса на сюжет «Стигматизации Св. Франциска». По мнению некоторых исследователей, это могла быть третья версия «Стигматизации Св. Франциска» наряду с

¹⁸⁰⁴ Jones S.F. The Use of Patterns by Jan van Eyck's Assistants and Followers // Foister S., Cool D. Investigating Jan van Eyck. Museums at the crossroads, 6. Turnhout, Brepols, 2000. P. 199–201.

¹⁸⁰⁵ Хотя, в отличие от ван Эйка, Далмау показывает не романскую церковь, а готическую.

¹⁸⁰⁶ Frechina J.C. La estética flamenca en la pintura valenciana: testimonios, influencias y protagonistas // L'impronta fiorentina e fiamminga a Valencia. Pittura dal XIV al XVI secolo, exh. cat., Florence. Palazzo Medici Riccardi, 2007. P. 63–94.

¹⁸⁰⁷ Jones S.F. Jan van Eyck and Spain // Boletín del Museo del Prado, vol. 32, no. 50, 2014. P. 34.

¹⁸⁰⁸ Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms. Series: Art and Material Culture in Medieval and Renaissance Europe, Volume: 11. Edited by A. Velasco and F. Fite. Brill, 2018. P. 470–479.

¹⁸⁰⁹ Это утраченная миниатюра из Турино–Миланского часослова, Ms. K. IV. 29. Подробнее: Krinsky C.H. The Turin–Milan Hours: Revised Dating and Attribution // Journal of Historians of Netherlandish Art 6:2 (Summer 2014). P. 3.

¹⁸¹⁰ «Св. Георгий», часослов в собрании библиотеки Хантингтона (Ms 1087, fol. 19, Сан–Марино). Подробнее: Jones S.F. Jan van Eyck and Spain // Boletín del Museo del Prado, vol. 32, no. 50, 2014. P. 31–32.

¹⁸¹¹ Пере Нисарт. «Св. Георгий и дракон» (1460–е, Епархиальный музей при Кафедральном соборе, Майорка). Подробнее: Millenium: història i art de l'Església catalana: edifici de la Pia Almoina, Saló del Tinell, Capilla de Santa Àgata: Barcelona, del 3 de mayo al 28 de julio de 1989. Generalitat de Catalunya, 1989. P. 366.

двумя известными из Турина и Филадельфии¹⁸¹². В творчестве Рексача и ряда его учеников и последователей¹⁸¹³ заметно влияние нидерландской живописи и, в частности, творчества ван Эйка. Так, например, пределла алтаря Св. Урсулы¹⁸¹⁴ содержит клеймо со сценой получения Франциском стигматов, где и поза святого, и элементы пейзажа явно повторяют прототип ван Эйка так же, как и алтарь со Св. Франциском, атрибутируемый Рексачу¹⁸¹⁵. При этом Рексач заимствовал в работе ван Эйка детали пейзажа, но поза святого отличается: мастер из Валенсии следовал более традиционным образцам¹⁸¹⁶.

Третий художник из Валенсии, также работавший на заказы Альфонсо V – учитель Рексача Жакомарт (Жауме Бако). Этот мастер несколько раз посетил Неаполь, который входил в состав Арагонского королевства с 1442 года, и возможно там создал алтарь «Благовещение»¹⁸¹⁷, где детали изображения (плащ на архангеле Гаврииле, расположение надписи), а также общая композиция сцены напоминают Гентский алтарь. Однако знакомство Жакомарта с фламандской живописью могли произойти не через неаполитанских художников, а через Луиса Далмау, который посещал Брюгге в 1430–е годы¹⁸¹⁸.

Нужно отметить, что одной из важных фигур, сыгравшей ключевую роль в распространении знаний о нидерландской манере, был священник Андре Гарсиа, приближенный Альфонсо V. Он получил от художника Беренгера Матеу рисунок мастера Йоханнуса¹⁸¹⁹, а также унаследовал от Рексача «Стигматизацию Св. Франциска»¹⁸²⁰. Гарсиа служил посредником между художниками и придворным кругом, и видимо, именно его

¹⁸¹² Fransen B. Van Eyck in Valencia // Van Eyck Studies. Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19–21 September 2012. P. 469–478.

¹⁸¹³ Так, например, другой алтарь, также посвященный сюжету Стигматизации Св. Франциска, написал анонимный Мастер Порциунколы (монастырь капуцинов, Кастельон-де-ла-Плана), также работающий в Валенсии. Подробнее: Fransen B. Van Eyck in Valencia // Van Eyck Studies. Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19–21 September 2012. P. 471–472.

¹⁸¹⁴ Рексач (? , мастерская). Пределла алтаря Св. Урсулы (около 1468, Национальный музей искусства Каталонии).

¹⁸¹⁵ Продажа на аукционе Кристи в июле 1998 года как произведение анонимного мастера Валенсийской школы, поздний XV век // Christie's Live Auction 5999 (10 July 1998), Old Master Pictures, Lot 193. [Электронный ресурс] // https://www.christies.com/lot/lot-1001135?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=1001135&from=salessummary&lid=1 [11.08.2023.]

¹⁸¹⁶ Возможно, в качестве прототипа Рексач использовал работу Джотто или какой-то список с нее (Джотто (школа). Св. Франциск получает стигматы, 1300–1325, Лувр, Париж). Подробнее: Jones S.F. Jan van Eyck and Spain // *Boletín del Museo del Prado*, vol. 32, no. 50, 2014. P. 35.

¹⁸¹⁷ Жакомарт (Жауме Бако). «Благовещение» (музей изящных искусств, Валенсия).

¹⁸¹⁸ La clave flamenca en los primitivos valencianos: Museo de Bellas Artes de Valencia, del 30 de mayo al 2 de septiembre de 2001, exh. Catalogue. Edited by F.B. Domenech, J.G. Frechina. P. Ineba. Museo de Bellas Artes de Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Comunitat Valenciana Subsecretaría de Promoción Cultural. Publ. Generalitat Valenciana, 2001. P. 192–196.

¹⁸¹⁹ Mocholi R. Asuncion. Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians, segles XIII–XIV i XV (1238–1450) // PhD diss., Universitat Politècnica de València (UPV), 2010. P. 975–978.

¹⁸²⁰ Tortajada E.M. Models and the Practice of Drawing in Eastern Spain, 1370–1450 // *Making Copies in European Art 1400–1600*. Edited by M. Bellavitis. Brill, 2018. P. 196–197.

предпочтения манеры ван Эйка повлияли на вкус короля и появление произведений, написанных в новой манере живописцами Валенсии¹⁸²¹.

В других регионах Испании также можно отметить интерес к творчеству ван Эйка и его последователей. По заказу короля Кастилии анонимный мастер около 1445 года создал «Фонтан жизни и Триумф Церкви над Синагогой», объединив в этом алтаре большинство мотивов Гентского полиптиха¹⁸²². Этот художник, по всей вероятности находился какое-то время в Брюгге в 1430–е годы и имел доступ в мастерскую ван Эйка при жизни мастера¹⁸²³.

Влияние художественной манеры ван Эйка может быть отмечено также в Бургосе, где находилась работа Мастера Коваррубиаса, написанная около 1450 года – то есть времени, когда мастерская ван Эйка еще работала, – «Мадонна с младенцем»¹⁸²⁴. Несмотря на отдельные нарушения соотношений предметов (четки справа от девы Марии), уменьшение внимания к деталям (например, не выписаны детали вышивки балдахина), в целом эта работа демонстрирует более глубокое понимание манеры ван Эйка, чем вышеупомянутая Мадонна из Инс-Холла: художник использует более точное изображение пространства, и также, как и другие мастера – последователи ван Эйка – соединяет в своем произведении заимствования из разных работ мастера – от «Портрета четы Арнольфини» (лимон на подоконнике) до пейзажа за окном, напоминающего пейзаж на закрытых ставнях Гентского алтаря (сцена Благовещения). По происхождению этот анонимный живописец, скорее всего, был из Южной Германии, о чем может свидетельствовать надпись на раме¹⁸²⁵. Возможно, этот же мастер был автором и ряда миниатюр Турино–Миланского часослова, которые затем повлияли на так называемый Германо–Нидерландский алтарь, фрагменты которого сохранились в музеях Льежа, Модены и Венеции. Так, например, «Рождение Богородицы» из коллекции художественного музея Льежа напоминает по композиции миниатюру «Рождение Иоанна Крестителя» из Турино–Миланского часослова, которую ряд исследователей приписывает Яну ван Эйку¹⁸²⁶.

¹⁸²¹ Tortajada E.M. La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos, Valencia, 1370–1450, PhD Diss. supervised by Dr. A.S. Desfilis, Universitat de València, Valencia, 2013. P. 597–601.

¹⁸²² Анонимный мастер. «Фонтан жизни и Триумф Церкви над Синагогой» (1445–1450, Прадо, Мадрид). Подробнее: Preciado P., Juan J. La Fuente de la Gracia: una tabla del entorno de Jan Van Eyck. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018. *Anales de Historia del Arte*, 29. P. 477–479.

¹⁸²³ Образ Св. Георгия подробно обсуждался Л. Кэмпбеллом в неопубликованной лекции «Ван-Эйковские святые Георгий, Иероним и Франциск», которая была проведена в музее Гронинге в 2002 году. Подробнее: Jones S.F. Jan van Eyck and Spain // *Boletín del Museo del Prado*, vol. 32, no. 50, 2014. P. 48.

¹⁸²⁴ Мастер Коваррубиас. «Мадонна с младенцем» (коллегиатская церковь Св. Космы и Дамиана, Коваррубиас). Подробнее: Jones S.F. Jan van Eyck and Spain // *Boletín del Museo del Prado*, vol. 32, no. 50, 2014. P. 49.

¹⁸²⁵ Borchert T.-H. Reflecting Van Eyck. The Diffusion of an Optical Revolution in European Art around 1450 // *Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 428–429.

¹⁸²⁶ Vanwijnsberghe, Dominique. The Eyckian Miniatures Подробнее: the Turin–Milan Hours // *Van Eyck. An Optical Revolution*. Edited by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M.P.J. Martens. Thames & Hudson, 2020. P. 301; Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. P. 82.

В землях Верхнего Рейна работают Мартин Шонгауэр и Мастер Е.С., в гравюрах которых тоже заметно влияние ван Эйка. Например, в работе анонимного Мастера Е.С. «Архангел Михаил» поза архангела, положение рук и крыльев повторяет рисунок архангела, сделанный ван Эйком¹⁸²⁷. В свою очередь, и гравюра Шонгауэра «Несение креста» также следует прототипу ван Эйка, ныне утраченному¹⁸²⁸, а разнообразие мимики, жестов и поз может напомнить «Распятие» из музея Метрополитен.

Кроме графики, влияние ван Эйка хорошо заметно в живописи Конрада Витца, работающего в тех же землях в середине XV века. Например, образ Св. Христофора¹⁸²⁹ находится под влиянием рисунка ван Эйка, который копировали несколько раз. Еще одно произведение Витца «Чудесный улов»¹⁸³⁰ впервые для немецкого искусства показывает панорамный ландшафт, который также создан под воздействием творчества Яна ван Эйка. Витц вслед за нидерландским мастером выстраивает пространство, создавая иллюзию прямой перспективы; усовершенствованная техника масляной живописи также привнесена Витцом в немецкое искусство, как и внимание к деталям. Художник включил в изображение пейзажа детали швейцарских Альп, в частности, можно идентифицировать вершину горы Монблан и топографические детали местности вокруг Женевского озера¹⁸³¹. Надо отметить, что и у более традиционных мастеров, тяготеющих к позднеготическому стилю в живописи, таких как Ханс Борнеманн, также можно отметить черты влияния ван Эйка, например, в изображении деталей городских построек Люнебурга на заднем плане одной из створок, посвященных мученичеству апостола Андрея (Хайлигентальский алтарь, Церковь Св. Николая, Люнебург)¹⁸³².

Подводя итоги, нужно отметить, что иностранные художники сыграли важную роль в популяризации наследия ван Эйка. Эти мастера начали посещать Брюгге и мастерскую ван Эйка еще при жизни последнего (например, Луис Далмау или анонимный автор «Фонтана жизни и Триумфа Церкви над Синагогой» из коллекции Прадо), и способствовали распространению художественных приемов ван Эйка в немецких, испанских и итальянских землях.

¹⁸²⁷ Мастер Е.С. «Архангел Михаил» (1467, Гравюрный кабинет, Дрезден). При этом Мастер Е.С. также испытал влияние в этой гравюре другого анонимного художника – Мастера Сада Любви. Подробнее: Borchert T.-H. Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530. Thames & Hudson, 2011. P. 158–159.

¹⁸²⁸ Шонгауэр. «Несение креста» (1485–1491, Художественный институт, Чикаго). Подробнее: The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. I. P. 616.

¹⁸²⁹ Витц. «Св. Христофор» (около 1435, Художественный музей, Базель).

¹⁸³⁰ Витц. «Чудесный улов» (1444, музей искусства и истории, Женева).

¹⁸³¹ Borchert T.-H. Konrad Witz // Burlington Magazine, Vol. 153, No. 1300 (July 2011). P. 497–499.

¹⁸³² The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art. Edited by G. Campbell. 3 vols. Oxford University Press, 2009. Vol. I. P. 212.

Приложение II. Этапы творчества Мемлинга, влияние на Мемлинга немецких и итальянских художников

Спустя почти пятьдесят лет после смерти Мемлинга, в 1540 году в латинской редакции «Хроник Брюгге» Якоб Мейер пишет о художнике как «самом искусном и превосходном мастере во всем христианском мире»¹⁸³³. Такая высокая оценка Мемлинга сохранилась до первых десятилетий XX века, когда Фридлендер¹⁸³⁴, а затем Панофский¹⁸³⁵ низводят художника до мастера второго ряда, который не отличается оригинальностью своей манеры. Переоценка Мемлинга начинается с 1960-х годов¹⁸³⁶, однако окончательное переосмысление его места в истории Ars nova произошло после юбилейной выставки 1994 года в Брюгге¹⁸³⁷.

Творческая манера Мемлинга менялась на протяжении почти тридцатилетнего периода его творчества, отражая влияние на художника самых разных мастеров и художественных центров. Ранние работы¹⁸³⁸ отличает большая графичность исполнения лиц моделей, будь то заказчики или библейские персонажи¹⁸³⁹, четко очерченный контур фигур, тщательная проработка деталей рук, упрощение в изображении лиц. Живописная поверхность в ранних алтарях и портретах Мемлинга гладкая, что создает впечатление холодных и отстраненных образов, напоминающих восковые фигуры. Также на обоих портретах модели выполнены на фоне живописной перспективной рамы, что позволяет, во-первых, добавить к ранним произведениям художника «Портрет мужчины» из коллекции

¹⁸³³ Хроника Ромбаута де Доппере в латинской редакции была издана в 1540 году Якобом Мейером, тогда же Мейер и добавил фразу о высоком качестве живописи Мемлинга, которой не было в первой редакции Хроник. Подробнее: Dussart H. *Fragments inédits de Romboud De Doppere, découverts dans un manuscrit de Jacques De Meyere*, in: *Recueil de chroniques, chartes et autres documents concernant l'histoire et les antiquités de la Flandre*, Brugge, 1892; Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 413.

¹⁸³⁴ Friedlender M. *Early Netherlandish Paintings* (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol. VIa. P. 34.

¹⁸³⁵ Panofsky E. *Early Netherlandish paintings: its Origin and Character*. Cambridge: Harvard University Press, 1953. P. 347.

¹⁸³⁶ Denis V. *Hans Memling* // *Encyclopedia of World Art*. 17 vols. New York, 1959–1987. Vol 9. P. 729–735; Cuttler C.D. *Northern Painting from Pucelle to Bruegel: Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries*. New York, 1968. P. 168–180; McFarlane K.B. *Hans Memling*. Oxford: Clarendon Press, 1972. P. 28–45.

¹⁸³⁷ Выставка была организована Дирком Восом, и после нее появляется ряд монографий, посвященных творчеству Мемлинга, где многочисленные повторения рассматриваются как часть работы большой мастерской живописца, типичной для нидерландского искусства того периода.

¹⁸³⁸ Дирк Вос считает, что ранний период творчества Мемлинга длится примерно семь лет и отмечен отчетливым влиянием манеры Рогира ван дер Вейдена. Подробнее: Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 389. К этому можно добавить также влияние немецкой школы и работ Боутса – того наследия, которым Мемлинг обогатил школу Брюгге. К тому же, с учетом прибытия Мемлинга в Брюгге в начале 1465 года кажется возможным удлинить ранний период творчества и рассматривать в его рамках все работы, созданные до 1474–1475 годов, когда мастерская Мемлинга получает заказ на главный алтарь госпиталя Брюгге. К произведениям художника раннего периода, созданным с середины 1460 годов, когда он прибыл в Брюгге, до начала 1470-х с большой степенью уверенности можно отнести «Страшный суд», триптих Портинари и «Страсти Христовы», а также «Мадонну со Св. Антонием–аббатом и донатором» из Оттавы и несколько портретов («Портрет Жиля Жуайе» из Института искусств Кларк и «Портрет мужчины в красном головном уборе» из Штеделевского института).

¹⁸³⁹ За исключением «Страстей Христовых», где сравнение не будет корректным из-за малого размера фигур.

Фрик¹⁸⁴⁰ и во-вторых, отметить этот прием как характеристику раннего творчества мастера, от которого он позднее отказывается. Также нужно отметить, что ранние женские образы святых и девы Марии отличает более тонкие брови, глаза меньшего размера и более округлые лица, чем на поздних алтарях. Младенец Христос в ранних произведениях Мемлинга обычно изображается с головой большего размера, несколько несоразмерной телу, его щеки круглые и розовые. Черты лиц святых и Мадонны застылые, напоминающие скорее скульптурные изображения. То же можно отметить и в отношении рук персонажей, написанных без той детализации, которая появится у художника позднее.

Заказ госпиталя Брюгге – «Алтарь двух Иоаннов» – демонстрирует отчетливое изменение манеры мастера. В течение шести лет – с 1474 до 1480 года – в мастерской художника было создано несколько произведений, даты которых не вызывают сомнения – это два заказа на малые алтари, также предназначенные для госпиталя в Брюгге (алтарь Флоренса и алтарь Рейнса), а также «Христос, дающий благословение», который датирован 1478 годом¹⁸⁴¹ и «Портрет молодой девушки» из музея Гронинге. В этих работах лицо и фигура Мадонны становятся более утонченными, вытянутыми, уходит округлость щек. Это характерно и для образа Христа в последней из упомянутых работ. При этом в изображении младенца Христа и святых сохраняется плотность, ощущение материальности тел. Появляется больше деталей в изображении бровей и ресниц, а также Мемлинг начал использовать больше тональных переходов в изображении рук и лиц персонажей. Эти изменения заметны и в некоторых портретах, у которых отсутствует дата создания, где впервые появился более свободный мазок, стала заметной виртуозная техника работы кистью, которая ранее была скрыта излишне гладким верхним живописным слоем¹⁸⁴².

Также во втором периоде творчества у Мемлинга заметны новые художественные приемы. Так, например, в триптихе Адриана Рейнса Иоанн Богослов снимает терновый венец с головы Спасителя – жест, который до Мемлинга не встречается в ранней нидерландской живописи¹⁸⁴³.

Далее можно выделить период 1480–х годов, когда продолжает нарастать тенденция к удлинению фигур, проработке деталей в изображении персонажей и окружающего их пространства. В триптихе Мореля (1484), диптихе Ньювенхове и триптихе Бенедетто Портинари (1487) нарастает идеализация образов и напротив, уменьшается материальность

¹⁸⁴⁰ Мемлинг. «Портрет мужчины» (около 1470, коллекция Фрик, Нью-Йорк).

¹⁸⁴¹ Мемлинг. «Христос, дающий благословение» (1478, музей Нортон Саймона, Пасадена).

¹⁸⁴² Например, «Портрет человека со стрелой», Национальная галерея, Вашингтон и «Портрет неизвестного на фоне пейзажа» из Уффици, Флоренция), а также в алтаре «Христос как Муж Скорбей на руках у Богоматери» из Национальной галереи Виктории в Мельбурне. Также см. Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 390.

¹⁸⁴³ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 170.

фигур. При этом больше внимания уделяется изображению пространства, что достигает максимума в диптихе Ньювенхове, где Мемлинг использовал метод прямой перспективы при построении пространственной композиции¹⁸⁴⁴. При сравнении портретов 1470–х и 1480–х годов (например, «Портрет неизвестного на фоне пейзажа» из Уффици и двух портретов братьев Фолько и Бенедетто Портинари можно заметить, как от подобия почти мраморных бюстов в более ранних произведениях Мемлинг перешел к более мягким тональным переходам, которые создают менее объемный и более идеализированный образ человека. Изящество характерно как для портретов, так и для сакральных образов Мемлинга во второй половине его творчества. В изображении пейзажа усилилось преобладание световоздушной перспективы, сглаживающей переходы от переднего к среднему и заднему планам. Вос указывает на «сказочность» пейзажа как дополнительный признак идеализации репрезентируемого пространства¹⁸⁴⁵.

И, наконец, последние семь лет творчества Мемлинга – после диптиха Ньювенхове (1487) до смерти мастера в 1494 составляют последний период, где последнее точно датированное произведение – полиптих Гревераде – может быть датировано 1491 годом. Примерно в этот же период был завершен и полиптих для монастыря в Нахере, где продолжает наблюдаться тенденция к удлинению пропорций так же, как и монументальность образов, которая начала появляться еще в 1480–е годы.

В последний период творчества Мемлинга также можно отметить появление ряда новшеств. Это новая иконография легенды Св. Урсулы на реликварии, выполненным около 1489 года, и полностью обнаженная фигуры на центральной панели триптиха «Земная суета и Божественное спасение».

Отдельно нужно отметить важные влияния, которые испытала манера Мемлинга со стороны немецких и итальянских мастеров.

Выше мы уже упоминали о влиянии Лохнера на произведения Мемлинга. Нужно отметить, что многие алтари мастера находились в кельнских соборах, где их мог увидеть Мемлинг¹⁸⁴⁶, поэтому ряд деталей, написанных под влиянием Лохнера, можно увидеть и в

¹⁸⁴⁴ Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 81–83.

¹⁸⁴⁵ Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 391.

¹⁸⁴⁶ Нет доказательств пребывания художника в мастерской Лохнера; на основе анализа биографии мастера можно сказать, что, скорее всего, он оказался в Кельне уже после смерти Лохнера (после 1451 года). Подробнее: Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. P. 43–50. Возможно, что Мемлинг посетил Кельн в 1480–е годы при подготовке росписей реликвария Св. Урсулы. Подробнее: Wolff A. Cologne Cathedral. Vista Point Verlag GmbH, 1990. P. 13–20; Hull V.J. Hans Memling's paintings for the Hospital of Saint John in Bruges. New York, Garland Pub., 1981. P. 177–188; Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 52–53.

более поздних произведениях Мемлинга¹⁸⁴⁷. Для многих работ живописца характерны созерцательное настроение и тихая безмятежность, которые очень близки образам, созданным Лохнером.

Кроме Лохнера еще ряд художников Кельнской школы могли оказать на Мемлинга влияние. Мотив Богоматери, окруженной святыми мученицами, который много раз возникает в творчестве Мемлинга, был распространен в немецких землях еще в начале XV века; именно Мемлинг привозит этот иконографический вариант в южные Нидерланды¹⁸⁴⁸. Наиболее яркий пример такой иконографии – левая створка диптиха Селье, ее немецким прототипом (и самым ранним в немецкой живописи) были две работы Мастера Св. Вероники¹⁸⁴⁹. Также Мемлинг несколько раз изображает только Св. Екатерину и Св. Варвару рядом с Богоматерью – в триптихе «двух Иоаннов», в «Мистическом обручении Св. Екатерины». Подобную иконографию можно увидеть в работе Старшего мастера алтаря Святого Семейства «Дева среди дев»¹⁸⁵⁰: в этом произведении появляется не только дева Мария в окружении святых мучениц, но и райский сад – мотив, который впоследствии будет разрабатывать Мемлинг. Таким образом, можно утверждать, что иконография «Дева среди дев» могла появиться в школе Брюгге не только под влиянием Хуго ван дер Гуса, о чем было сказано выше, но и под воздействием иконографических схем из Кельнской школы.

Мастер Св. Вероники¹⁸⁵¹ и анонимный мастер кельнской художественной школы – автор «Алтаря семьи Вассерфас» (1420–1430, музей Вальраф–Рихарца, Кельн) повлияли на центральную сцену алтаря Гревераде. Возможно, что Мемлинг в своей работе для немецких заказчиков осознанно обратился к немецкому прототипу. У немецких мастеров Мемлинг

¹⁸⁴⁷ Так, например, очень похожи головы младенца Христа в работе Мемлинга «Алтарь Якоба Флоренса (Мадонна с младенцем на троне в окружении семьи донатора и святых Иакова и Доминика)», написанном в 1490 году, и произведении Лохнера «Мадонна в беседке из роз» (начало 1440–х, музей Вальраф–Рихарца, Кельн), при этом образ Богоматери кельнского мастера напоминает деву Марию алтаря Яна Флоренса, созданного Мемлингом в 1480 году. В этой же работе Мемлинга Мадонна с младенцем напоминает центральную группу персонажей «Алтаря отцов города» (середина 1440–х, кафедральный собор Кельна): правая рука младенца, поднятая в благословляющем жесте, правая рука Мадонны, удерживающая ребенка, а также весь облик девы Марии – ее опущенные глаза, маленький рот, уши, похожие на раковины. Музыцирующие ангелы тоже были типичны для кельнской школы.

¹⁸⁴⁸ Weed S.E. *The Virgo inter virgines: Art and the Devotion to Virgin Saints in the Low Countries and Germany, 1400–1530*. PhD diss., University of Pennsylvania, 2002. P. 135–145.

¹⁸⁴⁹ Мастер Св. Вероники. «Мадонна с младенцем в окружении святых» (около 1400–1410, Художественный музей, Филадельфия) и центральная часть алтаря из Кройцлингена. Подробнее: Kemperdick S. *From Master Wilhelm to Master Wilhelm: the identity of the Cologne Master of St Veronica* // *The Burlington Magazine*, Vol. 154, No. 1307, *Art in Northern Europe* (February 2012). P. 87–90.

¹⁸⁵⁰ Старший мастер алтаря Святого Семейства (или круг Мастера Св. Лаврентия). «Дева среди дев» (около 1410–1420, Государственные музеи, Берлин). Подробнее: Budde R. *Köln und seine Maler, 1300–1500*. DuMont Dokumente, 1986. P. 217.

¹⁸⁵¹ Мастер Св. Вероники. «Малая Голгофа» (около 1400, музей Вальраф–Рихарца, Кельн). Мемлинг вводит в сцену Распятия большое количество персонажей, несколько событий происходят одновременно. Такие решения можно увидеть и у немецких мастеров. Подробнее: Lane B. *Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges* (*Studies in Medieval and Early Renaissance Art History*). Brepols, 2009. P. 53.

взял и новые иконографические решения Страстных сцен и новые варианты алтарных композиций¹⁸⁵². Кельнская художественная школа оказала влияние и на образ Богоматери в творчестве Мемлинга¹⁸⁵³ так же, как и на появление парных портретов супругов¹⁸⁵⁴, что являлось новшеством для Нидерландов, однако было распространено в немецких землях¹⁸⁵⁵.

Мы должны также отметить, что кроме кельнской школы, на Мемлинга оказали влияние живописцы Гессена и Вестфалии. Алтари Мастера дармштадских Страстей¹⁸⁵⁶, находившиеся в ряде церквей в городах вдоль реки Майн, неподалеку от Зелигенштадта, отличались новой художественной манерой, позволяющей подчеркнуть выразительность пластики фигур. Этот мастер, в свою очередь, находился под влиянием ван Эйка и Кампена, которые повлияли на Мемлинга и прямо, и опосредованно. Два анонимных художника из Вестфалии Мастер алтаря из Шёппингена и Мастер из Лисборна – также отразились в одном из самых поздних произведений художника – полиптихе Гревераде. Сама форма многовариантного закрытия створок является типичной для немецких, а не для нидерландских земель. Далее такой тип алтаря появится в творчестве одного из учеников Мемлинга – Михеля Зиттова.

Важным фактором, повлиявшим на творческую манеру Мемлинга, были работы итальянских мастеров. Влияние итальянского искусства проявляется в более рациональном построении пространства, иногда с использованием метода прямой перспективы¹⁸⁵⁷. Также в нескольких произведениях мастера второй половины его творчества (1480-е – 1490-е года) можно отметить две детали – это путти и гирлянды, украшающие балдахин трона

¹⁸⁵² Прибавление Христа к кресту в алтаре Мемлинга из Турина – первая подобная сцена в ранней нидерландской живописи. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 357–358. В целом композиция «Страстей Христовых» из Турина и «Семи радостей Богоматери» также восходит к кельнским образцам. Первый из них – это «Жизнь Христа» (Государственные музеи, Берлин), созданная анонимным мастером в 1410–1420 годах, где изображены тридцать четыре сцены истории жизни Христа, от Благовещения до Воскресения, в виде клейм одинакового размера, разделенные на пять регистров. Второй образец – работа Мастера Св. Лаврентия на тот же сюжет, но с использованием архитектурных и пейзажных деталей. Подробнее: Corley B. Painting and Patronage in Cologne, 1300–1500. Harvey Miller Publishers, 2000. P. 105.

¹⁸⁵³ Триптих «Мадонна в окружении четырех святых», выполненный художником из круга Мастера Св. Лаврентия (Государственные музеи, Берлин) и «Мадонна с младенцем в окружении святых» (Художественный музей, Филадельфия) анонимного мастера, созданные в 1410–1420-е годы, несомненно, оказали влияние на иконографию левой створки диптиха Селье. Единственное важное отличие касается размеров фигур, у кельнского художника святые меньше, чем фигура девы Марии, тогда как Мемлинг изобразил и мучениц, и Богоматерь одинакового размера согласно южнонидерландской традиции. Подробнее: Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 355.

¹⁸⁵⁴ Пример парного портрета супругов – «Портрет пожилой пары» (1470–1472, левая панель в Государственных музеях, Берлин, правая – в Лувре, Париж).

¹⁸⁵⁵ Например, Ханс Шухлин «Портрет мужчины и женщины» (Баварский национальный музей, Мюнхен).

¹⁸⁵⁶ Например, «Несение креста» и «Распятие» (около 1445 года, музей земли Гессен).

¹⁸⁵⁷ Однако, вероятно всего, Мемлинг воспринял опосредованно через творчество Дирка Боутса и Петруса Критуса: никаких фактов, указывающих на его путешествие в Италию, не обнаружено.

Богоматери¹⁸⁵⁸. Мотив гирлянд из фруктов и цветов и маленьких путти типичен для итальянской ренессансной скульптуры¹⁸⁵⁹; появление этих элементов в нидерландской живописи было отражением запроса заказчиков итальянского происхождения¹⁸⁶⁰.

Большое количество итальянских негодантов в Брюгге, тесные связи с Италией, особенно с Флоренцией, приводят к появлению в Брюгге большого количества рисунков, книг и скульптуры¹⁸⁶¹ из Италии. Гирлянды и путти были частью скульптурного декора, и могли стать источником вдохновения для Мемлинга¹⁸⁶².

Мемлинг также мог увидеть образы путти и другие элементы декора в рукописных манускриптах, которые иногда прибывали из Италии в Нидерланды¹⁸⁶³. Все это также служило источником итальянизирующих мотивов, которые Мемлинг использовал для части своих итальянских заказчиков. Некоторые из них, например, Бернардо Бембо, имели в своих книжных коллекциях книги с фронтисписами, где были изображены путти¹⁸⁶⁴; эти манускрипты также могли быть доступны Мемлингу.

Подводя итоги обсуждению итальянских элементов в произведениях второй половины творческого пути Мемлинга, необходимо также отметить его умение трансформировать образы, которые уже использовались в работах его предшественников

¹⁸⁵⁸ Обе эти детали встречаются в трех работах Мемлинга – центральные панели триптиха Бенедетто Пагагнотти (1490–1491, Уффици, Флоренция), так называемого «малого алтаря Св. Иоаннов» (около 1485, музей истории искусств, Вена) и триптиха Воскресения (около 1490, Лувр, Париж); только путти изображены также на створке из Вашингтонской галереи («Мадонна на троне с младенцем и ангелами», после 1479 года). Подробнее: Verhaegen N. Note à propos de Jean Gossart et d'une "Tentation de S. Antoine // Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique 4 (1955). P. 179–184.

¹⁸⁵⁹ Nuttall P. Memling's Pagagnotti Virgin and Child: Italian Renaissance sculpture reimagined // The sculpture journal, vol. 26 (2017). P. 25–26.

¹⁸⁶⁰ Это можно точно утверждать в случае с Бенедетто Пагагнотти, и предполагать по отношению к остальным работам. Подробнее: Rohlmann M. Memling's 'Pagagnotti Triptych' // The Burlington Magazine, Vol. 137, No. 1108 (Jul., 1995). P. 440.

¹⁸⁶¹ Томмазо Портинари заказал тондо, выполненное в технике майолики, для церкви Св. Иакова в Брюгге. Подробнее: Nuttall P. Memling's Pagagnotti Virgin and Child: Italian Renaissance sculpture reimagined // The sculpture journal, vol. 26 (2017). P. 27. Также надгробие для епископа и канцлера ордена Золотого Руна Гийома Филастера в аббатстве Сен-Бертен в Сент-Омере было сделано в мастерской Андреа делла Роббиа и доставлено в монастырь через Брюгге около 1470 года. Аббатство было разрушено во время Великой французской революции, от надгробия сохранились фрагменты, которые находятся в музеях Сент-Омера. Подробнее: Marquand A. Andrea della Robbia and his Atelier, 2 vols. Princeton University Press, 1922. Vol. II. P. 4–8.

¹⁸⁶² Первоначальным источником появления путти в ренессансной скульптуре могло служить «Благовещение Кавальканти» Донателло (около 1435, церковь Санта Кроче, Флоренция). Подробнее: Friedlander M. Early Netherlandish Paintings (translation in English by H. Norden), 14 vols. Leiden–Brussels, 1967–1976. Vol. VI. P. 20–21; Dempsey C. Inventing the Renaissance Putto. Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 2001. P. 1–61.

¹⁸⁶³ Так, например, большая библиотека кардинала Арраса Жана Жоффруа включала иллюминированные трактаты, созданные в Риме и Флоренции, Маргарита Йоркская обладала книгами, которые доставлялись для нее из Италии. Брюгге в это время – один из центров производства книг, поэтому некоторые флорентийские гуманисты работали в Брюгге и его окрестностях: например, Франческо Флорио занимался переписыванием книг античных авторов для аббата Краббе в монастыре Тен Дуинен. Подробнее: Medieval Manuscripts in Transition. Tradition and Creative Recycling. Edited by W. Verbeke and G.H.M. Claassens. Leuven University Press, Leuven, 2006. P. 269–271.

¹⁸⁶⁴ Armstrong L. Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop. London, Harvey Miller, 1981. P. 44–46, 131.

по школе Брюгге в «итальянском вкусе». Ярким примером такого могут служить две группы фигур, имитирующие статуи в верхних углах центральной панели триптиха Пагагнотти и триптиха Воскресения, – Самсон со львом, и Каин, убивающий Авеля. Хотя подобные фигуры можно увидеть в живописи ван Эйка, например, в «Мадонне каноника ван дер Пале», однако у Мемлинга эти сюжеты приобрели иное прочтение: художник добавил итальянские черты к внешности Самсона и Каина – убрал бороду, сделал волосы кудрявыми и коротко подстриженными, написал их обнаженными, и вместо имитации каменных статуй скорее продемонстрировал подражание медным или бронзовым статуэткам. Такая работа Мемлинга служит примером умения мастера учитывать вкусы заказчиков. Примеры таких фигур он мог увидеть в итальянском искусстве, например, на фасаде капеллы Коллеони в Бергамо¹⁸⁶⁵, а также, возможно, мастер видел книгу рисунков из мастерской Беноццо Гоццолли¹⁸⁶⁶.

Изменение художественной манеры Мемлинга можно наблюдать в течение трех десятилетий его творчества. Постепенно от более объемных и менее детализированных фигур святых он переходит к более утонченным образам, удлинненным телам и головам, более тонко прописанным лицам. Со временем в его работах можно отметить больше тональных переходов, усиление идеализации в изображении персонажей, нарастающий интерес к пейзажу, в том числе к появлению световоздушной перспективы и в конце творчества – такой характеристике пейзажа, которую один из исследователей называет «сказочностью»¹⁸⁶⁷. Также с 1480–х годов в работах Мемлинга появляются оригинальные композиционные решения (Иоанн Богослов снимает терновый венец с головы Спасителя, обнаженная девушка, которая не прикрывает свои гениталии), а также новая иконография истории Св. Урсулы.

Немецкое происхождение Мемлинга обуславливало его обращение к искусству немецких художественных школ – Кельна, регионов Гессен и Вестфалия. В дополнение к развитию иконографии «Дева среди дев» в работах Мемлинга под влиянием немецкой художественной традиции трансформируется образ Богоматери, появляются дополнения к иконографии Страстей и новый формат полиптиха, а также парные супружеские портреты.

Также нельзя не отметить итальянских влияний в творчестве Мемлинга, которые проявились не только в построении пространства, но и в изображении путти с гирляндами

¹⁸⁶⁵ Изображенный там Геркулес с Немейским львом был превращен Мемлингом в сюжет о Самсоне. Подробнее: Kohl J. *Fama und Virtus: Bartolomeo Colleoni Grabkapelle*. Akademie Verlag GmbH, 2004. S. 120–121, 126–129.

¹⁸⁶⁶ Ames–Lewis F. *Drawing in Early Renaissance Italy*. New Haven, Yale University Press, 1981. P. 80–81.

¹⁸⁶⁷ Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 391.

винограда, что в первую очередь связано с преобладанием среди заказчиков Мемлинга итальянских купцов и банкиров. Иногда даже отдельные персонажи приобретают «итальянские черты», примером чему может служить триптихи Пагагнотти и Воскресения.

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

на правах рукописи

Забродина Елена Альбертовна

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА БРЮГГЕ В XV – НАЧАЛЕ XVI ВЕКА

Научный руководитель:
Кандидат искусствоведения, доцент
Ефимова Елена Анатольевна

Специальность 5.10.3 – Виды искусства
(Изобразительное и декоративно–прикладное искусство и архитектура).

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Том III. Иллюстрации

Москва

Том III

Содержание

Список иллюстраций.....	3
Иллюстрации.....	25

Список иллюстраций

1. Ян ван Эйк. «Портрет Яна де Леу», 1436. Масло, дерево. 24,6 x 19,2 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. номер: 946.
2. Ян ван Эйк. «Благовещение», около 1434–1436. Масло, дерево. 90,2 x 34,1 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.39.
3. Герард Давид (атрибутируется). «Голова мужчины», 1505–1510. Бумага, серебряный карандаш. 11 x 8,5 см. Кабинет графики, Лувр, Париж. Инв. номер: 2320.
4. Герард Давид (атрибутируется). «Голова девушки», 1505–1510. Бумага, серебряный карандаш. 14,2 x 10,4 см. Кунстхалле, Гамбург. Инв. номер: 21575.
5. Братья ван Эйк и мастерская. «Три Марии у гроба», 1425–1435. Масло, дерево. 71,5 x 90 см. Музей Бойманса – ван Бёнингена, Роттердам. Инв. номер: 2449.
6. Рогир ван дер Вейден (атрибутируется). «Богоматерь с благословляющим младенцем Христом». Бумага, серебряный карандаш. Музей Бойманса–ван Бёнингена, Роттердам. Инв. номер: Н 9 (ПК).
7. Рогир ван дер Вейден (последователь). «Портрет мужчины», первая четверть XVI в. Бумага, перо коричневого цвета. 16,6 x 10,8 см. Кабинет графики, Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: КдЗ 16300.
8. Ханс Мемлинг. «Христос, дающий благословение», 1478. Масло, дерево. 36,5 × 26,7 см. Музей Нортон Саймона, Пасадена. Инв. номер: М.1974.17.Р.
9. Ханс Мемлинг. «Благословляющий Христос», 1481. Масло, дерево. 35,1 x 25,1 см. Музей изящных искусств, Бостон. Инв. номер: 1993.40.
10. Ханс Мемлинг. «Христос как муж скорбей», 1480-е. Масло, дерево. 53,4 x 39,1 см. Музеи ди Страда Нуово – Палаццо Бьянко, Генуя. Инв. номер: РВ 1569.
11. Герард Давид. «Снятие с креста», конец 1490–х годов. Масло, холст. 142,6 x 112,4 см. Коллекция Фрик, Нью-Йорк. Инв. номер: 1915.1.33.
12. Дирк Боутс. «Положение во гроб», 1450-е. Холст, темпера. 87,5 × 73,6 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG664.
13. Ян ван Эйк. «Портрет кардинала Альбергати», около 1435. Серебряный карандаш, белая грунтованная бумага. 21,4 x 18 см. Гравюрный кабинет, Государственное художественное собрание, Дрезден. Инв. номер: С775.
14. Робер Кампен (последователь XVI века). «Портреты Бартелеми Алантрье и его жены Марии», оригинал – около 1425. Масло, дерево. Каждый портрет по 44,5 x 31,5 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель, копия XV века. Инв. номер: 265.
15. Ян ван Эйк (копия XVII века). «Портрет Изабеллы Португальской». Национальный Архив да Торре до Томбо, Лиссабон.

16. Ян ван Эйк (копия около 1500 года). «Портрет Изабеллы Португальской». Масло, дерево. 30 x 22 см. Музей изящных искусств, Дижон. Инв. номер: D 1951–1-P.
17. Петрус Кристус. «Изабелла Португальская со Св. Елизаветой», около 1457–1460. Масло, дерево. 59 × 33 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO1614.I.
18. Ян ван Эйк (копия). «Портрет Бонны д'Артуа». Масло, дерево. 21 x 16,7 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 528 С.
19. Ян ван Эйк (копия около 1450 года). «Портрет Филиппа Доброго, герцога Бургундского». Масло, дерево. 42,0 см x 28,0 см. Фонд замка Фриденштайн, Гота. Инв. номер: SG 1423.
20. Ян ван Эйк (копия около 1450 года). «Портрет Филиппа Доброго, герцога Бургундского». Масло, дерево. 51 x 36,9 см. Коллекция Королевского дворца, Мадрид. Инв. номер: 10010172
21. Ян ван Эйк. «Мадонна в церкви», около 1438. Масло, дерево. 31 × 14 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 525С.
22. Мастер 1499 года. «Диптих Кристиана Хондта», около 1499. Масло, дерево. Каждая створка 31 x 14,5 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен и. Инв. номер: 255-256-530-531.
23. Ян Госсарт. «Мадонна в церкви», 1510–1515. Масло, дерево. 40,2 x 22 см. Галерея Дориа–Памфили, Рим. Инв. номер: fs 747.
24. Ян ван Эйк (копия). «Праздник рыбной ловли», около 1550. 25 x 39,5 см. Перо и черные чернила, коричневая размывка, акварель, золото, белила. Лувр, Париж. Инв. номер: 20674.
25. Петрус Кристус. «Мадонна с Младенцем в домашнем интерьере», около 1470. Масло, дерево. 69,5 x 50,9 см. Художественный музей Нельсона–Аткинса, Канзас–Сити. Инв. номер: 56–51.
26. Ян ван Эйк. «Мадонна канцлера Ролена», 1435. Масло, дерево. 66 x 62 см. Лувр, Париж. Инв. номер: 1271, MR 705.
27. Ян ван Эйк. «Портрет Бодуэна I де Ланнуа», около 1435. Масло, дерево. 26 x 20 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 525G.
28. Рогир ван дер Вейден. «Триптих Бладелена», около 1450. Масло, дерево. 93,5 x 41,7 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 535.
29. Ян ван Эйк. «Мадонна каноника ван дер Пале», 1436. Масло, дерево. 124,5 x 160 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0161.I.
30. Ян ван Эйк (последователь). «Мадонна каноника ван дер Пале», около 1500. Масло, дерево. 119 x 154 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 412.

31. Ян ван Эйк (последователь). «Мадонна с младенцем и донором» («Мадонна Петруса Витса»), центральная панель выполнена в первой половине XVII века, боковые створки – в первой половине XVI века. Центральная панель - 175,5 x 99,1 см, боковые панели по 172,8 x 41,3 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: центральная панель – 115029, левая боковая створка – 227774, правая боковая створка – 227775.
32. Мастер легенды Св. Урсулы. «Диптих Звавенарде», около 1490. Масло, дерево. «Св. Донациан» 24.1 x 9.8 см, «Св. Виктор с донатором» 24.1 x 10.2 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 1982.60.18–19.
33. Герард Давид. «Диптих каноника Сальвиати». «Каноник Бернардин Сальвиати и трое святых», после 1501. Масло, дерево. 103.4 × 94.3 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG1045. «Распятие», после 1501. Масло, дерево. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 573.
34. Герард Давид. «Мадонна со святыми и донатором», около 1510. Масло, дерево. 105.8 × 144.4 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG1432.
35. Анонимный мастер. «Эпитафия Ульриха Рейхенекера», около 1410. Художественная галерея, Замок Эггенберг, Грац. Источник – статья Т.–Н. Borchert. Form and Function of van Eyck's Portraiture // Conference 'Vision and Materials: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's time', 2012. P. 225.
36. Ханс Мемлинг. «Алтарь “Двух Иоаннов”», 1474–1479. Масло, дерево. Центральная панель 173.6 × 173.7 см, боковые панели по 176 × 78.9 см. Музей Мемлинга (госпиталь Синг-Янс), Брюгге. Инв. номер: 0000.SJ0175.I.
37. Ханс Мемлинг. «Алтарь Яна Флоренса», 1479. Масло, дерево. Центральная панель 46.5 × 57.4 см, боковые – 48.1 x 24.9 см. Музей Мемлинга (госпиталь Синг-Янс), Брюгге. Инв. номер: SJ173.1.
38. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем на троне в окружении семьи донатора и святых Иакова и Доминика», около 1490. Масло, дерево. 130 x 169 см. Лувр, Париж. Инв. номер: RF 215.
39. Ханс Мемлинг. «Триптих Адриана Рейнса», 1480. Масло, доска. Центральная панель 44 x 35.8 см, боковые панели по 45.2 x 14.2 см. Музей Мемлинга (госпиталь Синг-Янс), Брюгге. Инв. номер: O.SJ177.1.
40. Ханс Мемлинг. «Реликварий Св. Урсулы», 1489. Масло, дерево. 87 x 33 x 91 см. Музей Мемлинга (госпиталь Синг-Янс), Брюгге. Инв. номер: 0000.SJ0176.I.
41. Ян ван Эйк (копия). «Портрет человека с гвоздикой», 1475–1499. Масло, дерево. 41,5 x 31,5 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 525A.

42. Ханс Мемлинг. Триптих Краббе, 1467–1472. Масло, дерево. Центральная часть триптиха – Городской музей, Виченца, 78 х 63 см; боковые внутренние створки – библиотека Моргана, Нью-Йорк, внешние боковые створки – музей Гронинге, Брюгге. 83,3 х 26,7 см. Инв. номер: 0000.GRO1254.I-1255.I.
43. Анонимный мастер. Портрет Краббе, 1480-е. Масло, дерево. 131 х 96.5 см. Большая семинария, Брюгге. Инв. номер: 108352.
44. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем на троне», около 1485–1490. Масло, дерево. Центральная панель - 69,3 × 47 см, боковые - по 69,5 × 24,3 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. номер: 939.
45. Ханс Мемлинг (копия). «Мадонна с младенцем на троне», между 1499 и 1509 годами. Масло, дерево. 68,5 х 47 см. Пти-Пале, Париж. Инв. номер: PPP2530.
46. Ханс Мемлинг. «Поклонение волхвов», 1470–1472. Масло, дерево. 95 х 271 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001557.
47. Ян Провост. «Диптих с францисканским монахом», около 1522. Масло, дерево. 35 х 25.5 см. Музей Мемлинга, Брюгге. Инв. номер: 189 6a-d.
48. Босх (последователь). «Несение креста», между 1510 и 1535. Масло, дерево. 76,7 х 83,5 см. Музей изящных искусств. Гент. Инв. номер: 1902-H.
49. Петрус Крестус. «Портрет картезианского монаха», 1446. Масло, дерево. 29.2 х 21.6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 49.7.19.
50. Ян ван Эйк (мастерская). «Мадонна с младенцем со св. Елизаветой и св. Варварой и Яном Восом», 1441–1443. Масло, дерево. 47,3 х 61,3 см. Коллекция Фрик, Нью-Йорк. Инв. номер: 1954.1.161.
51. Петрус Крестус. «Мадонна с младенцем, св. Варварой и донатором Яном Восом», 1450. Масло, дерево. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 523B.
52. Герард Давид. «Мадонна с младенцем и четырьмя ангелами», 1510–1515. Масло, дерево. 63.2 х 39.1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 1977.1.1.
53. Ян ван Эйк. «Мадонна у фонтана», 1439. Масло, дерево. 19 х 12 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 411.
54. Ян Провост. «Мадонна с младенцем на троне со св. Иеронимом, Иоанном Крестителем и картезианским монахом», 1510. Масло, дерево. 76 × 64,2 см. Рейхсмузеум, Амстердам. Инв. номер: SK-A-2569.
55. Герард Давид. «Августинский монах в молении», около 1515. Масло, дерево. 34.2 × 26.8 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG710.

56. Мастер легенды Св. Урсулы. «Алтарь Св. Урсулы», до 1483 \ 1493–1499. Масло, дерево. Каждая панель 47,5 x 30 см, верхние створки – 59 x 18,5 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO1543.I.
57. Герард Давид. «Суд Камбиса», до 1498. Масло, дерево. 182 × 159 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0041.I.
58. Герард Давид. «Осмеяние Христа», 1488–1490. Масло, дерево. 39 x 14,3 см. Частная коллекция. Источник – монография Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 10.
59. Рогир ван дер Вейден. «Суд Траяна и Херкинбальда», цикл «Правосудие», 1439–1450, работа утрачена, сохранилась только шпалера «Суд Траяна и Херкинбальда», около 1450. 4,6 x 10,5 м. Исторический музей, Берн. Инв. номер: 2–5.
60. Дирк Боутс «Справедливость императора Оттона III», 1468–1475. Масло, дерево. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Инв. номер: 1447–1448.
61. Лойс Лиеде «Суд Камбиса», миниатюра из книги La Sale, fol 132, 1461. Королевская библиотека Бельгии, Брюссель. Ms. 9287–9288.
62. Ян Провост. «Страшный суд», 1525. Масло, дерево. 169 x 145 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0117.I.
63. Питер Поурбус I. «Страшный суд», середина XVI в. Масло, дерево. 228,5 x 181 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0110.I.
64. Мастер 1473 года. «Триптих Витте», около 1473. Масло, дерево. 74.5 x 115.5 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Инв. номер: 7007.
65. Герард Давид. «Крещение Христа» («Триптих Яна Тромпа»), 1502–1508. Масло, дерево. 127,9 x 96,6 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0035.I-0039.I.
66. Мастер портрета Барончелли. «Святая Екатерина Болонская с тремя донорами», около 1489. Масло, дерево. 94.9 x 67.9 см. Институт и галерея Курто, Лондон. Инв. номер: P.1947.LF.249.
67. Анонимный мастер. «Уилтонский диптих», около 1395—1399. Дерево, темпера. Каждая створка – 53 × 37 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG4451.
68. Ханс Мемлинг. «Диптих Селье». 1475 \ после 1482. Масло, дерево. 25 x 15 см каждая панель. Лувр, Париж. Инв. номер: RF 309, RF 886.
69. Ханс Мемлинг. «Диптих Ньювенхове», 1487. Масло, дерево. 52 x 41.5 см. Музей Мемлинга, Брюгге. Инв. номер: 0000.SJ0178.I.
70. Мастер легенды Св. Урсулы. «Алтарь Анны Ньювенхове», около 1480. Масло, дерево. 59.9 x 45 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 1975.1.114.

71. Мастер легенды Св. Люции. «Оплакивание Христа со Св. Донацианом и Св. Адрианом», ок.1475. Масло, дерево. Центральная панель – 75 х 61 см, боковые – 75 х 27 см. Музей Тиссен-Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 252.а-с (1930.67.1-3.а).
72. Ханс Мемлинг. «Портрет Виллема Мореля». «Портрет Барбары ван Вланденберг», 1472–1475 или около 1480. Масло, дерево. Каждая створка по 39 х 29,7 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Инв. номер: 1451–1452.
73. Ханс Мемлинг. «Триптих Мореля», 1484. Масло, дерево. 141 х 174 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0091.I-0095.I.
74. Ян ван Эйк. «Портрет мужчины в голубом шапероне», 1428–1430. Национальный Музей Брукентала, Сибиу. Инв. номер: 354.
75. Петрус Крестус. «Ювелир в своей лавке», 1449. Масло, дерево. 100.1 х 85.8 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 1975.1.110.
76. Герард Давид. «Портрет ювелира» (Портрет Якоба Кнуппа Младшего?), около 1500. Масло, дерево. 29,7 × 22,5 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. номер: 970.
77. Ханс Мемлинг. «Пришествие и Триумф Христа» («(Семь радостей Марии)»), 1479–1480. Масло, дерево. 81 × 189 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Инв. номер: WAF 668.
78. Мастер легенды Св. Годеливы. «Алтарь Св. Годеливы», 1470–1480. Масло, дерево. 125.1 х 311 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 12.79.
79. Ян ван Эйк. Портрет Тимофея, 1432. Масло, дерево. 33.3 × 18.9 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG290.
80. Мастер легенды Св. Люции. «Дева среди дев», около 1488. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Инв. номер: 2576.
81. Ян Провост. «Христианская аллегория», первая четверть XVI в. Масло, дерево. 50 х 40 см. Лувр, Париж. Инв. номер: RF 1973-44.
82. Ян Провост. Боковые створки триптиха, на внутренней стороне – «Донатор с женой со Св. Николаем и Св. Годеливой», на внешней – «Скупой и Смерть с донатором», 1515–1521. Масло, дерево. Каждая створка 120 х 79 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0216.I-0218.I.
83. Альбрехт Дюрер. «Портрет Яна Провоста?» (или Пауля Хофхаймера?), 1507–1519. Бумага, уголь, коричневый мел. 37 х 27,6 см. Британский музей, Лондон. Инв. номер: SL,5218.52
84. Ханс Мемлинг. «Портрет Жиля Жуайе», 1472. Масло, дерево. Институт искусств Стерлинга и Франсин Кларк, Уильямстаун. Инв. номер: 408.
85. Ханс Мемлинг. «Портрет Якоба Обрехта», начало 1490-х. Масло, дерево. Художественный музей Кимбелл, Форт-Уорт. Инв. номер: AP 1993.02.

86. Ян ван Эйк. «Портрет человека в красном тюрбане», 1433. Масло, дерево. 26 x 19 см. Инв. номер: NG222.
87. Рогир ван дер Вейден. «Св. Лука, пишущий Богоматерь», около 1435–1440. Масло, дерево. 137,5 x 110,8 см. Музей изящных искусств, Бостон. Инв. номер: 93.153.
88. Ян ван Эйк. «Портрет четы Арнольфини», 1434. Дубовая доска, масло. 81,8 × 59,7 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG186.
89. Ханс Мемлинг. Триптих Джона Донна, 1478. Масло, дерево. Центральная панель 71 x 70 см, боковые 71 x 30,5 см. НГ, Лондон. Инв. номер: NG6275.
90. Хуго ван дер Гус. «Св. Лука», около 1480. Масло, дерево. 104.5 x 62.4 см. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон. Инв. номер: 1459 Pint.
91. Ханс Мемлинг. «Портрет мужчины в красном головном уборе», 1470–1475. Масло, дерево. 41.8 x 30.6 см. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне. Инв. номер: 945.
92. Ян ван Эйк. «Портрет Маргариты ван Эйк», 1439. Масло, дерево. 41.2 x 34.6 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0162.I.
93. Ян ван Эйк. «Мадонна Лукка», около 1437. Масло, дерево. 65.7 x 49.6 см. Штеделевский институт, Франкфурт–на–Майне. Инв. номер: 944.
94. Михель Зиттов. «Портрет молодого человека в красном головном уборе», 1490-е / 1510-е. Масло, дерево. 16.4 × 12.7 см. Институт искусств, Детройт. Инв. номер: 58.383.
95. Анонимный мастер школы Брюгге XV века. «Портрет молодого человека в красном головном уборе», 1475–1499. Масло, дерево. 18 x 23 см. Кастелло Сфорцеско, Милан. Инв. номер: B0020-00114.
96. Герард Давид. «Дева среди дев», около 1509. Масло, дерево. 118 x 212 см. Музей изящных искусств, Руан. Инв. номер: D.803.4.
97. Петрус Крестус. «Богоматерь сухого Древа», около 1465. Масло, дерево. 14.7 x 12.4 см. Музей Тиссен–Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 121 (1965.10).
98. Ян ван Эйк и мастерская. «Стигматизация св. Франциска», около 1440. Масло, доска. 29,3 x 33,4 см- Галерея Сабауда, Турин. Инв. номер: 7.
99. Мастерская ван Эйка (Мастер Св. Франциска из Филадельфии). «Стигматизация св. Франциска», около 1445. Масло, пергамент, доска. 12,7 x 14,6 см- Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 314.
100. Петрус Крестус. «Портрет мужчины», около 1465. Масло, дерево. 47.63 × 35.24 см. Музей искусств округа Лос–Анджелес. Инв. номер: M.44.2.3.
101. Питер де Йоде I. «Портрет Питера Адорно», гравюра, XVII в., Королевская библиотека Альберта I, Брюссель. Источник – статья 436. Luber K.C. Patronage and Pilgrimage: Jan van Eyck, the Adornes Family, and Two Paintings of "Saint Francis in Portraiture" // Philadelphia

Museum of Art Bulletin, Spring, 1998, Vol. 91, No. 386/387, Recognizing Van Eyck (Spring, 1998). P. 32.

102. Петрус Кристус. «Христос как муж Скорбей», около 1450. Масло, дерево. 11.2 x 8.6 см. Художественная галерея, Бирмингем. Инв. номер: 1935P306.

103. Питер Поурбус. «Групповой портрет членов Братства крови Христовой», 1556. Масло, дерево. Каждая панель 113,5 x 83,5 см. Братство крови Христовой, Брюгге. Инв. номер: ECHV.05.

104. Герард Давид. «Брак в Кане», около 1500–1505. Масло, дерево. 100 x 128 см. Лувр, Париж. Инв. номер: 1995; MP 704.

105. Герард Давид. «Триптих Седано», середина 1490–х. Масло, дерево. 97 x 72 см. Лувр, Париж. Инв. номер: RF 588 A.

106. Мастер 1518 года. Триптих «Несение креста. Распятие. Воскресение Христа», первая четверть XVI в. Масло, дерево. 106.5 x 70.5 см. Братство крови Христовой, Брюгге.

107. Мастер Крови Христовой. «Оплакивание Христа», около 1519. Масло, дерево. 102,0 x 71,0 см. Братство Крови Христовой, Брюгге.

108. Ян ван Экель (копия с утраченной работы Квентина Массейса). Мать скорби, оригинал - 1491–1494, копия – середина XVI в. Масло, дерево. 84 x 56.5 см. Собор Св. Сальватора, Брюгге.

109. Барент ван Орлей (копия анонимного художника с утраченного оригинала). Портрет Карла V, оригинал – около 1516. Масло, дерево. 36.5 x 26.5 см. Собор Св. Сальватора, Брюгге. Инв. номер: 0301.S.037.

110. Антониус Клайссенс. «Арест Сисамна», около 1576. Масло, дерево. 127,5 x 141 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 2005.GRO0003.I.

111. Ян ван Эйк. «Мадонна с младенцем с архангелом Михаилом и Святой Екатериной» («Дрезденский триптих»), 1437. Масло, дерево. Центральная панель 33 x 27,5 см, боковые створки по 33 x 13,5 см. Государственные музеи, Дрезден. Инв. номер: 799.

112. Ян ван Эйк (мастерская). «Святой Иероним в келье», около 1442. Масло, пергамент, доска. 19,9 x 12,5 см. Институт искусств, Детройт. Инв. номер: 25.4.

113. Петрус Кристус. «Мужской портрет». Масло, дерево. 42 x 21.2 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1961.9.10.

114. Петрус Кристус. «Женский портрет». Масло, дерево. 41.8 x 21.6 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1961.9.11.

115. Петрус Кристус. «Мадонна с младенцем, окруженная святыми Франциском и Иеронимом», 1457. Масло, дерево. Штеделевский институт, Франкфурт–на–Майне. Инв. номер: 920.

116. Ян ван Эйк. «Портрет кардинала Альбергати», 1435–1438. Масло, дерево. 34 × 29.5 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. номер: 975.
117. Последователь Яна ван Эйка. «Портрет Марко Барбариго», 1449–1450. Масло, дерево. 24.2 × 16 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG696.
118. Ханс Мемлинг. «Портрет мужчины, держащего монету с изображением Нерона (Портрет Бернардо Бембо)», около 1474. Масло, дерево. 30 x 22 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 5.
119. Ханс Мемлинг. «Иоанн Креститель», 1480–1483. Масло, дерево. 31,8 x 24,4 см. Старая пинакотека, Мюнхен. Инв. номер: 652.
120. Ханс Мемлинг. «Св. Вероника». Масло, дерево. 30.3 x 22.8 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1952.5.46.a.
121. Мастер Е.С. «Св. Вероника», 1467. Гравюра на медной пластине, сухая игла на бумаге верже. 16,7 x 11,4 см. Гравюрный кабинет, Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 33621 D.
122. Ян ван Эйк. «Портрет мужчины в красном шапероне» (Предположительно, Джованни Арнольфини), 1438–1441. Масло, дерево. 30 x 21.6 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 523A.
123. Мастер Книги о граде женском. «Кристина Пизанская вручает свои книги Изабелле Баварской». Миниатюра, Harley MS 4431, fol. 3. Британская библиотека, Лондон.
124. Рогир ван дер Вейден. «Благовещение», около 1440. Масло, дерево. 86 x 93 см. Лувр, Париж. Инв. номер: 1982; MR 813.
125. Ханс Мемлинг. «Страшный суд», 1473. Масло, дерево. 211 × 161 см. Поморский музей, Гданьск. Инв. номер: SD/413/M.
126. Хуго ван дер Гус. «Поклонение пастухов» («Триптих Портинари»), около 1475. Масло, дерево. 253 x 588 см. Уффици, Флоренция. Инв. номер: 1890 nn. 3191, 3192, 3193.
127. Ханс Мемлинг. «Портрет Томмазо Портинари», около 1470. Масло, дерево. 44.1 x 33.7 см. «Портрет Марии Барончелли», около 1470. Масло, дерево. 44.1 x 34 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 14.40.626–27;
128. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем», около 1470–1475. Масло, дерево. 37.9 × 28 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG709.
129. Ханс Мемлинг. «Страсти Христовы», 1470. Масло, дерево. 56.7 x 92.2 см. Галерея Сабауда, Турин. Инв. номер: 8.
130. Ханс Мемлинг. «Св. Бенедикт». «Портрет Бенедетто Портинари», 1487. Масло, дерево. Каждая панель 45 x 34 см. Уффици, Флоренция. Инв. номера: 1100 и 1090.

131. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем». Масло, дерево. 54,6 х 43,2 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 528В.
132. Ханс Мемлинг. «Портрет мужчины на темном фоне» (Фолько Портинари?), около 1490, Уффици, Флоренция. Инв. номер: 1101.
133. Ханс Мемлинг. «Портрет мужчины» (Бенедетто Портинари?), около 1490- Масло, дерево. 35 х 24 см. Уффици, Флоренция. Инв. номер: 1123. Источник – каталог Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 235.
134. Мастер легенды Св. Урсулы. «Портрет Лодовико Портинари», 1480. Масло, дерево. 42 х 29,8 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 327.
135. Мастер легенды Св. Урсулы. «Мадонна с младенцем», 1480. Масло, дерево. 41.3 х 29.7 см. Гарвардский художественный музей, Кембридж, Массачусетс. Инв. номер: 1943.97.
136. Мастер портретов Барончелли. «Портреты Пьерантонио и Марии Барончелли», 1480–1490. Масло, дерево. Каждая панель 56 х 31 см. Уффици, Флоренция. Инв. номер: 09 00286073 0/1/2.
137. Ханс Мемлинг. «Мадонна на троне с младенцем и ангелами», около 1480. Масло, дерево. 57 х 42 см. Уффици, Флоренция. Инв. номер: 00286024.
138. Ханс Мемлинг. «Иоанн Креститель», около 1480. Масло, дерево. 57.5 × 17.3 см. «Св. Лаврентий», около 1480. Масло, дерево. 57.5 × 17.1 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номера: NG747.1., NG747.2.
139. Мастер легенды Св. Урсулы. «Мадонна с младенцем», около 1485. Масло, дерево. 96.5 х 73.2 см, музей Томаса–Генри, Шербур–Октевиль. Инв. номер: 835.50.
140. Мастер легенды Св. Урсулы. «Св. Павел с донатором», около 1485. Масло, дерево. 93.4 х 27.6 см; «Явление Христа Богоматери», около 1485. Масло, дерево. 93.4 х 27.3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 32.100.63ab.
141. Мастер легенды Св. Урсулы. «Esse Homo», около 1485. Масло, дерево. Каждая створка 77.5 х 28.5 см. Музей Бандини, Фьезоле. Инв. номер: 86.
142. Ханс Мемлинг. «Суэта земная», около 1485 года или позднее. Масло, дерево. Каждая панель 20 х 13 см. Музей изящных искусств, Страсбург. Инв. номер: 185 A/B/C, 185 D/E/F.
143. Анонимный мастер школы Брюгге (круг Мемлинга). «Снятие с креста», около 1500. Масло, дерево. Частная коллекция.
144. Герард Давид. «Распятие». Масло, дерево. 102 х 88 см. Инв. номер: РВ 180; «Мадонна на троне». Масло, дерево. 151 х 87 см. Инв. номер: РВ 176а; «Св. Иероним». Масло, дерево. 148 х 67 см. Инв. номер: РВ 176b; «Св. Бенедикт». Масло, дерево. 148 х 67 см. Инв. номер: РВ 176с. Палаццо Бьянка, Генуя.

145. Герард Давид. «Благовещение». Масло, дерево. «Архангел Гавриил». 79.1 x 63.5 см; «Дева Мария». 79.1 x 64.1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 50.145.9ab.
146. Герард Давид. «Благословляющий Бог-отец». Масло, дерево. 46 x 88 см. Лувр, Париж. Инв. номер: RF 2228.
147. Герард Давид. «Благовещение», около 1509 года. Масло, дерево. 40,9 x 32,1 см. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне. Инв. номер: 1095.
148. Ян Провост. «Св. Петр». Масло, дерево. 139 x 90 см. «Св. Елизавета Венгерская». Масло, дерево. 139 x 90 см. Палаццо Бьянко, Генуя. Инв. номера: PB 2874; PB 2874bis.
149. Ян Провост. «Благовещение». Масло, дерево. 258 x 202 см. Палаццо Бьянко, Генуя. Инв. номер: PB 2873.
150. Ян Провост. «Мужской портрет». Масло, дерево. 54.1 x 46.8 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 273.
151. Ян Провост. «Женский портрет». Масло, дерево. 53,5 x 46 см. Музей Тиссен-Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 328 (1930.88).
152. Петрус Кристус. «Портрет Гримстоуна», 1446. Масло, дерево. 32.5 × 24 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: L3.
153. Петрус Кристус. «Портрет юной девушки», 1465–1470. Масло, дерево. 29,1 x 22,7 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 532.
154. Симон Мармион. «Джон Донн перед ангелом-хранителем», «Часослов Джона Донна», около 1480. Темпера, пергамент. Библиотека Католического университета Левена, MS A2, f.100v.
155. Михель Зиттов. «Мадонна с младенцем», 1515–1518. Масло, дерево. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 1722.
156. Михель Зиттов. «Портрет Диего де Гуэвары», 1515–1518. Масло, дерево. 33.6 x 23.7 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.46.
157. Ханс Мемлинг. «Христос и музицирующие ангелы», 1487–1490. Масло, доска. 165 × 672 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 778–780.
158. Мастер легенды Св. Лючии. «Богоматерь, царица Небесная», 1485–1500. Масло, дерево. 199.2 x 161.8 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1952.2.13.
159. Мастер легенды Св. Лючии. «"Бискайское" Оплакивание» (Оплакивание Христа со святыми Домиником и Франциском), конец XV в. Масло, дерево. 290 x 176 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: DSC9444.
160. Ханс Мемлинг. «Полиптих Гревераде» («Полиптих Страстей Христовых»), 1490–е. Масло, дерево. Музей св. Анны, Любек. Инв. номер: 1948/138.

161. Ханс Мемлинг (мастерская). «Несение креста. Распятие. Воскресение» (центральная часть полиптиха Гревераде), 1480-е годы. Масло, дерево. Центральная панель 56.2 × 62.7 см, левая створка 58 × 27.5 см, правая створка 57.8 × 28 см. Музей изящных искусств, Будапешт. Инв. номер: 124.
162. Мастерская Изенбранта или Корнелиса, Зиттов и мастерская. «Триптих Страстей», около 1515. Масло, дерево. 171 х 335 см. Музей Нигулисте, Таллинн. Инв. номер: ЕКМ j 18759/1 N 151/1.
163. Мастер легенды Св. Лючии. «Алтарь братства Черноголовых» («Алтарь девы Марии»), до 1493. Масло, темпера, дерево. Центральная панель 255,5 × 166,7 см, боковые створки - 255,5 × 75/76 см. Музей Нигулисте, Таллинн. Инв. номер: ЕКМ j 18760/a-e N 152/a-e.
164. Петрус Кристус. «Мадонна с младенцем в портике», 1465–1470. Масло, дерево. 49 х 34 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001921.
165. Петрус Кристус. «Успение Богоматери», 1460–1465. Масло, дерево. 73.7 х 102.9 см. Художественный музей Тимкен, Сан-Диего. Инв. номер: 1951:001.
166. Антонелло Гаджини. «Успение Богоматери», алтарь «Смерть Св. Зиты», 1503–1504. Церковь Св. Зиты, Палермо.
167. Рогир ван дер Вейден. «Страшный суд», 1446–1452. Масло, дерево. 220 х 546 см. Музей Отель Дье, Бон.
168. Ян ван Эйк. «Благовещение», диптих, около 1433–1435. Масло, дерево. Левая створка 38.8 х 23.2 см. Правая створка 39 х 24 см. Музей Тиссен-Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 137.b (1933.11.2).
169. Ян ван Эйк. «Св. Варвара», 1437. Серебряный карандаш, масло, дерево. 32 × 18,2 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 410.
170. Ян ван Эйк. «Св. Павел», серия «Двенадцать апостолов», 1430–1440. Серо-коричневое перо, черный карандаш, бумага. 20.3 х 13.9 см. Альбертина, Вена. Инв. номер: 3032.
171. Ян ван Эйк. «Св. Филипп», серия «Двенадцать апостолов», 1430–1440. Серо-коричневое перо, черный карандаш, бумага. 20,2 х 13,6 см. Альбертина, Вена. Инв. номер: 3038.
172. Ян ван Эйк. «Св. Матфей», серия «Двенадцать апостолов», 1430–1440. Серо-коричневое перо, черный карандаш, бумага. 20,3 х 13,8 см. Альбертина, Вена. Инв. номер: 3040.
173. Ламберт ван Эйк (?). Портрет Якобины Баварской, 1432. Рисунок (копия), 1450–1460. Бумага, серебряный карандаш. 15,2 х 12,4 см. Штеделевский институт, Франкфурт. Инв. номер: 726.

174. Ян ван Эйк (последователь). «Мадонна с младенцем Маальбеке», около 1445. Серебряный карандаш, бумага. 27.8 x 18 см. Альбертина, Вена. Инв. номер: 4841.
175. Петрус Крестус (школа). «Две женские головы», около 1450. Серебряный карандаш, свинцовые белила, темпера, бумага. 5.7 x 8.7 см. Библиотека Реале, Турин. Инв. номер: DC 16344.
176. Петрус Крестус. «Мадонна со святыми Иеронимом и Франциском», 1457. Масло, темпера, дерево. 46,7 x 44,6 см. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне. Инв. номер: 920.
177. Петрус Крестус. «Страшный суд. Благовещение. Рождество Христово», 1452. Масло, дерево. 147,2 x 59,5 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номера: 529А, 529В.
178. Ян ван Эйк и мастерская. «Распятие», «Страшный суд», 1436–1438 / после 1441. Масло, дерево. Каждая створка – 56.5 x 19.7 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 33.92ab.
179. Петрус Крестус. «Голова Христа» (Esse Homo), около 1445. Масло, пергамент, наклеенный на доску. 14.6 x 10.5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 60.71.1.
180. Петрус Крестус. «Рождество», около 1450. Масло, дерево. 127.6 x 94.9 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.40.
181. Петрус Крестус. «Мадонна с младенцем», 1449. Масло, дерево. 57 x 39 см. Частная коллекция Бентинк–Тиссен, Париж.
182. Рогир ван дер Вейден. «Мадонна с младенцем», после 1454. Масло, дерево. 32.1 x 22.9 см. Музей изящных искусств, Хьюстон. Инв. номер: 44.535.
183. Дирк Боутс. «Мадонна с младенцем», около 1465. Масло, темпера, дерево. 37.1 x 27.6 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG2595.
184. Петрус Крестус. «Сокольниковый» («Портрет мужчины с соколом»), около 1445–1450. Серебряный карандаш, бумага. 18.9 x 14.4 см. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне. Инв. номер: 725.
185. Робер Кампен. «Алтарь Верля», 1438. Масло, дерево. 101 x 47 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001513.
186. Рогир ван дер Вейден. Триптих «Благовещение», около 1435–1440. Масло, дерево. 86 x 93 см. Лувр, Париж. INV 1982; MR 813.
187. Рогир ван дер Вейден. «Алтарь Иоанна Крестителя», около 1450–1464. Масло, дерево. Боковые панели – 77 x 48 см, центральная панель – 85,5 x 56 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 534В – ID: 61273.
188. Рогир ван дер Вейден. «Триптих семьи Брак», около 1452. Масло, дерево. 41 x 68 см. Лувр, Париж. RF 2063.

189. Рогир ван дер Вейден. «Мадонна с младенцем», 1455–1460. Масло, дерево. 36 х 27 см. Музей изящных искусств, Турне. Инв. номер: 481.
190. Рогир ван дер Вейден. «Портрет Жана ле Гро», 1455–1460. Масло, дерево. 38.5 × 28.8 см. Художественный институт, Чикаго. Инв. номер: 1933.1051a-b.
191. Рогир ван дер Вейден. «Портрет Филиппа де Кроя», около 1460. Масло, дерево. 49 × 31,2 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 254-254bis.
192. Рогир ван дер Вейден. «Мадонна с младенцем», около 1460. Масло, дерево. 49 х 31 см. Хантингтон, Сан-Марино. Инв. номер: 26.105.
193. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем. Донатор в молении», около 1480–1490. Масло, дерево. «Мадонна с младенцем», 41.1 × 33.4 см. «Донатор в молении», на обороте «Св. Антоний Падуанский», 41.3 × 33.3 см. Художественный институт, Чикаго. Инв. номера: 1933.1050, 1953.467.
194. Ханс Мемлинг. «Портрет женщины», около 1470. Масло, дерево. 33,5 х 23 см. Коллекция Фрик, Нью-Йорк. Инв. номер: 1968.1.69.
195. Ханс Мемлинг. «Портрет неизвестного на фоне пейзажа», 1480. Масло, дерево. 38 х 27 см. Уффици, Флоренция. Инв. номер: 1102 (каталожный номер 00286079).
196. Ханс Мемлинг. «Портрет пожилого мужчины», 1470–1475. Масло, дерево. 34 х 29 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 529С.
197. Ханс Мемлинг. «Портрет молодой девушки», около 1480. Масло, дерево. 46,6 х 35,2 см. Госпиталь св. Иоанна (музей Мемлинга), Брюгге. Инв. номер: O.SJ0174.I.
198. Рогир ван дер Вейден. «Портрет молодой девушки», 1460. Масло, дерево. 34 х 25.5 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.44.
199. Дирк Боутс. «Мадонна на троне с ангелами», около 1465. Масло, дерево. 53,8 х 38,8 см. Королевская капелла, Гранада. Инв. номер: 14.
200. Боутс (мастерская). «Христос как Муж скорбей и Скорбящая Богоматерь», около 1470–1475. Масло, дерево. «Христос как Муж скорбей», 36.8 × 27.8 см. «Скорбящая Богоматерь», 36.8 × 27.9 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номера: NG712, NG711.
201. Ханс Мемлинг. «Христос как Муж скорбей», вторая половина XV в. Масло, дерево. 53,4 х 39,1 см. Палаццо Бьянко, Генуя. Инв. номер: PB 1569.
202. Ханс Мемлинг. «Богоматерь в молении», вторая половина XV в. Масло, дерево. 53,2 х 37,2 см. Частная коллекция, Великобритания.
203. Дирк Боутс. «Портрет мужчины» (Ян ван Винкеле?), 1462. Масло, темпера, дерево. 31.6 × 20.5 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG943.
204. Ханс Мемлинг. «Портрет молодого человека», около 1472–1475. Масло, дерево. 38.3 х 27.3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 1975.1.112.

205. Дирк Боутс. «Триптих со сценами из жизни девы Марии», около 1445. Масло, дерево. 81 x 202,6 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001461.
206. Рогир ван дер Вейден. «Триптих Мирафлорес», 1435–1445. Масло, дерево. Центральная панель 74,3 x 45,0 см, боковые - 73,7 x 45 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 534А.
207. Дирк Боутс. Сцены Страшного суда. Ад, 1470. Масло, дерево. 115 × 69,5 см. Музей изящных искусств, Лилль. Инв. номер: Р 1808 (RF 1113).
208. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем», 1480. Масло, дерево. Диаметр 17,5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 32.100.59.
209. Хуго ван дер Гус. «Венский диптих» («Грехопадение. Оплакивание Христа»), после 1479? Масло, дерево. 32,3 × 21,9 см. Инв. номер: 945 и 5822а.
210. Хуго ван дер Гус. «Богоматерь и Иоанн Богослов» («Оплакивание Христа»). Темпера, холст. 42 x 46,1 см. Крайст-черч, Оксфорд. Инв. номер: JBS 231.
211. Мастер легенды Св. Люции. «Оплакивание Христа с Иоанном-Крестителем и Св. Екатериной», 1493–1501. Масло, дерево. Центральная панель 87,95 x 66,99 см, боковые – 87,63 x 27,94 см. Институт искусств, Миннеаполис. Инв. номер: G342.
212. Хуго ван дер Гус (последователь). «Богоматерь в окружении святых», 1480–е. Масло, дерево. 42,0 x 24,5 см. Королевская коллекция, Великобритания. Инв. номер: RCIN 407817.
213. Мастер 1499 года. «Мадонна в окружении дев», 1499. Масло, дерево. 100,6 x 60,3 см. Виргинский художественный музей, Ричмонд. Инв. номер: 57.39.
214. Хуго ван дер Гус. «Портрет мужчины», около 1475. Масло, дерево. 31,8 x 26 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 29.100.15.
215. Хуго ван дер Гус (круг). «Бенедиктинский монах», начало 1480-х. Масло, дерево. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 22.60.53
216. Хуго ван дер Гус. «Алтарь Троицы», около 1478. Масло, дерево. Каждая панель по 202 x 100,5 см. Королевская коллекция, Великобритания. Инв. номер: 922153.
217. Хуго ван дер Гус. «Успение Богоматери», около 1475. Масло, дерево. 147,8 × 122,5 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0204.I.
218. Хуго ван дер Гус. «Портрет пожилого мужчины», около 1470–1475. Масло на бумаге, приклеенной к деревянной основе. 22,2 x 16,5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 2010.118.
219. Дирк Боутс (мастерская), Хуго ван дер Гус. «Мученичество Св. Ипполита», 1468. Масло, дерево. 89,2 x 174 см. Кафедральный собор Христа Спасителя, Брюгге. Инв. номер: S.S.004.

220. Ханс Мемлинг. «Мистическое обручение Св. Екатерины», начало 1480-х. Масло, дерево. 68,3 x 73,3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 14.40.634.
221. Ханс Мемлинг. «Мадонна со Св. Антонием–аббатом и донатором», около 1472. Масло, дерево. 92,7 x 53,6 см. Национальная галерея, Оттава. Инв. номер: 6191.
222. Ханс Мемлинг. «Мадонна на троне с младенцем и ангелами», после 1479. Масло, дерево. 57,6 x 46,4 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.41.
223. Ян ван Эйк (последователь). «Мадонна с младенцем» (Мадонна Инс-Холла), середина – вторая половина XV в. Масло, дерево. 26,3 x 19,4 см. Национальная галерея Виктории, Мельбурн. Инв. номер: 1275–3.
224. Ханс Мемлинг. «Аллегория Богоматери» («Аллегория целомудрия»), 1479–1480. Масло, дерево. 38,3 x 31,9 см. Музей Жакмар–Андре, Париж. Инв. номер: MJAP-P 857.
225. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем на троне», 1465–1470. Масло, дерево. 75,41 x 52,23 см. Музей Нельсон–Аткинсон, Канзас–Сити. Инв. номер: 44–43.
226. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем на троне», 1492–1494. Масло, дерево. 77,6 x 61,1 см. Королевская капелла, Гранада. Инв. номер: 15.
227. Рогир ван дер Вейден (последователь). «Мадонна с младенцем», 1460–1465. Масло, дерево. 38,4 x 28,3 см. Художественный институт, Чикаго. Инв. номер: 1933.1052.
228. Дирк Боутс. «Алтарь святых таинств», 1464–1468. Масло, дерево. 180 x 290 см. Церковь Св. Петра, Левен. Инв. номер: S/58/V.
229. Робер Кампен (последователь). «Мадонна, кормящая младенца», середина XV в. Масло, дерево. Диаметр 27,3 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 331.
230. Ян ван Эйк (последователь, копия оригинала). «Св. Христофор», около 1480–1490. Перо, кисть, бумага. 19 x 14 см. Лувр, Париж. Инв. номер: 20664.
231. Ян ван Эйк (последователь, копия оригинала). «Св. Христофор», около 1460–1470. Масло, дерево. 29,5 x 21,1 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 342.
232. Робер Кампен. «Нераскаившийся разбойник», фрагмент «Алтаря Страстей». Масло, дерево. 134,2 x 92,5 см. Штеделевский институт, Франкфурт–на–Майне. Инв. номер: 886.
233. Робер Кампен. «Христос и Богоматерь», 1427–1432. Масло, золото, дерево. 28,6 x 45,6 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 332.
234. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем и музицирующими ангелами», около 1490. Масло, дерево. 43,3 x 31,1 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Инв. номер: 680.
235. Ханс Мемлинг. «Донатор со Св. Георгием», около 1490. Масло, дерево. 43,3 x 31,2 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Инв. номер: 5.
236. Ханс Мемлинг. «Оплакивание Христа», 1475–1480. Масло, дерево. 68,5 x 52,5 см. Галерея Дория–Памфили, Рим. Инв. номер: FC 592.

237. Боутс (мастерская). «Оплакивание», около 1455–1468. Масло, дерево. 69 х 49 см. Лувр, Париж. Инв. номер: RF 1.
238. Стефан Лохнер. «Страшный суд», 1430–е. Масло, золото, дерево. 124.2 х 175 см. Музей Вальраф–Рихарца, Кельн. Инв. номер: WRM 0066.
239. Петрус Кристус. «Портрет молодого человека», 1450–1460. Масло, дерево. 35.4 × 26 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG2593.
240. Виллем ван Хехт. «Галерея Корнелиса ван дер Геста», 1628. Масло, дерево. 99 х 129,5 см. Дом Рубенса, Антверпен. Инв. номер: RH.S.171.
241. Ян ван Эйк (последователь). «Женщина за туалетом», около 1500. Масло, дерево. 27.2 х 16.3 см. Художественный музей Фогг, Гарвард, США. Инв. номер: 1969.83.
242. Ханс Мемлинг. «Купание Вирсавии», около 1480. Масло, дерево. 191 х 84 см. Государственная галерея, Штутгарт. Инв. номер: 644.
243. Анонимный мастер (Нижний Рейн, школа Кельна). «Любовный приворот», около 1470. Масло, дерево. 24 х 18 см. Музей изобразительных искусств, Лейпциг. Инв. номер: G 509.
244. Ханс Мемлинг. «Портрет молодого мужчины», около 1485. Масло, дерево. 29.2 х 22.5 см. Тиссен-Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 284.a (1938.1.a).
245. Ханс Мемлинг. «Цветы в кувшине», около 1485. Масло, дерево. 29.2 х 22.5 см. Тиссен-Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 284.b (1938.1.b).
246. Робер Кампен (мастерская). «Алтарь Мероде», около 1427–1432. Масло, дерево. 64.5 х 117.8 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 56.70a–c.
247. Рогир ван дер Вейден. «Триптих Св. Колумба», около 1455. Масло, дерево. 139.5 х 152.9 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Инв. номер: WAF 1189.
248. Ханс Мемлинг. «Поклонение младенцу» («Рождество Христово»), около 1470–1472. Масло, дерево. 28,6 х 21,3 см. Музей прикладного искусства, Кельн. Инв. номер: A 1060.
249. Хуан де Фландес. «Явление Христа Богоматери», около 1475 года. Масло, дерево. 21.2 × 15.4 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG1280.
250. Мемлинг (мастерская). «Снятие с креста», около 1496. Масло, дерево. 53,5 х 37,5 см. Художественный музей, Сан-Паулу. Инв. номер: MASP.01589.
251. Мемлинг (мастерская). «Снятие с креста», 1492–1494. Масло, дерево. 53,6 х 38,2 см. Королевская капелла, Гранада. Инв. номер: 16.
252. Мартин Шонгауэр. «Поклонение волхвов», 1470–1475. Гравюра на меди. 25.6 х 16.7 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 32.78.1.
253. Мартин Шонгауэр. «Esse homo», 1470–1482. Гравюра на меди. 16.2 × 11.1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 254. 58.510.

254. Ханс Мемлинг. «Портрет человека со стрелой». Масло, дерево. 31.3 x 25.1 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.42.
255. Михель Зиттов. «Кристиан II, король Дании», 1514–1515. Масло, дерево, холст. 31 x 22 см. Национальная галерея Дании, Копенгаген. Инв. номер: KMSsp789.
256. Михель Зиттов. «Мадонна с младенцем», середина 1480-х. Масло, дерево. 33.7 x 23.9 см. Музей изящных искусств, Будапешт. Инв. номер: 4327.
257. Ханс Мемлинг (последователь). «Мадонна с младенцем». Масло, дерево. 22.9 x 16.8 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 49.7.22.
258. Михель Зиттов. «Вознесение Богоматери», около 1500. Масло, дерево. 21.1 x 16.2 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1965.1.1.
259. Михель Зиттов. «Вознесение Христа», около 1500. Масло, дерево. 22 x 16.5 см. Частная коллекция, на долгосрочном хранении в Национальной галерее, Лондон. Инв. номер: L1002.
260. Альбрехт Дюрер. «Воскресение Христа», серия «Большие страсти», 1510. Гравюра на дереве. 39,7 x 28 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. Инв. номер: Г-2395.
261. Альбрехт Дюрер. «Воскресение Христа», серия «Гравированные Страсти», около 1512. Гравюра на дереве. 39.4 x 27.6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 19.73.157.
262. Альбрехт Дюрер. «Автопортрет», 1498. Масло, дерево. 52 x 41 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P002179.
263. Альбрехт Дюрер. «Аквилегия», 1495–1500. Бумага, наклеенная на картон, Акварель, гуашь, белила. 35,5 x 28,7 см. Альбертина, Вена. Инв. номер: 3075.
264. Альбрехт Дюрер. «Кусок дерна», 1495–1500. Бумага, наклеенная на картон, Акварель, гуашь, белила. 40,8 x 31,5 см. Альбертина, Вена. Инв. номер: 3182.
265. Альбрехт Дюрер. «Автопортрет», 1500. Масло, дерево. 67 x 49 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Инв. номер: 537.
266. Мастер алтаря Св. Варфоломея. «Встреча трех волхвов с Исайей и Давидом». На оборотной стороне: «Вознесение Богоматери». До 1480. Масло, золото, дерево. 62.8 x 71.5 см. Музей Гетти, Лос-Анджелес. Инв. номер: 96.PB.16.
267. Мастер алтаря Св. Варфоломея. «Вознесение Богоматери». До 1480. Масло, золото, дерево. 62.8 x 71.5 см. Музей Гетти, Лос-Анджелес. Инв. номер: 96.PB.16a.
268. Мастер легенды Св. Урсулы. «Диптих с тремя донаторами», 1486. Масло, дерево. Каждая створка 28 x 21 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 5004-5004bis.
269. Мастер легенды Св. Урсулы. «Мадонна с младенцем», около 1480–1490. Масло, дерево. 56.2 x 34.3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 17.190.16.

270. Мастер легенды св. Урсулы. Мадонна с младенцем и двумя ангелами, около 1480. Масло, дерево. 36,6 x 27 см. Тиссен-Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 253 (1934.14).
271. Мастер легенды Св. Лючии. «Алтарь Св. Николая», около 1479–1505. Масло, дерево. 116 x 219.5 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0676.I-2008.GRO0002a-2c.I.
272. Мастер легенды Св. Лючии. «Алтарь Св. Лючии», 1480–1500. Масло, дерево. 79 x 183 см. Собор Св. Иакова, Брюгге.
273. Мастер легенды Св. Лючии. «Св. Иероним», конец XV века. Масло, дерево. 46 x 32.5 см. Национальный музей западного искусства, Токио. Инв. номер: P.1971–0001.
274. Хуго ван дер Гус. «Богоматерь и Иоанн Богослов», фрагмент утраченной работы «Оплакивание Христа». Темпера, холст, 42 x 46 см. Крайст–черч, Оксфорд, Великобритания.
275. Мастер легенды Св. Годеливы. «Чудеса апостола Иакова Старшего». Художественный музей, Индианаполис. Инв. номер:
276. Мастер 1499 года. «Коронация Богоматери», 1480–1500. Масло, дерево. Центральная панель 106.8 x 66.5 см., левая створка 106.7 x 28.3 см, правая створка 107.1 x 28.7 см. Королевская коллекция, Великобритания. Инв. номер: LC 43.
277. Мастер портретов Барончелли. «Пятидесятница», около 1489. Масло, доска. 104 x 119.5 см. Частная коллекция.
278. Мастер Страстей Христовых. «Христос перед народом», около 1510–1511. Масло, дерево. 93.4 x 41.5 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG1087.
279. Шонгауэр. «Несение креста», 1485–1491. Гравюра на меди, бумага цвета слоновой кости. 28.7 x 43 см. Художественный институт, Чикаго. Инв. номер: 1964.6.
280. Мастер поклонения волхвов из Прадо. «Поклонение волхвов», 1460–1470. Масло, дерево. 60 x 55 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001558.
281. Герард Давид. «Мадонна с младенцем и молочным супом», около 1515. Масло, дерево. 35 x 29 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Инв. номер: 3559.
282. Герард Давид. «Мадонна с младенцем и молочным супом», между 1515 и 1520. Масло, дерево. 31,50 x 26,50 см. Музей изящных искусств, Севилья. Инв. номер: SE0029P.
283. Герард Давид. «Мадонна с младенцем и молочным супом», между 1515 и 1520. Палаццо Бьянко, Генуя. Инв. номер: PB 179.
284. Герард Давид. «Отдых на пути в Египет», около 1510. Масло, дерево. 41.9 x 42.2 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.43.
285. Герард Давид. «Отдых на пути в Египет», около 1515. Масло, дерево. 81 x 58 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 47.

286. Герард Давид. «Отдых на пути в Египет», 1510–1515. Масло, дерево. 60 x 39 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P002643.
287. Герард Давид. «Отдых на пути в Египет». Масло, дерево. 53.3 × 39.8 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 49.7.21.
288. Герард Давид. «Рождество с донаторами, Св. Иеронимом и Леонардом». На закрытых створках «Лесная сцена». Масло, холст, переведено с деревянной панели. Центральная часть 90.2 x 71.1 см, боковые створки по 90.2 x 31.4 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 49.7.20a–с
289. Иоахим Патинир. «Отдых на пути в Египет», 1518–1520. Масло, дерево. 121 x 177 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001611.
290. Герард Давид. «Мадонна с младенцем у фонтана» (копия работы Яна ван Эйка), около 1510. Перо, коричневые чернила, бумага. 19.6 x 13.1 см. Кабинет графики, Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: KdZ 579.
291. Герард Давид. «Четыре головы» (копия деталей Гентского алтаря братьев ван Эйка), около 1500. Серебряный карандаш, бумага. 7.2 x 6.3 см. Национальная галерея Канады, Оттава. Инв. номер: 6986.
292. Герард Давид. «Триптих с Архангелом Михаилом», около 1510. Масло, дерево. 66 x 53 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. номер: GG_4056.
293. Герард Давид. «Оплакивание», 1515–1523. Масло, дерево. 63 × 62.1 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG1078.
294. Герард Давид. «Оплакивание», 1515–1520. Масло, дерево. 87 × 65.1 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 328.
295. Герард Давид. «Пьета», около 1490–1510. Масло, дерево. 55.1 × 62.8 см. Художественный институт, Чикаго. Инв. номер: 1933.1040.
296. Рогир ван дер Вейден (мастерская). «Пьета», 1440–1450. Масло, дерево. 46.8 x 34.5 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P002540.
297. Рогир ван дер Вейден (мастерская). «Пьета». Масло, дерево. 35.5 × 45 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG6265.
298. Герард Давид. «Поклонение волхвов», первая половина 1490–х. Масло, дерево. 83,9 x 66,8 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Инв. номер: 740.
299. Герард Давид. «Рождество Христово», первая половина 1480–х. Масло, дерево. 47 x 34 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 32.100.40a.
300. Герард Давид. «Рождество Христово», около 1485–1490. Масло, дерево. 56.7 x 76.7 см. Музей изящных искусств, Будапешт. Инв. номер: 1336.

301. Герард Давид. «Рождество Христово», 1485–1490. Масло, дерево. 85.2 x 59.7 см. Художественном музее, Кливленд. Инв. номер: 112.
302. Гертген тот синт Янс. «Ночное Рождество», около 1475. Масло, дерево. 34 x 25.3 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG4081.
303. Мастер диптиха Брунсвика. «Рождество Христово», около 1495. Масло, дерево. 45.3 x 34.7 см. Рейхсмузеум, Амстердам. Инв. номер: SK-A-2563.
304. Герард Давид. «Штудии головы и рук», около 1480–1485. Серая подготовленная бумага; серебряный штифт. 9,3 x 6,5 см. Кабинет графики, Лувр, Париж. Инв. номер: 20652.
305. Робер Кампен. «Рождество», 1420–1430-е годы. Масло, дерево. 84.1 x 69.9 см. Музей изящных искусств, Дижон. Инв. номер: 150.
306. Робер Кампен. «Триптих Сейлерна», около 1425. Центральная панель 60 x 48.9 см, боковые створки по 60 x 22.5 см. Масло, дерево. см. Институт и галерея Курто, Лондон. Инв. номер: P.1978.PG.253.
307. Дирк Боутс. «Снятие с креста», около 1455. Масло, дерево. Центральная панель 190,5 x 143 см, боковые створки по 188 x 58 см. Королевская капелла, Гранада. Инв. номер: 17.
308. Петрус Кристус. «Мадонна с младенцем в арке», 1450–1455. Масло, дерево. 55.6 x 31.8 см. Музей изящных искусств, Будапешт. Инв. номер: 4324.
309. Герард Давид. «Мадонна с младенцем в окружении ангелов». Масло, дерево. 99.2 x 65.2 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 329.
310. Герард Давид (последователь). «Мадонна с младенцем», 1520–1530. Масло, дерево. 14.6 x 10.5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 1975.1.118.
311. Герард Давид (последователь). «Мадонна с младенцем», около 1520. Масло, дерево. 45 x 34 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001537.
312. Герард Давид (мастерская). «Снятие с креста», около 1500–1505. Бумага, перо, черные и коричневые чернила. 26,2 x 18,6 см. Британский музей, Лондон. Инв. номер: SL,5218.216.
313. Квентин Массейс. «Алтарь Св. Иоанна», 1511. Масло, дерево. 260 x 503 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 245–249.
314. Герард Давид. «Пейзаж», 1505–1510. 13,1 x 9,6 см. Перо, коричневые чернила. Кабинет графики, Лувр, Париж. Инв. номер: 170 DR.
315. Герард Давид. «Дерево и голова мужчины» (verso), 1505–1510. Бумага, серебряный карандаш. 14,2 x 10,4 см. Кунстхалле, Гамбург. Инв. номер: 21575.
316. Герард Давид (мастерская) / Мастер портретов Брендонов (Ян Рейв или Ян Корвус). «Портрет мужчины или Портрет Чарльза Брандона, графа Саффолка», около 1510–1520. 9 x 9,7 см. Древесный уголь; черный мел. К Кабинет графики, Лувр, Париж. Инв. номер: RF 3812.

317. Ян Провост. «Кормящая Мадонна», 1500–е. Масло, дерево. 57 х 40 см. Музей изящных искусств, Страсбург. Инв. номер: 268.
318. Симон Мармион. «Мадонна с младенцем», 1465–1475. Масло, дерево. 36.5 × 27 см. Национальная галерея Виктории, Мельбурн. Инв. номер: 3079–4.
319. Жан Беллегамбе. «Триптих Сельера», 1511–1512. Масло, дерево. Центральная панель 101.6 х 61 см; левая створка 95.9 х 25.4 см; правая створка 95.3 х 24.1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 32.100.102.
320. Ян Провост. «Мадонна с младенцем», 1495–1500. Масло, дерево. 29.8 х 15.6 см. Метрополитен музей, Нью-Йорк. Инв. номер: 1976.201.17.
321. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем и двумя ангелами», 1485–1490. Масло, дерево. 36 х 26 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P002543.
322. Ян Провост. «Мадонна с младенцем», начало XVI в. Масло, дерево. 60.2 × 49.5 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG713.
323. Ханс Мемлинг. «Аллегория истинной любви», диптих, 1485–1490. Масло, дерево. Левая створка – 43.2 х 18.7 см, музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 49.7.23.
324. Ханс Мемлинг. «Аллегория истинной любви», диптих, 1485–1490. Масло, дерево. Правая створка – 43 х 18 см, музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам. Инв. номер: 2470 (OK).
325. Ян Провост. «Страсти Христовы», 1510–1515. Масло, дерево. «Бичевание», 29.2 х 22.9 см. Инв. номер: 73:1950. «Распятие», 29.2 х 22.9 см. Инв. номер: 74:1950. «Оплакивание», 29.2 х 22.9 см. Инв. номер: 75:1950. Художественный музей, Сент-Луис.

Иллюстрации¹⁸⁶⁸



1. Ян ван Эйк. «Портрет Яна де Леу», 1436. Масло, дерево. 24.6 x 19.2 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. номер: 946.



2. Ян ван Эйк. «Благовещение», около 1434–1436. Масло, дерево. 90.2 x 34.1 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.39.



3. Герард Давид (атрибутируется). «Голова мужчины», 1505–1510. Бумага, серебряный карандаш. 11 x 8,5 см. Кабинет графики, Лувр, Париж. Инв. номер: 2320.



4. Герард Давид (атрибутируется). «Голова девушки», 1505–1510. Бумага, серебряный карандаш. 14,2 x 10,4 см. Кунстхалле, Гамбург. Инв. номер: 21575.

¹⁸⁶⁸ Изображения, для которых не указан источник, происходят из открытых ресурсов.



5. Братья ван Эйк и мастерская. «Три Марии у гроба», 1425–1435. Масло, дерево. 71,5 x 90 см. Музей Бойманса – ван Бёнингена, Роттердам. Инв. номер: 2449.



6. Рогир ван дер Вейден (атрибутируется). «Богоматерь с благословляющим младенцем Христом». Бумага, серебряный карандаш. Музей Бойманса–ван Бёнингена, Роттердам. Инв. номер: Н 9 (ПК).



7. Рогир ван дер Вейден (последователь). «Портрет мужчины», первая четверть XVI в. Бумага, перо коричневого цвета. 16,6 x 10,8 см. Кабинет графики, Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: КДЗ 16300.



8. Ханс Мемлинг. «Христос, дающий благословение», 1478. Масло, дерево. 36,5 × 26,7 см. Музей Нортон Саймона, Пасадена. Инв. номер: М.1974.17.Р.



9. Ханс Мемлинг. «Благословляющий Христос», 1481. Масло, дерево. 35.1 x 25.1 см. Музей изящных искусств, Бостон. Инв. номер: 1993.40.



10. Ханс Мемлинг. «Христос как муж скорбей», 1480-е. Масло, дерево. 53,4 x 39,1 см. Музеи ди Страда Нуово – Палаццо Бьянко, Генуя. Инв. номер: РВ 1569.



11. Герард Давид. «Снятие с креста», конец 1490-х годов. Масло, холст. 142,6 x 112,4 см. Коллекция Фрик, Нью-Йорк. Инв. номер: 1915.1.33.



12. Дирк Боутс. «Положение во гроб», 1450-е. Холст, темпера. 87.5 × 73.6 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG664.



13. Ян ван Эйк. «Портрет кардинала Альбергати», около 1435. Серебряный карандаш, белая грунтованная бумага. 21,4 x 18 см. Гравюрный кабинет, Государственное художественное собрание, Дрезден. Инв. номер: С775.



14. Робер Кампен (последователь XVI века). «Портреты Бартелеми Алантрюе и его жены Мари», оригинал – около 1425. Масло, дерево. Каждый портрет по 44,5 x 31,5 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель, копия XV века. Инв. номер: 265.



15. Ян ван Эйк (копия XVII века). «Портрет Изабеллы Португальской». Национальный Архив да Торре до Томбо, Лиссабон.



16. Ян ван Эйк (копия около 1500 года). «Портрет Изабеллы Португальской». Масло, дерево. 30 x 22 см. Музей изящных искусств, Дижон. Инв. номер: D 1951-1-P.



17. Петрус Кристус. «Изабелла Португальская со Св. Елизаветой», около 1457–1460. Масло, дерево. 59 × 33 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO1614.I.



18. Ян ван Эйк (копия). «Портрет Бонны д'Артуа». Масло, дерево. 21 x 16,7 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 528 С.



19. Ян ван Эйк (копия около 1450 года). «Портрет Филиппа Доброго, герцога Бургундского». Масло, дерево. 42,0 см х 28,0 см. Фонд замка Фриденштайн, Гота. Инв. номер: SG 1423.



20. Ян ван Эйк (копия около 1450 года). «Портрет Филиппа Доброго, герцога Бургундского». Масло, дерево. 51 х 36,9 см. Коллекция Королевского дворца, Мадрид. Инв. номер: 10010172



21. Ян ван Эйк. «Мадонна в церкви», около 1438. Масло, дерево. 31 × 14 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 525С.



22. Мастер 1499 года. «Диптих Кристиана Хондта», около 1499. Масло, дерево. Каждая створка 31 x 14,5 см. Инв. номер: 255-256-530-531.



23. Ян Госсарт. «Мадонна в церкви», 1510–1515. Масло, дерево. 40,2 x 22 см. Галерея Дориа–Памфили, Рим. Инв. номер: fs 747.



24. Ян ван Эйк (копия). «Праздник рыбной ловли», около 1550. 25 x 39,5 см. Перо и черные чернила, коричневая размывка, акварель, золото, белила. Лувр, Париж. Инв. номер: 20674.



25. Петрус Кристус. «Мадонна с Младенцем в домашнем интерьере», около 1470. Масло, дерево. 69,5 x 50,9 см. Художественный музей Нельсона–Аткинса, Канзас–Сити. Инв. номер: 56–51.



26. Ян ван Эйк. «Мадонна канцлера Ролена», 1435. Масло, дерево. 66 x 62 см. Лувр, Париж. Инв. номер: 1271, MR 705.



27. Ян ван Эйк. «Портрет Бодуэна I де Ланнуа», около 1435. Масло, дерево. 26 x 20 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 525G.



28. Рогир ван дер Вейден. «Триптих Бладелена», около 1450. Масло, дерево. 93,5 x 41,7 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 535. Закрытые створки



28. Рогир ван дер Вейден. «Триптих Бладелена», около 1450. Масло, дерево. 93,5 х 41,7 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 535. Открытые створки



29. Ян ван Эйк. «Мадонна каноника ван дер Пале», 1436. Масло, дерево. 124,5 х 160 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0161.I.



30. Ян ван Эйк (последователь). «Мадонна каноника ван дер Пале», около 1500. Масло, дерево. 119 х 154 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 412.



31. Ян ван Эйк (последователь). «Мадонна с младенцем и донором» («Мадонна Петруса Витса»), центральная панель выполнена в первой половине XVII века, боковые створки – в первой половине XVI века. Центральная панель - 175,5 х 99,1 см, боковые панели по 172,8 х 41,3 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: центральная панель – 115029, левая боковая створка – 227774, правая боковая створка – 227775.



32. Мастер легенды Св. Урсулы. «Диптих Звавенарде», около 1490. Масло, дерево. «Св. Донациан» 24.1 х 9.8 см, «Св. Виктор с донатором» 24.1 х 10.2 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 1982.60.18–19.



33. Герард Давид. «Диптих каноника Сальвиати». «Каноник Бернардин Сальвиати и трое святых», после 1501. Масло, дерево. 103.4 × 94.3 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG1045. «Распятие», после 1501. Масло, дерево. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 573.





34. Герард Давид. «Мадонна со святыми и донатором», около 1510. Масло, дерево. 105.8 × 144.4 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG1432.



35. Анонимный мастер. Эпитафия Ульриха Рейхенекера, около 1410. Художественная галерея, Замок Эггенберг, Грац. Источник – статья Т.–Н. Borchert. Form and Function of van Eyck's Portraiture // Conference 'Vision and Materials: Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's time', 2012. P. 225.



36. Ханс Мемлинг. «Алтарь “Двух Иоаннов”», 1474–1479. Масло, дерево. Центральная панель 173.6 × 173.7 см, боковые панели по 176 × 78.9 см. Музей Мемлинга (госпиталь Синг-Янс), Брюгге. Инв. номер: 0000.SJ0175.I.





37. Ханс Мемлинг. «Алтарь Яна Флоренса», 1479. Масло, дерево. Центральная панель 46.5 × 57.4 см, боковые – 48.1 х 24.9 см. Музей Мемлинга (госпиталь Синг-Янс), Брюгге. Инв. номер: SJ173.1. Открытые и закрытые створки.



38. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем на троне в окружении семьи донатора и святых Иакова и Доминика», около 1490. Масло, дерево. 130 х 169 см. Лувр, Париж. Инв. номер: RF 215.



39. Ханс Мемлинг. «Триптих Адриана Рейнса», 1480. Масло, доска. Центральная панель 44 x 35.8 см, боковые панели по 45.2 x 14.2 см. Музей Мемлинга (госпиталь Синг-Янс), Брюгге. Инв. номер: O.SJ177.1. Открытые и закрытые створки.



40. Ханс Мемлинг. «Реликварий Св. Урсулы», 1489. Масло, дерево. 87 x 33 x 91 см. Музей Мемлинга (госпиталь Синг-Янс), Брюгге. Инв. номер: 0000.SJ0176.I.



41. Ян ван Эйк (копия). «Портрет человека с гвоздикой», 1475–1499. Масло, дерево. 41,5 x 31,5 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 525A.



42. Ханс Мемлинг. «Триптих Краббе», 1467–1472. Масло, дерево. Центральная часть триптиха – Городской музей, Виченца, 78 x 63 см; боковые внутренние створки – библиотека Моргана, Нью-Йорка, внешние боковые створки – музей Гронинге, Брюгге. 83,3 x 26,7 см. Инв. номер: 0000.GRO1254.I-1255.I.



43. Анонимный мастер. Портрет Краббе, 1480-е. Масло, дерево. 131 x 96.5 см. Большая семинария, Брюгге. Инв. номер: 108352.



44. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем на троне», около 1485–1490. Масло, дерево. Центральная панель - 69,3 × 47 см, боковые - по 69,5 × 24,3 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. номер: 939.



45. Ханс Мемлинг (копия). «Мадонна с младенцем на троне», между 1499 и 1509 годами. Масло, дерево. 68,5 х 47 см. Пти-Пале, Париж. Инв. номер: PPP2530.



46. Ханс Мемлинг. «Поклонение волхвов», 1470–1472. Масло, дерево. 95 х 271 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001557.



47. Ян Провост. «Диптих с францисканским монахом», около 1522. Масло, дерево. 35 х 25.5 см. Музей Мемлинга, Брюгге. Инв. номер: 189 6a-d.



48. Босх (последователь). «Несение креста», между 1510 и 1535. Масло, дерево. 76,7 x 83,5 см. Музей изящных искусств. Гент. Инв. номер: 1902-Н.



49. Петрус Крестус. «Портрет картезианского монаха», 1446. Масло, дерево. 29.2 x 21.6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 49.7.19.



50. Ян ван Эйк (мастерская). «Мадонна с младенцем со св. Елизаветой и св. Варварой и Яном Восом», 1441–1443. Масло, дерево. 47,3 x 61,3 см. Коллекция Фрик, Нью-Йорк. Инв. номер: 1954.1.161.



51. Петрус Крестус. «Мадонна с младенцем, св. Варварой и донатором Яном Восом», 1450. Масло, дерево. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 523В.



52. Герард Давид. «Мадонна с младенцем и четырьмя ангелами», 1510–1515. Масло, дерево. 63.2 х 39.1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 1977.1.1.



53. Ян ван Эйк. «Мадонна у фонтана», 1439. Масло, дерево. 19 х 12 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 411.



54. Ян Провост. «Мадонна с младенцем на троне со св. Иеронимом, Иоанном Крестителем и картезианским монахом», 1510. Масло, дерево. 76 × 64,2 см. Рейхсмузеум, Амстердам. Инв. номер: SK-A-2569.



55. Герард Давид. «Августинский монах в молении», около 1515. Масло, дерево. 34.2 × 26.8 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG710.



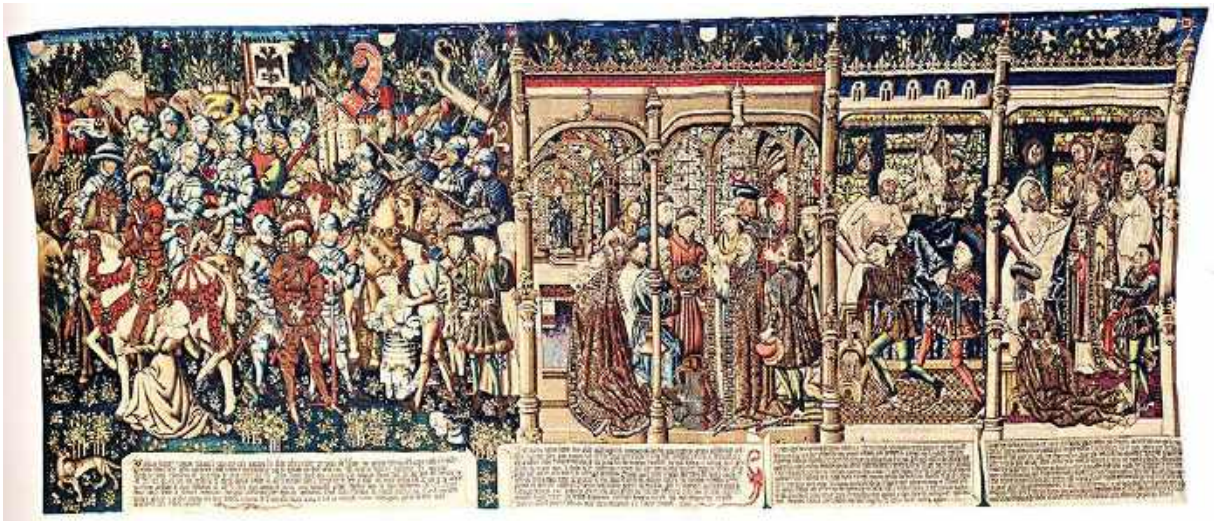
56. Мастер легенды Св. Урсулы. «Алтарь Св. Урсулы», до 1483 \ 1493–1499. Масло, дерево. Каждая панель 47,5 x 30 см, верхние створки – 59 x 18,5 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO1543.I. Открытые и закрытые створки.



57. Герард Давид. «Суд Камбиса», до 1498. Масло, дерево. 182 × 159 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0041.I.



58. Герард Давид. «Осмеяние Христа», 1488–1490. Масло, дерево. 39 x 14,3 см. Частная коллекция. Источник – монография Ainsworth M.W. Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 10.



59. Рогир ван дер Вейден. «Суд Траяна и Херкинбальда», цикл «Правосудие», 1439–1450, работа утрачена, сохранилась только шпалера «Суд Траяна и Херкинбальда», около 1450. 4,6 x 10,5 м. Исторический музей, Берн. Инв. номер: 2–5.



60. Дирк Боутс «Справедливость императора Оттона III», 1468–1475. Масло, дерево. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Инв. номер: 1447–1448.



61. Лойс Лиеде «Суд Камбиса», миниатюра из книги La Sale, fol 132, 1461. Королевская библиотека Бельгии, Брюссель. Ms. 9287–9288.



62. Ян Провост. «Страшный суд», 1525. Масло, дерево. 169 x 145 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0117.I.



63. Питер Поурбус I. «Страшный суд», середина XVI в. Масло, дерево. 228,5 x 181 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0110.I.



64. Мастер 1473 года. «Триптих Витте», около 1473. Масло, дерево. 74.5 x 115.5 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Инв. номер: 7007.



65. Герард Давид. «Крещение Христа» («Триптих Яна Тромпа»), 1502–1508. Масло, дерево. 127,9 x 96,6 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0035.I-0039.I. Открытые и закрытые створки.





66. Мастер портрета Барончелли. «Святая Екатерина Болонская с тремя донорами», около 1489. Масло, дерево. 94.9 х 67.9 см. Институт и галерея Курто, Лондон. Инв. номер: P.1947.LF.249.



67. Анонимный мастер. «Уилтонский диптих», около 1395—1399. Дерево, темпера. Каждая створка по 53 × 37 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG4451.



68. Ханс Мемлинг. «Диптих Селье». 1475 \ после 1482. Масло, дерево. 25 х 15 см каждая панель. Лувр, Париж. Инв. номер: RF 309, RF 886.



69. Ханс Мемлинг. «Диптих Ньювенхове», 1487. Масло, дерево. 52 х 41.5 см. Музей Мемлинга, Брюгге. Инв. номер: 0000.SJ0178.I.



70. Мастер легенды Св. Урсулы. «Алтарь Анны Ньювенхове», около 1480. Масло, дерево. 59.9 х 45 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 1975.1.114.



73. Ханс Мемлинг. «Триптих Мореля», 1484. Масло, дерево. 141 х 174 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0091.I-0095.I. Открытые и закрытые створки.





74. Ян ван Эйк. «Портрет мужчины в голубом шапероне», 1428–1430. Национальный Музей Брукенталля, Сибиу. Инв. номер: 354.



71. Мастер легенды Св. Люции. «Оплакивание Христа со Св. Донацианом и Св. Адрианом», ок.1475. Масло, дерево. Центральная панель – 75 x 61 см, боковые – 75 x 27 см. Музей Тиссен-Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 252.а-с (1930.67.1-3.а).



72. Ханс Мемлинг. «Портрет Виллема Мореля». «Портрет Барбары ван Вланденберг», 1472–1475 или около 1480. Масло, дерево. Каждая створка по 39 x 29,7 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Инв. номер: 1451–1452.



75. Петрус Кристус. «Ювелир в своей лавке», 1449. Масло, дерево. 100.1 x 85.8 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 1975.1.110.



76. Герард Давид. «Портрет ювелира» (Портрет Якоба Кнуппа Младшего?), около 1500. Масло, дерево. 29,7 × 22,5 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. номер: 970.



77. Ханс Мемлинг. «Пришествие и Триумф Христа» («(Семь радостей Марии)»), 1479–1480. Масло, дерево. 81 × 189 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Инв. номер: WAF 668.



78. Мастер легенды Св. Гodelивы. «Алтарь Св. Гodelивы», 1470–1480. Масло, дерево. 125.1 x 311 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 12.79.



79. Ян ван Эйк. Портрет Тимофея, 1432. Масло, дерево. 33.3 × 18.9 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG290.



80. Мастер легенды Св. Люции. «Дева среди дев», около 1488. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Инв. номер: 2576.



81. Ян Провост. «Христианская аллегория», первая четверть XVI в. Масло, дерево. 50 х 40 см. Лувр, Париж. Инв. номер: RF 1973–44.



82. Ян Провост. Боковые створки триптиха, на внутренней стороне – «Донатор с женой со Св. Николаем и Св. Годеливой», на внешней – «Скупой и Смерть с донатором», 1515–1521. Масло, дерево. Каждая створка 120 х 79 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0216.I-0218.I.



83. Альбрехт Дюрер. «Портрет Яна Провоста?» (или Пауля Хофхаймера?), 1507–1519. Бумага, уголь, коричневый мел. 37 x 27,6 см. Британский музей, Лондон. Инв. номер: SL,5218.52



84. Ханс Мемлинг. «Портрет Жилия Жуайе», 1472. Масло, дерево. Институт искусств Стерлинга и Франсин Кларк, Уильямстаун. Инв. номер: 408.



85. Ханс Мемлинг. «Портрет Якоба Обрехта», начало 1490-х. Масло, дерево. Художественный музей Кимбелл, Форт-Уорт. Инв. номер: AP 1993.02.



86. Ян ван Эйк. «Портрет человека в красном тюрбане», 1433. Масло, дерево. 26 x 19 см. Инв. номер: NG222.



87 Рогир ван дер Вейден. «Св. Лука, пишущий Богоматерь», около 1435–1440. Масло, дерево. 137,5 х 110,8 см. Музей изящных искусств, Бостон. Инв. номер: 93.153.



88. Ян ван Эйк. «Портрет четы Арнольфини», 1434. Дубовая доска, масло. 81,8 × 59,7 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG186.



89. Ханс Мемлинг. «Триптих Джона Донна», 1478. Масло, дерево. Центральная панель 71 х 70 см, боковые 71 х 30,5 см. НГ, Лондон. Инв. номер: NG6275. Открытые и закрытые створки.





90. Хуго ван дер Гус. «Св. Лука», около 1480. Масло, дерево. 104.5 х 62.4 см. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон. Инв. номер: 1459 Pint.



91. Ханс Мемлинг. «Портрет мужчины в красном головном уборе», 1470–1475. Масло, дерево. 41.8 х 30.6 см. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне. Инв. номер: 945.



92. Ян ван Эйк. «Портрет Маргариты ван Эйк», 1439. Масло, дерево. 41.2 х 34.6 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0162.I.



93. Ян ван Эйк. «Мадонна Лукка», около 1437. Масло, дерево. 65.7 х 49.6 см. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне. Инв. номер: 944.



94. Михель Зиттов. «Портрет молодого человека в красном головном уборе», 1490-е / 1510-е. Масло, дерево. 16.4 × 12.7 см. Институт искусств, Детройт. Инв. номер: 58.383.



95. Анонимный мастер школы Брюгге XV века. «Портрет молодого человека в красном головном уборе», 1475–1499. Масло, дерево. 18 x 23 см. Кастелло Сфорцеско, Милан. Инв. номер: B0020-00114.



96. Герард Давид. «Дева среди дев», около 1509. Масло, дерево. 118 x 212 см. Музей изящных искусств, Руан. Инв. номер: D.803.4.



97. Петрус Кристус. «Богоматерь сухого Древа», около 1465. Масло, дерево. 14,7 x 12,4 см. Музей Тиссен–Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 121 (1965.10).



98. Ян ван Эйк и мастерская. «Стигматизация св. Франциска», около 1440. Масло, доска. 29,3 x 33,4 см- Галерея Сабауда, Турин. Инв. номер: 7.



99. Мастерская ван Эйка (Мастер Св. Франциска из Филадельфии). «Стигматизация св. Франциска», около 1445. Масло, пергамент, доска. 12,7 x 14,6 см- Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 314.



100. Петрус Кристус. «Портрет мужчины», около 1465. Масло, дерево. 47,63 x 35,24 см. Музей искусств округа Лос–Анджелес. Инв. номер: М.44.2.3.



101. Питер де Йоде I. «Портрет Питера Адорно», гравюра, XVII в., Королевская библиотека Альберта I, Брюссель. Источник – статья 436. Luber K.C. Patronage and Pilgrimage: Jan van Eyck, the Adornes Family, and Two Paintings of "Saint Francis in Portraiture" // Philadelphia Museum of Art Bulletin, Spring, 1998, Vol. 91, No. 386/387, Recognizing Van Eyck (Spring, 1998). P. 32.



102. Петрус Кристус. «Христос как муж Скорбей», около 1450. Масло, дерево. 11.2 x 8.6 см. Художественная галерея, Бирмингем. Инв. номер: 1935P306.



103. Питер Поурбус. «Групповой портрет членов Братства крови Христовой», 1556. Масло, дерево. Каждая панель 113,5 x 83,5 см. Братство крови Христовой, Брюгге. Инв. номер: ECHB.05.



104. Герард Давид. «Брак в Кане», около 1500–1505. Масло, дерево. 100 х 128 см. Лувр, Париж. Инв. номер: 1995; MP 704.



105. Герард Давид. «Триптих Седано», середина 1490–х. Масло, дерево. 97 х 72 см. Лувр, Париж. Инв. номер: RF 588 A.



106. Мастер 1518 года. Триптих «Несение креста. Распятие. Воскресение Христа», первая четверть XVI в. Масло, дерево. 106.5 х 70.5 см. Братство крови Христовой, Брюгге.



107. Мастер Крови Христовой. «Оплакивание Христа», около 1519. Масло, дерево. 102,0 х 71,0 см. Братство Крови Христовой, Брюгге.



108. Ян ван Экель (копия с утраченной работы Квентина Массейса). Мать скорби, оригинал - 1491–1494, копия – середина XVI в. Масло, дерево. 84 x 56.5 см. Собор Св. Сальватора, Брюгге.



109. Барент ван Орлей (копия анонимного художника с утраченного оригинала). Портрет Карла V, оригинал – около 1516. Масло, дерево. 36.5 x 26.5 см. Собор Св. Сальватора, Брюгге. Инв. номер: 0301.S.037.



110. Антониус Клайссенс. «Арест Сисамна», около 1576. Масло, дерево. 127,5 x 141 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 2005.GRO0003.I.



111. Ян ван Эйк. «Мадонна с младенцем с архангелом Михаилом и Святой Екатериной» («Дрезденский триптих»), 1437. Масло, дерево. Центральная панель 33 x 27,5 см, боковые створки по 33 x 13,5 см. Государственные музеи, Дрезден. Инв. номер: 799. Открытые и закрытые створки.



112. Ян ван Эйк (мастерская). «Святой Иероним в келье», около 1442. Масло, пергамент, доска. 19,9 х 12,5 см. Институт искусств, Детройт. Инв. номер: 25.4.



113. Петрус Кристус. «Мужской портрет». Масло, дерево. 42 х 21.2 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1961.9.10.



114. Петрус Кристус. «Женский портрет». Масло, дерево. 41.8 х 21.6 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1961.9.11.



115. Петрус Кристус. «Мадонна с младенцем, окруженная святыми Франциском и Иеронимом», 1457. Масло, дерево. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне. Инв. номер: 920.



116. Ян ван Эйк. «Портрет кардинала Альбергати», 1435–1438. Масло, дерево. 34 × 29.5 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. номер: 975.



117. Последователь Яна ван Эйка. «Портрет Марко Барбариго», 1449–1450. Масло, дерево. 24.2 × 16 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG696.



118. Ханс Мемлинг. «Портрет мужчины, держащего монету с изображением Нерона (Портрет Бернардо Бембо)», около 1474. Масло, дерево. 30 х 22 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 5.



119. Ханс Мемлинг. «Иоанн Креститель», 1480–1483. Масло, дерево. 31,8 х 24,4 см. Старая пинакотека, Мюнхен. Инв. номер: 652.



120. Ханс Мемлинг. «Св. Вероника». Масло, дерево. 30.3 х 22.8 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1952.5.46.а.



121. Мастер Е.С. «Св. Вероника», 1467. Гравюра на медной пластине, сухая игла на бумаге верже. 16,7 х 11,4 см. Гравюрный кабинет, Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 33621 D.



122. Ян ван Эйк. «Портрет мужчины в красном шапероне» (Предположительно, Джованни Арнольфини), 1438–1441. Масло, дерево. 30 х 21.6 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 523А.



123. Мастер Книги о граде женском. «Кристина Пизанская вручает свои книги Изабелле Баварской». Миниатюра, Harley MS 4431, fol. 3. Британская библиотека, Лондон.



124. Рогир ван дер Вейден. «Благовещение», около 1440. Масло, дерево. 86 x 93 см. Лувр, Париж. Инв. номер: 1982; MR 813.



125. Ханс Мемлинг. «Страшный суд», 1473. Масло, дерево. 211 × 161 см. Поморский музей, Гданьск. Инв. номер: SD/413/M. Открытые и закрытые створки.



126. Хуго ван дер Гус. «Поклонение пастухов» («Триптих Портинари»), около 1475. Масло, дерево. 253 х 588 см. Уффици, Флоренция. Инв. номер: 1890 nn. 3191, 3192, 3193. Открытые и закрытые створки.



127. Ханс Мемлинг. «Портрет Томмазо Портинари», около 1470. Масло, дерево. 44.1 х 33.7 см. «Портрет Марии Барончелли», около 1470. Масло, дерево. 44.1 х 34 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 14.40.626–27;



128. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем», около 1470–1475. Масло, дерево. 37.9 × 28 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG709.



129. Ханс Мемлинг. «Страсти Христовы», 1470. Масло, дерево. 56.7 х 92.2 см. Галерея Сабауда, Турин. Инв. номер: 8.



130. Ханс Мемлинг. «Св. Бенедикт». «Портрет Бенедетто Портинари», 1487. Масло, дерево. Каждая панель 45 x 34 см. Уффици, Флоренция. Инв. номера: 1100 и 1090.



131. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем». Масло, дерево. 54,6 x 43,2 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 528В.



132. Ханс Мемлинг. «Портрет мужчины на темном фоне» (Фолько Портинари?), около 1490, Уффици, Флоренция. Инв. номер: 1101.



133. Ханс Мемлинг. «Портрет мужчины» (Бенедетто Портинари?), около 1490-
Масло, дерево. 35 х 24 см. Уффици, Флоренция. Инв. номер: 1123. Источник – каталог Vos D. Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. P. 235.



134. Мастер легенды Св. Урсулы. «Портрет Лодовико Портинари», 1480.
Масло, дерево. 42 х 29,8 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 327.



135. Мастер легенды Св. Урсулы. «Мадонна с младенцем», 1480. Масло, дерево. 41.3 х 29.7 см. Гарвардский художественный музей, Кембридж, Массачусетс. Инв. номер: 1943.97.



136. Мастер портретов Барончелли. «Портреты Пьерантонио и Марии Барончелли», 1480–1490. Масло, дерево. Каждая панель 56 х 31 см. Уффици, Флоренция. Инв. номер: 09 00286073 0/1/2.



137. Ханс Мемлинг. «Мадонна на троне с младенцем и ангелами», около 1480. Масло, дерево. 57 х 42 см. Уффици, Флоренция. Инв. номер: 00286024.



138. Ханс Мемлинг. «Иоанн Креститель», около 1480. Масло, дерево. 57.5 × 17.3 см. «Св. Лаврентий», около 1480. Масло, дерево. 57.5 × 17.1 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номера: NG747.1., NG747.2.



139. Мастер легенды Св. Урсулы. «Мадонна с младенцем», около 1485. Масло, дерево. 96.5 х 73.2 см, музей Томаса-Генри, Шербур-Октевиль. Инв. номер: 835.50.



140. Мастер легенды Св. Урсулы. «Св. Павел с донатором», около 1485. Масло, дерево. 93.4 х 27.6 см; «Явление Христа Богоматери», около 1485. Масло, дерево. 93.4 х 27.3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 32.100.63ab.



141. Мастер легенды Св. Урсулы. «Esse Homo», около 1485. Масло, дерево. Каждая створка 77.5 x 28.5 см. Музей Бандини, Фьезоле. Инв. номер: 86.



142. Ханс Мемлинг. «Суэта земная», около 1485 года или позднее. Масло, дерево. Каждая панель 20 x 13 см. Музей изящных искусств, Страсбург. Инв. номер: 185 A/B/C, 185 D/E/F.



143. Анонимный мастер школы Брюгге (круг Мемлинга). «Снятие с креста», около 1500. Масло, дерево. Частная коллекция. Источник – Нидерландский институт истории искусства, [Electronic resource] // <https://rkd.nl/en/explore/images/269245> [10.09.2025].



144. Герард Давид. «Распятие». Масло, дерево. 102 x 88 см. Инв. номер: РВ 180; «Мадонна на троне». Масло, дерево. 151 x 87 см. Инв. номер: РВ 176а; «Св. Иероним». Масло, дерево. 148 x 67 см. Инв. номер: РВ 176b; «Св. Бенедикт». Масло, дерево. 148 x 67 см. Инв. номер: РВ 176с. Палаццо Бьянка, Генуя.



145. Герард Давид. «Благовещение». Масло, дерево. «Архангел Гавриил». 79.1 x 63.5 см; «Дева Мария». 79.1 x 64.1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 50.145.9ab.



146. Герард Давид. «Благословляющий Бог-отец». Масло, дерево. 46 х 88 см. Лувр, Париж. Инв. номер: RF 2228.



147. Герард Давид. «Благовещение», около 1509 года. Масло, дерево. 40,9 х 32,1 см. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне. Инв. номер: 1095.



148. Ян Провост. «Св. Петр». Масло, дерево. 139 х 90 см. «Св. Елизавета Венгерская». Масло, дерево. 139 х 90 см. Палаццо Бьянко, Генуя. Инв. номера: PB 2874; PB 2874bis.



149. Ян Провост. «Благовещение». Масло, дерево. 258 х 202 см. Палаццо Бьянко, Генуя. Инв. номер: PB 2873.



150. Ян Провост. «Мужской портрет». Масло, дерево. 54.1 х 46.8 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 273.



151. Ян Провост. «Женский портрет». Масло, дерево. 53,5 х 46 см. Музей Тиссен-Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 328 (1930.88).



152. Петрус Кристус. «Портрет Гримстоуна», 1446. Масло, дерево. 32.5 × 24 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: L3.



153. Петрус Кристус. «Портрет юной девушки», 1465–1470. Масло, дерево. 29,1 х 22,7 см Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 532.



154. Симон Мармион. «Джон Донн перед ангелом-хранителем», «Часослов Джона Донна», около 1480. Темпера, пергамент. Библиотека Католического университета Левена, MS A2, f.100v.



155. Михель Зиттов. «Мадонна с младенцем», 1515–1518. Масло, дерево. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 1722.



156. Михель Зиттов. «Портрет Диего де Гуэвары», 1515–1518. Масло, дерево. 33.6 x 23.7 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.46.



157. Ханс Мемлинг. «Христос и музицирующие ангелы», 1487–1490. Масло, доска. 165 × 672 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 778–780.



158. Мастер легенды Св. Люции. «Богоматерь, царица Небесная», 1485–1500. Масло, дерево. 199.2 x 161.8 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1952.2.13.



159. Мастер легенды Св. Люции. «"Бискайское" Оплакивание» (Оплакивание Христа со святыми Домиником и Франциском), конец XV в. Масло, дерево. 290 x 176 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: DSC9444.



160. Ханс Мемлинг. «Полиптих Гревераде» («Полиптих Страстей Христовых»), 1490–е. Масло, дерево. Музей св. Анны, Любек. Инв. номер: 1948/138. Три варианта положения створок.



161. Ханс Мемлинг (мастерская). «Несение креста. Распятие. Воскресение» (центральная часть полиптиха Гревераде), 1480-е годы. Масло, дерево. Центральная панель 56.2 × 62.7 см, левая створка 58 × 27.5 см, правая створка 57.8 × 28 см. Музей изящных искусств, Будапешт. Инв. номер: 124.



162. Мастерская Изенбранта или Корнелиса, Зиттов и мастерская. «Триптих Страстей», около 1515. Масло, дерево. 171 x 335 см. Музей Нигулисте, Таллинн. Инв. номер: ЕКМ j 18759/1 N 151/1. Открытые и закрытые створки.



163. Мастер легенды Св. Люции. «Алтарь братства Черноголовых» («Алтарь девы Марии»), до 1493. Масло, темпера, дерево. Центральная панель 255,5 × 166,7 см, боковые створки - 255,5 × 75/76 см. Музей Нигулисте, Таллинн. Инв. номер: ЕКМ j 18760/a-e N 152/a-e. Два варианта положения створок.



164. Петрус Кристус. «Мадонна с младенцем в портике», 1465–1470. Масло, дерево. 49 х 34 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001921.



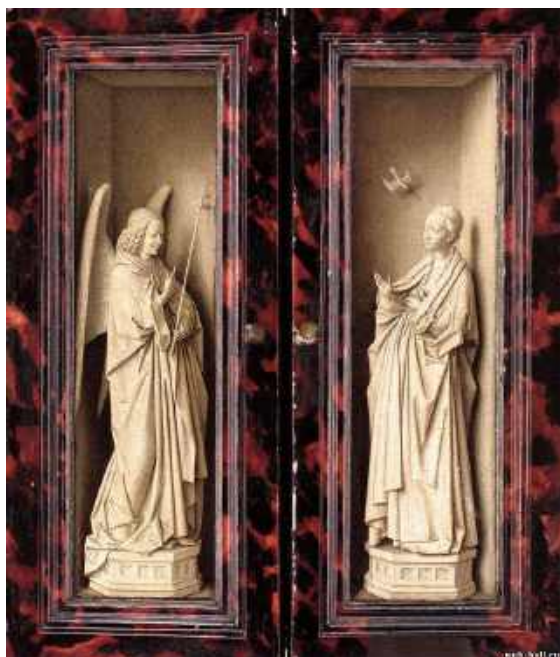
165. Петрус Кристус. «Успение Богоматери», 1460–1465. Масло, дерево. 73.7 х 102.9 см. Художественный музей Тимкен, Сан-Диего. Инв. номер: 1951:001.



166. Антонелло Гаджини. «Успение Богоматери», алтарь «Смерть Св. Зиты», 1503–1504. Церковь Св. Зиты, Палермо.



167. Рогир ван дер Вейден. «Страшный суд», 1446–1452. Масло, дерево. 220 х 546 см. Музей Отель Дье, Бон.



168. Ян ван Эйк. «Благовещение», диптих, около 1433–1435. Масло, дерево. Левая створка 38.8 x 23.2 см. Правая створка 39 x 24 см. Музей Тиссен–Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 137.b (1933.11.2).



169. Ян ван Эйк. «Св. Варвара», 1437. Серебряный карандаш, масло, дерево. 32 × 18,2 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 410.



170. Ян ван Эйк. «Св. Павел», серия «Двенадцать апостолов», 1430–1440. Серо-коричневое перо, черный карандаш, бумага. 20.3 x 13.9 см. Альбертина, Вена. Инв. номер: 3032.



171. Ян ван Эйк. «Св. Филипп», серия «Двенадцать апостолов», 1430–1440. Серо-коричневое перо, черный карандаш, бумага. 20,2 x 13,6 см. Альбертина, Вена. Инв. номер: 3038.



172. Ян ван Эйк. «Св. Матфей», серия «Двенадцать апостолов», 1430–1440. Серо-коричневое перо, черный карандаш, бумага. 20,3 x 13,8 см. Альбертина, Вена. Инв. номер: 3040.



173. Ламберт ван Эйк (?). Портрет Якобины Баварской, 1432. Рисунок (копия), 1450–1460. Бумага, серебряный карандаш. 15,2 x 12,4 см. Штеделевский институт, Франкфурт. Инв. номер: 726.



174. Ян ван Эйк (последователь). «Мадонна с младенцем Маальбеке», около 1445. Серебряный карандаш, бумага. 27,8 x 18 см. Альбертина, Вена. Инв. номер: 4841.



175. Петрус Крестус (школа). «Две женские головы», около 1450. Серебряный карандаш, свинцовые белила, темпера, бумага. 5,7 x 8,7 см. Библиотека Реале, Турин. Инв. номер: DC 16344



176. Петрус Кристус. «Мадонна со святыми Иеронимом и Франциском», 1457. Масло, темпера, дерево. 46,7 x 44,6 см. Штеделевский институт, Франкфурт–на–Майне. Инв. номер: 920.



177. Петрус Кристус. «Страшный суд. Благовещение. Рождество Христово», 1452. Масло, дерево. 147,2 x 59,5 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номера: 529А, 529В.



178. Ян ван Эйк и мастерская. «Распятие», «Страшный суд», 1436–1438 / после 1441. Масло, дерево. Каждая створка – 56.5 x 19.7 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 33.92ab.



179. Петрус Кристус. «Голова Христа» (Esse Homo), около 1445. Масло, пергамент, наклеенный на доску. 14.6 x 10.5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 60.71.1.



180. Петрус Кристус. «Рождество», около 1450. Масло, дерево. 127.6 х 94.9 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.40.



181. Петрус Кристус. «Мадонна с младенцем», 1449. Масло, дерево. 57 х 39 см. Частная коллекция Бентинк-Тиссен, Париж.



182. Рогир ван дер Вейден. «Мадонна с младенцем», после 1454. Масло, дерево. 32.1 х 22.9 см. Музей изящных искусств, Хьюстон. Инв. номер: 44.535.



183. Дирк Боутс. «Мадонна с младенцем», около 1465. Масло, темпера, дерево. 37.1 × 27.6 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG2595.



184. Петрус Кристус. «Сокольный» («Портрет мужчины с соколом»), около 1445–1450. Серебряный карандаш, бумага. 18.9 х 14.4 см. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне. Инв. номер: 725.



185. Робер Кампен. «Алтарь Верля», 1438. Масло, дерево. 101 х 47 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001513.



186. Рогир ван дер Вейден. Триптих «Благовещение», около 1435–1440. Масло, дерево. 86 х 93 см. Лувр, Париж. INV 1982; MR 813.



187. Рогир ван дер Вейден. «Алтарь Иоанна Крестителя», около 1450–1464. Масло, дерево. Боковые панели – 77 х 48 см, центральная панель – 85,5 х 56 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 534В – ID: 61273.



188. Рогир ван дер Вейден. «Триптих семьи Брак», около 1452. Масло, дерево. 41 х 68 см. Лувр, Париж. RF 2063.



189. Рогир ван дер Вейден. «Мадонна с младенцем», 1455–1460. Масло, дерево. 36 х 27 см. Музей изящных искусств, Турне. Инв. номер: 481.



190. Рогир ван дер Вейден. «Портрет Жана ле Гро», 1455–1460. Масло, дерево. 38.5 × 28.8 см. Художественный институт, Чикаго. Инв. номер: 1933.1051a-b.



191. Рогир ван дер Вейден. «Портрет Филиппа де Кроя», около 1460. Масло, дерево. 49 × 31,2 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 254-254bis.



192. Рогир ван дер Вейден. «Мадонна с младенцем», около 1460. Масло, дерево. 49 х 31 см. Хантингтон, Сан-Марино. Инв. номер: 26.105.



193. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем. Донатор в молении», около 1480–1490. Масло, дерево. «Мадонна с младенцем», 41.1 × 33.4 см. «Донатор в молении», 41.3 × 33.3 см. Художественный институт, Чикаго. Инв. номера: 1933.1050, 1953.467.



194. Ханс Мемлинг. «Портрет мужчины», около 1470. Масло, дерево. 33,5 х 23 см. Коллекция Фрик, Нью-Йорк. Инв. номер: 1968.1.69.



195. Ханс Мемлинг. «Портрет неизвестного на фоне пейзажа», 1480. Масло, дерево. 38 х 27 см. Уффици, Флоренция. Инв. номер: 1102 (каталожный номер 00286079).



196. Ханс Мемлинг. «Портрет пожилого мужчины», 1470–1475. Масло, дерево. 34 х 29 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 529С.



197. Ханс Мемлинг. «Портрет молодой девушки», около 1480. Масло, дерево. 46,6 х 35,2 см. Госпиталь св. Иоанна (музей Мемлинга), Брюгге. Инв. номер: O.SJ0174.I.



198. Рогир ван дер Вейден. «Портрет молодой девушки», 1460. Масло, дерево. 34 х 25,5 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.44.



199. Дирк Боутс. «Мадонна на троне с ангелами», около 1465. Масло, дерево. 53,8 х 38,8 см. Королевская капелла, Гранада. Инв. номер: 14.



200. Боутс (мастерская). «Христос как Муж скорбей и Скорбящая Богоматерь», около 1470–1475. Масло, дерево. «Христос как Муж скорбей», 36.8 × 27.8 см. «Скорбящая Богоматерь», 36.8 × 27.9 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номера: NG712, NG711.



201. Ханс Мемлинг. «Христос как Муж скорбей», вторая половина XV в. Масло, дерево. 53,4 х 39,1 см. Палаццо Бьянко, Генуя. Инв. номер: PB 1569.



202. Ханс Мемлинг. «Богоматерь в молении», вторая половина XV в. Масло, дерево. 53,2 х 37,2 см. Частная коллекция, Великобритания.



203. Дирк Боутс. «Портрет мужчины» (Ян ван Винкеле?), 1462. Масло, темпера, дерево. 31.6 × 20.5 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG943.



204. Ханс Мемлинг. «Портрет молодого человека», около 1472–1475. Масло, дерево. 38.3 х 27.3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 1975.1.112.



205. Дирк Боутс. «Триптих со сценами из жизни девы Марии», около 1445. Масло, дерево. 81 х 202.6 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001461.



206. Рогир ван дер Вейден. «Триптих Мирафлорес», 1435–1445. Масло, дерево. Центральная панель 74,3 х 45,0 см, боковые - 73,7 х 45 см. Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: 534А.



207. Дирк Ботс. Сцены Страшного суда. Ад, 1470. Масло, дерево. 115 × 69,5 см. Музей изящных искусств, Лилль. Инв. номер: P 1808 (RF 1113).



208. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем», 1480. Масло, дерево. Диаметр 17,5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 32.100.59.



209. Хуго ван дер Гус. «Венский диптих» («Грехопадение. Оплакивание Христа»), после 1479? Масло, дерево. 32,3 × 21,9 см. Инв. номер: 945 и 5822а.



210. Хуго ван дер Гус. «Богоматерь и Иоанн Богослов» («Оплакивание Христа»). Темпера, холст. 42 х 46.1 см. Крайст-черч, Оксфорд. Инв. номер: JBS 231.



211. Мастер легенды Св. Люции. «Оплакивание Христа с Иоанном-Крестителем и Св. Екатериной», 1493–1501. Масло, дерево. Центральная панель 87.95 х 66.99 см, боковые – 87.63 х 27.94 см. Институт искусств, Миннеаполис. Инв. номер: G342.



212. Хуго ван дер Гус (последователь). «Богоматерь в окружении святых», 1480–е. Масло, дерево. 42.0 х 24.5 см. Королевская коллекция, Великобритания. Инв. номер: RCIN 407817.



213. Мастер 1499 года. «Мадонна в окружении дев», 1499. Масло, дерево. 100.6 x 60.3 см. Виргинский художественный музей, Ричмонд. Инв. номер: 57.39.



214. Хуго ван дер Гус. «Портрет мужчины», около 1475. Масло, дерево. 31,8 x 26 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 29.100.15.



215. Хуго ван дер Гус (круг). «Бенедиктинский монах», начало 1480-х. Масло, дерево. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 22.60.53



216. Хуго ван дер Гус. «Алтарь Троицы», около 1478. Масло, дерево. Каждая панель по 202 x 100.5 см. Королевская коллекция, Великобритания. Инв. номер: 922153.



217. Хуго ван дер Гус. «Успение Богоматери», около 1475. Масло, дерево. 147.8 × 122.5 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0204.I.



218. Хуго ван дер Гус. «Портрет пожилого мужчины», около 1470–1475. Масло на бумаге, приклеенной к деревянной основе. 22.2 х 16.5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 2010.118.



219. Дирк Боутс (мастерская), Хуго ван дер Гус. «Мученичество Св. Ипполита», 1468. Масло, дерево. 89.2 х 174 см. Кафедральный собор Христа Спасителя, Брюгге. Инв. номер: S.S.004.



220. Ханс Мемлинг. «Мистическое обручение Св. Екатерины», начало 1480-х. Масло, дерево. 68,3 х 73,3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 14.40.634.



221. Ханс Мемлинг. «Мадонна со Св. Антонием—аббатом и донатором», около 1472. Масло, дерево. 92,7 х 53,6 см. Национальная галерея, Оттава. Инв. номер: 6191.



222. Ханс Мемлинг. «Мадонна на троне с младенцем и ангелами», после 1479. Масло, дерево. 57,6 х 46,4 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.41.



223. Ян ван Эйк (последователь). «Мадонна с младенцем» (Мадонна Инс-Холла), середина — вторая половина XV в. Масло, дерево. 26,3 х 19,4 см. Национальная галерея Виктории, Мельбурн. Инв. номер: 1275–3.



224. Ханс Мемлинг. «Аллегория Богоматери» («Аллегория целомудрия»), 1479–1480. Масло, дерево. 38.3 × 31.9 см. Музей Жакмар–Андре, Париж. Инв. номер: MJAR-P 857.



225. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем на троне», 1465–1470. Масло, дерево. 75.41 × 52.23 см. Музей Нельсон–Аткинсон, Канзас–Сити. Инв. номер: 44–43.



226. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем на троне», 1492–1494. Масло, дерево. 77.6 × 61.1 см. Королевская капелла, Гранада. Инв. номер: 15.



227. Рогир ван дер Вейден (последователь). «Мадонна с младенцем», 1460–1465. Масло, дерево. 38.4 × 28.3 см. Художественный институт, Чикаго. Инв. номер: 1933.1052.



228. Дирк Боутс. «Алтарь святых таинств», 1464–1468. Масло, дерево. 180 х 290 см. Церковь Св. Петра, Левен. Инв. номер: S/58/B.



229. Робер Кампен (последователь). «Мадонна, кормящая младенца», середина XV в. Масло, дерево. Диаметр 27,3 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 331.



230. Ян ван Эйк (последователь, копия оригинала). «Св. Христофор», около 1480–1490. Перо, кисть, бумага. 19 х 14 см. Лувр, Париж. Инв. номер: 20664.



231. Ян ван Эйк (последователь, копия оригинала). «Св. Христофор», около 1460–1470. Масло, дерево. 29.5 х 21.1 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 342.



232. Робер Кампен. «Нераскаявшийся разбойник», фрагмент «Алтаря Страстей». Масло, дерево. 134,2 х 92,5 см. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне. Инв. номер: 886.



233. Робер Кампен. «Христос и Богоматерь», 1427–1432. Масло, золото, дерево. 28.6 × 45.6 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 332.



234. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем и музицирующими ангелами», около 1490. Масло, дерево. 43,3 х 31,1 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Инв. номер: 680.



235. Ханс Мемлинг. «Донатор со Св. Георгием», около 1490. Масло, дерево. 43,3 х 31,2 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Инв. номер: 5.



236. Ханс Мемлинг. «Оплакивание Христа», 1475–1480. Масло, дерево. 68.5 х 52.5 см. Галерея Дориа–Памфили, Рим. Инв. номер: FC 592.



237. Боутс (мастерская). «Оплакивание», около 1455–1468. Масло, дерево. 69 х 49 см. Лувр, Париж. Инв. номер: RF 1.



238. Стефан Лохнер. «Страшный суд», 1430–е. Масло, золото, дерево. 124,2 х 175 см. Музей Вальраф–Рихарца, Кельн. Инв. номер: WRM 0066.



239. Петрус Кристус. «Портрет молодого человека», 1450–1460. Масло, дерево. 35,4 × 26 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG2593.



240. Виллем ван Хехт. «Галерея Корнелиса ван дер Геста», 1628. Масло, дерево. 99 х 129,5 см. Дом Рубенса, Антверпен. Инв. номер: RH.S.171.



241. Ян ван Эйк (последователь). «Женщина за туалетом», около 1500. Масло, дерево. 27,2 х 16,3 см. Художественный музей Фогг, Гарвард, США. Инв. номер: 1969.83.



242. Ханс Мемлинг. «Купание Вирсавии», около 1480. Масло, дерево. 191 х 84 см. Государственная галерея, Штутгарт. Инв. номер: 644.



243. Анонимный мастер (Нижний Рейн, школа Кельна). «Любовный приворот», около 1470. Масло, дерево. 24 х 18 см. Музей изобразительных искусств, Лейпциг. Инв. номер: G 509.



244. Ханс Мемлинг. «Портрет молодого мужчины», около 1485. Масло, дерево. 29.2 х 22.5 см. Тиссен-Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 284.a (1938.1.a).



245. Ханс Мемлинг. «Цветы в кувшине», около 1485. Масло, дерево. 29.2 х 22.5 см. Тиссен-Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 284.b (1938.1.b).



246. Робер Кампен (мастерская). «Алтарь Мероде», около 1427–1432. Масло, дерево. 64.5 х 117.8 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 56.70а–с.



247. Рогир ван дер Вейден. «Триптих Св. Колумба», около 1455. Масло, дерево. 139.5 х 152.9 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Инв. номер: WAF 1189.



248. Ханс Мемлинг. «Поклонение младенцу» («Рождество Христово»), около 1470–1472. Масло, дерево. 28,6 х 21,3 см. Музей прикладного искусства, Кельн. Инв. номер: А 1060.



249. Хуан де Фландес. «Явление Христа Богородице», около 1475 года. Масло, дерево. 21.2 × 15.4 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG1280.



250. Мемлинг (мастерская). «Снятие с креста», около 1496. Масло, дерево. 53,5 х 37,5 см. Художественный музей, Сан-Паулу. Инв. номер: MASP.01589.



251. Мемлинг (мастерская). «Снятие с креста», 1492–1494. Масло, дерево. 53,6 х 38,2 см. Королевская капелла, Гранада. Инв. номер: 16.



252. Мартин Шонгауэр. «Поклонение волхвов», 1470–1475. Гравюра на меди. 25.6 x 16.7 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 32.78.1.



253. Мартин Шонгауэр. «Esse homo», 1470–1482. Гравюры на меди. 16.2 × 11.1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 254. 58.510.



254. Ханс Мемлинг. «Портрет человека со стрелой». Масло, дерево. 31.3 x 25.1 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.42.



255. Михель Зиттов. «Кристиан II, король Дании», 1514–1515. Масло, дерево, холст. 31 x 22 см. Национальная галерея Дании, Копенгаген. Инв. номер: KMSsp789.



256. Михель Зиттов. «Мадонна с младенцем», середина 1480-х. Масло, дерево. 33.7 × 23.9 см. Музей изящных искусств, Будапешт. Инв. номер: 4327.



257. Ханс Мемлинг (последователь). «Мадонна с младенцем». Масло, дерево. 22.9 х 16.8 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 49.7.22.



258. Михель Зиттов. «Вознесение Богоматери», около 1500. Масло, дерево. 21.1 х 16.2 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1965.1.1.



259. Михель Зиттов. «Вознесение Христа», около 1500. Масло, дерево. 22 × 16.5 см. Частная коллекция, на долгосрочном хранении в Национальной галерее, Лондон. Инв. номер: L1002.



260. Альбрехт Дюрер. «Воскресение Христа», серия «Большие страсти», 1510. Гравюра на дереве. 39,7 × 28 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. Инв. номер: Г-2395.



261. Альбрехт Дюрер. «Воскресение Христа», серия «Гравированные Страсти», около 1512. Гравюра на дереве. 39,4 х 27,6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 19.73.157.



262. Альбрехт Дюрер. «Автопортрет», 1498. Масло, дерево. 52 х 41 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P002179.



263. Альбрехт Дюрер. «Аквилегия», 1495–1500. Бумага, наклеенная на картон, Акварель, гуашь, белила. 35,5 х 28,7 см. Альбертина, Вена. Инв. номер: 3075.



264. Альбрехт Дюрер. «Кусок дерна», 1495–1500. Бумага, наклеенная на картон, Акварель, гуашь, белила. 40,8 × 31,5 см. Альбертина, Вена. Инв. номер: 3182.



265. Альбрехт Дюрер. «Автопортрет», 1500. Масло, дерево. 67 × 49 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Инв. номер: 537.



266. Мастер алтаря Св. Варфоломея. «Встреча трех волхвов с Исайей и Давидом». На оборотной стороне: «Вознесение Богоматери». До 1480. Масло, золото, дерево. 62.8 × 71.5 см. Музей Гетти, Лос-Анджелес. Инв. номер: 96.PB.16.



267. Мастер алтаря Св. Варфоломея. «Вознесение Богоматери». До 1480. Масло, золото, дерево. 62.8 × 71.5 см. Музей Гетти, Лос-Анджелес. Инв. номер: 96.PB.16a.



268. Мастер легенды Св. Урсулы. «Диптих с тремя донаторами», 1486. Масло, дерево. Каждая створка 28 × 21 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 5004-5004bis.



269. Мастер легенды Св. Урсулы. «Мадонна с младенцем», около 1480–1490. Масло, дерево. 56.2 x 34.3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 17.190.16.



270. Мастер легенды св. Урсулы. Мадонна с младенцем и двумя ангелами, около 1480. Масло, дерево. 36,6 x 27 см. Тиссен-Борнемисе, Мадрид. Инв. номер: 253 (1934.14).



271. Мастер легенды Св. Люции. «Алтарь Св. Николая», около 1479–1505. Масло, дерево. 116 x 219.5 см. Музей Гронинге, Брюгге. Инв. номер: 0000.GRO0676.I-2008.GRO0002a-2с.I.



272. Мастер легенды Св. Люции. «Алтарь Св. Люции», 1480–1500. Масло, дерево. 79 x 183 см. Собор Св. Иакова, Брюгге.



273. Мастер легенды Св. Люции. «Св. Иероним», конец XV века. Масло, дерево. 46 х 32.5 см. Национальный музей западного искусства, Токио. Инв. номер: Р.1971–0001.



274. Хуго ван дер Гус. «Богоматерь и Иоанн Богослов», фрагмент утраченной работы «Оплакивание Христа». Темпера, холст, 42 х 46 см. Крайст-черч, Оксфорд, Великобритания.



275. Мастер легенды Св. Годеливы. «Чудеса апостола Иакова Старшего». Масло, дерево. В закрытом виде 32 х 70 см, в открытом – 32 × 138 см. Художественный музей, Индианаполис. Инв. номер: 24.3. Открытые и закрытые створки.



276. Мастер 1499 года. «Коронация Богоматери», 1480–1500. Масло, дерево. Центральная панель 106.8 х 66.5 см., левая створка 106.7 х 28.3 см, правая створка 107.1 х 28.7 см. Королевская коллекция, Великобритания. Инв. номер: LC 43.



277. Мастер портретов Барончелли. «Пятидесятница», около 1489. Масло, доска. 104 х 119.5 см. Частная коллекция.



278. Мастер Страстей Христовых. «Христос перед народом», около 1510–1511. Масло, дерево. 93.4 × 41.5 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG1087.



279. Шонгауэр. «Несение креста», 1485–1491. Гравюра на меди, бумага цвета слоновой кости. 28.7 × 43 см. Художественный институт, Чикаго. Инв. номер: 1964.6.



280. Мастер поклонения волхвов из Прадо. «Поклонение волхвов», 1460–1470. Масло, дерево. 60 х 55 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001558.



281. Герард Давид. «Мадонна с младенцем и молочным супом», около 1515. Масло, дерево. 35 х 29 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Инв. номер: 3559.



282. Герард Давид. «Мадонна с младенцем и молочным супом», между 1515 и 1520. Масло, дерево. 31,50 х 26,50 см. Музей изящных искусств, Севилья. Инв. номер: SE0029P.



283. Герард Давид. «Мадонна с младенцем и молочным супом», между 1515 и 1520. Палаццо Бьянко, Генуя. Инв. номер: РВ 179.



284. Герард Давид. «Отдых на пути в Египет», около 1510. Масло, дерево. 41.9 х 42.2 см. Национальная галерея, Вашингтон. Инв. номер: 1937.1.43.



285. Герард Давид. «Отдых на пути в Египет», около 1515. Масло, дерево. 81 х 58 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 47.



286. Герард Давид. «Отдых на пути в Египет», 1510–1515. Масло, дерево. 60 х 39 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: Р002643.



287. Герард Давид. «Отдых на пути в Египет».
Масло, дерево. 53.3 × 39.8 см. Музей
Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер:
49.7.21.



288. Герард Давид. «Рождество с донаторами, Св. Иеронимом и Леонардом». На закрытых
створках «Лесная сцена». Масло, холст, переведено с деревянной панели. Центральная
часть 90.2 x 71.1 см, боковые створки по 90.2 x 31.4 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
Инв. номер: 49.7.20a–c



289. Иоахим Патинир. «Отдых на пути в Египет», 1518–1520. Масло, дерево. 121 x 177 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001611.



290. Герард Давид. «Мадонна с младенцем у фонтана» (копия работы Яна ван Эйка), около 1510. Перо, коричневые чернила, бумага. 19.6 x 13.1 см. Кабинет графики, Государственные музеи, Берлин. Инв. номер: KdZ 579.



291. Герард Давид. «Четыре головы» (копия деталей Гентского алтаря братьев ван Эйка), около 1500. Серебряный карандаш, бумага. 7.2 x 6.3 см. Национальная галерея Канады, Оттава. Инв. номер: 6986.



292. Герард Давид. «Триптих с Архангелом Михаилом», около 1510. Масло, дерево. 66 х 53 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. номер: GG_4056.



293. Герард Давид. «Оплакивание», 1515–1523. Масло, дерево. 63 × 62.1 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG1078.



294. Герард Давид. «Оплакивание», 1515–1520. Масло, дерево. 87 × 65.1 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 328.



295. Герард Давид. «Пьета», около 1490–1510. Масло, дерево. 55.1 × 62.8 см. Художественный институт, Чикаго. Инв. номер: 1933.1040.



296. Рогир ван дер Вейден (мастерская). «Пьета», 1440–1450. Масло, дерево. 46.8 x 34.5 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P002540.



297. Рогир ван дер Вейден (мастерская). «Пьета». Масло, дерево. 35.5 × 45 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG6265.



298. Герард Давид. «Поклонение волхвов», первая половина 1490–х. Масло, дерево. 83,9 x 66,8 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель. Инв. номер: 740.



299. Герард Давид. «Рождество Христово», первая половина 1480–х. Масло, дерево. 47 х 34 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 32.100.40а.



300. Герард Давид. «Рождество Христово», около 1485–1490. Масло, дерево. 56.7 х 76.7 см. Музей изящных искусств, Будапешт. Инв. номер: 1336.



301. Герард Давид. «Рождество Христово», 1485–1490. Масло, дерево. 85.2 х 59.7 см. Художественном музее, Кливленд. Инв. номер: 112.



302. Гертген тот синт Янс. «Ночное Рождество», около 1475. Масло, дерево. 34 × 25.3 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG4081.



303. Мастер диптиха Брунсвика. «Рождество Христово», около 1495. Масло, дерево. 45.3 × 34.7 см. Рейхсмузеум, Амстердам. Инв. номер: SK-A-2563.



304. Герард Давид. «Штудии головы и рук», около 1480–1485. Серая подготовленная бумага; серебряный штифт. 9,3 х 6,5 см. Кабинет графики, Лувр, Париж. Инв. номер: 20652.



305. Робер Кампен. «Рождество», 1420- - 1430-е годы. Масло, дерево. 84.1 × 69.9 см. Музей изящных искусств, Дижон. Инв. номер: 150.



306. Робер Кампен. «Триптих Сейлерна», около 1425. Центральная панель 60 х 48.9 см, боковые створки по 60 х 22.5 см. Масло, дерево. см. Институт и галерея Курто, Лондон. Инв. номер: P.1978.PG.253.



307. Дирк Боутс. «Снятие с креста», около 1455. Масло, дерево. Центральная панель 190,5 х 143 см, боковые створки по 188 х 58 см. Королевская капелла, Гранада. Инв. номер: 17.



308. Петрус Кристус. «Мадонна с младенцем в арке», 1450–1455. Масло, дерево. 55.6 х 31.8 см. Музей изящных искусств, Будапешт. Инв. номер: 4324.



309. Герард Давид. «Мадонна с младенцем в окружении ангелов». Масло, дерево. 99.2 × 65.2 см. Художественный музей, Филадельфия. Инв. номер: 329.



310. Герард Давид (последователь). «Мадонна с младенцем», 1520–1530. Масло, дерево. 14,6 х 10,5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 1975.1.118.



311. Герард Давид (последователь). «Мадонна с младенцем», около 1520. Масло, дерево. 45 х 34 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P001537.



312. Герард Давид (мастерская). «Снятие с креста», около 1500–1505. Бумага, перо, черные и коричневые чернила. 26,2 х 18,6 см. Британский музей, Лондон. Инв. номер: SL,5218.216.



313. Квентин Массейс. «Алтарь Св. Иоанна», 1511. Масло, дерево. 260 × 503 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. номер: 245–249.



314. Герард Давид. «Пейзаж», 1505–1510. 13,1 x 9,6 см. Перо, коричневые чернила. Кабинет графики, Лувр, Париж. Инв. номер: 170 DR.



315. Герард Давид. «Дерево и голова мужчины» (verso), 1505–1510. Бумага, серебряный карандаш. 14,2 x 10,4 см. Кунстхалле, Гамбург. Инв. номер: 21575.



316. Герард Давид (мастерская) / Мастер портретов Брендонов (Ян Рейв или Ян Корвус). «Портрет мужчины или Портрет Чарльза Брандона, графа Саффолка», около 1510–1520. Древесный уголь; черный мел. 9 x 9,7 см. Кабинет графики, Лувр, Париж. Инв. номер: RF 3812.



317. Ян Провост. «Кормящая Мадонна», 1500–е. Масло, дерево. 57 x 40 см. Музей изящных искусств, Страсбург. Инв. номер: 268.



318. Симон Мармион. «Мадонна с младенцем», 1465–1475. Масло, дерево. 36.5 × 27 см. Национальная галерея Виктории, Мельбурн. Инв. номер: 3079–4.



319. Жан Беллегамбе. «Триптих Сельера», 1511–1512. Масло, дерево. Центральная панель 101.6 x 61 см; левая створка 95.9 x 25.4 см; правая створка 95.3 x 24.1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 32.100.102.



320. Ян Провост. «Мадонна с младенцем», 1495–1500. Масло, дерево. 29.8 x 15.6 см. Метрополитен музей, Нью-Йорк. Инв. номер: 1976.201.17.



321. Ханс Мемлинг. «Мадонна с младенцем и двумя ангелами», 1485–1490. Масло, дерево. 36 x 26 см. Прадо, Мадрид. Инв. номер: P002543.



322. Ян Провост. «Мадонна с младенцем», начало XVI в. Масло, дерево. 60.2 × 49.5 см. Национальная галерея, Лондон. Инв. номер: NG713.



323. Ханс Мемлинг. «Аллегория истинной любви», диптих, 1485–1490. Масло, дерево. Левая створка – 43.2 x 18.7 см, музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. номер: 49.7.23.



324. Ханс Мемлинг. «Аллегория истинной любви», диптих, 1485–1490. Масло, дерево. Правая створка – 43 x 18 см, музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам. Инв. номер: 2470 (OK).



325. Ян Провост. «Страсти Христовы», 1510–1515. Масло, дерево. «Бичевание», 29.2 х 22.9 см. Инв. номер: 73:1950. «Распятие», 29.2 х 22.9 см. Инв. номер: 74:1950. «Оплакивание», 29.2 х 22.9 см. Инв. номер: 75:1950. Художественный музей, Сент-Луис.