

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Ларионов Алексей Олегович
КОЛЛЕКЦИЯ НИДЕРЛАНДСКИХ РИСУНКОВ XV – XVI ВЕКОВ
В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ.
ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ И ТИПОЛОГИИ

Специальность 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

Диссертация на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения

Том I

Научный руководитель:
доктор искусствоведения
Сиповская Наталия Владимировна

Москва

2022

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Общие проблемы изучения ранних нидерландских рисунков. Коллекция нидерландских рисунков XV – XVI века в Эрмитаже и ее специфика.....	16
1.1. Изучение ранних нидерландских рисунков. Основные проблемы и достигнутые результаты.....	16
1.2. Нидерландские рисунки XV-XVI веков в собрании Эрмитажа. История формирования коллекции и ее особенности.....	33
Глава 2. Графические копии и образцы.....	44
2.1. Копии и образцы в практике нидерландских художественных мастерских XV века.....	47
2.2. Графические копии в творчестве нидерландских художников XVI века.....	68
Глава 3. Композиционные эскизы и проекты.....	79
3.1 Рисунки и проекты для произведений живописи и скульптурных рельефов	84
3.2. Рисунки для витражей.....	121
3.3. Рисунки для шпалер.....	147
3.4. Рисунки – проекты для гравюр.....	153
Глава 4. Проблема натурального рисунка. Портретный и пейзажный жанр в нидерландской графике.....	165
4.1. Портретные рисунки.....	169
4.2. Пейзажный рисунок.....	179
Заключение.....	200
Список использованной литературы.....	204

Введение

Изобразительное искусство Нидерландов XV - XVI веков – одна из абсолютных вершин в истории мировой художественной культуры. Огромной славой пользуются шедевры великих живописцев этой эпохи – Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Гуго ван дер Гуса, Иеронима Босха, Луки Лейденского, Питера Брейгеля Старшего. СПбФламандские и бургундские миниатюристы позднего средневековья и раннего Нового времени не имели себе равных в создании иллюминированных рукописей. Украшавшие резиденции всех правителей Европы знаменитые ренессансные брюссельские шпалеры остаются во многих отношениях непревзойденными в истории мирового художественного ткачества. На столь же высоком уровне стояло в Старых Нидерландах искусство гравюры, витража, резьбы по дереву и камню.

На этом блистательном фоне нидерландские рисунки XV–XVI веков, ставшие объектом настоящего диссертационного исследования, могут показаться явлением второстепенным. Они сохранились в гораздо меньшем количестве, не обладают столь широкой известностью и сравнительно мало присутствуют в культурном сознании наших современников. Однако именно рисунки, часто внешне непритязательные, созданные художниками для себя, имевшие преимущественно служебный, подготовительный характер, лежали в основе всех законченных художественных произведений, в какой бы технике те ни создавались. Именно рисунки наиболее непосредственно и ясно отражали самую суть новых художественных идей, обеспечивали их распространение, устанавливали связь между разными видами искусства, играя роль своего рода «невидимого всепроницающего эфира», связывающего воедино многообразные явления художественной культуры. Это их качество, наряду с их несомненной самостоятельной эстетической ценностью, сделало их в последние десятилетия предметом пристального и все возрастающего исследовательского интереса историков искусства.

В музеях России крупнейшее собрание ранних нидерландских рисунков хранится в фондах Отделения рисунков Государственного Эрмитажа. Многие из наиболее ценных листов этой коллекции находятся в музее с XVIII века. Тем не менее, вплоть до недавнего времени они не становились темой специального исследования. В отличие от работ рисовальщиков Италии и Франции, или мастеров Голландии и Фландрии эпохи барокко, хранящиеся в Эрмитаже произведения старонидерландской школы рисунка никогда не каталогизировались, редко включались в состав сборных выставок и до 2010 года лишь единичные их образцы были опубликованы. Более того, сами границы этой коллекции фактически не были очерчены. Соответствующий раздел эрмитажного фонда не вполне адекватно отражал ее состав, поскольку многие листы оставались неопознанными и были рассеяны по различным частям сложного по своей структуре собрания рисунков музея.

Около двадцати лет назад, когда автор настоящей работы впервые задался целью выяснить, в какой мере представлены в Эрмитаже рисунки старой нидерландской школы, в списки музейного хранения голландской и фламандской школы XV–XVI веков входило меньше 40 листов, причем некоторые из них совершенно безосновательно. На начальном этапе было необходимо провести тщательную «поисковую» работу, которая растянулась на несколько лет и заключалась в последовательном просмотре разных частей более чем сорокатысячного эрмитажного фонда графики в поисках ускользавших прежде от внимания исследователей произведений ранних нидерландских рисовальщиков.

На сегодняшний день в собрании Эрмитажа удалось идентифицировать более 100 листов, относящихся к эпохе Старых Нидерландов до их фактического разделения на католический Юг и протестантский Север, произошедшего в начале 1580-х годов. Выяснилось, что музей обладает весьма значительной коллекцией ранних нидерландских рисунков, которой по праву должно принадлежать заметное место в ряду других мировых собраний этого рода. Хотя и не полная по подбору имен, она, тем не менее, включает в себя немало редких, иногда уникальных по своему характеру и значению листов, способных

существенно дополнить картину развития старого нидерландского рисунка. Собственно, выявление и «формирование» этой коллекции стало первым важнейшим итогом проделанной работы.

Особый интерес эрмитажной коллекции придавала ее почти полная неизученность. Но она же составляла и главную исследовательскую проблему. К началу XXI века лишь одиннадцать рисунков старых нидерландских мастеров в собрании Эрмитажа были опубликованы. Правда, прежние хранители голландских и фламандских рисунков в Эрмитаже Михаил Васильевич Доброклонский (1886 – 1964) и Юрий Иванович Кузнецов (1921 – 1982), чьи собственные научные интересы и выдающиеся достижения были связаны преимущественно с графическим искусством эпохи маньеризма и барокко, оставили ценные карандашные записи на паспарту некоторых ранних нидерландских листов. Содержащиеся в них атрибуционные предположения и указания на композиционные и стилистические параллели, равно как аналогичные рукописные комментарии иностранных специалистов, посещавших в разные годы Эрмитаж, послужили важным подспорьем в работе.

Все же, в своем подавляющем большинстве принадлежащие Эрмитажу листы старых нидерландских мастеров никогда прежде не становились предметом детального обсуждения. Их традиционные атрибуции, если и существовали, не подвергались критическому анализу и проверке, многие же рисунки оставались анонимными и часто не имели никакого, даже приблизительного определения. Основная задача научной обработки этого обширного комплекса памятников заключалась в том, чтобы поставить эрмитажные листы в правильный историко-художественный контекст, определить их место в ряду других произведений ранней нидерландской графики. В одних случаях это можно было сделать с большой долей уверенности, так как рисунки эрмитажного собрания логично дополняли собой давно выделенные и ясно очерченные в литературе группы работ, в других – достижение этой цели осложнялось, поскольку речь шла о листах, не имеющих непосредственных аналогий среди известного образцово творчества нидерландских художников.

Некий промежуточный итог этой работы был подведен в 2010 году, когда 70 листов ранних нидерландских мастеров эрмитажной коллекции были впервые показаны публике. В каталоге выставки,¹ работая над которым я старался придерживаться принятого сегодня в мире стандарта научного описания памятников старого искусства, были впервые опубликованы полученные в ходе исследования эрмитажной коллекции новые данные о каждом рисунке, уточнены датировки и предложены новые определения многих листов.

Несмотря на такой значимый этап в обработке коллекции, изучение ее, разумеется, нельзя было считать завершенным. И дело не только в том, что процесс накопления сведений, уточнения обстоятельств появления памятников и уяснения их взаимосвязей с другими художественными явлениями по самой своей природе бесконечен. Было очевидно, что выявленный комплекс памятников требует более широкого осмысления.

Настоящее диссертационное исследование призвано привести в систему и обобщить опять, накопленный в процессе обработки и каталогизации эрмитажного собрания. В основу изложения здесь положен принцип типологической классификации рисунков в соответствии с их функцией. Такой порядок диктуется самой логикой материала. Вплоть до середины XVI века нидерландские рисунки лишь в очень редких случаях создавались в качестве самостоятельных, автономных произведений. По большей части, в эту эпоху они имели вспомогательный характер и служили необходимым рабочим инструментом при исполнении картин, резных алтарей, гравюр, шпалер, витражей и т.п. Каждый рисунок преследовал какую-то конкретную цель, играл отведенную ему роль в творческом процессе, и это непосредственное практическое назначение в большой степени определяло его облик. Уяснение функции рисунков, таким образом, имеет первоочередное значение для понимания их места в ряду других современных ему графических работ, служит необходимым фундаментом для корректной атрибуции и датировки. Сопоставление же сходных по задаче листов

¹ Ларионов А.О. От готики к маньеризму: нидерландские рисунки XV-XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа: каталог выставки. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010.

позволяет отчетливее проследить основные направления стилистической эволюции нидерландского графического искусства.

Актуальность исследования обусловлена назревшей необходимостью полноценной научной обработки обширной, но малоизвестной и недостаточно изученной коллекции ранних нидерландских рисунков, хранящейся в Эрмитаже. Дополнительным стимулом к работе стал значительный рост интереса к этой теме, наблюдающийся в последние три десятилетия во всем мире. Не иссякающий поток новых публикаций, углубляющих и во многом меняющих взгляд на развитие искусства рисунка в Нидерландах XV – XVI веков, поставил на повестку дня задачу привести представления о памятниках нидерландской графики в собрании Эрмитажа в соответствие с современным уровнем научного знания. Вместе с тем, изучение рисунков, хранящихся в Эрмитаже, среди которых есть редкие и нетипичные листы, не находящие прямых аналогий в других коллекциях, в свою очередь способно скорректировать общую картину, позволяет пересмотреть некоторые фигурирующие в литературе суждения и выводы.

Степень научной разработанности темы детально освещена в Главе 1. «Общие проблемы изучения ранних нидерландских рисунков. Коллекция нидерландских рисунков XV – XVI века в Эрмитаже и ее специфика». Исследование ранних нидерландских рисунков в целом началось более ста лет назад, но по ряду причин, которые подробно анализируются в тексте диссертации, эта сфера истории западноевропейской оригинальной графики долгое время оставалась одной из наименее разработанных. Заметный рост количества публикаций, выставок и каталогов, посвященных графическому наследию нидерландских художников XV – XVI веков, прослеживается с 1990-х годов. Реализация крупных международных выставочных и научно-исследовательских проектов, посвященных творчеству ряда важнейших мастеров эпохи – Петруса Кристоуса (1994 г.),² Иоахима Патинира (2007 г.),³ Рогира ван дер Вейдена (2009

² Ainsworth M. W. Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges: Exhibition catalogue. New York: Metropolitan Museum of Arts, 1994.

³ Patinir: Essays and Critical Catalogue. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.

г.),⁴ Яна Госсарта (2011 г.),⁵ Иеронима Босха (2015 г.),⁶ Питера Брейгеля Старшего (2001⁷ и 2018 г.⁸), Яна ван Эйка (2020 г.),⁹ также как многочисленные научные публикации, касающиеся более частных вопросов, во многом поменяли взгляд на развитие искусства рисунка в Нидерландах XV – XVI веков. Сегодня траектория развития искусства рисунка в Старых Нидерландах прочерчена гораздо отчетливее, чем это было совсем еще недавно, разрозненные факты систематизированы и переосмыслены, уточнена атрибуция и датировка десятков ключевых памятников, сформирован корпус достоверных работ многих ведущих художников. И все же, ранний нидерландский рисунок по-прежнему является одной из наиболее проблемных и дискуссионных областей искусствознания. Целостная и связная история нидерландского рисунка XV–XVI веков по сути все еще не написана. К числу первоочередных задач на нынешнем этапе изучения нидерландского рисунка XV–XVI веков относится необходимость максимально полной публикации музейных фондов, введения в научный оборот новых, прежде неизвестных или не привлекавших к себе внимания произведений, способных расширить наши представления о графическом наследии мастеров старонидерландской школы.

Проблема типологической классификации ранних нидерландских рисунков в общем виде обсуждалась в специальной литературе сравнительно редко. Наиболее последовательно этот вопрос разработан применительно к рисункам XV века - в публикациях Фрица Корени¹⁰ и Стефании Бук.¹¹ Краткий (и неполный) обзор основных типов нидерландских рисунков XVI столетия содержится в давней (1986 г.) статье Ричарда Джадсона.¹² Существует также

⁴ Rogier van der Weyden, 1400–1464: de Passie van de Meester. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2009.

⁵ Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance: The Complete Works. New York: Metropolitan Museum of Art, 2010.

⁶ Hieronymus Bosch: Painter and Draughtsman: Catalogue Raisonné. 2 Vol. Brussels: Mercatorfonds, 2016.

⁷ Pieter Bruegel The Elder: Drawings and Prints: Exhibition Catalogue. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.

⁸ Bruegel: The Hand of the Master: Exhibition catalogue. Vienna: KHM-Museumverband, 2018.

⁹ Van Eyck. Exhibition catalogue. London – New York: Thames & Hudson, 2020.

¹⁰ Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue. Antwerp: Rubenshuis, 2002.

¹¹ Buck S. Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: Kritischer Katalog. Turnhout: Brepols, 2001.

¹² Judson J. R. Jan Gossart and the New Aesthetic // The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century: Exhibition Catalogue. Washington: National Gallery of Art, 1986. P. 13–24.

обширная литература о конкретных художниках, где затрагивается проблема уяснения функции тех или иных их графических работ. Ссылки на нее даются ниже, в ходе обсуждения отдельных листов эрмитажной коллекции.

Объектом исследования послужили оригинальные рисунки нидерландских мастеров XV – XVI веков, хранящиеся в собрании Эрмитажа.

Предметом исследования является роль и прагматика рисунков в художественной практике нидерландских художников XV – XVI веков; взаимосвязь между функциональным назначением рисунков и их стилистическими, иконографическими и техническими особенностями; возможность использования типологической характеристики памятников как одного из инструментов их атрибуции.

Целью диссертации является комплексное изучение эрмитажной коллекции ранних нидерландских рисунков. Из заявленной темы вытекает постановка следующих **задач**:

1. Проанализировать историю изучения ранних нидерландских рисунков; выявить особенности современных подходов к изучению и научному описанию графических памятников этой эпохи.

2. Уяснить специфику эрмитажной коллекции, вытекающую из истории ее формирования.

3. Описать общий состав коллекции. Уточнить атрибуцию, датировку и сюжеты входящих в нее отдельных листов; проанализировать технику их исполнения.

4. Выявить связь рисунков с современными им произведениями других видов искусства – живописи, скульптуры, печатной графики, художественного ткачества, живописи по стеклу.

5. Определив функциональное назначение рисунков, предложить способ их типологической классификации.

6. Сопоставляя сходные по задаче листы, проследить основные направления стилистической эволюции графического искусства Нидерландов XV- XVI веков.

Основным **источником исследования** являются памятники раннего нидерландского рисунка, хранящиеся в Эрмитаже. В качестве аналогий широко привлекались работы нидерландских рисовальщиков из других мировых собраний, крупнейшие из которых сосредоточены в музеях Германии (Кабинет гравюр в Берлине, Графическое собрание в Мюнхене, Кабинет гравюр в Дрездене), Великобритании (Британский музей в Лондоне), Франции (Лувр и Фонд Кустодиа в Париже), США (Музей Метрополитен в Нью-Йорке), Нидерландов (Музей Бойманс-ван Бейнинген в Роттердам и Рейксмузеум, в Амстердаме), Австрии (Альбертина в Вене). Помимо собственно рисунков, сравнительным материалом служили предметы, исполненные в других техниках и принадлежащие к другим видам искусства – произведения живописи, скульптуры, образцы витражного искусства, шпалерного ткачества, печатная графика. Именно сопоставление с ними позволило в ряде случаев выявить функцию рисунков и, как следствие, классифицировать их по типологическому принципу. В качестве стартовой точки при обсуждении атрибуции рисунков использовались архивные документы – рукописный каталог коллекции Карла Кобенцля, составленный в 1760-х годах,¹³ и ранние рукописные описи Эрмитажа 1797¹⁴ и 1811 годов.¹⁵ Важным подспорьем в работе были специализированные фотоархивы, прежде всего, RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) в Гааге, а также, фотоархивы Кабинета гравюр и рисунков Рейксмузеума в Амстердаме и Института Курто в Лондоне.

Хронологические рамки работы охватывают примерно 150-летний период от 1430-х до начала 1580-х годов.

¹³ Catal[ogue] de Cabin[et], Catalogue de Dessins [Каталог коллекции Кобенцля, на фр. языке] Рукопись. Архив Отделения рисунков Государственного Эрмитажа.

¹⁴ Опись оригинальная рисункам разных авторов, находящимся при Имп. Эрмитаже, по высочайшему Его имп. величества повелению сочиненная членами Академии художеств, в конце сей описи подписавшимися марта 20 дня 1797. Там же.

¹⁵ Опись оригинальным рисункам разных мастеров, находящимся в Имп. Эрмитаже в Санкт-Петербурге, составленная в 1811 году и исправленная в 1839 году. Там же.

Нижняя граница хронологии определяется тем, что именно к концу 1420-х – началу 1430-х годов относится зарождение национальной художественной школы в Нидерландах. Примерно с этого же времени в Нидерландах получает распространение практика исполнения рисунков на бумаге. Самый ранний точно датированный памятник нидерландской графики – «Портрет кардинала Альбергати» Яна ван Эйка (Кабинет гравюр, Дрезден) был исполнен в 1434 году. В собрании нидерландских рисунков Эрмитажа самый ранний лист «Св. Иосиф» мастерской Рогира ван дер Вейдена» датируется около 1438 года.

Выбор верхней границы обусловлен, прежде всего, хронологическими рамками существования самого феномена старонидерландской художественной школы. На рубеже 1580-х годов происходит фактическое разделение прежде единых Нидерландов на протестантскую Голландию и католическую Фландрию. Хотя гражданская война продолжалась еще долгие годы, создание в 1579 году двух противостоящих друг другу союзов: Арраской унии, которая объединила десять южных провинций, и Утрехтской унии семи северных провинций, обычно рассматривается как точка окончательного размежевания, от которой отсчитывается самостоятельное политическое и культурное развитие обеих половин распавшейся страны. Одновременно решительные перемены происходят и в художественной сфере. Массовая эмиграция художников, бежавших от войны и религиозных преследований, привела к формированию новых центров развития нидерландского искусства за пределами собственно Нидерландов: при дворе императора Рудольфа II в Праге, при дворе герцогов Баварских в Мюнхене, в немецком Франкентале, в обширной нидерландской колонии в Риме. Господствующим стилем, как в творчестве художников-эмигрантов, так и в главных на тот момент художественных центрах бывшей метрополии – Антверпене и Харлеме, становится интернациональный маньеризм. В целом, искусство последних двух десятилетий века (в частности искусство рисунка) обладает собственной, ярко выраженной спецификой. По этой причине многочисленные хранящиеся в Эрмитаже графические листы этого периода были осознанно оставлены за рамками настоящего исследования.

Методология исследования определяется целью и задачами диссертации. Для изучения и систематизации всех произведений ранней нидерландской оригинальной графики, хранящихся в собрании Государственного Эрмитажа, был проведен анализ техники и стиля их исполнения, композиционных принципов, а также сюжетной основы изображений. Формально-стилистический метод использовался в качестве основного инструмента атрибуции и датировки памятников. С той же целью привлекались данные технико-технологических исследований. Применение иконографического метода дало возможность определить сюжеты отдельных произведений. Метод культурно-исторического анализа позволил уточнить обстоятельства создания ряда произведений. В целом примененную методику можно охарактеризовать как комплексную, ориентированную на широкий круг явлений, связанных с темой диссертации.

Научная новизна

В ходе работы над диссертацией были идентифицированы и введены в научный оборот многие прежде неизвестные памятники ранней нидерландской оригинальной графики. Впервые составлен полный каталог нидерландских рисунков исследуемого периода в собрании Государственного Эрмитажа (см. Приложение 2). Заново исследована и описана техника исполнения каждого из входящих в каталог рисунков, проведен их стилистический анализ, уточнена атрибуция и датировка, определены сюжеты. Впервые коллекция ранних нидерландских рисунков, хранящихся в Эрмитаже, осмыслена и описана как единый целостный комплекс. На основе анализа функции рисунков автором предложен принцип их типологической классификации, позволивший систематизировать материал.

Положения, выносимые на защиту.

1. Установлена или подтверждена принадлежность нидерландской школе XV – XVI веков 106 графических листов, хранящихся в фондах Отделения рисунков Государственного Эрмитажа. На защиту выносятся более 40 атрибуций прежде неизученных или ошибочно определявшихся памятников, выявленных в процессе исследования.

2. Наиболее инструментальный подход к задаче систематизации этой обширной и весьма неоднородной по составу коллекции – принцип классификации рисунков в связи с их функцией.

3. Типологически рисунки нидерландских мастеров XV – XVI веков можно разделить на три основные группы (внутри которых возможны более узкие дефиниции). 1. Копии и образцы-паттерны. 2. Композиционные эскизы и проекты. 3. Рисунки, связанные (прямо или опосредовано) с натурным наблюдением.

4. На ранних этапах развития нидерландского рисунка чрезвычайно важную роль играли копии и образцы-паттерны. В разделе рисунков XV века они составляют численное большинство. Копийные рисунки этого периода по своей роли в художественном процессе и по подходу к задаче резко отличаются как от предшествующих им средневековых сборников канонических композиций, так и от рисунков-копий в творчестве мастеров XVI столетия.

5. Композиционные проекты для произведений живописи и других видов искусства, таких как витражи, шпалеры и гравюры, составляют основную массу рисунков XVI века, но редкие их примеры обнаруживаются и среди листов XV столетия. В диссертации впервые выделена группа рисунков – проектов для произведений скульптуры XV века.

6. Особый тип композиционных проектов к произведениям живописи составляют так называемые контрактные рисунки, отличающиеся высокой степенью законченности и опознаваемые по ряду отличительных признаков. Сложную и малоизученную проблему составляет разграничение контрактных рисунков и автономных композиционных листов, исполнявшихся как законченные самостоятельные произведения. Широко фигурирующее в научной литературе мнение о почти полном отсутствии автономных рисунков в наследии нидерландских рисовальщиков XV – первой половины XVI веков может быть поставлено под сомнение в связи с наличием листов, предположительно относящихся к этому типу, в собрании Эрмитажа.

7. Особенности художественного решения проектов для произведений смежных видов искусства – витражей, шпалер и гравюр, так же, как и техника их

исполнения, находятся в тесной связи с их назначением. Каждая из этих типологических разновидностей проектных рисунков обладает своими устойчивыми особенностями и своей траекторией развития, что следует принимать во внимание в атрибуционной практике.

8. **Натурный этюд** – тип рисунка, появление которого особенно характерно для эпохи Ренессанса, в наследии нидерландских рисовальщиков, в отличие от их современников в Германии и Италии, почти не встречается. Можно выдвинуть гипотезу, что крайняя редкость натуральных рисунков в дошедшем до нас корпусе графических памятников эпохи обусловлена, в первую очередь, историческими особенностями коллекционирования этого материала в Нидерландах. Об их достаточно широком распространении в прошлом свидетельствуют, тем не менее, сохранившиеся образцы, относящиеся к жанрам портрета и пейзажа.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Выявленные и проанализированные произведения существенно расширяют корпус известных памятников ранней нидерландской графики и обогащают картину художественной культуры Нидерландов XV – XVI столетий. Теоретические выводы и материалы диссертационной работы могут быть использованы для дальнейших исследований в этой области знания. Собранный фактический материал может быть полезен при составлении учебных программ и лекционных курсов по истории западноевропейского искусства. Он может использоваться в музейной работе – при каталогизации собраний, а также в выставочной деятельности.

Апробация работы. Все разделы диссертации обсуждены на заседаниях Сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания. Отдельные положения и идеи диссертационной работы были изложены в докладах на заседаниях Отдела западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа и на научных конференциях: «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (СПбГУ, 2020), «Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга» (Гос. Эрмитаж, 2021). Многие полученные в

ходе исследования данные, были опубликованы в каталоге выставки «От готики к маньеризму. Нидерландские рисунки XV – XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа», осуществленной автором в 2010 году. Материалы диссертации используются в лекционных курсах «История западноевропейского рисунка», «Актуальные проблемы изучения искусства Северного Возрождения» и «Теория и практика атрибуции произведений искусства», читаемых автором на Факультете истории искусства Европейского университета в Санкт-Петербурге.

По теме диссертации автором опубликованы четыре статьи в журналах, входящих в список ВАК и международную базу данных Scopus (в том числе зарубежных) общим объемом 4,2 п.л.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографического списка, двух приложений и альбома иллюстраций.

Глава 1. Общие проблемы изучения ранних нидерландских рисунков.

Коллекция нидерландских рисунков XV – XVI века в Эрмитаже и ее специфика

1.1. Изучение ранних нидерландских рисунков. Основные проблемы и достигнутые результаты

Нидерландские рисунки XV–XVI веков редко упоминаются в письменных источниках своего времени. Почти никогда не имевшие характера законченных произведений, они представляли интерес преимущественно для самих художников. В отличие от картин, иллюстрированных манускриптов, витражей или резных алтарей их не заказывали, не преподносили в дар, не посвящали в церкви или монастыри, не описывали в путевых заметках. Сведения, которыми мы располагаем о более чем столетнем периоде развития искусства рисунка в Нидерландах вплоть до середины XVI века, чрезвычайно неполны и обрывочны. «Ранние нидерландские рисунки мы знаем плохо», – констатировал еще полвека назад один из крупнейших исследователей нидерландской графики Эгберт Хаверкамп-Бегеман, начав этим безапелляционным утверждением одну из своих статей.¹⁶ «Ранний нидерландский рисунок – *terra incognita* в истории искусства», – вторит ему уже в нашем столетии другой видный знаток, Фриц Корени, в предисловии к каталогу состоявшейся в 2002 году первой выставки, специально посвященной нидерландскому рисунку XV – начала XVI века.¹⁷ Такое положение вещей может показаться странным, учитывая, что речь идет не о каком-то маргинальном эпизоде из истории культурной периферии, а об одной из ведущих западноевропейских художественных школ, причем о периоде, который справедливо считается временем высокого расцвета этой школы и который всегда находился в центре внимания историков искусства. Тем не менее неоспоримым фактом является то, что в общей картине развития нидерландского рисунка XV

¹⁶ Haverkamp-Begemann E. Frans Pourbus the Elder as Draughtsman // *Miscellanea I. Q. van Regteren Altena*. Amsterdam, 1969. P. 65, 66.

¹⁷ Koreny F. *Introduction: Netherlandish Drawings of the 15th Century* // *Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue*. Antwerp: Rubenshuis, 2002. P. 10–20.

и первой половины XVI века все еще остается множество неясностей и белых пятен. И не одна только скудость документальных свидетельств эпохи тому виной.

Главным обстоятельством, ограничивающим возможности суждения о раннем периоде развития искусства рисунка в Нидерландах, является крайняя неполнота и фрагментарность самого корпуса памятников. Сохранившиеся и известные нам сегодня рисунки составляют чрезвычайно малую часть от общего числа некогда существовавших графических работ. Конечно, это утверждение справедливо применительно к любому историческому периоду. Бумага – материал хрупкий, а отношение к рисункам (особенно к тем, которые не претендуют на законченность и имеют подготовительный, рабочий характер) долго оставалось гораздо менее бережным, чем к дорогостоящим произведениям живописи, скульптуры или декоративного искусства. Рисунки тысячами гибли в пожарах, войнах, истлевали от сырости, ветшали и рвались от небрежного хранения, выбрасывались или шли на растопку. Не только в XV–XVI столетиях, но и в XVII, и в XVIII веках количество погибших графических листов далеко превышает число сохранившихся. Но все же для Старых Нидерландов это соотношение выглядит особенно драматичным. Составители сводной базы данных североевропейских рисунков до 1500 года¹⁸ насчитали во всех мировых музеях и коллекциях не более шестисот нидерландских рисунков XV века¹⁹ (включая сюда и многочисленные «пограничные» листы, фактически созданные уже после 1500 года, но стилистически связанные с искусством предшествующей эпохи). Если исходить из того, что более или менее широкое распространение искусство рисунка на бумаге получило в Нидерландах с 1430-х годов, речь идет как минимум о семидесятилетнем периоде бурного развития национальной школы. Легко подсчитать, что в среднем на каждый год этого временного отрезка приходится восемь-девять дошедших до нас графических листов. И это в стране, где

¹⁸ Большой научный проект, «*Corpus of German and Netherlandish Drawings from 1350 to 1500*» осуществлявшийся с 1994 по 2005 год под общим руководством Фрица Корени. Издание в результате не было осуществлено из-за финансовых проблем. Сформированная компьютерная база данных, однако, существует в Венском университете (хотя недоступна онлайн).

¹⁹ Koreny F. Introduction: Netherlandish Drawings of the 15th Century // *Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue*. Antwerp: Rubenshuis, 2002. P. 12.

существовало множество художественных центров, в каждом из которых одновременно работали десятки живописцев и не меньшее число скульпторов, мастеров книжной миниатюры, шпалерного ткачества, живописи по стеклу, и все они ежедневно пользовались рисунками в своей профессиональной деятельности. Можно смело предполагать, что дошедшие до нас шесть сотен графических работ составляют даже не один процент от общего числа созданных за эти годы, а десятые или сотые доли процента. Заметим, что приходящихся на тот же период немецких рисунков (тоже представляющих собой большую редкость) все же известно в четыре с лишним раза больше,²⁰ а итальянских – больше в десятки раз.

Сохранившиеся образцы нидерландского графического искусства первой половины и середины следующего, XVI столетия, конечно, уже гораздо многочисленнее. Но и они тоже далеко уступают в количественном отношении современным им листам, относящимся к другим ведущим западноевропейским школам. Самые обширные собрания нидерландской оригинальной графики XVI века (в Париже, Лондоне, Берлине, Дрездене) насчитывают каждое по несколько сотен рисунков. Коллекция же итальянских рисунков того же периода в одной лишь галерее Уффици включает в себя более десяти тысяч листов. И только ближе к концу века эта диспропорция постепенно начинает выправляться, а к 1590–1600-м годам окончательно сходит на нет.

Причины сравнительной редкости ранних нидерландских рисунков следует искать, по всей видимости, не столько в истории графического искусства как такового, сколько в истории коллекционирования. Нидерландские мастера рисовали, надо думать, не менее часто и охотно, чем их коллеги из Италии или Германии, но по тем или иным причинам интерес к рисункам, выходящий за рамки чисто практического подхода к ним, осознание их самостоятельной художественной ценности проявились здесь значительно позднее. В Италии уже в конце XV века Лоренцо Великолепный приобретал у художников их рабочие наброски, которые впоследствии легли в основу огромного графического собрания

²⁰ Ibid.

семьи Медичи. В XVI же веке коллекционирование произведений графики имело и во Флоренции, и в Риме самое широкое распространение. Джорджо Вазари уже ставил перед собой задачу сформировать коллекцию по принципу хрестоматии, включив в нее по возможности работы всех тех мастеров, биографии которых он изложил в своих «жизнеописаниях». Также и в Германии существовали коллекционеры, подобные юристу Базилиусу Аммербаху, начавшему собирать рисунки в середине XVI века и ставившему своей целью поиск произведений прославленных мастеров прошлого. Ему удалось сконцентрировать в своем базельском «Кабинете» около полутора тысяч старых немецких рисунков, причем многие ведущие художники немецкого Ренессанса были представлены десятками и даже сотнями произведений. Вместе с тем из корреспонденции коллекционера известно, что с приобретением образцов творчества таких художников, как Дюрер, Альтдорфер, Бальдунг Грин, он испытывал затруднения и вынужден был довольствоваться сравнительно немногочисленными их рисунками, поскольку большая часть работ этих наиболее прославленных мастеров к тому времени уже осела в других коллекциях.²¹ Даже во Франции, в стране, которая в XVI веке оставалась в каком-то смысле художественной провинцией, существовала мода на собирательство рисунков. Правда, касалась она только одного жанра – так называемых карандашных портретов, и эта избирательность ранних коллекционеров наложила явный отпечаток на состав сегодняшних графических кабинетов европейских музеев. Если французские портретные рисунки XVI века дошли до нас во многих сотнях образцов, то современные им листы других жанров являются несравненно большей редкостью. Этот пример очень показателен. Он ярко демонстрирует, насколько выше были шансы сохраниться в бурных перипетиях истории у тех рисунков, которые раньше, чем другие, попали в папку коллекционера.

В Нидерландах XVI века ни одного собирателя графических произведений художников прошлого, подобного Вазари или Аммербаху, не появилось. Самое

²¹ From Schongauer to Holbein: Master Drawings from Basel and Berlin. Washington: National Gallery of Art, 1999. P. 20.

раннее документально зафиксированное свидетельство того, что рисунки старых нидерландских мастеров являются предметом специального коллекционирования, относится к 1579 году. Речь идет о часто цитируемом письме художника Йориса Хуфнагеля, который сообщал своему корреспонденту о возможности приобрести рисунки Лукаса ван Лейдена, Яна Госсарта, Иоахима Патинира, Квентина Массейса и Мартена ван Хемскерка.²² Из этого письма можно сделать вывод, что во второй половине XVI века рынок графических работ и коллекционный спрос на них уже существовали и в Нидерландах. Показательно, однако, что предложение было сделано иностранцу – флорентийскому любителю искусств Никколо Гадди. Первые же сведения о подобных коллекциях в самих Нидерландах датируются лишь началом XVII столетия: о них упоминает в своей «Книге о художниках» Карел ван Мандер.

Дело, вероятно, в том, что вторая половина XVI века в истории Нидерландов – эпоха гражданской войны, иностранного вторжения, всеобщих бедствий и разорения – была периодом, крайне неблагоприятным для художественного собирательства. Зарождение и развитие феномена коллекционирования рисунков оказалось здесь искусственно задержано, и это промедление, несомненно, обернулось для человечества потерей многих сотен и даже тысяч памятников графического искусства. Наблюдая, как в геометрической прогрессии от десятилетия к десятилетию возрастает количество дошедших до нас рисунков – работ 1480-х годов значительно больше, чем 1470-х, 1490-х – еще больше и так далее, можно догадаться, что эта динамика связана не с тем, что художники чем дальше, тем больше рисовали. Просто каждое лишнее десятилетие дистанции между временем создания рисунка и тем моментом, когда он мог попасть в состав графической коллекции, многократно увеличивало вероятность его гибели. И период гражданской смуты второй половины XVI столетия в Нидерландах,

²² Оригинал письма хранится в коллекции Фонда Кустодиа в Париже. Впервые оно было опубликовано еще в XVIII веке (Bottari G. G. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*. Vol. 3. Rome, 1759). Комментарий к письму см.: Popham A. E. *On a Letter of Joris Hoefnagel // Oud Holland*. Vol. 53. 1936. P. 145–151; Vignau-Wilberg T. “Qualche deseigni d’importancia”. *Joris Hoefnagel als Zeichnungssamler // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. 3. F. Bd. 38. 1987. S. 185–214.

приведший к тридцати–сорокалетней отсрочке появления таких коллекций, стал роковым для слишком многих из графических листов.

В отсутствие развитого коллекционного спроса на протяжении большей части XVI столетия рисунки продолжали накапливаться в архивах художественных мастерских, переходя по наследству или иным путем от одного владельца к другому. Эта форма хранения имела тот недостаток, что далеко не все из работ предшественников могли быть полезными мастерам следующих поколений в их собственной художественной практике. Очевидно, например, что беглые наброски, а также, натурные зарисовки и штудии привлекали к себе меньшее внимание, нежели законченные, детально разработанные композиции. Кроме того, вкусы менялись, листы, которые еще недавно казались ценными образцами для заимствования и подражания, начинали выглядеть старомодными, интерес к ним угасал. В результате всех этих процессов корпус ранних нидерландских рисунков, каким он перешел в руки собирателей последующих веков, помимо неполноты страдает также крайней диспропорциональностью. Различные категории рисунков сохранились в неодинаковой мере, количественное соотношение листов разного назначения и разных жанров сильно искажено, а о существовании некоторых их типов можно только догадываться на основании единичных сохранившихся образцов. Историкам искусства приходится принимать это в расчет в своих попытках воссоздать целостную картину нидерландской графической школы XV–XVI веков.

Последовательные усилия по изучению ранних нидерландских рисунков начали предприниматься чуть более ста лет назад. Тогда, на волне всеобщего интереса к живописи «нидерландских примитивов», листы, приписанные в европейских музеях и коллекциях прославленным мастерам старонидерландской школы, впервые привлекли к себе пристальное внимание и стали объектом критического анализа. Первые шаги на этом пути были сопряжены с трудностями, которые выглядели почти непреодолимыми. Традиционные, унаследованные от собирателей прошлых веков атрибуции в большинстве своем не внушали доверия, почти полное отсутствие подписных или строго документированных работ не

позволяло найти точки опоры для новых определений, критерии датировки представлялись расплывчатыми, обилие же в наследии нидерландских рисовальщиков листов копийного характера еще более затемняло общую картину. Особенную сложность для экспертного суждения представляли собой рисунки XV столетия. Задача, стоявшая перед учеными, чем-то напоминала попытку собрать рассыпанную мозаику, большая часть фрагментов которой за прошедшие века оказалась утраченной, а общая композиция известна лишь приблизительно. История заблуждений, ошибочных выводов и не нашедших подтверждения гипотез, возникавших на этом пути, сама по себе могла бы составить сюжет интересного исследования. Тем не менее кропотливая работа приносила свои плоды. По мере публикации новых, прежде неизвестных листов, сопоставления их друг с другом, объединения в группы по стилистическим и технологическим признакам, а также в результате значительного продвижения в сфере изучения ранней нидерландской живописи представления об эволюции нидерландского рисунка XV–XVI веков постепенно стали обретать бóльшую четкость.

Первый этап этого процесса, пришедшийся преимущественно на период от начала XX столетия до II Мировой войны, можно было бы назвать периодом первоначального накопления знаний. На страницах профессиональной периодики регулярно появлялись публикации отдельных, прежде неизвестных листов (как правило, в виде довольно кратких заметок с предположительными суждениями об их возможной датировке и атрибуции). Предпринимались попытки сгруппировать издавна известные или вновь выявленные рисунки вокруг имен знаменитых живописцев. Важнейшую роль здесь (как и в деле исследования произведений старонидерландской живописи) сыграли работы Макса Фридлендера. В своем капитальном 14-томном труде «Die altniederlandische Malerei», последовательно выходявшем с 1924 до 1937 года и ставившем задачу учесть весь корпус известных к тому моменту нидерландских картин второй четверти XV – середины XVI века («от Ван Эйка до Брейгеля»),²³ Фридлендер уделил внимание и рисункам. Не

²³ В дальнейшем ссылки даются на английское переиздание в 16 томах: Friedländer M. J. Early Netherlandish Painting. Vol. 1–16. Brussels; Leyden: Sijthoff, 1967–1976.

претендуя на полную каталогизацию всего доступного графического материала, он все же последовательно включал наиболее, на его взгляд, достоверные и художественно значительные листы в составляемые им списки произведений ведущих мастеров. Некоторые из этих атрибуций впоследствии были пересмотрены, но, все же, Фридендеру удалось создать некую базовую «кристаллическую решетку» истории раннего нидерландского рисунка, проследить на ограниченном количестве особенно примечательных его образцов основные линии его развития.

Ту же, по сути, задачу «выстраивания каркаса» будущей истории раннего нидерландского рисунка играли и предпринятые в межвоенные десятилетия попытки составления первых каталогов-резюме отдельных рисовальщиков. Раньше всех других были собраны и изданы единым комплексом рисунки Питера Брейгеля Старшего,²⁴ что объясняется не только особым интересом к искусству великого мастера, но и привычкой Брейгеля (в отличие от большинства его предшественников и современников) снабжать рисунки авторской подписью, что существенно облегчало задачу. Вслед за Брейгелем были сходным образом каталогизированы рисунки, связываемые с именем Иеронима Босха.²⁵ Появляются важные публикации, посвященные графическому наследию Яна Госсарта,²⁶ Яна ван Скореля,²⁷ Лукаса ван Лейдена и рисовальщиков его круга.²⁸ Несмотря на общий для этих первых монографических исследований изъян – излишнее доверие к традиционным определениям, они заложили фундамент, позволивший впоследствии шаг за шагом уточнять и критически переосмысливать представления о графическом наследии упомянутых мастеров.

Важным рубежом в сфере изучения ранней нидерландской графики стала публикация на рубеже 1920-х – 1930-х годов каталогов крупных музейных коллекций. В 1928 году появляется составленный Отто Бенешем каталог

²⁴ Tolnai K. Die Zeichnungen Pieter Bruegels. Munich: R. Piper&Co, 1925.

²⁵ Tolnay Ch. de. Hieronymus Bosch. Basel: Les Edition Holbein, 1937 ; Baldass L. Die Zeichnungen in Shaffen des Hieronymus Bosch und der Frühhollländer // Die graphischen Künste. Vol. 2. 1937. P. 18–26, 48–57.

²⁶ Kröning, Wolfgang. Der italienische Einfluss in der flämischen malerei im ersten drittel des 16 jahrhunderts. Würzburg: Konrad Triltsch, 1936; Gelder J. G. van. Jan Gossaert in Rome 1508–1509 // Oud Holland. Vol. 57. 1942. S. 1–11.

²⁷ Winkler F., Benesch O. Two notes on Jan van Scorel as a Draughtsman // Old Master Drawings. № 2. 1926. P. 15–18.

²⁸ Wescher, Paul. Hollandische Zeichner zur Zeit des Lucas van Leyden. // Oud Holland. 1928. Vol. 46. P. 245 – 254.

нидерландских рисунков XV- XVI веков в собрании венской Альбертины.²⁹ Два года спустя Эрик Бок и Якоб Розенберг подготавливают двухтомный каталог нидерландских рисунков, хранящихся в Гравюрном кабинете, в Берлине.³⁰ Еще через два года, в 1932 году, Артур Попхэм издает каталог голландских и фламандских рисунков XV-XVI веков в собрании Британского музея.³¹ Таким образом, три из пяти основных коллекций ранней нидерландской графики (к их числу относятся также коллекции Лувра и Гравюрного собрания в Дрездене) опубликовали научное описание своих фондов. Несмотря на краткость комментариев и отсутствие развернутой аргументации атрибуций, эти каталоги до сих пор не утратили своего значения, как важный источник информации (тем более, что других полных каталогов названных собраний с тех пор так и не появилось).

Послевоенный период, вплоть до начала 1970-х годов, стал временем своеобразного затишья в изучении ранних нидерландских рисунков. Разумеется, отдельные публикации, уточняющие атрибуцию конкретных памятников или вводящие в оборот прежде неизданные листы, регулярно выходили в свет, но никаких принципиально новых, «прорывных» достижений на этом поле не было. Всеобщее увлечение искусством маньеризма побуждало исследователей преимущественно заниматься мастерами следующих поколений – Хендриком, Голциусом, Бартоломеусом Спрангером и художниками рудольфинского круга, мастерами маньеристического пейзажа из числа последователей Брейгеля и т.п., творчество же художников более раннего периода привлекало к себе меньшее внимание.

Возвращение проблематики старого нидерландского рисунка в актуальную повестку наблюдается лишь на рубеже 1960-х – 1970-х годов. Важным, и в каком-то смысле переломным событием стало издание в 1968 году Фрицом Люгтом

²⁹ Benesch O. Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina; 2). Wien: Schroll, 1928.

³⁰ Bock E., Rosenberg J. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Bd. 2: Die niederländischen Meister. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1930.

³¹ Popham A. E. A Dutch Designer for Glass // *Mélanges Hulin de Loo*. Bruxelles: Librairie Nationale d'art et d'histoire, 1931. P. 272–277.

последнего тома главного труда его жизни «Генерального инвентаря рисунков Северных школ в собрании Лувра». ³² Первые тома «Инвентаря», посвященные голландским рисункам XVII века появились еще в 1920-х – 1930-х годах, за ними, в 1940-х последовали тома рисунков фламандского барокко, но лишь 40-лет спустя после начала работы, за два года до смерти, ученый счел возможным опубликовать том, посвященный мастерам Старых Нидерландов (художникам, родившимся до 1550 года), оговорив во введении, что этот «наиболее трудный» материал все еще остается проблематичным для классификации. Показательно, что Люгт отказался в этом томе от размещения рисунков в алфавитном порядке имен авторов, предпочтя свободную последовательность, основанную на хронологии и общих представлениях об эволюции нидерландского искусства. Предлагаемые же атрибуции озвучивались им в комментарии и часто имели подчеркнuto предположительный характер. В целом, появление этого монументального богато иллюстрированного тома, описывающего крупнейшую (более 500 листов) из мировых коллекций ранней нидерландской графики, резко увеличило объем сравнительного материала, доступного исследователям, решающим сходные задачи.

По следам луврского «Инвентаря» (в какой-то мере спровоцированные его появлением) один за другим начинают выходить каталоги других, меньших по объему коллекций, вносящие свой вклад в расширение общей «информационной базы» в сфере ранней нидерландской графики. Перечень таких каталогов, опубликованных в 1970-х – 1980-х годах мог бы быть довольно длинным, но особого упоминания, вследствие богатства нового материала, заслуживают три из них. В 1971 году Тереза Герси издает каталог коллекции нидерландских рисунков Музея изобразительных искусств в Будапеште, ³³ в 1973 году Вальтер Вегнер

³² Lugt F. *Inventaire Général Des Dessins des écoles du nord*. Paris: Musée du Louvre, 1968.

³³ Gerszi T. *Netherlandish Drawings in the Budapest Museum: an Illustrated Catalogue*. Vol. 1: Sixteenth-Century Drawings. Amsterdam: Van Gendt & Co, 1971.

публикует мюнхенскую коллекцию,³⁴ а в 1978 году Карел Бон – коллекцию Рейксмузеума в Амстердаме.³⁵

Автор последней из перечисленных работ, глава амстердамского Кабинета гравюр и рисунков Карел Бон сыграл особенно важную роль в развитии науки о ранних нидерландских рисунках. В 1970-х – 1980-х годах он занял в этой сфере место, сравнимое с тем, какое в прежние десятилетия занимали Макс Фридендер или Фриц Люгт, пользуясь непререкаемым авторитетом крупнейшего знатока и эксперта. Из многих публикаций Бона в первую очередь должен быть отмечен его *opus magnum* – трехтомный каталог нидерландских и немецких рисунков XV-XVI веков Фонда Кустодиа (бывшей коллекции Фрица Люгта) в Париже, который вывел научный дискурс в области описания ранних нидерландских рисунков на принципиально новый уровень.³⁶

Обратившись к каталогизации не самой большой по количеству листов, но очень полной по подбору имен и высокой по художественному качеству коллекции, собранной выдающимся специалистом в этой области, Карел Бон решительно изменил существовавший прежде стандарт подобных изданий. Его каталог представляет собой, по сути, монографию, построенную как сборник исследовательских текстов, где каждый отдельный памятник становится предметом детального анализа и обстоятельного комментария сразу с нескольких точек зрения. В центре внимания ученого находятся вопросы выяснения авторства, датировки и назначения листа. Но не менее подробно исследуются технические особенности, иконографические аспекты трактовки сюжета, а также «горизонтальные» и «вертикальные» связи каждого рисунка с другими известными произведениями – стилистические аналогии, следы заимствований у предшественников, влияние на более поздние произведения и т.п. В результате складывается стареоскопическая картина, позволяющая в полной мере уяснить

³⁴ Wegner W. Die niederländischen Handzeichnungen des 15.–18. Jahrhunderts / Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München. 2 Bde. Berlin: Mann, 1973.

³⁵ Boon K. G. Catalogus van de Nederlandsche teekeningen in het Rijksmuseum te Amsterdam = Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings in the Rijksmuseum. Vol. 2: Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Pt. 1–2. The Hague: Rijksmuseum, 1978.

³⁶ Boon K. G. The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection. Vol. 1–3. Paris: Institut Néerlandais, 1992.

место, занимаемое конкретным художественным памятником в культурном и историческом контексте эпохи.

Речь, таким образом, шла о научном каталоге нового типа, имеющим не только справочно-описательный, но и аналитический характер. В составленном Боном каталоге затрагиваются (а часто и впервые поднимаются) многообразные вопросы общего характера, но отправной точкой для любых умозаключений неизменно остается пристальный взгляд на конкретное произведение. Подобный тип научного издания получил широкое распространение в искусствоведении конца XX начала XXI века, однако для исследования столь неустоявшегося и пестрящего пробелами материала, как ранний нидерландский рисунок, преимущества этого формата оказались особенно очевидными. Видимо поэтому большинство наиболее ярких достижений новейшего периода изучения рисунков старой нидерландской школы связано именно с каталогами указанного типа. Следует заметить при этом, что, начиная с середины 1990-х годов, такие каталоги все чаще перестают быть «авторским» жанром, а представляют собой результат скоординированного труда нескольких ученых, объединивших усилия в рамках крупного (часто международного) выставочного проекта.

Последние три десятилетия стали периодом взрывного роста количества публикаций, посвященных проблемам раннего периода развития нидерландского рисунка. Следует отметить новые направления в исследовании этого материала. Важным фактором стали углубленные технологические исследования произведений живописи и, прежде всего, съемка в инфракрасных лучах, позволяющая выявить под красочным слоем многих картин авторский подготовительный рисунок, нанесенный на белый грунт. Эта технология была разработана еще в 1950-х годах, однако широкое ее применение и полноценное осмысление полученных результатов – достижение 1980-х – 1990-х годов.³⁷ В

³⁷ Без воспроизведения инфракрасной съемки произведений живописи в последние десятилетия не обходится ни одна монография о нидерландских художниках XV-XVI веков, ни один крупный выставочный каталог. Особенно большое значение для развития этой методики исследования имеет постоянно действующий исследовательский коллоквиум при университете в Лувене, регулярно, начиная с 1979 года публикующий вновь полученные результаты: *Colloque pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture*, I - XIX, Leuven, 1979 - 2018.

результате внедрения указанной исследовательской практики существенно расширился сам корпус графических памятников эпохи. И хотя эти «виртуальные», существующие только в виде фотографий с компьютерного монитора рисунки оказались весьма далекими по своей эстетике от графических работ на бумаге, все же они снабдили историков искусства важными сведениями о методах работы нидерландских художников и позволили лучше уяснить хронологию употреблявшихся ими технических приемов.³⁸

Исследование того, что получило название *underdrawing* (точного русского эквивалента этого термина не существует) практически всех дошедших до нас нидерландских картин XV века оказалось тем толчком, который позволил сдвинуть с мертвой точки изучение и собственно графических произведений, дошедших до нас от этого столетия. Вплоть до недавнего времени нидерландские рисунки XV столетия, сохранившиеся, как уже упоминалось, в очень немногочисленных образцах, оставались фактически за пределами строгого научного знания. Единственной обобщающей работой на эту тему оставался небольшой буклет, написанный Артуром Попхемом еще в 1926 году,³⁹ а представления о круге памятников и атрибуции отдельных листов не сильно изменились со времен Макса Фридлендера. Не считая крайне немногочисленных статей, публикующих единичные листы (в частности, рисунки, предположительно связывавшиеся с именем брюссельского живописца Франка ван дер Стокта – речь об этой дискуссии еще пойдет ниже), единственной за все послевоенное время попыткой обработки большой группы графических памятников XV века была монография французской исследовательницы Мишелин Сонкес о рисунках композиционно связанных с живописью Рогира ван дер Вейдена.⁴⁰ Эта ценная с точки зрения публикации нового материала книга, однако, не сильно проясняла общую картину, поскольку

³⁸ Среди многочисленных публикаций, посвященных проблеме интерпретации выявленных подготовительных рисунков особенно существенными, являются: Ainsworth M. W. Northern Renaissance Drawings and Underdrawings: A Proposed Method of Study // *Master Drawings*. Vol. 27. 1989. P. 5–38 и Buck S. Comparing Drawing and Underdrawing: The Possibilities and Limitations of a Method // *Colloque pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture*. XIII. Leuven: Uitgeverij Peeters, 2001. P. 201–212.

³⁹ Popham A. E. *Drawings of the Early Flemish School*. London: R. M. McBride & Co, 1926.

⁴⁰ Sonkes M. *Dessins du XVe siècle: groupe van der Weyden: essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style*. Bruxelles: Centre national de recherches Primitifs flamands, 1969.

используемые автором критерии датировки, локализации и атрибуции конкретных рисунков оставались весьма субъективными. Подлинно серьезное и углубленное изучение раннего этапа развития нидерландской графики фактически началось лишь после 2000-го года.

Несколько вышедших почти одновременно ключевых публикаций обозначили этот рубеж. В 2001 году Стефания Бук опубликовала чрезвычайно детальный и тщательно проработанный каталог нидерландских рисунков XV века в собрании берлинского Кабинета гравюр.⁴¹ Хранящиеся в Берлине 42 рисунка этого периода были заново проанализированы ею, сопоставлены с работами в других коллекциях и данными исследования стилистически близких произведений живописи, скульптуры и книжной иллюстрации. Каждый рисунок стал предметом отдельного, иногда многостраничного комментария. Не меньший интерес представляют разделы, в которых автор рассматривает листы, исключенные ею из числа произведений нидерландской школы XV века (более поздние или созданные на ее взгляд в рамках другой национальной традиции), детально аргументируя свою точку зрения.

В 2002 году в Антверпене впервые в истории была организована специальная выставка, посвященная нидерландским рисункам XV столетия, сопровождавшаяся фундаментальным научным каталогом, авторы которого, Фриц Корени, Эрвин Покорны и Георг Земан, поставили своей целью выделить ядро наиболее достоверных листов, которые могут быть убедительно связаны с именами крупнейших мастеров этого периода – Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Петруса Кристуса, Гуго ван дер Гуса, Дирка Боутса.⁴² К выставке был приурочен представительный научный симпозиум, материалы которого, посвященные различным аспектам изучения графического наследия мастеров «золотого века

⁴¹ Buck S. Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: Kritischer Katalog. Turnhout: Brepols, 2001.

⁴² Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue. Antwerp: Rubenshuis, 2002.

старой нидерландской живописи» составили особый выпуск журнала «Master Drawings».⁴³

Параллельно с активизацией исследований самого раннего периода в истории нидерландского рисунка фундаментальные успехи были достигнуты и в сфере изучения графического наследия мастеров XVI века. Здесь центральную роль сыграла подготовка целой серии монографических выставок, призванных суммировать и критически переосмыслить наши представления о творчестве ключевых художников эпохи. Как и когда-то в 1920-х годах первым в фокусе внимания оказался Питер Брейгель Старший. Еще в 1996 году вышел в свет революционный по своему содержанию каталог-резоне рисунков Брейгеля, подготовленный Хансом Милке и изданный, уже после внезапной кончины этого блестящего исследователя, его вдовой.⁴⁴ Рисунки Брейгеля каталогизировались на протяжении XX века неоднократно, и их корпус долгое время казался вполне устоявшимся. Милке, однако, решительно пересмотрел многие, казавшиеся незыблемыми традиционные атрибуции. Пользуясь отточенными приемами стилистического анализа в сочетании со строгими методами технологических исследований, немецкий ученый почти вдвое сократил число рисунков, приписанных великому мастеру, выявив, в частности, большую группу ранних, восходящих к концу XVI века подделок под его работы и назвав имя их автора – Якоба Саверея. Одновременно он приписал Брейгелю ряд листов, прежде не попадавших в поле внимания историков искусства. Сформулированный им взгляд на графическое наследие Питера Брейгеля был положен в основу первой полной выставки рисунков и гравюр Брейгеля, организованной в 2001 году в музее Бойманс-ван Бейнинген в Роттердаме и музее Метрополитен в Нью-Йорке.⁴⁵

Несколько позднее сходному пересмотру подверглось графическое творчество другого «культового» нидерландского художника – Иеронима Босха. Некогда Макс Фридендер составил первый список рисунков Босха, включавший

⁴³ Master Drawings. Vol. 41. 2003. №3.

⁴⁴ Hans Mielke. Pieter Bruegel: Die Zeichnungen. [Turnhout], 1996.

⁴⁵ Pieter Bruegel The Elder: Drawings and Prints: Exhibition Catalogue. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.

18 листов. В более поздних монографиях, посвященных творчеству мастера, число их постепенно разрасталось, достигнув 39 листов. Международный «Босховский проект», финансируемый правительством Нидерландов, поставил своей целью к 500-летию смерти художника, отмечавшемуся в 2015 году, осуществить детальное исследование с использованием новейших технологий всех приписанных Босху картин и рисунков. Изданный по результатам трехлетнего труда большой группы ученых монументальный двухтомный каталог в своем графическом разделе описывает 22 рисунка, признаваемые бесспорными оригиналами Босха.⁴⁶ Публикация его, однако, вызвала горячую полемику.⁴⁷ Далеко не все согласны с критериями положенными авторами в основу их заключений. Спор о наследии Босха рисовальщика, несомненно, будет еще продолжен.

Большой консенсус существует в связи с графическим творчеством других мастеров первой половины XVI века, ставших в последние годы объектом углубленного исследования в рамках масштабных интернациональных проектов. К ним относятся, в частности, Ян Госсарт, чья выставка, сопровождаемая полным каталогом его живописных и графических работ, была организована в Нью-Йорке и Лондоне в 2011-2012 годах и Питер Кук ван Альст, впервые удостоившийся большой выставки и полного каталога картин и рисунков в 2014 году.⁴⁸

Список важных публикаций последних 10-15 лет легко может быть продолжен. Так, Питер ван ден Бринк осуществил в 2005 году первую выставку так называемых *антверпенских маньеристов* – позднеготических по стилю, преимущественно анонимных художников, работавших в первой четверти XVI века, чьи сравнительно многочисленные сохранившиеся рисунки никогда прежде не становились предметом специального исследования.⁴⁹ Эдвард Ваук издал в 2018

⁴⁶ Hieronymus Bosch: Painter and Draughtsman: Catalogue Raisonné. Brussels: Mercatorfonds, 2016.

⁴⁷ См. в частности: Koreny F. [Review of] IIsink M. et al. Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman: Catalogue raisonné. Brussels, 2016 // Master Drawings. Vol. 55. 2017. № 3. P. 347–366.

⁴⁸ Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance: The Complete Works. New York: Metropolitan Museum of Art, 2010. Pieter Coecke van Aelst: la peinture, le dessin et la tapisserie à la Renaissance. Exposition. Bruxelles: Mercatorfonds; New York: The Metropolitan Museum of Art. 2014 .В обоих каталогах автором графического раздела был Стейн Алстен.

⁴⁹ ExtravagAnt! A Forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500–1530: Catalogue of Exhibition. Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005.

году сводный каталог рисунков Франса Флориса.⁵⁰ В 2019 году впервые были каталогизированы и тщательно прокомментированы римские зарисовки Мартена ван Хемскерка.⁵¹

Весь этот поток публикаций, каждая из которых проливает новый свет на тот или иной раздел истории раннего нидерландского рисунка, свидетельствует об огромном интересе, существующем сегодня к этой научной теме. Вместе с тем, нельзя не признать, что пока исследователи находятся лишь в начале пути. В литературе нет согласия в оценке отдельных (иногда очень значительных) памятников, противоречащие друг другу атрибуции и датировки встречаются на каждом шагу,⁵² круг достоверных работ многих ведущих художников эпохи до сих пор четко не очерчен,⁵³ количество же листов анонимных и с трудом поддающихся классификации в пропорциональном отношении несопоставимо с другими европейскими школами. На фоне увлечения составлением сводов работ отдельных художников бросается в глаза недостаток полных каталогов ключевых коллекций. Единственным исключением является появившийся в 2012 году онлайн-каталог нидерландских рисунков XV – XVI веков музея Бойманс-ван Бейнинген в Роттердаме.⁵⁴ Вместе с тем, такие важнейшие хранилища ранних нидерландских рисунков как Альбертина и Британский музей не обновляли свои давно устаревшие каталоги с конца 1920-х – начала 1930-х годов. Очень кратко (и тоже уже больше полувека назад) описано собрание Лувра. Отсутствуют какие-либо полные публикации, посвященные коллекциям Дрездена, Франкфурта, Нью-Йорка. В этой

⁵⁰ Wouk, E. Frans Floris (1519/20–70): Imagining a Northern Renaissance. Leiden; Boston: Brill, 2018.

⁵¹ Bartsch, T. Maarten van Heemskerck: Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination. München: Hirmer, 2019.

⁵² Среди многочисленных примеров разноречивой трактовки даже некоторых первоклассных и широко известных памятников одним из самых ярких является дискуссия об атрибуции перового рисунка «Низвержение грешников в ад» из собрания Лувра. Этот выдающийся по мастерству графический лист в 2001 году был воспроизведен в каталоге выставки рисунков Питера Брейгеля Старшего в Нью-Йорке в качестве работы Брейгеля, исполненной около 1560 года. Годом позже он экспонировался в Антверпене как произведение круга Дирка Баутса 1470-х годов. Примечательно, что в обоих случаях речь идет об образцовых по профессионализму публикациях, подготовленных более чем компетентными специалистами. Такой уровень разногласий невозможно представить себе в отношении рисунков итальянских или немецких и тем более в сфере изучения западноевропейской живописи. В истории же старого нидерландского рисунка пример этот далеко не единичен.

⁵³ Так, по-прежнему отсутствуют полные научные каталоги рисунков Яна ван Скореля, Барента ван Орлея, Яна Сварта, Михеля Кокси если говорить только о мастерах, оставивших достаточно большое разнообразное графическое наследие.

⁵⁴ <https://www.boijmans.nl/en/collection/research/netherlandish-drawings-of-the-fifteenth-and-sixteenth-centuries>. Последний доступ 16.02.2022

связи предпринятая нами попытка детального исследования ранней нидерландской графики, хранящейся в фондах Эрмитажа, представляется своевременной и в высшей степени актуальной.

1.2. Нидерландские рисунки XV-XVI веков в собрании Эрмитажа. История формирования коллекции и ее особенности

Произведения ранней нидерландской графики, хранящиеся в Эрмитаже, прежде оставались вне общего дискурса о нидерландском рисунке XV-XVI веков. Между тем музей обладает обширной и интересной коллекцией графических листов этого периода, дающей если не исчерпывающее, то, во всяком случае, достаточно яркое и связное представление о развитии искусства рисунка в Старых Нидерландах. История формирования этого собрания⁵⁵ восходит к XVIII веку. Не будет ошибкой сказать, что сложилось оно во многом по воле случая, поскольку ни в самом Эрмитаже, ни в тех коллекциях, которые легли в основу его графических фондов, ранние нидерландские рисунки никогда не были предметом осознанного и целенаправленного собирательства. Подавляющее большинство работ нидерландских художников XV – первой половины XVI века поступили в музей либо без определенной атрибуции, либо в качестве произведений мастеров других национальных школ. Вместе с тем сам факт появления подобного собрания в Петербурге представляется вполне закономерным. Масштаб приобретений Екатерины II в первые годы существования музея был таков, что ранние нидерландские рисунки в той пропорции, в какой они имели хождение на европейском художественном рынке второй половины XVIII века, неизбежно должны были оказаться в хранилищах Эрмитажа.

Большая часть нидерландских графических листов XV–XVI веков, которыми располагает сегодня Эрмитаж, ведет свое происхождение из двух многотысячных закупок западноевропейских рисунков, сделанных императрицей в конце 1760-х годов. Речь идет о собрании графа Карла Кобенцля, приобретенном в Брюсселе в 1768 году и составившем первоначальное ядро Отделения рисунков Эрмитажа,

⁵⁵ См. подробнее: Ларионов А. О. Рисунки старых мастеров Голландии и Фландрии в собрании Эрмитажа: Очерк истории коллекции. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1999.

и о коллекции, связанной с именем русского аристократа Ивана Ивановича Бецкого, которая была привезена в Петербург годом раньше и тогда же куплена Екатериной II для Императорской Академии художеств (значительная ее часть перешла в Эрмитаж уже в XX веке). Эти две коллекции были сопоставимы по размеру (от Кобенцля поступило более четырех тысяч листов, а от Бецкого около семи тысяч), но совершенно различны по своему составу, способу формирования и характеру содержащихся в них произведений. Каждая из них, тем не менее, обогатила музей ценными памятниками ранней нидерландской графики.

Граф Карл Кобенцль (1712–1770), австрийский аристократ и видный государственный деятель, занимавший на протяжении своей жизни различные дипломатические посты, с 1753 года возглавлял в Брюсселе администрацию Австрийских Нидерландов в ранге полномочного министра императрицы Марии-Терезии при губернаторе герцоге Карле Лотарингском. У позднейших биографов он заслужил репутацию «бельгийского Кольбера» за то покровительство, которое оказывал наукам, искусству и литературе. Кобенцлю, в частности, принадлежит заслуга коренной реорганизации Королевской библиотеки в Брюсселе, по его инициативе в столице Южных Нидерландов были основаны Академия наук и Школа рисования. Графическая коллекция графа Кобенцля была составлена в 1760-х годах путем покупки больших групп рисунков, происходивших из известных старых европейских собраний.⁵⁶ К тому моменту, когда Кобенцль вследствие финансовых затруднений был вынужден продать свои художественные собрания русской императрице, его графический кабинет представлял собой своего рода готовый «музей западноевропейского рисунка», приведенный в образцовый

⁵⁶ В результате изысканий Кэтрин Филлипс, специально занимавшейся историей собрания графа Кобенцля на основании документов в Историческом архиве Брюсселя, основные источники этой коллекции сегодня прояснены. В августе 1761 года Карл Кобенцль приобрел первую большую партию рисунков (около двух тысяч листов) у Юбера Гийома Бореманса, члена Государственного совета Брабанта, который унаследовал эту коллекцию от своего отца, купившего, в свою очередь, рисунки из коллекции Максимилиана Эммануэля, электора Баварии, с 1692 по 1706 год губернатора Испанских Нидерландов. Далее, в марте 1762 года Кобенцль получил от епископа Турнейского около полутора тысяч рисунков, приобретенных последним в 1741 году на распродаже коллекции Кроза в Париже. Еще шестьсот двадцать пять листов были добавлены в собрание Кобенцля в 1763–1764 годах путем покупок нескольких партий рисунков в Швейцарии у Рудольфа Волтраверса (лучшие из них происходили из коллекции швейцарского художника и историка искусства Иоганна Каспара Фюссли). См. Catherine Phillips, PhD thesis, *Art and Politics in the Austrian Netherlands: Count Charles Cobenzl (1712–70) and his Collection of Drawings*, University of Glasgow, 2013; available online: <http://theses.gla.ac.uk/4049/>.

порядок и тщательно систематизированный. Все рисунки были наклеены на единообразные паспарту пяти стандартных форматов, классифицированы по авторам и помещены в специально изготовленные портфели и деревянные коробки. В гравированных картушах на паспарту рисунков⁵⁷ были вписаны имена их предполагаемых авторов; к собранию прилагался переплетенный в виде книги рукописный каталог с кратким описанием каждого отдельного листа.

Атрибуции, зафиксированные в каталоге, насколько можно судить, были традиционными и отражали те определения, с которыми листы покупались Кобенцлем у прежних владельцев. В каких-то случаях (особенно там, где речь шла о произведениях мастеров XVII и XVIII столетий) они соответствовали действительности, в других были весьма далекими от истины, но, так или иначе, приобрели сегодня значение интересного исторического свидетельства, позволяющего понять, как рисунки, входящие в состав коллекции, оценивались в первой половине XVIII века. Среди художников, чьи имена появляются на страницах каталога, фигурируют и нидерландцы: Ян ван Эйк, Лукас ван Лейден, Квентин Массейс, Барент ван Орлей (эти атрибуции впоследствии оказались ошибочными), а также Питер Кук ван Альст, Франс Поурбус Старший, Ханс Бол (им рисунки приписывались вполне обоснованно). В целом нидерландские мастера XV–XVI веков упоминаются в каталоге реже, чем представители других основных европейских школ, и, что особенно показательно, реже, чем к тому были реальные основания. Большинство ранних нидерландских листов, поступивших в Эрмитаж в составе коллекции Кобенцля, оставались в ней неопознанными, скрываясь под именами художников немецких (Гольбейн, Дюрер, Шонгауэр, Альтдорфер) или итальянских (Джулио Романо, Тициан). Многие же рисунки (в том числе и очень хорошие по качеству) числились в каталоге анонимными.

Как и другие аристократические собрания, возникшие в XVIII веке на волне моды на коллекционирование рисунков, коллекция графа Кобенцля отражала не столько личный вкус владельца, сколько общие предпочтения эпохи. Подбор

⁵⁷ Этот картуш описан Фрицем Лугтом как коллекционная марка собрания Кобенцля (L. 2858b).

вещей в ней, в частности, свидетельствует о характерном для коллекционеров XVII–XVIII столетий пристрастии к законченным детально проработанным графическим листам. Произведения старых нидерландских мастеров, пришедшие в музей от Кобенцля, тоже в основном относятся к этой категории.

При всей дилетантской наивности вкуса к «картинной» завершенности рисунков (следствием которого было широкое включение в состав старых коллекций графических копий с произведений живописи) нельзя не признать, что нередко эта любовь к сложным по технике и тщательным по исполнению изображениям оказывалась залогом приобретения графических работ исключительного достоинства. Так или иначе, на любой выставке и в любом издании старых европейских рисунков из собрания Эрмитажа листы, полученные в составе коллекции Кобенцля, неизменно формируют ядро особенно важных и исторически значимых памятников. Справедливо это и по отношению к нидерландской секции собрания. Такие произведения, как монументальное «Рождество» Яна Юста ван Калькара, «Проект витража Хуана III Португальского и Екатерины Австрийской» Питера Кука ван Альста, рисунки, связанные с именами Рогира ван дер Вейдена и Петруса Кристуса, полная серия изображений «Времен года» Ханса Бола, наконец, превосходный по качеству портретный этюд Яна Госсарта, относятся к числу бесспорных шедевров эрмитажной коллекции ранней нидерландской графики.

Совсем иной по характеру была купленная Екатериной II почти одновременно с собранием Кобенцля так называемая коллекция Бецкого. Многие обстоятельства, связанные с появлением в Петербурге этого огромного комплекса западноевропейских рисунков, все еще остаются невыясненными. Согласно дошедшим до нас архивным документам шесть тысяч девятьсот семьдесят девять рисунков были «привезены из чужих краев» президентом Императорской Академии художеств Иваном Ивановичем Бецким и в 1767 году «пожалованы в сию Академию» императрицей.⁵⁸ Неизвестно, однако, в какой момент в руках

⁵⁸ Русская академическая художественная школа в XVIII веке. М.; Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1934.

Бецкого оказалось такое огромное количество европейских рисунков, где они приобретались и когда попали в Россию.

Иван Иванович Бецкой (1703–1795) – влиятельный сановник екатерининского двора, занимавший несколько важных государственных постов, принадлежал к числу людей, которые пользовались неизменным доверием и благорасположением императрицы. В отличие от многих других екатерининских вельмож он не проявлял, насколько нам известно, особой страсти к коллекционированию, но по роду занятий был не чужд сфере искусств. С 1762 года в ведении Бецкого находились все воспитательные и учебные заведения России, в том числе и Академия художеств, которую он возглавлял более тридцати лет. Представляется весьма вероятным, что собрание рисунков, связанное теперь с его именем, с самого начала приобреталось Бецким не для себя, а для возглавляемой им Академии, для которой в те же годы при его участии заказывались слепки с антиков, передавались из дворцовых собраний картины, покупались «увражи» с гравюрами и другой изобразительный материал, необходимый для обучения студентов. При этом, вероятно, действовал он от имени императрицы, которая (как следует из документов) и оплатила все расходы. По прибытии в Петербург рисунки были помечены особой коллекционной маркой⁵⁹ и укреплены на страницах больших сброшюрованных альбомов, переданных на хранение в библиотеку Академии художеств. В дальнейшем коллекция оказалась совершенно забытой и числилась утраченной, пока ее случайно не нашли при разборке библиотечных фондов в 1923 году. Тогда же сотрудники Эрмитажа В. Ф. Левинсон-Лессинг и М. В. Доброклонский отобрали около двух тысяч лучших листов, которые в январе 1924 года были переданы Эрмитажу в обмен на дублиеты гравированных изданий.

Место приобретения Бецким (или его комиссионерами) всей этой массы рисунков неизвестно, но есть основания предполагать, что покупка была совершена в Голландии. На это указывает и значительное численное преобладание

⁵⁹ L. 2878a.

в коллекции работ нидерландской школы, и то обстоятельство, что многие листы монтированы на бумагу с голландскими водяными знаками XVIII века. Рисунки приобретались в те же годы, когда составлял свой «графический кабинет» граф Кобенцль, но речь, безусловно, идет о совершенно ином сегменте художественного рынка. Кобенцль покупал большие группы листов, происходящих из известных коллекций; как правило, при этом речь шла о произведениях, которые приписывались (оправданно или нет) знаменитым художникам. Собрание же, доставленное в Петербург Бецким, производит впечатление единовременной оптовой закупки всего, что накопилось в кладовых какой-то антикварной лавки (или нескольких лавок), сделанное или вообще без разбора, или по принципу чисто тематическому – тысяча голов, тысяча пейзажей, тысяча фигур, тысяча исторических сцен и т. д. Огромная в количественном исчислении, эта «коллекция» отличалась невероятной пестротой состава, а также полным отсутствием попыток как-либо обозначить авторство рисунков, определить их национальную принадлежность или век. Здесь было перемешано все: штудии натурщиков, исполненные учениками каких-то рисовальных классов, разнообразные рабочие кальки, прорисовки со следами перевода их на другую основу, все формы технического, тренировочного и дилетантского рисунка, бесчисленные копии с картин и гравюр, копии с копий и рядом с ними – вполне профессиональные, хотя и не всегда легко поддающиеся определению листы. Формулировка В. Ф. Левинсона-Лессинга, писавшего впоследствии, что вновь обнаруженная коллекция по большей части состояла из «совершеннейшего хлама», не далека от истины, хотя невозможно не оценить историко-культурную ценность всего этого конгломерата графических материалов как целостного комплекса. Именно вследствие своей изначальной неотсортированности огромный пласт бесконечно разнообразных по качеству и назначению рисунков, приобретенных Бецким, представляет собой уникальный памятник антикварной торговли середины XVIII века. Он дает современному исследователю единственную в своем роде возможность заглянуть в лавку торговца рисунками 1760-х годов и увидеть все, что там десятилетиями накапливалось, в том числе и вещи, которые, ввиду

отсутствия на них коллекционного спроса, иначе имели мало шансов дожить до наших дней.

Интереснее всего, конечно, то, что в этой россыпи второстепенных, третьестепенных и вовсе не имеющих художественного значения листов были вкраплены неопознанные, утратившие имена и происхождение шедевры европейской графики. Они составляли считанные проценты от общей массы работ, но все же речь шла о сотнях первоклассных памятников.⁶⁰ Ранние нидерландские рисунки тоже были представлены в собрании Бецкого, хотя, конечно, в меньшем количестве, чем работы XVII и первой половины XVIII века. Они были разнообразны по своему характеру и качеству, но важно отметить, что многие из них принадлежали к тем категориям графических работ, которые редко присутствовали в коллекциях «большого стиля», подобных собранию Кобенцля, и в этом отношении оба приобретения Екатерины II удачно дополняли друг друга. Коллекция Бецкого обогатила музей копийными «паттернами» XV века, подготовительными рисунками для кабинетных витражей, беглыми набросками пейзажных композиций. Из этого источника происходят, в частности, работы Питера Кунста, Артгена ван Лейдена, Ламберта Суавиуса, Питера Балтенса, Якоба Гриммера, листы из мастерских Яна Сварта и Яна ван Скореля. Истинным раритетом является уникальный в своем роде контрактный рисунок для живописного алтаря, приписываемый Питеру Куку ван Альсту. К числу выдающихся произведений нидерландской школы XVI века можно отнести подписной и датированный панорамный пейзаж Корнелиса Массейса, возможно, лучший лист в наследии художника, и превосходный по качеству перовой натуральный этюд развалин Колизея Мартена ван Хемскерка. Коллекции Кобенцля и Бецкого были важнейшими, но не единственными источниками поступления нидерландских рисунков XV–XVI веков в эпоху Екатерины II. Отдельные примечательные памятники ранней нидерландской графики (среди них работы

⁶⁰ Среди листов, отобранных в 1923 году для Эрмитажа, оказались рисунки, составляющие теперь гордость музея: произведения Дюрера, Рембрандта, Эрколе Роберти, Краха, Спангера, Беланжа, Пуссена, Йорданса, Кейпа, Клода Лоррена и т.д..

таких крупных мастеров, как Ламберт Ломбард и Франс Флорис) обнаруживаются в содержимом различных сборных альбомов, приобретенных в те же годы. Они, однако, были крайне немногочисленны.

Следующий важный этап формирования музейного собрания нидерландской графики связан уже с послереволюционным периодом истории Эрмитажа. В 1920-х годах музей получил две интересные группы ранних нидерландских рисунков, которые существенно пополнили этот раздел музейной коллекции. В 1924 году петербургский коллекционер Н. В. Воробьев завещал Эрмитажу свое сравнительно небольшое, но ценное собрание рисунков, в котором наряду с преобладавшими в нем работами мастеров эпохи барокко содержалось несколько первоклассных памятников нидерландской и немецкой графики XV – начала XVI века, в том числе редчайший лист 1440-х годов «Мастерская резчиков по дереву» и еще три композиционных эскиза круга Рогира ван дер Вейдена, а также ранняя копия с несохранившегося рисунка Иеронима Босха. Более ранняя история этой группы работ остается неизвестной, хотя тот факт, что все названные листы, судя по характеру обрамлений, имеют общее происхождение из французской коллекции конца XVII или начала XVIII века, известной как «Collection de l'amateur A»,⁶¹ по-видимому, свидетельствуют о приобретении их прежним владельцем в одном и том же месте.

Целый ряд старых нидерландских рисунков содержался также в переданном в эти годы Эрмитажу графическом собрании Центрального училища технического рисования барона Штиглица. Училище, учрежденное в 1876 году на деньги, пожертвованные известным промышленником А. Л. Штиглицем, помимо крупнейшего в России Музея декоративно-прикладного искусства обладало обширной коллекцией гравюр и рисунков. В его основу легли парижские собрания А. Берделе, Ж. Карре и Ш.-Э. Берара, приобретенные в 1888–1891 годах по инициативе А. А. Половцова, видного русского государственного деятеля и мецената, который на протяжении многих лет был почетным попечителем

⁶¹ Об этой коллекции см.: Lugt F. Inventaire Général Des Dessins des écoles du nord. Paris: Musée du Louvre, 1968. P. XIII.

и председателем совета училища. В дальнейшем коллекция регулярно пополнялась за счет покупок как на внутрисоссийском, так и на западноевропейском рынке. В нее, кроме того, влились собственное собрание рисунков Половцова и собрание великой княгини Екатерины Михайловны. К 1917 году коллекция Училища барона Штиглица насчитывала более девяти тысяч рисунков, преимущественно проектов для декоративно-прикладного искусства, архитектурных чертежей, эскизов театральных декораций и т. п., но также и достаточно многочисленные листы, не имеющие непосредственного отношения к декоративному искусству. Были среди них и произведения нидерландских рисовальщиков XV–XVI столетий.

В Училище Штиглица они пришли из разных источников, но все так или иначе восходят к покупкам на западноевропейском (прежде всего – парижском) художественном рынке середины и второй половины XIX века. Их традиционные определения, как правило, не соответствовали действительности. За столетие, прошедшее с того времени, когда формировал свою коллекцию граф Кобенцль, познания в области ранних нидерландских рисунков не слишком углубились, и в ходу у коллекционеров был все тот же набор наиболее популярных имен. Так, рисунок мастерской Яна де Бера «Евангелист Лука, рисующий Мадонну» приписывался Яну ван Эйку, проект круглого витража с изображением Дидоны Корнелиса Антониссена (?) имел атрибуцию Лукасу ван Лейдену, «Распятие с предстоящими Богоматерью, св. Иоанном Евангелистом и св. Марией Магдалиной» Питера Поурбуса считалось произведением Барента ван Орлея. По-прежнему нидерландские рисунки часто ошибочно относили к другим национальным школам. «Поклонение плоти и крови Христовой», относящееся к кругу последователей Гуго ван дер Гуса, числилось работой немецкого гравера Израэля ван Мекенема, а лист Ханса Колларта I «Пейзаж с Паном и Сирингой» приписывался французскому художнику Этьену Делону. В составе этого собрания в Эрмитаж пришли также рисунки Яна Сварта ван Гронингена (под именем Яна ван Скореля), Франса Поурбуса Старшего, Хендрика ван Клеве и отсутствовавшие прежде в музее проекты для гравюр Ханса Вредемана де Вриса.

Некоторые единичные интересные листы были получены в те же годы и из других источников. Так, из Русского музея в 1930 году, наряду с другими произведениями западноевропейской графики, переданными в Эрмитаж в ходе перераспределения фондов государственных музеев, поступило несколько ранних нидерландских рисунков, среди которых первоочередного внимания заслуживают большой эффектный лист «Гибель детей Иова», приписываемый Яну ван Скорелю, и подготовительный эскиз к гравюре Герарда Грунинга «Елеазар и Ревекка у колодца». Отдельные удачные приобретения были сделаны в последующие годы через закупочную комиссию музея. Так в 1938 году музею удалось купить характерный рисунок Антониса Блокланда – художника прежде в коллекции не представленного, а в 1947 – старинный сборный альбом пейзажных рисунков, содержащий, в частности, ценные работы Ханса Бола и Мастера малых пейзажей. Отдельные приобретения делались и позднее, но в целом, к середине XX века коллекция ранних нидерландских рисунков Эрмитажа приобрела свои нынешние очертания.

Подводя итог, можно констатировать, что музей сегодня обладает весьма обширным и значительным собранием рисунков старонидерландской школы. Уступая стоящим вне конкуренции главным мировым центрам концентрации памятников западноевропейского графического искусства: Лувру, Британскому музею, берлинскому Кабинету гравюр и венской Альбертине, коллекция Эрмитажа, тем не менее, вполне сопоставима по своему масштабу и культурно-исторической ценности с коллекциями, находящимися в амстердамском Рейксмузеуме, фонде Кустодиа в Париже, музее Бойманс-ван Бейнинген в Роттердаме, Штеделевском институте во Франкфурте-на-Майне, музее Метрополитен в Нью Йорке.

В ряду этих ведущих европейских и американских коллекций ранней нидерландской графики собрание Эрмитажа, однако, занимает обособленное место. Перечисленные музеи формировали свои графические фонды, и, в частности, раздел нидерландского рисунка преимущественно в XX веке путем сознательного подбора на рынке интересовавших их листов, ориентируясь в

покупках на сложившиеся в научной литературе представления об истории этого художественного явления. Эрмитажная коллекция, восходящая к многотысячным, сделанным без разбора оптовым закупкам рисунков в XVIII веке и столь же стихийному по своему характеру притоку памятников из частных собраний после революции 1917 года, не имеет столь же систематического характера. Этим объясняется существование в ней досадных лакун, отсутствие некоторых «хрестоматийных» имен. Вместе с тем, в ней гораздо больше рисунков нетипичных и плохо укладывающихся в существующую схему истории нидерландского рисунка. Работа с эрмитажных материалов показывает, что подобный «метод случайной выборки», как назвали бы его социологи, дает слегка иную и – парадоксальным образом – может быть, в чем-то более объективную картину. Изучение сложившегося на протяжении двух с половиной столетий обширного, пестрого комплекса никем не отсортированных графических листов дает возможность дополнить и в какой-то мере скорректировать магистральное, сформулированное в литературе общее представление об анализируемом в диссертации явлении.

Глава 2. Графические копии и образцы

В нашем сознании прочно укоренилось представление о копиях как о чем-то неполноценном, не представляющем особого интереса и лишенном самостоятельного художественного значения. Применительно к нидерландским рисункам XV и первой половины XVI века такое суждение было бы, однако, поспешным. Действительно, очень часто работы нидерландских рисовальщиков этой эпохи воспроизводят (целиком или фрагментарно) композиции других произведений искусства. Речь, однако, идет не о дилетантских или чисто ученических опытах, а о вполне профессиональных, иногда первоклассных по качеству рисунках, которые в свое время высоко ценились и играли важную роль в художественной практике. Коллекции графических копий-образцов составляли в описываемую эпоху необходимую принадлежность любой преуспевающей мастерской, их тщательно подбирали, пополняли при любой возможности и ограждали доступ к ним потенциальных конкурентов. Рисунки-образцы служили композиционными и иконографическими прототипами при создании новых произведений, позволяли художникам по мере надобности заимствовать из работ предшественников те или иные изобразительные мотивы, фигурные группы или выразительные детали.

Исторически копии являются самым ранним типом рисунка в любой европейской школе. Они вели свое происхождение от средневековых сборников образцовых композиций и осуществляли на новом историческом этапе ту же функцию сбережения и накопления художественной информации.⁶² Сегодня нам приходится делать специальное усилие, чтобы представить себе степень «визуального вакуума», в котором жили и работали художники XV или начала XVI века. При полном отсутствии каких-либо средств репродуцирования художник знал только те произведения искусства, которые мог видеть лично в соборах и церквах родного города, в мастерской своего учителя и, может быть,

⁶² О «сборниках образцов» см. Koreny F. Introduction: Netherlandish Drawings of the 15th Century // Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue. Antwerp: Rubenshuis, 2002. P. 13, 14.

еще в нескольких соседних мастерских. Даже его собственные работы, исполненные для резиденций высоких особ или отправленные в другой город, навеки исчезали из поля его зрения сразу после их завершения. В этих условиях исполнение графических копий для архива мастерской оказывалось насущной необходимостью, а стремление фиксировать чужие композиции, чем-то привлекавшие внимание, было профессиональной привычкой любого художника. Копийные рисунки, быстрые в исполнении, легкие в пересылке и перевозке, долгое время служили единственным передаточным звеном, обеспечивающим циркуляцию художественных идей, их распространение из города в город и из страны в страну. Только развитие ближе к середине XVI века искусства «репродукционной гравюры» изменило ситуацию в этой сфере.

Сказанное справедливо по отношению ко всем европейским школам. Ни в одной из них, однако, копии не встречаются в таком множестве, как в Нидерландах. Для объяснения этого явления недостаточно сослаться на особую устойчивость в Нидерландах средневековых форм в организации и практической деятельности художественных мастерских. Скорее, следует искать истоки подобной приверженности к практике копирования в неких глубинных особенностях национальной культурной традиции. «Страсть к копированию – сущностная черта нидерландского искусства», – сформулировал уже восемьдесят лет назад немецкий исследователь этого периода Вольфганг Шёне.⁶³ Действительно, история ранней нидерландской живописи дает многочисленные примеры «тиражирования» одних и тех же композиций и более того – появления своего рода картин-двойников, настолько близких по качеству и манере исполнения, что выяснение вопроса, какая из них является оригиналом, а какая – копией, превращается в трудноразрешимую задачу.⁶⁴ Количество реплик

⁶³ Schöne W. Dieric Bouts und seine Schule. Berlin; Leipzig: Verlag für Kunstwissenschaft, 1938. S. 71, 72.

⁶⁴ Пожалуй, самым известным примером может здесь служить композиция Рогира ван дер Вейдена «Евангелист Лука, рисующий Мадонну», известная в четырех почти равноценных репликах – в мюнхенской Старой пинакотеке, Музее искусств в Бостоне, Грунинге-музее в Брюгге и в Эрмитаже. Долгая дискуссия о том, какая из них является первоначальным авторским произведением, в конце концов разрешилась в пользу бостонского варианта. Вопрос о датировке и связи с мастерской Рогира ван дер Вейдена трех повторений – предмет споров. Относительно варианта из музея в Брюгге большинство исследователей сходится, что он исполнен в конце XV, или даже начале XVI века. Эрмитажная версия предположительно приписывалась так называемому Мастеру св. Лючии (см.: De Vos D. Rogier

некоторых популярных живописных композиций не только XV века, но и далекого от средневековья XVI столетия порой исчисляется десятками, причем часто речь идет о повторениях, отделенных от оригинала значительным временным промежутком и не связанных напрямую с деятельностью той же мастерской.⁶⁵

Стремление опираться в своем творчестве на апробированные образцы проявлялось, тем или иным образом, в нидерландском искусстве и позднее. Можно вспомнить, например, о широком распространении в живописи конца XVI – начала XVII века копий с Брейгеля или о практике сознательного цитирования чужих композиций как об одной из основ творческого метода Рубенса. Этот последний пример, пожалуй, особенно показателен для характеристики описываемого типа художественного мышления. Рубенса невозможно заподозрить в бедности фантазии или недостатке самостоятельных идей. Тем не менее, на протяжении всей жизни, уже являясь самым знаменитым живописцем своего времени, он периодически обращался к созданию тщательно исполненных копий с произведений мастеров прошлого (равным образом, и итальянских, и нидерландских). Кроме того, в свои оригинальные композиции он охотно включал фигуры и целые сюжетные группы, целиком заимствованные из произведений других художников. В связи с этим нельзя не вспомнить, что источником многих мотивов для Рубенса была его коллекция рисунков, которую он собирал с ранней молодости, и которая по большей части состояла из копий разнообразных памятников искусства: античного, итальянского и североевропейского. Многие из этих копийных рисунков Рубенс исполнил в разные годы сам, другие специально приобретались им для пополнения собрания, игравшего в его работе роль своеобразного визуального архива. Очевидно, что такая организация творческого процесса целиком лежит в русле нидерландской традиции предшествующего столетия, заставляя несколько скорректировать часто

van der Weyden: *The Complete Works*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1999. P. 200, 206). Но результаты недавно проведенной реставрации картины опровергают этот вывод.

⁶⁵ Так, насчитывается минимум двадцать пять вариантов «Святого Семейства», восходящего к оригиналу Иоса ван Клеве, «Мадонна с Младенцем» Госсарта известна в двенадцати почти равноценных репликах (ни одна из которых не может быть приписана ему самому), а «Сборщики податей» Маринуса ван Роймерсвалле – более, чем в шестидесяти повторениях.

звучащие утверждения о якобы чисто итальянском принципе работы над картиной, принятом на вооружение Рубенсом. С другой стороны, пример графической коллекции Рубенса (которую мы достаточно хорошо представляем)⁶⁶ позволяет домыслить, как могли выглядеть меньшие по масштабу, но сходные по назначению и принципу подбора материала собрания рисунков в мастерских художников XVI века.

Если взглянуть на вопрос шире, вполне справедливым выглядит замечание Фрица Корени, писавшего, что «фундаментальная черта нидерландской культуры – любовь к копированию и повторению – в последующие столетия ярче всего проявилась в развитии узкой специализации художников, воспроизводивших одни и те же мотивы в цветочных натюрмортах, анималистических и пейзажных картинах».⁶⁷ Так или иначе, эта сугубо национальная особенность, безусловно, сыграла свою роль в том, что в наследии нидерландских рисовальщиков XV–XVI веков рисунки, воспроизводящие работы других художников, занимали столь заметное место.

2.1. Копии и образцы в практике нидерландских художественных мастерских XV века

Особенно велик удельный вес копий среди рисунков XV столетия, где они составляют едва ли не большинство всех дошедших до нас графических работ.⁶⁸ С историко-художественной точки зрения эти ранние листы достойны самого пристального внимания. Дело не только в том, что они часто оказываются единственным источником информации об утраченных произведениях крупнейших мастеров «золотого века» старой нидерландской живописи. Парадоксальным образом именно графические копии стали в XV веке одним из тех типов художественных произведений, которые наиболее наглядно свидетельствовали об отходе от средневековых форм в искусстве. При всем

⁶⁶ Jaffé M. Rubens as a collector of drawings // *Master Drawings*. № 2. 1964. P. 383-97; № 3. 1965. P. 21–35; № 4. 1966. P. 127-148.

⁶⁷ Koreny F. Introduction: Netherlandish Drawings of the 15th Century // *Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue*. Antwerp: Rubenshuis, 2002. P. 15.

⁶⁸ Об особенностях нидерландских графических копий XV века см.: Buck S. *Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: Kritischer Katalog*. Turnhout: Brepols, 2001. S. 25–29.

кажущемся типологическом сходстве со средневековыми образцами они существенно отличались от них и по подходу художника к изображению, и по своей задаче.

Сборники образцовых композиций, хранившиеся в средневековых мастерских, представляли собой скорее пример рабочей документации, нежели собственно искусства. Это были систематизированные по тематическому принципу каталоги композиционных прорисовок, исполненных в имперсональной линейной манере и не претендующих на художественность. Аналогичные рисунки середины и второй половины XV века, напротив, чрезвычайно разнообразны по технике и графической манере и всегда несут на себе явный отпечаток индивидуальности рисовальщика. Кроме того, средневековые прорисовки неизменно воспроизводили композицию полностью – главная их задача в том и состояла, чтобы четко зафиксировать некий устойчивый иконографический тип. Художники же новой эпохи, обращаясь к произведениям предшественников, редко зарисовывали всю сюжетную сцену с одинаковой тщательностью. Как правило, их рисунки имели подчеркнуто незаконченный, фрагментарный характер, поскольку художник концентрировал внимание лишь на тех деталях и особенностях оригинала, которые более всего его заинтересовали. Внимательно штудировав привлекший его внимание образ или изобразительный мотив, рисовальщик придавал вырванному из контекста фрагменту самостоятельную эстетическую ценность, наполнял его новым художественным смыслом.

По самому отношению к объекту изображения такой принцип копирования в чем-то был созвучен рисованию с натуры, с той только разницей, что предмет пристального внимания и интерпретации здесь оказывался не пейзаж и не человеческая фигура, а произведение искусства. Вместе с тем такая практика «избирательного» копирования свидетельствовала об утверждении нового, чуждого средневековой традиции творческого метода, который предполагал свободное комбинирование изобразительных мотивов и композиционных элементов, почерпнутых из разных источников.

Некоторые типичные примеры графических копий такого рода можно обнаружить в коллекции Эрмитажа. Так, исполненный пером на неровно обрезанном куске пергамента рисунок с изображением задрапированных фигур (Кат. 7) представляет собой работу анонимного рисовальщика середины XV века, скопировавшего четыре фигуры из центральной композиции триптиха мастерской Рогира ван дер Вейдена «Распятие» (собрание Абегг, Риггисберг, Рис. 9). Изображен св. Иоанн Евангелист, который поддерживает Богоматерь, правее – простирающая к ним руки Мария Магдалина, слева – одна из сопровождавших Богородицу святых жен. Образы знаменитой картины воспроизведены очень точно, но их взаиморасположение изменено: замыкающая на рисунке группу слева фигура коленопреклоненной женщины перемещена из противоположного, правого нижнего угла исходной композиции, при этом основание креста, у подножья которого разворачивается действие, и детали первого плана опущены. Листы, подобные этому, использовались для создания новых композиций. Тот факт, что рисунок, будучи обрезан, приобрел криволинейные очертания, весьма показателен: такие фрагменты было удобнее комбинировать один с другим.⁶⁹ Обращает на себя внимание, что лица персонажей в этой зарисовке обозначены довольно схематично, основное же внимание рисовальщик уделяет прихотливому узору драпировок, который, напротив, воспроизведен с большой тщательностью. Художественное качество рисунка неровное: так, фигура Марии Магдалины начертана весьма небрежно, однако наиболее важные для автора рисунка мотивы переданы достаточно профессионально и точно. Стилистические особенности рисунка свидетельствуют о ранней дате его исполнения. Скорее всего, лист появился или еще при жизни Рогира ван дер Вейдена или вскоре после его смерти. Близкая по графической манере частичная копия другой живописной композиции Рогира ван дер Вейдена из собрания Национального музея в Стокгольме (Рис. 11)

⁶⁹ Подробнее об этой практике см.: Koreny F. Introduction: Netherlandish Drawings of the 15th Century // Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue. Antwerp: Rubenshuis, 2002. P. 16, 17.

предположительно датируется в литературе 1450-ми годами.⁷⁰ Лист из собрания Эрмитажа, вероятно, был создан приблизительно в тот же период.

Еще один, чуть более поздний по времени исполнения, образец подобного фрагментарного копирования представляет собой другой хранящийся в Эрмитаже и долгое время не привлекавший к себе внимание анонимный лист (Кат. 8). Он весьма любопытен по своей иконографии. Дева Мария с Младенцем Иисусом на руках восседает на троне под высоким балдахином. Перед ними коленопреклоненный св. Иоанн Евангелист. Он подносит Иисусу чернильницу и раскрытую книгу, в которую Младенец собственноручно вписывает текст. Композиция, таким образом, в символической форме говорит о Божественном вдохновении, водившем пером св. Иоанна, когда он создавал повествование о земном пути Христа. Вероятно, непосредственным источником этого сюжета послужила преамбула св. Иеронима к «Вульгате», в которой подчеркивается особое значение Евангелия от Иоанна как наиболее близкого Христу по духу, вдохновленного свыше священного текста.⁷¹

То, что лист воспроизводит образы какой-то неизвестной нам картины, не вызывает сомнений с первого взгляда, однако объект копирования долго оставался невыясненным. Как удалось установить, рисунок воспроизводит центральную группу утраченной картины Рогира ван дер Вейдена, от которой до наших дней дошли только три небольших фрагмента: «Фигура читающей св. Марии Магдалины» (Национальная галерея, Лондон), «Св. Екатерина Александрийская» и «Св. Иосиф» (оба в фонде Гюльбенкяна, Лиссабон). Реконструкция композиции картины, ставшая плодом совокупных усилий нескольких исследователей,⁷² (Рис. 10) оказалась возможной благодаря тому, что ее центральная часть, включая и фигуры, запечатленные на листе из собрания Эрмитажа, была в середине XV века

⁷⁰ Bjurström P. Drawings in Swedish Public Collections. Vol. 1: German Drawings. Stockholm: Nationalmuseum Stockholm, 1972. № 2. Датировка предложена Лорном Кэмпбеллом, который приписал рисунок фламандскому художнику-миниатюристу, известному как Мастер Жирара де Русийона (Rogier van der Weyden, 1400–1464: de Passie van de Meester. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2009).

⁷¹ Davies M. Rogier van der Weyden's "Magdalen reading" // *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*. Antwerpen: Uitgeverij de Sikkels, 1957. P. 86.

⁷² Ibid. P. 77–89; Ward J. L. A proposed Reconstruction of an Altarpiece by Rogier van der Weyden // *The Art Bulletin*. Vol. 53. 1971. P. 27–35; Campbell L. *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*. London: National Gallery, 1998. P. 394.

зафиксирована в уже упоминавшемся выше рисунке из собрания Национального музея в Стокгольме (Рис. 11). В этой графической копии помимо Мадонны с Младенцем и св. Иоанна Евангелиста присутствует также стоящие по правую руку от них св. Иоанн Креститель и неидентифицированный святой в епископском облачении. На рисунке эрмитажного собрания фигура св. Иоанна Крестителя опущена, хотя она могла бы быть видна слева, за боковой частью трона Марии, что свидетельствует о сознательном желании рисовальщика ограничиться копированием лишь центрального сюжетного мотива картины. Зарисованная им группа в мельчайших деталях совпадает с аналогичными фигурами в стокгольмском рисунке, позволяя заключить, что оба копииста старались максимально точно следовать оригиналу. Лица персонажей в эрмитажном листе намечены очень бегло, тем не менее, они производят более достоверное, близкое по духу к искусству Рогира ван дер Вейдена впечатление, чем типажи автора стокгольмской зарисовки. Кроме того, этот рисунок позволяет лучше домыслить некоторые отсутствующие в стокгольмском листе второстепенные детали, такие как бархатный балдахин, или подробности декоративного оформления трона, уточняя, таким образом, представление об утраченной работе великого мастера.

Почерк рисовальщика, исполнившего эрмитажную копию, отмечен чертами выраженной индивидуальности. Как и автор рисунка «Фигуры предстоящих у Распятия» первостепенное внимание он уделяет тщательному воспроизведению одеяний персонажей, но трактует этот мотив с помощью совсем иных графических приемов. Складки драпировок художник разрабатывает остро оточенным пером в изощренной каллиграфической манере, применяя бесконечно разнообразные методы штриховки и демонстрируя тонкое чувство пластической формы. Стремясь достичь большего тонального богатства, художник, кроме того, использует чернила двух разных оттенков – техническое решение, редко встречающееся нидерландских рисунках XV века. Среди дошедших до нас графических произведений того времени наиболее близкую аналогию к эрмитажному листу представляет собой «Мадонна с Младенцем под сводами открытой лоджии»

(Кабинет гравюр, Дрезден).⁷³ Дрезденский рисунок тоже предположительно воспроизводит какую-то утраченную композицию Рогира ван дер Вейдена; он исполнен в такой же технике – пером, в два цвета – и демонстрирует очевидное сходство графической манеры. Вполне возможно, оба рисунка принадлежат руке одного и того же анонимного мастера, работавшего, судя по стилю, в 1490-х годах.

Оба рассмотренных выше рисунка объединяет то, что их авторы, прежде всего, стремились зафиксировать привлекавший их внимание сложный узор складок ткани. Такой пристальный интерес именно к трактовке драпировок не случаен; он характерен и для многих других сохранившихся копийных зарисовок эпохи. Эффектные, то плавно ниспадающие, то образующие прихотливые трехмерные геометрические формы, тканые покровы, которые одновременно скрывали анатомию фигур и придавали им весомость и пластическую энергию, были одним из важнейших выразительных средств в произведениях ранней нидерландской живописи. Они, при этом, в большей мере, чем сами композиции, представляли собой поле свободной авторской интерпретации, позволяли художникам по-новому аранжировать устойчивые, повторяющиеся иконографические схемы и ярко отражали особенности манеры художника. Так что тщательное штудирование анонимными рисовальщиками работ Рогира ван дер Вейдена с целью разгадать секрет его умения превратить ткань, драпирующую фигуру, в захватывающий визуальный перформанс вполне объяснимо. Здесь прочитывается осознанный интерес к одному из самых индивидуальных и «авторских» элементов картины – убедительное свидетельство нового, творческого по своей природе подхода к процессу копирования.

Извлеченные из контекста сложные по пластическому решению задрапированные фигуры, пожалуй, чаще всего становились в XV веке объектом штудирования. Несколько реже встречаются графические листы, фиксирующие на бумаге образы действующих лиц картины, их типажи и физиогномику. Большинство дошедших до нас графических листов такого рода представляют

⁷³ Sonkes M. Dessins du XVe siècle: groupe van der Weyden: essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style. Bruxelles: Centre national de recherches Primitifs flamands, 1969. Cat. P. 10.

собой продукт деятельности мастерской самого художника, автора картины. Речь идет о тщательных воспроизведениях в графической технике лица или полуфигуры того или иного персонажа, которые изготавливались учениками и подмастерьями по завершении картины, с целью сохранения их в архиве мастерской для возможного повторного использования. Востребованность подобных рисунков-образцов (в Нидерландах их определяли словом *patroon*), помимо прочего мотивировались необходимостью сохранения устойчивых, узнаваемых иконографических типов святых.⁷⁴ Они, как правило, исполнялись в изощренной и трудоемкой технике серебряного карандаша и часто отличались очень высоким художественным качеством. Многие из них справедливо относятся к числу признанных шедевров ранней нидерландской графики. Эрмитаж обладает одним из очень показательных с точки зрения техники и стиля листов этого типа. Исследование его проливает некоторый дополнительный свет на художественную практику, принятую в нидерландских живописных мастерских середины XV столетия.

Речь идет о первоклассном этюде серебряным карандашом на грунтованной белым тоном бумаге (Кат. 2), который поступил в Эрмитаж в XVIII веке под именем Гольбейна.⁷⁵ На принадлежность его нидерландской школе первым указал М. В. Доброклонский, справедливо определивший рисунок как работу круга Рогира ван дер Вейдена.⁷⁶ Лист отличается исключительной тонкостью исполнения. Основные контуры изображения, черты лица персонажа и складки, наброшенной на его голову и плечи драпировки очерчены уверенными безошибочными линиями. Эффект трехмерности достигается легчайшей параллельной и перекрестной, сгущающейся в тенях штриховкой. Лицо при этом проработано чрезвычайно скрупулезно, что позволяет зафиксировать малейшие нюансы пластической формы (к примеру, узор кровеносных сосудов на виске). В

⁷⁴ Buck S. Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: Kritischer Katalog. Turnhout: Brepols, 2001. S. 27.

⁷⁵ Собрание Кобенцля, из которого рисунок поступил в Эрмитаж в 1768 году, включало в себя пятнадцать рисунков, обозначенных таким образом. Очевидно, составители каталога коллекции во всех этих случаях имели в виду наиболее знаменитого представителя фамилии, Ганса Гольбейна Младшего.

⁷⁶ На паспарту рисунка карандашом рукой М. В. Доброклонского: *круг Р. ван дер Вейдена*. Там же: J. Rosenberg – *Petrus Christus* (Якоб Розенберг – немецкий историк искусства, посетивший Эрмитаж в конце 1920-х годов).

целом образ выглядит скульптурно четким, осязаемым, словно высеченным из камня. Внешняя застылость и отрешенность соединяются в нем с ощущением почти экстатического внутреннего духовного напряжения, что ясно указывает на связь рисунка с искусством Рогира ван дер Вейдена.

Графическая манера (прежде всего, приемы моделировки лица) сближают лист с такими широко известными рисунками, как «Мария Магдалина» (Британский музей, Лондон) и «Голова Мадонны» (Лувр, Париж). Обе названные штудии в технике серебряного карандаша долгое время считались оригинальными работами Рогира ван дер Вейдена, но сегодня признаются копиями с его живописных произведений, исполненными в мастерского художника. Очевидно, такой же характер имеет и лист из собрания Эрмитажа. Вместе с тем в отличие от рисунков, хранящихся в Британском музее и Лувре, живописные прототипы которых ясны, эрмитажный этюд не воспроизводит в точности какой-либо образ, известный нам по живописи Рогира ван дер Вейдена, хотя сходный по внешности персонаж встречается в произведениях мастера неоднократно.

Ближайшей аналогией к этому рисунку в творчестве Рогира является «Св. Иосиф» (фонд Гюльбенкяна, Лиссабон, Рис. 4) – фрагмент не дошедшего до нас алтаря, композиция которого была реконструирована историками искусства по сохранившимся репликам (Рис. 10). Сравнение рисунка с лиссабонской картиной демонстрирует полное совпадение черт лица персонажей, очевидное сходство позы, посадки головы и общего абриса фигуры. В то же время эрмитажный лист не является копией своего живописного аналога: лицо св. Иосифа в живописном варианте кажется старше, морщины глубже, облик его дополняет короткая бородка, которой на рисунке нет, голову увенчивает отсутствующая на рисунке шапка, по-другому выглядит одежда, иначе ложатся ее складки.

Существование прямой взаимосвязи между лиссабонским живописным фрагментом и рисунком в собрании Эрмитажа, тем не менее, кажется несомненным. Трудно иначе объяснить тот факт, что живописное и графическое изображения абсолютно идентичны по размеру и пропорциям. При наложении рисунка на картину в масштабе 1:1 основные линии лица совпадают до деталей,

хотя остальные элементы композиции изменены (Рис. 7). Наличие на листе из собрания Эрмитажа следов перевода на другую основу путем продавливания иглой контуров рисунка побудило меня при первой публикации рисунка предположить, что он мог быть связан с предварительной стадией разработки живописного образа и, возможно, играл роль рабочего «картона» в процессе исполнения соответствующей детали алтаря.⁷⁷

Сомнение в этой гипотезе, однако, с самого начала присутствовало (и было оговорено в тексте публикации). Хранящийся в Лиссабоне живописный фрагмент является, по общему мнению, исследователей, оригинальным произведением Рогира ван дер Вейдена, созданным без участия помощников. Эрмитажный же рисунок, несмотря на его высокое качество, едва ли может быть сочтен собственноручной работой мастера. Некоторая схематичность трактовки складок и жесткая определенность пластики лица свидетельствуют, что речь идет не о свободном творческом этюде, а о графической модели, воспроизводящей более ранний образец. Трудно было допустить мысль, что, создавая один из центральных образов своей картины, Рогир ван дер Вейден стал бы использовать в качестве подспорья ученическую копию.

Результаты исследования лиссабонской картины в отраженных инфракрасных лучах подтвердили справедливость этих сомнений. Инфракрасные снимки выявили лежащий на грунте под красочным слоем подготовительный авторский рисунок, который несет следы многочисленных поисков и переделок, свидетельствуя о том, что решение этого образа было найдено художником (причем далеко не сразу) непосредственно в процессе работы над алтарем.⁷⁸ Этот факт заставляет отказаться от мысли, что эрмитажный рисунок мог использоваться в качестве подготовительного картона, и требует иного объяснения его возможной взаимосвязи с лиссабонским фрагментом.

⁷⁷ Ларионов А.О. От готики к маньеризму: нидерландские рисунки XV-XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа: каталог выставки. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. С. 67.

⁷⁸ Материалы этих исследований остаются неопубликованными. Изложенные сведения опираются на информацию, сообщенную в процессе переписки и личного общения доктором Лорном Кэмпбеллом (Lorn Campbell), хранителем ранней нидерландской живописи Национальной галереи в Лондоне, который специально исследовал этот вопрос. Я имел возможность изучить упомянутые снимки (но не располагаю их копиями).

Поскольку абсолютная точность и детальность совпадения многих линий ясно говорят о применении здесь техники калькирования,⁷⁹ можно предположить, что существовал какой-то промежуточный рисунок, в точности повторяющий образ, запечатленный на картине из Лиссабона. Эрмитажный же рисунок представляет собой, в свою очередь, его повторение, уже частично измененное в соответствии с замыслом какой-то иной композиции, исполнявшейся в мастерской Рогира ван дер Вейдена силами его учеников. Так или иначе, этот графический лист, несомненно возникший в ближайшем окружении великого мастера, представляет собой исключительно ценный и редкий памятник. Причем не только в силу ранней датировки и высоких художественных достоинств, но еще и потому, что он позволяет воочию увидеть все разнообразие и сложность методов работы над картинами, которые применялись в нидерландские мастерские середины XV века.

Другой образец «паттерна» (рисунка-образца), происходящего из архива нидерландской живописной мастерской XV века, мы находим в маленьком этюде серебряным карандашом, изображающем немолодого мужчину в повороте в три четверти вправо (Кат. 9). Пострадавший от времени (на каком-то раннем этапе своей истории рисунок был обрезан по контуру фигуры и наклеен на другой лист бумаги, что, конечно, несколько искажает его восприятие) лист по технике и общей типологии близок предыдущему. Он тоже поступил в Эрмитаж под именем Ганса Гольбейна, в дальнейшем же – вплоть до последнего времени – хранился среди анонимных рисунков немецкой школы. Тип лица персонажа, однако, определенно нидерландский. Черты аскетической одухотворенности и внутреннего напряжения, свойственные облику запечатленного на рисунке мужчины, его сосредоточенное молитвенное состояние, равно как и физиономические особенности – широко раскрытые миндалевидные глаза, глубокие морщины, избородившие лицо,

⁷⁹ Как таковой прозрачной бумаги-кальки в XV веке не существовало. Для точного переноса изображения с картины на бумагу использовался лист бумаги, пропитанный маслом, который затем, высыхая, терял прозрачность и приобретал желтовато-рыжий цвет. С этого листа изображение в дальнейшем переносилось на другую основу – загрунтованную доску, либо лист белой бумаги методом трассирования (продавливания или прокалывания по контурам). Подробнее об этой практике ниже.

прямой, резко очерченный нос, набухшие жилы на виске, свидетельствуют о том, что образ восходит к искусству Рогира ван дер Вейдена. Вместе с тем, свободная манера использования серебряного карандаша, чем-то напоминающая приемы рисунка пером, говорит о том, что автор этого листа работал уже ближе к концу столетия. Обнаруженные в процессе исследования параллели рисунку в других художественных памятниках эпохи позволяют уточнить его локализацию и атрибуцию.

То же самое лицо запечатлено в живописной миниатюре на пергаменте (по размерам абсолютно идентичной эрмитажному рисунку) из собрания Музея изобразительных искусств в Будапеште (Рис. 12). Голова мужчины здесь несколько закинута назад, но в остальном полное совпадение черт лица и ракурса исключают возможность какой-либо ошибки – изображения, безусловно, связаны между собой, очевидно происходят из одной и той же мастерской и, скорее всего, восходят к общему прототипу. Будапештский фрагмент определяется в литературе довольно расплывчато, как работа южно-нидерландского художника (последователя Рогира ван дер Вейдена) конца XV века.⁸⁰ Неотмеченным, однако, остался тот факт, что в точности такой образ несколько раз встречается в произведениях т.н. Мастера легенды о св. Екатерине,⁸¹ одного из наиболее значительных живописцев брюссельской школы последней четверти XV века, автора многочисленных картин и алтарных триптихов. В качестве примера можно привести образ св. Иеронима на левой створке триптиха «Снятие с креста» (музей Вольраф-Рихардтс, Кёльн, Рис. 13). Здесь мы видим того же мужчину, в таком же ракурсе, с теми же линиями морщин и складок кожи. Отличие заключается лишь в отсутствии короткой бородки и волос на голове, а также в одеянии, замененном на кардинальскую мантию (атрибут св. Иеронима). Вариации этого же типа лица встречаются во многих других картинах названного мастера, в частности, в «Принесении во храм»

⁸⁰ Museum of Fine Arts Budapest: Old Masters' Gallery: Summary Catalogue. Vol. 2: Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings. Budapest: Museum of Fine Arts, 2000. P. 60.

⁸¹ Условное имя этого анонимного художника было предложено Максом Фридендером по сюжету картины, хранящейся в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе. Фридендер предположительно отождествлял Мастера легенды о св. Екатерине с Питером ван дер Вейденом, сыном Рогира, который после смерти отца продолжал вести его мастерскую. Эта идентификация, долгое время бывшая общепризнанной, сегодня, однако, ставится под сомнение.

(Национальный музей Барджелло, Флоренция) и триптихе «Тайная вечеря» (музей Гротсеминари, Брюгге).

Работавший в Брюсселе в конце XV века Мастер легенды о св. Екатерине, был, по всей видимости, учеником и одним из наиболее близких последователей Рогира ван дер Вейдена. В стилистическом отношении его произведения характеризуются сочетанием подчеркнутой экспрессивности образов с несколько наивной повествовательностью в трактовке сюжетов и в целом представляют собой упрощенные, сведенные к набору стереотипов вариации на темы картин учителя. Они легко узнаются благодаря характерному типу лиц, который Фридлиндер не слишком комплементарно, но ярко описал следующим образом: «худые лица с большими ушами, удлинёнными, несколько пустыми по выражению глазами и длинными носами».⁸² Эрмитажный рисунок не только вполне соответствует этому описанию, но и в самой манере пластической моделировки демонстрирует несомненные черты сходства с персонажами картин Мастера легенды о св. Екатерине,⁸³ что позволяет с большой мерой уверенности связать его с мастерской этого художника.

Рассмотренные выше листы эрмитажной коллекции представляют собой характерные примеры копий-образцов, циркулировавших в нидерландских художественных мастерских XV века. Особенно примечательными делает их то, что в процессе исследования удалось установить для каждого листа источники копирования, что далеко не всегда осуществимо в атрибуционной практике. Есть рисунки, которые с большой долей вероятности можно отнести к тому же типу, но которые не удалось сопоставить с какими-то прототипами, вероятно, за прошедшие века утраченными.

Одним из примеров может служить хранящийся в Эрмитаже маленький перовой набросок ангела из сцены Благовещения (Кат. 11). Рисунок безусловно датируется второй половиной XV века и почти наверняка является зарисовкой

⁸² Friedländer M. J. Early Netherlandish Painting. Vol. 1–16. – Brussels; Leyden: Sijthoff, 1967–1976. Vol. 3. P. 41.

⁸³ О манере изображения лиц Мастером легенды о св. Екатерине см.: 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 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*. 1998. P. 9–67.

фигуры из какой-то законченной живописной композиции. Однако именно такое решение фигуры Архангела Гавриила в сохранившихся от того времени произведениях на сюжет «Благовещения» неизвестно. Каталогизируя этот лист, остается ограничиться самыми общими предположениями, основанными на стилистическом анализе. Перед нами работа южно-нидерландского рисовальщика второй половины XV века, копия с неидентифицированного оригинала, возможно, судя по крохотному размеру листа, происходящая из мастерской, специализировавшейся на иллюминации манускриптов. Продвинуться дальше в определении этого памятника сложно.

В некоторых случаях подтверждением того, что лист относится к разряду копий, может служить наличие других повторений той же самой композиции. Сопоставление разных графических копий, восходящих к одному и тому же источнику, иногда дает дополнительные ключи к пониманию не только природы самих этих рисунков, но и характера того утраченного оригинала, который они воспроизводят. Иллюстрацией этого может служить рисунок из коллекции Эрмитажа с изображением сложной многофигурной сцены, религиозно-аллегорический сюжет которой, на первый взгляд, выглядит не вполне понятным (Кат. 12). Он поступил в Эрмитаж в 1920-х годах из собрания Библиотеки училища барона Штиглица с традиционной атрибуцией немецкому граверу XV века Израэлю ван Мекенему, а в инвентарь музея был занесен в качестве произведения неизвестного художника без уточнения даты и национальной школы. Принадлежность рисунка к памятникам именно нидерландской графики неопровержимо удостоверяется как его сюжетом, так и выявленными в процессе исследования аналогиями.

Лист этот типологически отличается от рисунков, рассмотренных выше. Он не относится к числу фрагментарных копий-паттернов. Перед нами целостная композиция, исполненная пером в очень тщательной манере с большим вниманием к деталям, одинаково законченная и проработанная во всех своих частях. Копийная природа рисунка, тем не менее, очевидна. В этом убеждает монотонная манера ведения линий, лежащих на лист равномерно, без каких-либо переделок и

уточнений, без акцентов и различия в трактовке главных и второстепенных мотивов. Все говорит о том, что автор рисунка, не особенно вдумываясь, воспроизводил шаг за шагом, деталь за деталью какой-то находившийся перед его глазами образец. (Показательна карандашная помета на паспарту рисунка рукой Юрия Ивановича Кузнецова, хранителя коллекции в 1960-х – 70-х годах: *Копия. Но с чего?!*).

По счастливой исторической случайности сохранился еще один графический лист с изображением той же композиции (Кабинет гравюр, Берлин, Рис. 16). Он близок к эрмитажному размером и совпадает с ним во всех деталях, но исполнен явно другой рукой в совершенно иной манере. Берлинский рисунок давно находится в поле внимания историков искусства и вопрос о его сюжете и возможном прототипе неоднократно обсуждался в литературе. Основные выводы на этот счет равным образом относятся и к листу из собрания Эрмитажа.

Композиция представляет собой изображение совместной молитвы представителей различных сословий средневекового европейского общества в интерьере готической церкви перед высоким резным алтарем. В центре алтаря мы видим фигуру Христа Спасителя, а в нижней части, в пределле – изображение Тайной вечери. Образ Христа, протягивающего Иуде хлеб, является символом таинства Евхаристии. В верхнем регистре слева и справа показаны соответственно «Встреча Авраама с Мельхиседеком» и «Пророк Илья, получающий хлеб от ангела» – сюжеты, которые считаются ветхозаветной параллелью к «Тайной вечере». С темой Евхаристии связана и чаша причастия в центре композиции, и дарохранильница, стоящая на возвышении перед алтарем. Сцена, таким образом, должна пониматься как молитвенное поклонение плоти и крови Христовой.

Среди участников действия – реальные исторические лица, что придает сюжету характер аллегории, связанной с политическими реалиями конца XV века. В центре композиции представлены папа римский и император Карл Великий, которые символизируют собой союз духовной и светской власти. За спиной Карла Великого в молитве преклоняют колена персонажи, олицетворяющие светские сословия: рыцарское, бюргерское и крестьянское. Среди них выделяются

увенчанные коронами суверены: император Фридрих III и рядом с ним, ближе к зрителю, его сын, будущий император Максимилиан I, в эти годы правитель Нидерландов. С противоположной стороны мы видим духовных лиц – кардинала, епископа, аббатов, святых паломников и монахов. Почетное место на первом плане занимает здесь изображение молодой женщины, одетой в платье по моде второй половины XV века. В ней видят Марию Бургундскую, дочь Карла Смелого, брак которой с Максимилианом Габсбургом привел Нидерланды в состав Священной Римской империи. Тот факт, что она помещена не рядом со своим мужем, а среди священнослужителей, по-видимому, указывает на посмертный характер этого портрета (Мария Бургундская погибла в 1482 году в возрасте двадцати пяти лет, неудачно упав с лошади во время охоты). Ее изображение включено в композицию неслучайно – таким образом подчеркивается легитимность власти Максимилиана. Дополняет картину изображение (у нижнего края листа) душ умерших, ждущих спасения, и ангелов, парящих под сводами храма.

Сравнивая берлинский рисунок с его версией, хранящейся в Эрмитаже, можно прийти к выводу, что эти два графических листа напрямую друг с другом не связаны, не копируют один другой, а воспроизводят общий образец. Относительно характера утраченного оригинала, к которому восходит берлинский рисунок (и, соответственно его эрмитажный вариант) мнения разошлись. Первоначально исследователи склонялись к предположению, что речь идет о картине, причем в качестве ее возможного автора назывался Гуго ван дер Гус (с произведениями которого берлинский лист сходен типажам действующих лиц и манерой трактовки драпировок).⁸⁴ Такая гипотеза была, однако, отвергнута по хронологическим причинам. Гуго ван дер Гус, как и Мария Бургундская, умер в 1482 году, причем в последние годы он практически не работал из-за душевной болезни. Более того, корона на голове Максимилиана I свидетельствует о дате не ранее 1486 года, когда он стал королем германским. Наиболее поздняя возможная

⁸⁴ Bock E., Rosenberg J. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Bd. 2: Die niederländischen Meister. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1930. S. 3, 4.

дата появления композиции устанавливается как 1493 год – год смерти Фридриха III, представленного здесь правящим императором.⁸⁵

Широкое распространение получила точка зрения, высказанная еще Максом Фридендером, что автором оригинальной композиции был анонимный последователь Гуго ван дер Гуса, получивший условное имя Мастер 1499 года.⁸⁶ Этого живописца, работавшего в последней четверти XV века, иногда идентифицируют с художником-миниатюристом, известным как Мастер молитвенника Марии Бургундской, которого считают одним из самых значительных представителей генто-брюжской школы миниатюрной живописи. В связи с этим возникло предположение, что оригиналом для берлинского рисунка послужила не картина, а большая, в полный лист, книжная миниатюра, тем более, что общее композиционное решение сцены и принципы организации пространства действительно находят здесь некоторые параллели с традицией иллюминирования рукописей.

Существование эрмитажного листа может, однако, служить весомым аргументом в пользу того, что в основе обоих рисунков лежала именно станковая картина. Само наличие двух столь разных по манере точных графических копий композиции говорит о том, что она, скорее всего, не была скрыта на странице одного из манускриптов в королевской библиотеке, а находилась в публичном месте и была доступна для обозрения. Широкая известность этой композиции может быть подтверждена и еще одним, до сих пор ускользавшим от внимания исследователей ее повторением. Спустя примерно тридцать лет после создания картины она была с некоторыми изменениями воспроизведена в гравюре так называемого Мастера S – анонимного нидерландского гравера, работавшего во втором десятилетии XVI века (Рис. 17). Вполне правдоподобной выглядит догадка Стефани Бук, что картина, к которой восходят рисунки, судя по ее сюжету, могла

⁸⁵ Buck S. Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: Kritischer Katalog. Turnhout: Brepols, 2001. S. 165.

⁸⁶ Аргументы в пользу этой атрибуции см.: Boon K. G. [Rezension von] Das Werk des Hugo van der Goes / Friedrich Winkler. Berlin, 1964 // Oud Holland. Vol. 80. 1965. S. 199.

быть исполнена для церкви Христа - Спасителя Мира в Брюгге.⁸⁷ Заказчиком композиции был либо сам Максимилиан, либо муниципалитет Брюгге. Заказ мог иметь символическое значение в качестве примирительного жеста после урегулирования конфликта между Максимилианом и сословиями города Брюгге, имевшего место в 1488 году.

Рисунок эрмитажного собрания, таким образом, представляет несомненный исторический и документальный интерес как достоверное воспроизведение одного из важных утраченных памятников ранней нидерландской живописи. Не меньшего внимания, однако, он заслуживает и с точки зрения истории графического искусства. Несмотря на свой копийный характер, рисунок примечателен весьма необычной для своего времени графической техникой. Изобразительная манера неизвестного рисовальщика, способ, которым он при помощи пера моделирует объемы и выстраивает пространство, отличаются редкостной систематичностью и строгим следованием единому принципу. Равномерно лежащие параллельные и перекрещивающиеся под одинаковым углом штрихи можно было бы сравнить с изобразительным языком резцовой гравюры, если бы не то обстоятельство, что такой способ гравирования получил распространение только несколькими десятилетиями позднее. Наиболее близкую аналогию этому рисунку составляют проекты для витражей таких последователей Гуго ван дер Гуса, как Мастер легенды о Товии и Мастер истории Иосифа. В их произведениях заметна сходная тенденция к унификации приемов и упорядочению перовой штриховки, хотя нигде она не достигает той степени последовательности и безупречной отточенности, какую мы видим в листе из коллекции Эрмитажа. Это сопоставление наводит на мысль, что эрмитажный рисунок тоже задумывался в качестве образца для живописи по стеклу. Подтверждением такой догадки может служить и размер графической композиции – формат приблизительно 300 × 200 мм является своего рода стандартом для миниатюрных расписных прямоугольных стекол в Нидерландах конца XV – первой половины XVI века. Как и работы упомянутых

⁸⁷ Buck S. Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: Kritischer Katalog. Turnhout: Brepols, 2001. S. 168.

последователей Гуго ван дер Гуса, рисунок был создан около 1500 года – дата, на которую указывает и водяной знак, имеющийся на бумаге.

Логически завершает группу наиболее ранних графических копий в эрмитажном собрании нидерландских рисунков лист, созданный уже в начале XVI века, но тесно связанный с именем художника, которого обычно рассматривают в контексте искусства предшествующего столетия. Речь идет об Иерониме Босхе. В истории нидерландской графики творчество Босха занимает особое место. Он является единственным из нидерландских мастеров XV века, от которого до нас дошел целый корпус рисунков, как собственноручных, так и происходящих из его ближайшего окружения, но отмеченных его сильнейшим влиянием. Считается, что именно Босх стал первым рисовальщиком в Нидерландах, который в полной мере использовал рисунки для свободного творческого поиска, мгновенной фиксации художественных идей. Беглая спонтанная манера работы пером, свойственная его наброскам, резко отличает графический стиль мастера от приемов, которыми пользовалось большинство его современников. Вместе с тем, наиболее ранние в искусстве Нидерландов рисунки, созданные в качестве самостоятельных законченных произведений, также принадлежат Иерониму Босху. Художники, входившие в орбиту его влияния, стремились имитировать его приемы как рисовальщика и, вероятно, часто копировали – в его же манере – сочиненные им образы. При этом, провести границу между копиями с несохранившихся работ самого мастера и свободными подражаниями Босху его учеников и последователей не всегда бывает легко. Хранящийся в Эрмитаж рисунок «круга Босха» (Кат. 28) представляет в свете дискуссий на эту тему большой интерес.

Типично босховский сюжет этого рисунка - фантастическая комбинация зловещих и загадочных образов. Безрукий гигант с огромной головой и непропорционально маленькими ногами, вооруженный мечом, облаченный в глухой панцирь и деревянные башмаки со шпорами, несет на плечах корабль, продев голову сквозь его днище. Шлем этого монстра пробит на макушке, и через отверстие прямо из головы вырастает корабельная мачта. Из корабля вырываются языки пламени, а внутри него мы видим людей (очевидно, грешников), которых

демоны подвергают разнообразным мучениям. На носу корабля покачивается на веревке повешенный, грудь которого проткнута стрелой. Ниже, под ногами «человека-корабля», разворачивается другая сцена. Огромные ножи, шлемы, алебарды и другие предметы вооружения, словно обретя собственную волю, нападают на беспомощных, мечущихся в попытке найти спасение людей.

Оба запечатленных сюжета, несомненно, представляют собой созданные воображением художника образы Ада. Связь этой сцены с искусством Иеронима Босха не вызывает сомнений, в такой мере проявляется здесь присущая ему способность соединять, казалось бы, несочетаемые элементы в целостную, пугающе убедительную картину. Адский корабль из верхней части эрмитажного листа известен по приписанному Босху рисунку, хранящемуся в венской Академии искусств (Рис. 21). При этом нижняя часть композиции в венском варианте отсутствует. Сравнение двух листов демонстрирует полное совпадение основных элементов изображения и заставляет задаться вопросом: в каком отношении друг к другу они находятся.

Лист венской Академии, который точно датируется (по водяному знаку на бумаге) периодом около 1510 года,⁸⁸ считается произведением самого Босха или же повторением его оригинального рисунка, выполненным в его мастерской.⁸⁹ Сравнение, однако, убеждает, что рисунок из коллекции Эрмитажа, копийный характер которого не вызывает сомнений, восходит не к венскому, а к какому-то другому образцу. Расхождения в мелких деталях между двумя изображениями слишком очевидны и слишком многочисленны. В носовой части корабля на

⁸⁸ Bosch. The 5th Century Exhibition. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016. Cat. 45. P. 328.

⁸⁹ Споры об атрибуции рисунка из собрания Академии искусств в Вене имеют давнюю историю. Впервые рисунок был опубликован в качестве оригинала Босха еще в начале XX века (Schonbrunner J., Meder J. Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Wien: Gerlach&Schenk, 1896–1908. Vol. VII. № 824). Атрибуция была поддержана Максом Фридендером (Friedländer M. J. Early Netherlandish Painting. Vol. 1–16. Brussels; Leyden: Sijthoff, 1967–1976. Vol. V. № 9). Герт Унверфердт (Unverfehrt G. Hieronymus Bosch: Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert. Berlin: Mann, 1980. P. 45) отнес лист к числу копий работы мастерской. Фриц Корени (Koreny F. et al. Hieronymus Bosch. Die Zeichnungen. Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts: Catalogue raisonné. Turnhout: Brepols, 2012. P. 214–17. № 12) счел рисунок работой близкого помощника Босха, которого он назвал условным именем Мастер Страшного Суда из Брюгге. В *Catalogue raisonné*, изданный в 2016 году Bosch Research and Conservation Project, рисунок был вновь включен как бесспорный оригинал (Hieronymus Bosch: Painter and Draughtsman: Catalogue Raisonné. Brussels: Mercatorfonds, 2016. № 45. P. 535). В том же году на юбилейной выставке Босха в Мадриде он экспонировался и был описан в каталоге как работа мастерской Босха (Bosch. The 5th Century Exhibition. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016. Cat. 45. P. 328).

эрмитажном листе показаны четыре человека, а не три, как в рисунке венского собрания, причем их лица прорисованы точнее, а один из них держит на руке попугая (подробность, в венской композиции отсутствующая). У персонажа, лежащего вниз лицом и наполовину свесившегося с кормы корабля, из заднего прохода торчит шест с надетым на него пустым кувшином (намек на грех содомии), в то время как в венском варианте употреблен другой сходный по значению символ: оттуда вылетают птицы. Веревка, на которой повешен пронзенный стрелой человек, в эрмитажной версии спускается не с середины бушприта, а с самой его оконечности, украшенной к тому же шляпой или дурацким колпаком. Символ человеческой слепоты - поднимающийся над кораблем наклонный шест, конец которого увенчан очками - присутствует в обеих композициях, но в венский этот элемент намечен столь бегло и неявно, что смысл его становится понятен только при сопоставлении с аналогичной деталью на эрмитажном листе. Список подобных различий легко может быть продолжен. Все они ясно свидетельствуют о том, что существовала не дошедшая до нас графическая композиция Босха, копию которой и представляет собой лист, хранящийся в Эрмитаже. Рисунок же, принадлежащий коллекции Академии искусств в Вене, либо является более ранней авторской разработкой, подвергшейся впоследствии некоторым коррективам, либо, что кажется более вероятным, вариацией, исполненной в мастерской художника и восходящей к тому же прототипу.

Особую ценность эрмитажному рисунку придает наличие в нем дополнительного, отсутствующего в венской композиции сюжетного мотива в нижней части листа. Фриц Корени, отметив, что в сохранившихся произведениях Босха подобная сцена нигде больше не встречается, указал на ее сходство с некоторыми наиболее близкими по духу к Босху произведениями Питера Брейгеля Старшего. В этой связи исследователь осторожно предположил (не настаивая, впрочем, на окончательности этого вывода), что, возможно, рисунок является более поздней вариацией на темы искусства Босха, созданной, как он выразился, «в

близком окружении Брейгеля». ⁹⁰ Несмотря на тонкость самого наблюдения, гипотеза эта представляется уязвимой. Графический стиль Брейгеля и некоторых его последователей, действительно, был в какой-то мере определен рисунками Босха. Образцом для подражания, однако, служили обычно тщательно проработанные листы художника, подобные «Совиному гнезду» (Музей Бойманса – ван Бёйнингена, Роттердам) или «Дереву-человеку» (Альбертина, Вена). Примеров же имитации эскизного стиля беглых набросков Босха графическое творчество мастеров середины XVI века не дает. Рисунок эрмитажного собрания, как в верхней, так и в нижней своей части, точно воспроизводит приемы именно таких неформальных, исполненных для себя рисунков Босха с их специфической суммарной манерой обозначения форм. Кроме того, композиция в целом, какой она запечатлена на листе эрмитажного собрания, кажется продуманной и органичной. Знакомый по венскому рисунку образ чудовищного человека-корабля приобретает здесь дополнительную выразительность: яснее становится его истинный масштаб, тяжелая поступь по поверхности земли, его «колючий» зловещий силуэт чётче читается на фоне неба. Убедительность композиционной и пространственной логики делает это изображение не похожим на механически составленный из разных частей позднейший «пастиш», заставляя видеть в нем плод единого авторского замысла.

Историческое значение этого рисунка, таким образом, весьма велико, поскольку он доносит до нас (скорее всего, достаточно точно) облик несохранившегося графического произведения Иеронима Босха, созданного, видимо, в первом десятилетии XVI века. Что касается времени исполнения копии, здесь трудно настаивать на твердой дате – Босха много копировали на протяжении всей первой половины столетия. И все же такая точная реплика, воспроизводящая не только саму композицию, но и все особенности авторской графической манеры, с большей вероятностью могла быть создана одним из непосредственных учеников

⁹⁰ Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue. Antwerp: Rubenshuis, 2002. P. 199, 200.

или помощников художника, работавших в его мастерской, что позволяет предположительно датировать лист периодом до 1520 года.

2.2. Графические копии в творчестве нидерландских художников XVI века

В XVI веке количество копийных рисунков в наследии нидерландских мастеров в пропорциональном отношении к другим типам графических работ значительно уменьшается, хотя они по-прежнему играют важную роль. По своему характеру и функции они, однако, претерпевают значительные изменения. В эту эпоху практически выходит из употребления тип фрагментарной копии-образца, используемой для создания новых композиций. Исключение составляют рисунки пейзажного жанра. Графические «паттерны» пейзажных мотивов в первой трети столетия имели достаточно широкое хождение, особенно в кругу мастеров антверпенской школы. Сохранился в первоначальной целостности один из сборников рисунков-копий, использовавшихся для создания пейзажных фонов картин - так называемый альбом Эрейра, хранящийся ныне в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе.⁹¹ Известны, также, и некоторые другие разрозненные листы этого типа. Единственный хранящийся в Эрмитаже образец подобного рисунка будет более детально рассмотрен ниже в разделе, посвященном пейзажной графике. Здесь же ограничусь лишь констатацией того, что примеры использования вплоть до 1530-х годов пейзажных паттернов для создания новых композиций наглядно демонстрируют, как долго была актуальной для Нидерландов эта унаследованная от XV столетия практика.

Тем не менее, постепенно такой метод работы над картинами уходил в прошлое, и преобладающим в искусстве XVI столетия стал уже иной тип графической копии. В 1510-х годах, на новом историческом витке, происходит возврат к копированию преимущественно целостных законченных композиций. Речь, однако, идет уже не о фиксации образцовой канонической иконографии того или иного сюжета, а, напротив, о репликах произведений, отмеченных особенной

⁹¹ См.: и Dunbar B. L. Some observations on The "Errera Sketch- book" // Bulletin: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Vol. 21. 1972. P. 53-82.

оригинальностью авторской инвенции, необычностью и самостоятельностью художественного решения. Как правило, такие копии создавались в близком окружении художника его учениками и ассистентами, как для себя, так и в целях сохранения композиции в архиве мастерской на случай возможного получения заказа на повторение. Существующие примеры тиражирования подобных графических реплик в нескольких экземплярах заставляют предполагать, что такого рода листы могли предназначаться для продажи коллегам по цеху, для преподнесения в дар или для обмена. Листы, копирующие композиции Лукаса ван Лейдена и Яна ван Скореля, из собрания Эрмитажа хорошо иллюстрируют эту тенденцию.

Возможное назначение, локализация и датировка рисунка, обозначенного в инвентаре музея как «Религиозная процессия» (Кат. 15), долгое время оставались неопределенными. Сцена, представленная здесь, выглядит довольно необычной. Весь первый план занят изображением нищих и калек, преклоняющих колена перед ковчегом, который несут на своих плечах два священнослужителя в сопровождении толпы зрителей. По манере исполнения этот лист можно сопоставить с группой рисунков, объединенных еще в 1920-х годах Паулем Весхером под условным именем Мастер чудес апостолов,⁹² работы которого позднее были отнесены к творчеству Артгена ван Лейдена, близкого последователя и возможного ученика Лукаса ван Лейдена.⁹³ Как и большинство листов названной группы, рисунок, принадлежащий собранию Эрмитажа, исполнен пером коричневым бистром и дополнен размывкой тушью серого тона. Он близок к произведениям Мастера чудес апостолов по характеру экспрессии, типам лиц, пропорциям фигур и демонстрирует тот же способ очерчивания форм тонкими, слегка дрожащими перовыми линиями, который мы можем видеть в рисунке «Апостолы Иоанн и Петр, исцеляющие паралитика» (Кабинет гравюр, Берлин), давшем имя всей группе. Сегодня отождествление автора упомянутых рисунков с Артгеном ван Лейденом вызывает серьезные сомнения, но по традиции

⁹² Wescher P. *Hollandische Zeichner zur Zeit des Lucas van Leiden* // *Oud Holland*. Vol. 45. 1928. S. 245–254.

⁹³ Van Regteren Altena J. Q. *Aertgen van Leyden, I–IV* // *Oud Holland*. Vol. 56. 1939. S. 16–25, 74–86, 128–138, 222–235.

сохраняется в большинстве коллекций (хотя и сопровождается обычно знаком вопроса после имени). На эрмитажном листе, при этом, присутствует характерная монограмма в виде литеры *L* – отсылка к Лукасу ван Лейдену. Судя по цвету чернил, она появилась одновременно с созданием рисунка и может быть истолкована как указание на автора оригинальной композиции, сознательно обозначенное рисовальщиком. Среди дошедших до нас гравюр и картин Лукаса такая сцена неизвестна. Удалось установить, однако, что в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе хранится другая, гораздо более поздняя, графическая реплика той же композиции, принадлежащая руке Яна Бисхопа, голландского рисовальщика XVII века, который специализировался на исполнении графических копий с картин и гравюр прославленных мастеров прошлого (Рис. 34).

Ян ван Гелдер, первым обративший внимание на брюссельский рисунок Бисхопа, выдвинул предположение, что лист, вероятно, воспроизводит пределлу утраченного живописного алтаря, созданного в 1520-х годах Лукасом ван Лейденом. Алтарь этот был, по всей видимости, посвящен житию какого-то не поддающегося сегодня точной идентификации святого, сцена же изображает перенесение мощей этого святого, которое сопровождалось чудесными исцелениями.⁹⁴ Связь с утраченной картиной Лукаса ван Лейдена позволяет отнести эрмитажный рисунок к разряду копийных зарисовок, исполнявшихся в мастерской прославленного художника или в его близком окружении в качестве композиционных образцов для возможного использования в будущем. Существование широкого спроса на такие образцы подтверждает тот факт, что до нас дошли еще два графических листа, воспроизводящих ту же самую композицию и практически идентичных рисунку эрмитажного собрания по технике и размеру (Рис. 35). Обе этих реплики так же фигурируют в литературе с предположительной атрибуцией Артгену ван Лейдену.⁹⁵

⁹⁴ Van Gelder J. G. Verloren Werken van Lucas van Leiden // Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen. Antwerpen: Uitgeverij de Sikkel, 1957. № 3. P. 94.

⁹⁵ Один рисунок хранится в Государственном музее искусств в Копенгагене, местонахождение второго, продававшегося 22 июня 1982 года на аукционе Сотби в Лондоне, в настоящее время неизвестно.

Любопытной особенностью эрмитажного рисунка является то, что на каком-то весьма раннем этапе своего существования он был серьезно поврежден и подвергся реставрации. Утраченный нижний левый угол листа был надставлен новым куском бумаги, а бывшее там прежде изображение ног персонажей реставратор сочинил и дорисовал заново. Восполнение утраты было выполнено с большим искусством при помощи одной только кисти, без использования пера, причем легкой ретуши белилами подверглись и прилегающие части оригинального рисунка. Майкл Джаффе (первым указавший на принадлежность эрмитажного рисунка к лейденской школе первой трети XVI века)⁹⁶ выдвинул в связи с этим догадку, поддержанную и другими исследователями,⁹⁷ что поврежденный лист в начале XVII века оказался в коллекции Рубенса, который и восстановил его целостность. Действительно, хорошо известно, что Рубенс нередко реставрировал, дополнял и ретушировал рисунки других художников, приобретенные им для своего собрания. Более того, в манере моделировки колена человека, фланкирующего композицию слева, и способе изображения его ступней присутствуют черты сходства с приемами руки Рубенса. Предположение, таким образом, кажется не лишенным оснований.

Рисовальщик, исполнивший «Религиозную процессию», (вне зависимости от того считать ли им Артгена ван Лейдена или какого-то другого, неизвестного нам по имени художника лейденской школы), по всей видимости, специализировался на исполнении подобных копийных зарисовок с картин. К такому выводу заставляет прийти наличие в эрмитажном собрании еще одного рисунка, исполненного той же рукой и тоже, судя по всему, воспроизводящего живописную композицию. Речь идет о листе «Фигуры, предстоящие у Распятия» (Кат. 16). Этот рисунок, несомненно, представляет собой нижнюю часть композиции, изображающей Голгофу. Верхняя ее часть утрачена, так что мы можем сегодня видеть только пригвожденные ноги Иисуса и сцену, разворачивающуюся у

⁹⁶ Jaffé M. Rubens as a collector of drawings: 2 // Master Drawings. № 3. 1965. P. 26.

⁹⁷ Belkin K. Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists: German and Netherlandish Artists. Vol. 1–2 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard; 26, 1). Turnhout: Harvey Miller/Brepols, 2009. Vol. 1. P. 230.

подножья креста. Слева показана Богоматерь, опустившаяся без чувств на землю, и поддерживающий ее св. Иоанн Евангелист. Рядом с ними – одна из святых жен и Мария Магдалина, которая, преклонив колена, обнимает основание креста. Справа в доспехах, с копьем в руке стоит сотник Лонгин – начальник отряда римской стражи на Голгофе, под влиянием увиденного уверовавший в Иисуса и позднее свидетельствовавший Воскресение. Фигуры солдат из числа стражи верхом на конях видны на втором плане, а в глубине открывается пейзаж с руинами, символизирующими гибель античного мира.

Насколько можно судить, лист был срезан сверху больше чем наполовину. Таким образом, первоначально он имел в высоту около 50 см, что является исключительно большим форматом для графических работ того времени. Техника и манера исполнения рисунка настолько близки листу с изображением «Религиозной процессии», что авторство того же художника не вызывает сомнений. Здесь тоже речь, очевидно, идет о графической копии с недошедшей до нас картины. Характер экспрессии образов, подчеркнутая угловатая пластика фигур и типажи действующих лиц позволяют думать, что в данном случае оригиналом для рисовальщика послужила одна из живописных работ Корнелиса Энгельбрехтсена, крупного мастера лейденской школы живописи первой трети XVI века, творчество которого оказало значительное влияние на художников следующего поколения. Среди дошедших до нас картин Энгельбрехтсена такая композиция неизвестна, но особенности его изобразительной манеры отчетливо здесь прочитываются. Рисунок может быть ориентировочно датирован около 1530 года.

Еще один типологически близкий пример графической копии композиции крупного художника, исполненной в его непосредственном окружении, дает интересный лист «Христос, благословляющий ребенка» (Кат. 83). Рисунок поступил в Эрмитаж под именем итальянского живописца XVII века Пьетро Теста. Позднее эта атрибуция была отвергнута, и лист значился работой неизвестного художника без уточнения датировки и страны происхождения. Характер общего решения сцены и особенности графической техники рисунка вполне однозначно

указывают на его принадлежность к нидерландской школе середины XVI века и обнаруживают тесную связь с искусством Яна ван Скореля. В дошедшем до нас графическом наследии Скореля центральное место занимает группа композиционных эскизов, набросанных пером коричневыми чернилами и проработанных кистью светло-серым тоном в широкой живописной манере. Авторский стиль этих эскизов с их удлинёнными, выразительными по пластике фигурами, колышущимися, словно раздуваемыми ветром драпировками и бегло намеченными далекими пейзажными панорамами, обладает чертами столь ярко выраженной индивидуальности, что узнается сразу и безошибочно. Лист из собрания Эрмитажа демонстрирует все признаки стиля и графического почерка подобных рисунков Скореля, но некоторая механистичность исполнения свидетельствуют, что речь идет об ученическом повторении оригинального листа мастера.

Композиция, запечатленная на рисунке, полностью совпадает с малоизвестной картиной Скореля, появившейся на художественном рынке конце 1970-х годов и с тех пор снова исчезнувшей из вида. Молли Ферис, которой принадлежит честь открытия этой, прежде не отраженной в литературе живописной работы утрехтского мастера, убедительно датировала ее 1530-ми годами. Ей удалось также предложить истолкование представленного на картине весьма редкого сюжета.⁹⁸ Изображена почти никогда не становившаяся предметом внимания художников сцена, описанная в Евангелии от Матфея: «В то время ученики приступили к Иисусу и сказали: кто больше в Царстве Небесном? Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них и сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное. Итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном» (Мф 18, 1–4).

Показательно, что подобно упоминавшейся выше «Религиозной процессии» Лукаса ван Лейдена, редкая по иконографии сцена, сочиненная Яном ван Скорелем, тоже копировалась неоднократно. Помимо эрмитажного листа

⁹⁸ Faries M. Two additional panels from Jan van Scorel's workshop: comments about authorship // *Le dessin sous-jacent dans la peinture: colloque IV*. Louvain-La-Neuve, 1982. P. 123, 124.

композиция повторена в рисунке, хранящемся в Будапештском Музее изобразительных искусств. Этот лист неоднократно публиковался – первоначально как оригинальная работа Скореля,⁹⁹ позднее в качестве произведения неизвестного последователя художника или его мастерской.¹⁰⁰ При сравнении будапештского рисунка с его версией в собрании Эрмитажа бросается в глаза не только идентичность размера и техники обоих листов, но и практически полное совпадение всех графических приемов, каждой мельчайшей подробности изображения.¹⁰¹ Отличия в почерке, тем не менее, вполне очевидны: не вызывает сомнений, что рисунки принадлежат разным мастерам. Будапештский лист производит впечатление более энергичного по манере ведения линии, но вместе с тем и более жесткого; в нем заметна тенденция к огрублению и упрощению форм. Обращает на себя внимание также очевидная ошибка рисовальщика в изображении фигуры апостола на первом плане, у которого «перепутаны» ноги: отставленная назад, погруженная в тень нога по всей логике строения фигуры должна располагаться дальше от зрителя и быть правой, а не левой, как она нарисована.¹⁰² Рисунок, хранящийся в Эрмитаже, в сравнении с будапештским, кажется несколько более вялым, но, вместе с тем, и более внимательно проработанным в деталях, более убедительным по пластическому решению. В целом он ближе подходит к графической манере самого Скореля. Главный вывод, который можно сделать из сопоставления двух листов, состоит в том, что рисунки связаны между собой не напрямую: ни один из них не является копией другого, а оба они восходят к общему прототипу. Таким прототипом, в данном случае, очевидно, была не сама картина Яна ван Скореля, а недошедший до нас авторский подготовительный рисунок к ней. Не вызывает сомнений, что оба рисовальщика – авторы эрмитажного и

⁹⁹ Winkler F. Pieter Cornelisz. Kunst (c. 1490–1544) // Old Master Drawings. Vol. 4. 1929. P. 27–28.

¹⁰⁰ Gerszi T. Netherlandish Drawings in the Budapest Museum: an Illustrated Catalogue. Vol. 1: Sixteenth-Century Drawings. Amsterdam: Van Gendt & Co, 1971. Pt. 1. № 233

¹⁰¹ Размер будапештского листа 201 × 298 мм. Таким образом, он больше рисунка из собрания Эрмитажа примерно на 30 мм по горизонтали за счет того, что последний, очевидно, был немного срезан справа, и часть пейзажной панорамы на нем утрачена.

¹⁰² Молли Ферис видела в этой неточности доказательство того, что будапештский рисунок относится к подготовительной стадии работы над картиной (Faries M. Two additional panels from Jan van Scorel's workshop: comments about authorship // Le dessin sous-jacent dans la peinture: colloque IV. Louvain-La-Neuve, 1982. P. 124). На мой взгляд, речь скорее идет просто об ошибке, характерной для копий: копиист, воспроизводя внешние формы, не слишком вдумывается во внутреннюю логику изображения.

будапештского листов – проходили обучение или были помощниками в мастерской Скореля, благодаря чему имели доступ к его рабочим материалам.

Еще одна, причем исторически чрезвычайно важная, категория рисунков-копий в наследии нидерландских мастеров XVI века связана с попытками усвоения уроков искусства Италии. Вслед за Яном Госсартом, посетившим Италию в 1509 году, и Яном ван Скорелем, проведшим там несколько плодотворных лет в начале 1520-х, путешествие через Альпы совершили и многие другие нидерландские мастера. К середине столетия паломничество на юг начинает восприниматься как почти обязательный этап формирования молодого художника. Венеция, Флоренция и прежде всего Рим становятся в XVI веке художественной меккой для живописцев и скульпторов со всех концов Европы. Показательно, однако, что именно нидерландцы в ряду других приезжих оказались самыми прилежными копиистами, оставившими нам множество графических свидетельств своего интереса к памятникам Италии. До нас дошли целиком или частично путевые альбомы нескольких нидерландских художников, в том числе таких значительных, как Мартен ван Хемскерк, Ламберт Ломбард, Франс Флорис.¹⁰³ Первоочередным объектом их внимания, разумеется, были памятники античного искусства, но и композиции живописцев итальянского Ренессанса нашли в их зарисовках достаточно широкое отражение. Давняя национальная традиция «коллекционировать» готовые художественные решения, способные в будущем стать опорой в работе над собственными произведениями, предстала здесь в новом преломлении. Предмет штудирования изменился, во многом изменились и задачи, которые ставили перед собой художники, но сама привычка детально фиксировать на бумаге чужие композиции осталась прежней.

В собрании Эрмитажа эта мода на копирование итальянских образцов может быть проиллюстрирована на примере первоклассного рисунка определенного в

¹⁰³О практике копирования нидерландскими рисовальщиками памятников Италии см.: *Artisti olandesi e fiamminghi in Italia: Mostra di disegni del Cinque e Seicento della collezione Frits Lugt: Catalogo critico*. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1966; римские рисунки Хемскерка опубликованы в *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*. Bd. 1–2. Berlin: Bard, 1913–1916; об итальянских рисунках Ломбарда см.: *Denhaene G. Lambert Lombard: Renaissance en humanisme te Luik*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1990; о рисунках Флориса см.: *Van de Velde C. A Roman Sketchbook of Frans Floris // Master Drawings*. Vol. 7. № 3. 1969. P. 255–286.

процессе исследования как работа Франса Флориса, одного из крупнейших мастеров нидерландского романизма (Кат. 88). Рисунок поступил в Эрмитаж и долгое время числился в музее под именем Джулио Романо. Позднее М. В. Доброклонский отверг это определение и включил лист в каталог итальянских рисунков Эрмитажа в качестве произведения неизвестного художника римской школы середины XVI века.¹⁰⁴ Рисунок действительно по композиции и общему духу тесно связан с Италией, однако принадлежность его руке Франса Флориса не вызывает сомнений. Лист относится к числу графических копий с памятников итальянского искусства, которые Флорис во множестве исполнял во время своего пребывания в Риме между 1541 и 1547 годами. Привезенные в Антверпен, они (как и зарисовки антиков) в дальнейшем служили художнику источником композиционных идей и использовались в качестве пособия для учеников, которые усердно копировали их. Многие итальянские зарисовки Флориса дошли до нас только в этих ученических репликах, что делает важным вопрос о вычленении из общей массы сохранившихся рисунков этой группы бесспорных оригиналов самого мастера. Одним из них, несомненно, является эрмитажный лист. Высочайшее художественное качество, безупречная точность в проработке мельчайших деталей, узнаваемые приемы руки Флориса (особенно показательные в трактовке лиц персонажей) позволяют отнести композицию к числу лучших образцов ранней графической манеры художника.¹⁰⁵

Сюжет рисунка, определенный Доброклонским просто как «Античное шествие»,¹⁰⁶ на деле восходит к известной фреске Полидоро да Караваджо на дворовом фасаде палаццо Риччи в Риме. Живописный фриз на сюжет из истории Древнего Рима, помещенный над окнами первого этажа дворца, был исполнен Полидоро в 1530-е годы и хотя и с повреждениями, но сохранился до наших дней.

¹⁰⁴ Доброклонский М. В. Рисунки итальянской школы XV и XVI веков (Каталоги собраний Гос. Эрмитажа, I). М.; Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1940. № 212.

¹⁰⁵ Атрибуция впервые опубликована в 2010 году (Ларионов А.О. От готики к маньеризму: нидерландские рисунки XV-XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа: каталог выставки. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. С. 243-245, № 43) и принята Эдвардом Вауком (Wouk, E. Frans Floris (1519/20–70): Imagining a Northern Renaissance. Leiden; Boston: Brill, 2018. P. 101. Cat. D.29)

¹⁰⁶ В действующем инвентаре музея (составленном в 1930-е годы) сюжет рисунка записан как «Расставание Иакова с Лаваном», но М. В. Доброклонский не принял это истолкование.

Данная композиция представляет собой сцену «Сабиняне, отправляющиеся на праздник в Рим». Сюжет основывается на драматическом эпизоде, описанном Титом Ливием в первой книге «Истории Рима». В отличие от «Похищения сабинянок» – популярнейшей темы в европейском искусстве, предшествующий эпизод, связанный со сборами сабинян на праздник, не имеет изобразительной традиции и представляет собой свободную фантазию Полидоро на античную тему. Изображая праздничное шествие нарядно одетых, не подозревающих о близкой перемене судьбы девушек и безоружных пеших и конных юношей, принимающих пожелания успеха в обещанных спортивных играх, Полидоро следует композиционным принципам древнеримских рельефов. Интерес, проявленный Флорисом к этой росписи, видимо, проистекал из его увлеченности античными темами и классическими формами в искусстве. Вместе с тем он свидетельствует и о внимании художника к достижениям современного итальянского искусства. Фреска Полидоро была закончена всего за несколько лет до приезда Флориса в Рим и еще не приобрела тогда статус хрестоматийного образца монументальной живописи школы Рафаэля, который позднее сделал ее излюбленным объектом копирования для приезжающих в Рим художников.¹⁰⁷

Флорис абсолютно точно следует в своем рисунке композиции оригинала, не упуская ни одной детали и ничего не добавляя от себя, и тем заметнее становится стилистическая трансформация, которой подвергся в рисунке итальянский прототип. Для Полидоро наряду с археологической точностью изображения древних костюмов и вооружения важнейшую роль играло пластическое решение сцены. Он стремился достичь иллюзорной убедительности, рельефности фигур, тщательно выстраивал композицию по законам классического равновесия и гармонии масс. Флорис не только меняет пропорции персонажей, придавая им несвойственное героям итальянского художника преувеличенное изящество, но и делает их как будто бесплотными, невесомыми. На первый план выступает заключенный в композиции ритм размеренного плавного движения, легкого, как

¹⁰⁷ О копировании этой композиции Полидоро см.: Polidoro Caldara da Caravaggio: 1. Bisegni di Polidoro. 2. Copie da Polidoro. Bergamo: Monumenta Bergomensia, 1978. № 545– 550.

скольжение теней по стене. Прихотливое сплетение тонких перовых линий, очерчивающих фигуры и складки одежд, придает сцене чуждую оригиналу орнаментальную изощренность, еще более подчеркивая преобладание в рисунке плоскостного, декоративного начала. Помимо этого, можно заметить, что Флорис привносит в свою копию ноту характерно нидерландской повествовательности. Под его рукой сцена утрачивает значительную долю своей классицистической строгости, отвлеченные риторические формулы в изображении персонажей уступают место почти бытовой непосредственности. На первый план выступает тема веселого оживления, царящего в группе девушек, идущих на праздник. Контрастом к их беззаботности выглядит мотив юноши верхом на коне, который обнимает на прощание отца или брата, словно в предчувствии грядущей драмы. Все эти мотивы, разумеется, взяты из композиции Полидоро, но в трактовке Флориса интерес к самой фабуле происходящих событий явно становится преобладающим.

Легко заметить, что рисунок Франса Флориса отличается от всех предыдущих листов, рассмотренных в этом разделе, не только объектом копирования, свидетельствующим о принципиально иных стилистических ориентирах, но и самим пониманием задачи. Художник не просто фиксирует заинтересовавшую его композицию, но и интерпретирует ее в соответствии с собственными художественными устремлениями. Такой «творческий» подход к копированию знаменует собой резкий разрыв как с традицией использования тиражируемых «патернов», так и с практикой точного повторения образцовых композиций, господствовавшими прежде в нидерландском искусстве. Итальянские зарисовки Флориса 1540-х годов (вслед за «римскими альбомами» Мартена ван Хемскерка и Ламберта Ломбарда, появившимися десятилетием раньше) знаменуют собой наступление новой эры. От них лежит уже прямая дорога к тому сознательному и отрефлексированному «диалогу» с предшественниками, который столь ярко проявляется в копийных рисунках Хендрика Голциуса или Питера Пауля Рубенса.

Глава 3. Композиционные эскизы и проекты

Среди различных типов рисунков, существующих в художественной практике, едва ли можно найти две категории, которые дальше отстояли бы друг от друга по своей задаче, чем копии, исполненные с чужих композиций, и оригинальные авторские эскизы. Для нидерландского искусства XV – первой половины XVI века такое противопоставление, однако, теряет свою полярность. Поскольку графические образцы в эту эпоху широко использовались при работе над новыми живописными произведениями, а сами эти произведения (по крайней мере, до 1510-х годов) нередко воспроизводили устойчивые, многократно тиражировавшиеся иконографические схемы, грань между рисунками «копийными» и «творческими» была достаточно зыбкой и размытой. Подтверждение этому можно найти даже на лексическом уровне. И образец – хранящаяся в мастерской копия зарисовка, и проект – авторский подготовительный рисунок к будущей картине, обозначаются в документах того времени одним и тем же нидерландским словом *patroon*, так что не всегда можно понять, о графических листах какого рода идет речь.

Вообще, само слово «эскиз» в том значении, в каком мы привыкли употреблять его сегодня, кажется неприменимым к большинству дошедших до нас старых нидерландских рисунков. Дух свободной импровизации, спонтанность художественного решения, исправления и варианты, свидетельствующие о творческом поиске художника, – все эти качества до середины XVI века редко дают о себе знать в нидерландской графике. Относительная редкость в наследии нидерландских рисовальщиков рабочих, подготовительных листов может иметь лишь одно объяснение: им не придавали особого значения, и никто не старался их сберечь. Единичные авторские беглые композиционные наброски, все же, дошли до нас, хотя уточнение их конкретного предназначения и места в творческом процессе часто оказывается затруднительным. Виной тому крайняя малочисленность сохранившихся листов такого рода, не позволяющая делать какие-либо окончательные выводы относительно их типологии.

Основную массу сохранившихся композиционных рисунков нидерландских мастеров XV – первой половины XVI века, однако, составляют листы иного рода – завершенные по своему характеру и достаточно тщательные по манере исполнения целостные сюжетные композиции. Они в свою очередь типологически неоднородны и распадаются на несколько групп.

Наиболее хорошо известная нам форма композиционного рисунка в искусстве Старых Нидерландов – это так называемый контрактный рисунок. Речь идет, в первую очередь, о графических проектах будущих картин, либо резных панелей. Эти два типа художественных памятников были тесно связаны между собой, поскольку они часто комбинировались в церковных полиптихах той эпохи. Композиционные и выразительные особенности тех или иных листов во многих случаях позволяют, все же, делать вывод, какое именно изображение – живописное или пластическое – имел в виду художник. Но в целом, отграничение эскизов картин от проектов скульптурных рельефов относится к числу наиболее сложных и далеко не всегда разрешимых задач, встающих перед исследователем ранних нидерландских рисунков.

Графические проекты планируемых композиций согласно существовавшей тогда практике представлялись заказчику при подписании контракта и играли роль официального документа. Рисунок призван был удостоверить, что художник обязуется исполнить произведение, следуя утвержденному заказчиком проекту, а заказчик, в свою очередь, соглашается эту работу принять и оплатить. Подобные рисунки могли сильно отличаться по технике, размеру и манере исполнения в зависимости от типа конечного произведения, временного периода и особенностей местной традиции. Их, однако, объединяют некоторые общие качества: композиционная завершенность, отсутствие правок и разночтений, достаточно тщательная детализация – в частности, обязательная фиксация содержательно значимых подробностей, таких как атрибуты святых, геральдические символы, элементы костюмов и пр. Как и сам договор, проектный рисунок подписывался сторонами (обычно на нижнем свободном поле листа) и содержал пояснения, касающиеся характера и назначения заказа. Коллекционеры последующих эпох,

однако, не испытывали интереса к этим надписям и, как правило, обрезали поля рисунка по краю композиции, поэтому в своем первоизданном виде – с подписями и комментариями – дошли лишь единичные образцы. Тем не менее, и в отсутствие прямых указаний на связь с процедурой подписания контракта, рисунки этого типа обычно могут быть опознаны. Среди известных произведений ранней нидерландской графики контрактные проекты составляют достаточно многочисленную группу, что вполне объяснимо – в силу своего статуса юридического документа они сохранялись в архивах гильдий и меньше, чем другие типы рисунков, были подвержены превратностям судьбы.

Не все законченные рисунки, однако, попадают в эту категорию. Детальный эскиз будущей композиции мог исполняться художником и для себя. Это делалось, в частности, если работа над картиной в какой-то мере передоверялась помощникам (такое назначение имеют, например, многие рисунки Франса Флориса). Кроме того, существовала практика исполнения *ricordo* – фиксационных зарисовок готовых картин перед отправкой их заказчику для сохранения в архиве мастерской. Все эти дефиниции на практике не всегда поддаются однозначному уточнению.

Отдельную проблему в классификации памятников ранней нидерландской графики представляет собой выявление так называемых независимых или автономных рисунков. Таким термином принято обозначать графические листы, которые исполнялись художниками без какой-либо практической цели, в качестве самоценных законченных произведений искусства. Раньше всего, еще в XV веке, подобные рисунки, адресованные узкому кругу ценителей, стали появляться в Италии (к ним относятся, например, импровизации Боттичелли на тему «Божественной комедии» Данте и некоторые работы Андреа Мантеньи). В начале XVI века сходный тип графических произведений получил распространение в Германии в творчестве Дюрера, Ганса Бальдунга Грина, мастеров Дунайской школы. Вопрос о том, с какого момента практика исполнения независимых

рисунков может быть прослежена в Нидерландах, остается предметом дискуссии.¹⁰⁸

Принято считать, что первым из нидерландских художников законченные графические композиции, не имевшие никакой подготовительной функции, начал исполнять около 1500 года Иероним Босх.¹⁰⁹ Позднее примеры автономных рисунков встречаются в творчестве мастеров, работавших в 1510–1530-х годах: Лукаса ван Лейдена, Дирка Велерта, Питера Кука ван Альста. Отдельные листы такого рода существуют также в наследии Ламберта Ломбарда, Франса Флориса и Питера Брейгеля Старшего. Расцвет же независимого рисунка как самостоятельного вида искусства наступает в Нидерландах позднее, в конце XVI века, и связан с творчеством Хендрика Гольциуса и мастеров его поколения. В целом общепринятая сегодня точка зрения сводится к тому, что в Нидерландах автономные рисунки на протяжении большей части XVI века создавались реже и играли в развитии графического искусства меньшую роль, чем в Германии, Италии и Франции.

Насколько справедлива эта оценка, сказать трудно. Критерии, по которым можно отличить независимый рисунок от «функционального», достаточно шатки. Листы этого рода не обладают какими-то специфическими особенностями техники или графической манеры, а по степени своей художественной завершенности они легко могут быть спутаны с контрактными проектами. Наличие монограммы или подписи автора, которое обычно служит важным свидетельством того, что лист был исполнен в качестве самостоятельного законченного произведения, тоже не является универсальным признаком. Вплоть до середины XVI века подписные рисунки действительно составляют в Нидерландах (в отличие, например, от соседней Германии) ничтожное меньшинство, но нельзя забывать, что и свои картины нидерландские мастера в эту эпоху тоже, как правило, не подписывали. В последнее время все чаще высказывается мнение, что, возможно, круг графических

¹⁰⁸ The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century: Exhibition Catalogue. Washington: National Gallery of Art, 1986. P. 34-39.

¹⁰⁹ Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue. Antwerp: Rubenshuis, 2002. P. 164-167.

листов старой нидерландской школы, принадлежащих к категории автономных, шире, чем представлялось прежде. И такие, к примеру, памятники, как большой лист в технике кьяроскуро «Встреча Иакова и Рахили», исполненный Гуго ван дер Гусом еще в 1470-х годах (Музей Ашмолеан, Оксфорд), или тщательно законченные композиционные рисунки Яна Госсарта 1510-х – 1520-х годов представляют собой плод свободного художественного творчества и не связаны с какой-либо конкретной практической задачей.¹¹⁰ Некоторые подобные спорные с точки зрения классификации листы, имеются и в собрании Эрмитажа.

Более наглядными особенностями обладают рисунки-проекты для гравюр. Появились они сравнительно поздно, ближе к середине XVI века, когда в качестве стандартной практики в работе над резцовой гравюрой на металле утвердилось разделение ролей «инвентора» - автора композиции и собственно гравера. В этом случае речь тоже идет о законченных, тщательно детализированных графических композициях, но некоторые особенности их исполнения и – главное – возможность сопоставления с появившимися на их основе гравюрами позволяют без труда вычленивать листы, предназначенные для гравирования, из общей массы сходных по характеру композиционно завершенных рисунков.

Законченные графические проекты исполнялись, кроме того, в процессе работы над витражами и шпалерами. Они имели свою специфику, связанную с особенностями этих видов декоративного искусства и тоже сравнительно, легко опознаются. Типологически рисунки для витражей и шпалер представляют собой четко очерченные самостоятельные группы памятников, требующие отдельного описания.

В целом же, задача уяснения возможного предназначения рисунка является необходимым и, в определенном смысле, ключевым этапом его изучения. Как правило, выводы по части возможной типологии листа предшествуют решению чисто атрибуционных проблем и именно они задают правильный вектор дальнейшего исследования. Вместе с тем, приходится учитывать, что неполнота

¹¹⁰ Husband T. B. *The Luminous Image: Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480–1560*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995. P. 12.

дошедшего до нас корпуса памятников порой затрудняет уверенную классификацию. Обрывочность имеющегося в распоряжении материала, обширные лакуны в знаниях о методах работы ранних нидерландских мастеров приводят к тому, что нередко приходится иметь дело со всевозможными «нетипичными случаями», рисунками, к которым трудно подобрать близкие аналогии в ряду уже изученных и опубликованных листов.

Все это, с одной стороны, не позволяет выработать какой-то единственно правильный алгоритм описания прежде неизвестных, не становившихся предметом специального интереса памятников, с другой – повышает значение и, так сказать, «удельный вес» каждого вновь введенного в оборот произведения. По сути, задача научной каталогизации обширного собрания прежде неизученных ранних нидерландских рисунков – такого, как эрмитажная коллекция – не сводится к необходимости поставить вновь публикуемые листы в уже устоявшийся, твердо определенный контекст. Осмысление этих, прежде неучтенных, листов ведет к корректировке самой общей картины, позволяет уточнить некоторые важные нюансы существовавшей в Нидерландах в XV – первой половине XVI веков практики использования графических эскизов и проектов. Такое положение вещей побуждает рассматривать композиционные рисунки, связанные с деятельностью живописных и скульптурных мастерских, а также, рисунки, которые возможно создавались как автономные произведения в свободной хронологической последовательности, избегая жесткого деления их на группы на основе априорного суждения об их возможной функции. Рисунки для витражей и шпалер, а также проекты для гравюр, при этом, выделены в самостоятельные разделы и описываются отдельно.

3.1 Рисунки и проекты для произведений живописи и скульптурных рельефов

Хронологически наиболее ранними среди нидерландских композиционных рисунков, хранящихся в собрании Эрмитажа, являются четыре стилистически тесно связанные между собой листа, относящиеся к так называемой группе Франка

ван дер Стокта. Они принадлежат к числу наиболее ценных и важных в историко-художественном отношении памятников коллекции и хорошо иллюстрируют описанные выше сложности, которые порой возникают с точной классификацией рисунков этого периода.

«Группа Франка ван дер Стокта» - условное наименование обширного, рассеянного по разным музеям и коллекциям комплекса графических листов, которые занимают обособленное место в ряду других произведений нидерландской школы XV века. Сегодня рисунки этой группы принадлежат к числу наиболее спорных и обсуждаемых в истории ранней нидерландской графики. На протяжении последних двух-трех десятилетий они были объектом острой дискуссии в научной литературе, вызвав к жизни множество противоречивых и взаимоисключающих суждений. Этот факт тем более примечателен, что в большинстве своем упомянутые листы давно и хорошо известны исследователям и на протяжении многих десятилетий вопрос об их атрибуции считался вполне решенным. Все они приписывались Франку ван дер Стокту, брюссельскому живописцу второй половины XV века, ученику и последователю Рогира ван дер Вейдена.

История атрибуции восходит к 1920–1930-м годам. Имя Франка ван дер Стокта (около 1420–1495), ученика и последователя Рогира ван дер Вейдена, было извлечено из забвения голландским архивистом и искусствоведом Юленом де Лоо, который на основании сведений в старинных источниках приписал этому мастеру триптих «Аллегория искупления» (Прадо, Мадрид), считавшийся прежде работой мастерской Рогира¹¹¹. Вокруг этого ключевого памятника он собрал около десятка других живописных работ, принадлежащих, по его мнению, тому же художнику, составив список, который впоследствии Макс Фридлендер дополнил еще пятью картинами.¹¹²

Следующий решительный шаг сделал в 1938 году Пауль Весхер, связавший с именем Франка ван дер Стокта (на основании сравнения все с тем же мадридским

¹¹¹ См.: Hulin de Loo G. Stockt, Vrancke van der // Biographie Nationale de Belgique. Vol. 24. Bruxelles: Buggenhoudt, 1926–1929. P. 66–76.

¹¹² Friedländer M. J. Early Netherlandish Painting. Vol. 1–16. – Brussels; Leyden: Sijthoff, 1967–1976. Vol. 2. P. 57, Addenda.

триптихом) три рисунка в собрании музея Бойманса – ван Бейнингена в Роттердаме и обнаруживший еще несколько листов, принадлежащих руке того же рисовальщика, в других собраниях.¹¹³ В дальнейшем круг приписанных художнику рисунков постепенно расширялся за счет включения в него отдельных вновь идентифицированных работ. Значительный вклад в этот процесс, в частности, внес Фридрих Винклер, который в 1965 году опубликовал под именем Франка ван дер Стокта обширную группу рисунков, хранящихся в Лувре, доведя общее число его предполагаемых графических работ до тридцати.¹¹⁴ Эту атрибуцию полностью поддержал Фриц Люгт, и она прочно вошла в последующую литературу. Наконец, в 2002 году Фриц Корени предпринял детальное исследование всей группы приписанных Франку ван дер Стокту работ. Он отверг часть ранее принятых атрибуций, в то же время добавив к числу возможных произведений мастера несколько широко известных листов круга Рогира ван дер Вейдена, которые прежде с именем Франка ван дер Стокта не связывались. Итоговый список, составленный Корени, включал в себя двадцать восемь рисунков, каждый из которых был им предположительно датирован и занял свое место в гипотетически выстроенной исследователем картине творческой эволюции мастера.¹¹⁵

Вместе с тем уже в 1993 году Феликс Тюрлеман высказался в пользу того, что как минимум некоторые из рисунков, приписанных Франку ван дер Стокту, не могут принадлежать этому автору, поскольку должны быть отнесены к более раннему периоду и связаны с непосредственным кругом Флемальского мастера.¹¹⁶ В своих выводах он опирался как на аргументы стилистического порядка, так и на анализ выявленных на бумаге водяных знаков. Еще дальше пошел в 1999 году Дирк де Вос, приписавший несколько листов обсуждаемой группы руке Рогира ван дер Вейдена.¹¹⁷ Это определение не встретило поддержки; Корени в своей публикации, посвященной рисункам Франка ван дер Стокта, подверг мнение оппонентов

¹¹³ Wescher P. The Drawings of Vrancke van der Stockt // *Old Master Drawings*. Vol. 13. 1938–1939. P. 1–5.

¹¹⁴ Winkler F. The Drawings of Vrancke van der Stockt // *Master Drawings*. Vol. 3. 1965. № 2. P. 155–158.

¹¹⁵ Koreny F. Drawings by Vrancke van der Stockt // *Master Drawings*. Vol. 41. 2003. № 3. P. 266–292.

¹¹⁶ Thürlemann F. Die Madrider “Kreuzabnahme” und die Pariser “Grabtragung”: das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins // *Pantheon*. Vol. 51. 1993. P. 42–45.

¹¹⁷ De Vos D. Rogier van der Weyden: The Complete Works. Antwerpen: Mercatorfonds, 1999. P. 384.

уничтожающей критике, но и его статья вызвала серьезные возражения¹¹⁸, а к числу противников устоявшейся атрибуции рисунков Франку ван дер Стокту присоединились и некоторые другие историки раннего нидерландского искусства.¹¹⁹ Важную роль в прояснении вопроса сыграла организованная в Лувене осенью 2009 года выставка произведений Рогира ван дер Вейдена и мастеров его круга, в рамках которой впервые были собраны вместе многие из графических листов, оказавшихся предметом спора. В каталоге выставки Барт Франсен и Стефан Хоутекете сформулировали новый взгляд на группу работ, прежде приписывавшихся ван дер Стокту.¹²⁰ По их мнению, речь идет о свободных копиях картин Рогира ван дер Вейдена, которые были исполнены в 1430–1450-х годах и относятся к ближайшему кругу великого мастера. Композиционные расхождения рисунков с их возможными живописными прототипами объясняются, по мнению упомянутых авторов, тем, что они отражают подготовительные материалы Рогира и его композиции на ранних стадиях обдумывания замысла, из чего делается вывод о принадлежности обсуждаемых рисунков руке одного из сотрудников или учеников, работавших в мастерской Рогира ван дер Вейдена.

Точка в этой дискуссии, вероятно, еще не поставлена, но некоторые ее предварительные итоги уже могут быть подведены. Представляется, в частности, вполне очевидным, что продержавшаяся почти семьдесят лет атрибуция обсуждаемой группы рисунков Франку ван дер Стокту сегодня должна быть отвергнута. Рисунки, по большей части, не находят никаких параллелей в картинах, собранных под именем названного художника, при том, что и сама группа его предполагаемых живописных работ подверглась пересмотру. Даже произведение, считавшееся центральным в наследии Франка ван дер Стокта – триптих «Аллегория искупления» (Прадо, Мадрид) – теперь изымается из числа его достоверных работ.¹²¹ Оказалось, что вся логическая конструкция, десятилетиями

¹¹⁸ Wittek M. En marge d'une récente exposition de dessins anciens des Pays-Bas, Anvers, Rubenshuis, juin–août 2002: 2. les papiers des dessins anciens et leurs filigranes // *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*. Vol. 72. 2003. P. 163.

¹¹⁹ Buck S. Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: Kritischer Katalog. Turnhout: Brepols, 2001. P. 97–103

¹²⁰ Rogier van der Weyden, 1400–1464: de Passie van de Meester. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2009. P. 419, 420.

¹²¹ Campbell L. The Workshop of Rogier van der Weyden // *Rogier van der Weyden, 1400–1464: de Passie van de Meester*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2009. P. 107.

выстраивавшаяся историками искусства, базировалась на очень шатком фундаменте и, стоило поставить под сомнение одну-две недоказуемые базовые гипотезы, сразу рассыпалась без остатка.

Моя собственная точка зрения на этот запутанный вопрос, более развернуто обоснованная в отдельной статье на эту тему,¹²² состоит в следующем. Представляется, что тесная связь всех рисунков бывшей «группы ван дер Стокта» с искусством Рогира ван дер Вейдена сегодня вполне доказана и не подлежит сомнению. Но, вместе с тем, выдвинутая авторами каталога выставки в Лувене теория, что обсуждаемые графические произведения являются продуктом деятельности мастерской великого художника, тоже не может считаться бесспорной. Влияние Рогира ван дер Вейдена распространялось в середине XV века далеко за пределы узкого круга сотрудников, работавших под его непосредственным руководством. Кажется довольно странным, что неизвестный помощник, вдохновлявшийся, по мысли Франсена и Хоутекете, рабочими эскизами и предварительными вариантами картин Рогира, не оставил ни единой зарисовки какого-либо законченного произведения мастера. Скорее, можно присоединиться к мнению исследователей, которые вообще не рассматривают эти рисунки как копии.¹²³ Более убедительной кажется мысль, что речь идет о вполне самостоятельных подготовительных эскизах художника-современника, который хорошо знал произведения Рогира ван дер Вейдена и творчески перерабатывал заимствованные у него композиционные схемы.

Заслуживает пристального внимания, также, тот факт, что многие входящие в группу рисунки были в свое время идентифицированы в качестве проектов для произведений скульптуры. Поскольку ни одной столь же близкой параллели в сфере живописи до сих пор обнаружить не удалось, можно предположить, что и все остальные листы обсуждаемой группы связаны с разработкой композиций именно для скульптурных рельефов и ведут свое происхождение из архива какой-

¹²² Ларионов А. О. Рисунки «группы Франка ван дер Стокта». К истории одного научного заблуждения // Искусствознание, № 4'21. С. 108 – 131.

¹²³ Thürlemann F. Die Madrider “Kreuzabnahme” und die Pariser “Grabtragung”: das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins // Pantheon. Vol. 51. 1993. P. 42.

то брюссельской скульптурной мастерской середины XV века. Анализ четырех графических листов, хранящихся в Эрмитаже, дает дополнительные аргументы в пользу этой гипотезы.

Эскизный набросок сцены «Благовещение» (Кат. 4) и в стилистическом, и в техническом отношении принадлежит к числу наиболее характерных рисунков обсуждаемой группы. Бегло наметив композицию черным мелом, художник прорабатывает ее пером чернилами двух оттенков, смягчая некоторые контуры белилами. В качестве основы он использует лист, подцвеченный едва уловимым рыжевато-красным тоном, – такая предварительная подготовка бумаги применена и во многих других произведениях «группы Франка ван дер Стокта». Основным композиционным источником сцены, несомненно, является изображение Благовещения на левой створке алтарного триптиха Рогира ван дер Вейдена, известного под названием «Алтарь Колумба» (Старая пинакотека, Мюнхен). Это живописное произведение, исполнение которого относят к началу 1450-х годов, произвело сильное впечатление на современников, породив множество подражаний. К числу произведений, вдохновленных знаменитым живописным образом, относится и рисунок собрания Эрмитажа, хотя его автор во многих деталях отходит от прототипа. Заимствуя у Рогира ван дер Вейдена общее расположение фигур, позы персонажей, изображение кровати на заднем плане, полог которой с одной стороны свернут и подвязан узлом, рисовальщик в то же время иначе трактует интерьер и несколько меняет повороты голов и жесты Марии и архангела Гавриила. Характер изменений, внесенных в исходную композицию, очень показателен и убеждает в том, что рисунок исполнялся в качестве проекта именно для скульптурного рельефа.

На такую мысль, прежде всего, наводит отсутствие в композиции рисунка ощущения реальной глубины интерьера, в котором разворачивается действие. Переместив изображение полуприкрытых ставнями окон с боковой стены комнаты на торцовую, рисовальщик устраняет перспективный эффект, игравший важную роль в организации пространства на картине Рогира ван дер Вейдена. Показательно также и то, как сознательно сводится к набору плоскостных элементов весьма

условное изображение кровати за спиной Марии. Кроме того, обращают на себя внимание коррективы, внесенные в трактовку фигуры архангела Гавриила. На створке «Алтаря Колумба», в соответствии с устойчивой иконографической традицией, архангел в левой руке держит скипетр, а правой благословляет Святую Деву. Автор рисунка отходит от этого иконографического принципа (общего практически для всех изображений сцены в искусстве XV века). На рисунке мы видим, что архангел, держа скипетр в правой руке, левой отводит в сторону полог балдахина кровати. Такое отступление от обычной схемы, вероятно, продиктовано здесь именно желанием учесть специфику рельефной композиции. Перед художником стояла задача зрительно связать первый и второй планы изображения, добившись естественного и органичного перехода от объемных фигур главных персонажей к выполненным в технике низкого рельефа деталям фона. Показательно, что единственный известный мне другой пример использования этого редкого иконографического мотива связан именно со скульптурой. Точно так же отводит левой рукой полог кровати архангел Гавриил в сцене «Благовещение» на левой створке упоминавшегося уже резного алтаря в соборе в Лоредо.

Сходным примером свободной вариации на тему произведений Рогир ван дер Вейдена может служить рисунок «Посещение Марией Елизаветы» (Кат. 5). Этот небольшой по формату графический лист, исполненный пером по разметке черным мелом, отличается высокой степенью законченности и тщательностью отделки деталей. Он, в отличие от «Благовещения», не производит впечатления рабочего эскиза, а скорее принадлежит к разряду готовых композиционных проектов. Образцом художнику на этот раз послужила композиция, повторенная Рогиром ван дер Вейденом и его мастерской с незначительными изменениями как минимум дважды (картины в галерее Сабауда, Турин, и Музее изобразительных искусств, Лейпциг). Сравнение показывает, что автор рисунка позаимствовал у своего знаменитого современника общее решение сцены и – с некоторыми коррективами – две центральные фигуры. Отступления от живописного прототипа в том, что касается трактовки фона и построения пространства, здесь, однако, еще существеннее, а связь рисунка с задачей разработки композиции скульптурного

рельефа выступает еще нагляднее. На то, что речь идет о проекте одной из панелей резного алтаря, указывает характерный для позднеготических скульптурных рельефов принцип распределения пространственных планов: фигуры главных персонажей, исполнявшиеся в высоком рельефе, выдвинуты на авансцену, а архитектурный и пейзажный фон решен в более мелком масштабе и компоуется по вертикали, в пределах одной плоскости.

Два других рисунка эрмитажного собрания, относящихся к «группе Франка ван дер Стокта», не имеют прямых композиционных прототипов в известных нам работах Рогера ван дер Вейдена, хотя с точки зрения общих стилистических характеристик тоже отражают очевидное влияние его искусства. Лист «Ангелы, поющие славу Всевышнему» (Кат. 6) представляет собой изображение парящих ангелов, которые держат в руках большой развернутый свиток с бегло обозначенной на нем нотной записью. Этот рисунок исполнен в такой же технике, что и «Посещение Марией Елизаветы», близок к нему степенью детализации, но, в отличие от последнего, не имеет характера законченной цельной сюжетной сцены. Здесь мы сталкиваемся с примером разработки художником отдельного мотива для включения его в дальнейшем в более сложную развернутую композицию.

Изображения музицирующих и поющих ангелов встречаются в нидерландском искусстве достаточно часто (как правило, в сценах Рождества). Однако именно такая группа из трех ангелов, поющих с нотного листа, не находит прямого прообраза в живописи первой половины или середины XV века. Возможно, эта композиция представляет собой самостоятельную инвенцию художника. В любом случае, можно определенно утверждать, что данный лист не является копией. Как легко заметить, предварительный набросок черным мелом здесь не везде совпадает с окончательным вариантом рисунка, что ясно указывает на творческий характер работы. Более того, контуры фигуры ангела в центре были явно очерчены раньше, чем появилось изображение нотного листа, сквозь который они теперь «просвечивают». Это свидетельствует, что рисунок логически, «изнутри» выстраивался художником, а не срисовывался с уже готового образца.

Уже это обстоятельство может служить, хотя косвенным, но достаточно весомым доказательством того, что рисунок связан с подготовкой именно скульптурного, а не живописного произведения. Дело в том, что тип фрагментарного подготовительного эскиза какой-то части будущей картины неизвестен в нидерландской графике XV века. Напротив, при работе над резным алтарем он выглядит вполне естественным, поскольку сложные многофигурные скульптурные композиции в ту эпоху составлялись из отдельных групп, которые вырезались из разных блоков дерева и, соответственно требовали самостоятельной разработки. Среди рисунков «группы Франка ван дер Стокта» есть и другие образцы подобных проектов для составных частей будущих многофигурных композиций, например, упоминавшийся уже лист «Парящие ангелы с короной в руках» в собрании Лувра или «Три фигуры из сцены Плакание Христа» (там же).

Наконец, отдельного комментария заслуживает лист «Мастерская резчиков по дереву» - один из шедевров эрмитажной коллекции ранней нидерландской графики (Кат. 3). Мне уже доводилось детально писать об этом уникальном в своем роде рисунке, отличающемся необычностью композиции и чрезвычайной редкостью сюжета¹²⁴. Повторю основные выводы, к которым я тогда пришел. Лист тесно стилистически связан со знаменитым рисунком «Sculpstool» в собрании музея Метрополитен (Рис. 5) и, возможно, подобно ему связан с работами по украшению в середине 1440-х годов каменными рельефами здания Ратуши в Брюсселе. Как и «Sculpstool» он принадлежит к редкому типу законченных презентационных проектов, предназначенных для демонстрации заказчику. При всех чертах сходства с нью-йоркским листом, эрмитажный рисунок отличается от него в нюансах графического почерка и, вероятно, исполнен другим рисовальщиком, хотя почти наверняка относится к продукции той же мастерской.

В 2010 году я, при этом, исходил из предположения, что оба проекта, и тот, что хранится в музее Метрополитен, и принадлежащий собранию Эрмитажа были

¹²⁴ Ларионов А.О. От готики к маньеризму: нидерландские рисунки XV-XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа: каталог выставки. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. С. 68-73.

выполнены в мастерской Рогира ван дер Вейдена. Пользуюсь случаем исправить здесь это ошибочное на мой сегодняшний взгляд суждение. Представляется, что прав был Фриц Корени, включивший оба листа в число работ, связываемых им с именем Франка ван дер Стокта. И хотя сама атрибуция Франку ван дер Стокту, на которой настаивал Корени, не выглядит сколько-нибудь обоснованной, принадлежность эрмитажного рисунка к этой группе графических памятников не вызывает сомнений.

Анализ эрмитажных рисунков только подтверждает выводы, напрашивающиеся на основе знакомства с итогами изучения рисунков «группы Франка ван дер Стокта» хранящимися в других коллекциях. Вкратце они могут быть суммированы следующим образом.

- Почти три десятка графических листов, рассеянных сегодня по разным собраниям, составляют единый комплекс, занимающий обособленное место в истории нидерландского рисунка XV века. При этом, рисунки не обязательно принадлежат руке одного и того же художника. Вероятнее, мы имеем дело с продукцией одной и той же мастерской.

- Атрибуция всех этих рисунков руке брюссельского живописца Франка ван дер Стокта, принятая десятилетиями в литературе, должна быть решительно отвергнута. Вместе с тем, и новейшая гипотеза о происхождении этих рисунков из мастерской Рогира ван дер Вейдена не находит убедительных подтверждений.

- Детальный анализ входящих в группу графических листов (в том числе тех, которые принадлежат собранию Эрмитажа) позволяет предположить, что все они являются подготовительными работами не для произведений живописи, а для скульптурных рельефов. Таким образом, речь, скорее всего, идет о сохранившемся волею исторической случайности комплексе рабочих рисунков из архива не идентифицированной скульптурной мастерской, действовавшей в Брюсселе в 40-х – 60-х годах XV века.

Еще один лист эрмитажной коллекции, датируемый XV веком, который с большой долей вероятности может быть отнесен к категории композиционных проектов – перовой рисунок на пергаменте, изображающий Св. Екатерину

Александрийскую (Кат. 10). Святая Екатерина опознается по ее обычным атрибутам – мечу и короне, увенчивающей голову. Подобные одиночные фигуры святых в полный рост часто появлялись в XV–XVI веках на внешних створках складных алтарей, и эрмитажный лист, скорее всего, связан с одной из таких живописных композиций. Добавленная позднее другими чернилами монограмма MS послужила основанием для атрибуции рисунка Мартину Шонгауэру, под именем которого он значился в каталоге коллекции Кобенця и инвентарях Эрмитажа. Позднее это определение было поставлено под сомнение, и лист отнесли к разряду работ неизвестных художников немецкой школы. Рисунок, тем не менее, имеет нидерландское происхождение, на что первыми указали в 1931 году составители аукционного каталога Voerneg (лист был выставлен там на продажу, но не нашел покупателя и вернулся в Эрмитаж).¹²⁵

Тип лица святой и пластика ее фигуры свидетельствуют об очевидном влиянии Гуго ван дер Гуса. В ряду работ многочисленных последователей великого мастера рисунок занимает обособленное место, выделяясь своими высокими художественными достоинствами и выраженной индивидуальностью графического почерка. Манера автора рисунка отличается своеобразной изысканной линейностью. Предельно экономными, уверенными, тонкими штрихами художник очерчивает задрапированную фигуру святой девы, создавая образ, исполненный хрупкого изящества и шарма. Впечатление беглости этого наброска, его незаконченности на деле оказывается обманчивым. Рисунок точен и тщательно детализирован – художник фиксирует не только прихотливый узор складок ткани, своеобразный тип лица героини, выразительный жест руки, но и все мельчайшие подробности ее туалета и головного убора. Необычным по манере представляется и способ объемной моделировки – густая короткая перекрестная штриховка в складках драпировок справа создает эффект глубокой тени, в которую

¹²⁵ Handzeichnungen alter Meister des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts aus den Beständen der Ermitage in Leningrad und anderer staatlicher Sammlungen der Sowiet-Union: Versteigerungskatalog № 171: 29. April 1931. Leipzig: C. G. Boerner, 1931. № 2. S. 1.

погружена эта часть фигуры, резко контрастируя с почти невесомой легкостью остального изображения.

Среди произведений нидерландской графики XV века мне известен только один сходный по почерку рисунок, вероятно принадлежащий тому же художнику: «Св. Иоанн Креститель на фоне пейзажа» (Музей изобразительных искусств, Лейпциг, Рис. 14). Лейпцигский лист исполнен в иной, более сложной технике с добавлением размывки и белил, что затрудняет сравнение. Тем не менее тип лица персонажа, манера нанесения тонких перовых линий и способ обозначения теней ясно свидетельствуют о том же вкусе и тех же приемах руки. Относительно авторства лейпцигского рисунка несколько лет назад было высказано достаточно убедительное предположение, что он является работой так называемого Мастера триптиха св. Ипполита¹²⁶ – нидерландского художника, работавшего в конце XV века предположительно в Генте, автора алтарного триптиха, изображающего сцены мученичества св. Ипполита (Художественный музей, Бостон).¹²⁷

Сопоставление рисунка с изображениями на внешних створках бостонского алтаря дает дополнительные аргументы в пользу предложенной атрибуции. Среди представленных здесь четырех фигур имеется и образ св. Екатерины Александрийской. Композиционно он не совпадает с эрмитажным наброском, однако обращает на себя внимание общее стилистическое родство: подчеркнутый изгиб фигуры, характер разработки складок, рисунок рук, тип лица. Чрезвычайно близки по своему пластическому решению к св. Екатерине, запечатленной на рисунке, и другие фигуры святых бостонского триптиха. Среди многочисленных черт сходства особенно показательной выглядит одинаковая манера изображения ступней в виде условных, направленных вниз треугольников, – чисто авторский прием, не встречающийся в других нидерландских картинах той эпохи.

¹²⁶ Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue. Antwerp: Rubenshuis, 2002. P. 149–151.

¹²⁷ О Мастере триптиха св. Ипполита, его произведениях и их стилистических особенностях см.: Held J. S. Observations on the Boston Triptych of Saint Hippolytus // Album Amicorum J. G. van Gelder. The Hague: Nijhoff, 1973. P. 117–185. Там же дискуссия о возможной его идентификации с так называемым Мастером вышитой листы.

Можно предположить, что по своему назначению лист относится к типу контрактных рисунков для произведений живописи. В пользу этого свидетельствует тщательность детализации, разработанность образа, а также, использование вместо бумаги такого дорогого материала, как пергамент. То, что речь идет не о копии с уже существующей живописной композиции, а о предварительном эскизе, подтверждается и наличием авторской правки. Первоначально художник обозначил выступающие из-под края платья носки ступней героини ближе один к другому, что было вполне логично с точки зрения распределения складок одежды, но визуально лишало фигуру устойчивости. Почувствовав это, мастер сдвинул изображение ступни левее (уже вне связи с рисунком драпировок). По аналогии с бостонским живописным триптихом лист может быть датирован 1480-ми годами, что делает его весьма раритетным памятником, поскольку контрактные рисунки для живописных работ столь раннего времени дошли до нас в единичных образцах.

В обширном подборе хранящихся в Эрмитаже нидерландских композиционных рисунков первой половины XVI века особый интерес с точки зрения своей типологии представляют несколько листов, речь о которых пойдет ниже. Наиболее ранним по времени исполнения среди них является исключительный по своему значению рисунок с изображением сцены «Рождество» (Кат. 56), давно привлекающий пристальное внимание историков искусства.

Этот поистине монументальный лист, впечатляющий своим необычно большим размером, сложностью композиции, многообразием мотивов и тонкостью их разработки, представляет собой редчайший, едва ли не единственный в своем роде, памятник графического искусства рассматриваемой эпохи. Рисунок дошел до нас со значительными повреждениями. Некогда он был буквально изорван в клочья, причем отдельные фрагменты оказались утраченными. Неизвестный реставратор бережно собрал его как мозаику, из отдельных кусочков, дублировав на новую основу и восполнив недостающие элементы композиции. Мы не знаем, когда была произведена эта реставрация, в середине ли XVIII века, когда лист принадлежал графу Кобенцлю (в составе коллекции которого был приобретен для

Эрмитажа), или же - что представляется более вероятным - еще раньше. Нельзя, однако, не отдать должное тщательности и мастерству, с которыми была выполнена эта работа. Поздние дополнения, особенно обширные в верхней правой части листа, а также вдоль левого края и в нижнем правом углу, хорошо подобраны по тону, но вместе с тем не претендуют на имитацию особенностей авторского почерка. Они исполнены кистью в нейтральной, упрощенной манере и лишены проработки пером и белилами, характерной для авторских частей рисунка. Такой подход – стремление максимально сохранить подлинник, зрительно его «собрать», но при этом по возможности избежать произвольных вторжений в его художественную структуру, – близок нашим сегодняшним представлениям о реставрационной этике, однако для XVII–XVIII веков он являет собой редкое исключение.

При всех изъянах нынешнего состояния сохранности рисунок, , в своих центральных, художественно наиболее значимых элементах дошел до нас лишь с незначительными повреждениями. Сцена Рождества Христова изображена здесь в полном соответствии с существовавшей в европейском искусстве XV–XVI веков иконографической традицией.¹²⁸ Рисунок, исполненный пером и кистью на грунтованной серым тоном бумаге, отличается тщательной законченностью во всех мельчайших деталях. Центральные фигуры в светлах деликатно и тонко пройдены белилами. Эта, итальянская по своему происхождению, техника рисунка на подцвеченной бумаге с использованием белил в Северной Европе впервые была введена в употребление Гуго ван дер Гусом в 1470-х годах, и к началу XVI века получила как в Нидерландах, так и в Германии достаточно широкое распространение. Автор рисунка использует ее, однако, по-своему, в не вполне обычной для того времени манере. В отличие от большинства современников он равнодушен к чисто декоративным возможностям этой техники, не стремится подчеркнуть колористические и светотеневые контрасты. Легчайшие

¹²⁸ Детальный разбор иконографии рисунка и анализ его связи с текстом «Откровения Св. Биргитты» см. Ларионов А.О. От готики к маньеризму: нидерландские рисунки XV–XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа: каталог выставки. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. С. 106-108.

прикосновения белил создают здесь атмосферу мягкого серебристого свечения, исходящего от Младенца Иисуса и бросающего отсвет на тех, кто приблизился к его колыбели. Этот свет не подчиняется оптическим законам, он не отбрасывает теней, а словно обволакивает фигуры, окутывает их легкой дымкой, создавая замечательный по своей художественной выразительности эффект.

Вопрос об авторстве этого уникального рисунка решается в литературе противоречиво. М. В. Доброклонский, впервые опубликовавший его в 1936 году, приписал лист работавшему в Кельне немецкому художнику первой половины XVI века Бартоломеусу Брейну (1493–1555) и датировал его временем около 1520 года.¹²⁹ На публикацию почти немедленно откликнулся Макс Фридлиндер, который решительно высказался в пользу более ранней датировки листа и назвал его автором учителя Брейна, Яна Юста ван Калькара.¹³⁰ В дальнейшем обе эти атрибуции существовали в литературе параллельно. Авторы, писавшие о Бартоломеусе Брейне, ссылались на статью Доброклонского и рассматривали рисунок в контексте творчества кельнского мастера, а специалисты в области нидерландской живописи цитировали мнение Фридлендера об авторстве Яна Юста. Какие-либо дополнительные соображения в пользу того или иного определения не приводились, альтернативная точка зрения критически не исследовалась.

Обе атрибуции между тем имеют под собой достаточно серьезные основания. Предположение Доброклонского об авторстве Бартоломеуса Брейна основывалось на близости композиции и отдельных мотивов рисунка к картинам этого художника, в частности к «Рождеству» (Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне) и к «Поклонению волхвов» (городской собор Эссена). Надо заметить, что приведенные автором первой публикации примеры выглядят даже не самыми наглядными. В творческом наследии Брейна существуют работы, демонстрирующие еще большее сходство с эрмитажным листом. Речь идет о самых

¹²⁹ Dobroklonsky M. V. Bartholomäus Bruyn (1493–1555): The Nativity. Leningrad, Hermitage (from The Cobenzl Collection) // Old Master Drawings. Vol. 11. 1936/37. P. 53–54.

¹³⁰ Friedländer M. J. Eine Zeichnung von Jan Joest van Kalkar // Oud Holland. Vol. 57. 1940. S. 161–167.

ранних его произведениях, относящихся к периоду 1512–1515 годов, которые в 1936 году, когда Доброклонский писал свою статью, оставались неизвестными. Таким является, в частности, доска с изображением Рождества, впервые показанная на выставке в Вене в 1959 году (Рис. 18),¹³¹ в которой повторены все основные композиционные элементы эрмитажного рисунка, включая архитектурный задник и пейзажный фон. Еще более выразительный пример представляет собой «Рождество» в приходской церкви в Мариенбауме – картина большого формата, написанная на холсте, практически идентичная рисунку по композиции (Рис. 19).¹³²

Фридлендер (также не знакомый с упомянутыми картинами) охарактеризовал атрибуцию Доброклонского как «проницательную и правильную по общему направлению мысли, но все же ошибочную».¹³³ Немецкий ученый полагал, что при всех параллелях с работами Брейна чисто стилистически – по типам лиц, манере трактовки складок, а также по общему духу – эрмитажный рисунок от них отличается, демонстрируя вместе с тем очевидную близость к произведениям Яна Юста ван Калькара. В качестве примера он приводил исполненное последним около 1505 года «Рождество» в церкви Св. Николая в Калькаре (Рис. 20). Композиционные совпадения с картинами Бартоломеуса Брейна Фридлендер объяснял тем, что тот долгие годы работал помощником Яна Юста, более того, был женат на его дочери и, таким образом, имел доступ к запасу образцов и моделей, хранившихся в его мастерской. Ранние работы Брейна, по мнению Фридлендера, свидетельствуют о его «рабской зависимости» от стиля Яна Юста и в большинстве являются близкими вариациями на тему произведений последнего.

Следует заметить, что с сегодняшней точки зрения разногласия исследователей в оценке эрмитажного рисунка не кажутся столь уж значительными и принципиальными. Если принять во внимание, что наиболее тесные связи рисунок имеет с произведениями Бартоломеуса Брейна 1512–1515 годов (то есть

¹³¹ Tümmers H. J. Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn: mit einem kritischen Katalog. Köln: Greven Verlag, 1964. S. 48. Kat. A. 5.

¹³² Ibid. S. 57, 58. Kat. A 26

¹³³ Friedländer M. J. Eine Zeichnung von Jan Joest van Kalkar // Oud Holland. Vol. 57. 1940. S. 161.

периода, когда он или продолжал работать в качестве помощника Яна Юста, или только начал свою самостоятельную карьеру), то спор теряет свою остроту. Речь в этом случае идет уже не о выборе между двумя крупными художниками, которых к тому же принято относить к разным школам: Бартоломеуса Брейна – к немецкой, а Яна Юста ван Калькара – к нидерландской. Перед нами, по сути, стоит вопрос, сплошь и рядом возникающий в атрибуционной практике: считать ли рисунок произведением самого мастера (в данном случае Яна Юста) или же он является продуктом деятельности его мастерской, работой, которая была исполнена по лекалам учителя его талантливым учеником?

Любой ответ на этот вопрос поневоле остается гипотетическим ввиду отсутствия необходимого сравнительного материала. До нас не дошло больше ни одного рисунка Яна Юста или его круга, а известные рисунки Бартоломеуса Брейна относятся к иной, гораздо более поздней фазе его творчества и не имеют по своему характеру и технике ничего общего с эрмитажным листом. И все же сопоставление рисунка с ранними картинами Бартоломеуса Брейна свидетельствует скорее в пользу точки зрения Фридендера. При всей композиционной близости упомянутых картин к нашему рисунку они кажутся исполненными другой рукой. И дело не только в отмеченных Фридендером стилистических отличиях, но и в общем качественном уровне. Эрмитажный лист очевидно превосходит названные картины тонкостью разработки образов, мягкостью и обобщенностью трактовки складок, богатством и выразительностью деталей. Сравнение однозначно свидетельствует в пользу «первичности» рисунка по отношению к живописным версиям той же композиции кисти юного Бартоломеуса Брейна, которые выглядят не более чем его упрощенными и огрубленными повторениями. Косвенные подтверждения этого вывода содержатся и в статье Доброклонского. Обсуждая возможную датировку эрмитажного листа, он исходил из того, что рисунок по уровню мастерства и художественной свободы превосходит датированную 1516 годом картину Брейна во Франкфурте-на-Майне и потому должен быть отнесен к несколько более позднему времени. Вместе с тем предложенная им дата, около

1520 года, вступает в противоречие с характером картин Брейна этого периода, стилистически уже весьма далеких от его работ предшествующего десятилетия.

Важным и тоже не получившим пока в литературе однозначного ответа является вопрос о предназначении рисунка. И Доброклонский, и Фридендер писали о нем как о подготовительном «картоне» (то есть детальном эскизе в размер натуры) к несохранившейся картине. Проблема, однако, состоит в том, что нет никаких сведений об использовании такого рода картонов в Нидерландах XV–XVI веков. С полным основанием считается, что обычной практикой было нанесение подготовительного рисунка непосредственно на загрунтованную под живопись доску, картоны же исполнялись только в случаях перевода изображения в другую технику, например, при изготовлении витражей или шпалер. Вольф-Томсен допускала мысль, что эрмитажный рисунок представляет собой именно картон для кабинетного витража,¹³⁴ но это кажется маловероятным – расписные стеклянные панели начала XVI века обычно были гораздо меньше по размеру. Неубедительным выглядит и предположение Шоллмайер, что мы имеем здесь дело с копией какого-то произведения живописи.¹³⁵ Свободная и разнообразная манера работы пером, эмоциональная убедительность образов, тонкая прочувзованность деталей (таких, например, как жест протянутых к Младенцу рук Богоматери) не наводят на мысль о срисовывании с образца. Кроме того, графические копии такого масштаба и технической сложности в эту эпоху также не известны и не понятно, даже, с какой целью они могли бы исполняться.

Мне представляется более вероятным следующее предположение. Рисунок, скорее всего, действительно является проектом для картины, а его беспрецедентная для предварительных эскизов детальность и крупный формат объясняются какими-то особыми обстоятельствами его возникновения. Не исключено, что речь идет о подготовительном листе к упомянутому алтарному образу «Рождество» в приходской церкви нижнерейнского городка Мариенбаум. Названная картина

¹³⁴ Wolff-Thomson U. Jan Joest von Kalkar: ein niederländischer Maler um 1500. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 1997. S. 367.

¹³⁵ Schollmeyer L. Jan Joest: ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rheinlandes um 1500. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2003. S. 336

полностью совпадает с рисунком по композиции, расходясь с ним лишь в трактовке нескольких второстепенных деталей. Она дошла до нас в плохой сохранности и сегодня (как уже говорилось) предположительно приписывается Бартоломеусу Брейну, считаясь одним из самых ранних его самостоятельных произведений. Документы, связанные с ее заказом, однако, не сохранились. Возникает вопрос: не могло ли быть так, что монументальное, с фигурами в размер натуры, алтарное полотно было изначально заказано не двадцатилетнему начинающему художнику, а его учителю, широко известному мастеру Яну Юсту? И что последний по каким-то причинам передоверил фактическое исполнение алтаря в удаленной от города церкви своему ближайшему ученику и помощнику, снабдив его скрупулезно разработанным проектом? Такая догадка не поддается проверке, но кажется не лишенной правдоподобия, поскольку не противоречит принятой тогда практике и особенно потому, что Брейн был не просто учеником, а ближайшим сотрудником, членом семьи и фактическим восприемником мастерской Яна Юста. С другой стороны, эта гипотеза способна многое разъяснить: и полное совпадение композиции эрмитажного рисунка с алтарем в Мариенбауме, и некоторое стилистическое отличие названной картины от других ранних произведений Бартоломеуса Брейна и, наконец, сам факт появления столь необычного по размеру и степени законченности графического листа.

Еще один аргумент в пользу такой трактовки рисунка дают опубликованные в последние годы результаты исследований картин Яна Юста в инфракрасных лучах. Они показали, что метод работы художника над его живописными произведениями предполагал исполнение детального графического эскиза, который наносился пером и кистью на белый грунт. Выявленные при помощи фотосъемки фрагменты демонстрируют близкое сходство с эрмитажным листом в манере перовой штриховки. Это сопоставление не только служит дополнительным подтверждением принадлежности нашего рисунка руке Яна Юста, но и позволяет думать, что он имел аналогичную функцию, тоже являясь предварительной разработкой для живописи, только исполненной – в виде исключения – не на загрунтованной доске, а на бумаге.

Предложенная гипотеза (если она справедлива) позволяет внести ясность и в вопрос о возможной датировке эрмитажного листа, который до сих пор вызывал разноречивые суждения. Отвергнув дату около 1520 года, предложенную Доброклонским, как, несомненно, слишком позднюю, Фридлендер сопоставлял рисунок с работами Яна Юста 1505–1508 годов. Вольф-Томсен считала, что лист был создан еще раньше – около 1500 года.¹³⁶ Предполагаемая связь с картиной в Мариенбауме позволяет отнести исполнение рисунка к 1512–1515 годам.

«Рождество» Яна Юста ван Калькара, таким образом, с типологической точки зрения представляет собой своего рода уникал в дошедшем до нас корпусе графических произведений рассматриваемой эпохи. Вместе с тем, сам по себе тип художественно завершенного, проработанного в деталях рисунка, исполненного пером или тонкой кистью на тонированной бумаге с подсветкой белилами, имел в первой трети XVI века весьма широкое распространение в искусстве Нидерландов. Возможное назначение этих эффектных графических листов вызывает споры. Многие из них характеризуются в литературе как проекты для картин. Обращает на себя внимание, однако, что ни один из них до сих пор не удалось сопоставить с дошедшими до нас живописными произведениями той эпохи. Этот факт заставляет думать, что возможно подобные рисунки создавались как независимые самостоятельные работы, не игравшие роль подготовительных эскизов, а изначально предназначенные для продажи или преподнесения в дар. В собрании Эрмитажа хранятся весьма показательные образцы рисунков такого рода.

Большой, детально проработанный лист в технике кьяроскуро на сюжет «Усекновение головы Иоанна Крестителя» (Кат. 79) может служить хрестоматийным памятником художественного направления, получившего с легкой руки Макса Фридлендера наименование антверпенский маньеризм.¹³⁷ Этим термином (весьма условным, поскольку к собственно маньеризму – общеевропейскому художественному стилю середины и второй половины XVI

¹³⁶ Wolff-Thomson U. Jan Joest von Kalkar: ein niederländischer Maler um 1500. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 1997. S. 367, 368.

¹³⁷ Friedländer M. J. Die Antwerpener Manieristen von 1520 // Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen. Bd. 3. 1915. S. 65–91.

века – упомянутое течение не имеет никакого отношения) обозначают творчество большой группы тесно связанных между собой, часто работавших в одних и тех же мастерских художников, произведения которых определяли лицо антверпенской школы живописи между 1510 и 1530 годами. Искусство антверпенских маньеристов по сути представляло собой одно из проявлений поздней готики, хотя не было оно свободно и от некоторых поверхностных заимствований ренессансной орнаментики. Его отличает крайняя вычурность, стилизованность форм, декоративная избыточность и любовь к сложным многословным композициям. Одни и те же повторяющиеся мотивы, сходство используемых художниками изобразительных приемов и приверженность общему стилистическому шаблону затрудняют атрибуцию произведений этой группы, в большинстве остающихся анонимными.¹³⁸

Сюжет «Усекновение главы св. Иоанна Крестителя» пользовался в кругу антверпенских маньеристов исключительной популярностью. До нас дошло множество живописных и графических произведений на эту тему, созданных в Антверпене в первые десятилетия XVI века. Автор рисунка в соответствии с установившейся в искусстве Нидерландов традицией несколько отступает от библейского рассказа, перенося сцену казни святого из тюремной камеры на городскую площадь, где свидетелями ее становятся многочисленные зрители, оживленно обсуждающие происходящее. Трагический эпизод Священного Писания трактован автором рисунка как эффектная театральная постановка. Ступенька, ограничивающая пространство площади на переднем плане, кажется краем сцены, на которой актеры с почти балетной грацией разыгрывают сюжет драмы. Это впечатление усиливается благодаря фантастическим костюмам персонажей и головным уборам с бесчисленными страусиными перьями. В том же театральном духе выдержана и архитектурная декорация в глубине. Дворец царя Ирода, каким изобразил его художник, являет собой невероятное по пышности и

¹³⁸ Наиболее углубленное исследование живописи и рисунков «антверпенских маньеристов»: ExtravagAnt! A Forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500–1530: Catalogue of Exhibition. Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005.

причудливости сооружение. Нагромождение разнообразных и разностильных элементов, соединенных без малейшей логики в почти абсурдных сочетаниях, пренебрежение законами архитектоники и перспективы делают это здание абсолютно невозможным в реальности. Подобные сказочные чертоги (удачно определенные одним из исследователей как *gingerbread palaces* – пряничные дворцы) часто встречаются в произведениях антверпенских художников 1510–1520-х годов, составляя одну из характерных особенностей их композиций.

Особенности стиля позволяют связать эрмитажный лист с творчеством анонимного художника, работавшего в Антверпене в первой четверти XVI века и вошедшего в историю искусства под условным именем Псевдо-Блесс. В произведениях этого мастера обнаруживаются близкие аналогии ко многим изобразительным мотивам рисунка. К примеру, характерный образ палача, изображенного со спины в сложном S-образном развороте, с подчеркнутой линией выпирающего бедра и простертой вперед непропорционально тонкой рукой, почти в точности перенесен сюда из картины Псевдо-Блеса «Казнь Иоанна Крестителя», которая представляет собой одну из досок многочастного алтаря, посвященного сценам из жизни этого святого (Национальный музей, Мессина). В той же живописной композиции можно увидеть и весьма близкое изображение Саломеи, представленной в аналогичной позе с таким же наклоном головы и очень сходным типом лица. Этот женский образ вообще типичен для Псевдо-Блеса. Его вариации мы встречаем в графических листах, относимых к кругу художника, таких как «Путешествие св. Урсулы» (Кабинет гравюр, Берлин) и «Вирсавия получает письмо царя Давида» (Альбертина, Вена, Рис. 27). Последний рисунок, кроме того, имеет много общего с обсуждаемым здесь листом в приемах построения композиции, в характере архитектурного фона и в отдельных мотивах (можно сравнить, например, практически одинаковые изображения лежащей собаки на первом плане). На связь композиции эрмитажного рисунка с искусством Псевдо-Блеса указывает и еще одна специфическая подробность: причудливо наряженный молодой воин справа на переднем плане держит перед собой на руке сокола. Эта деталь настолько часто встречается в произведениях Псевдо-Блеса, что

о ней говорят как об отличительном признаке произведений художника, своего рода его скрытой подписи.

Интересную параллель к рисунку демонстрирует также графический лист из собрания Кабинета гравюр в Берлине, представляющий собой архитектурную фантазию на тему дворцового здания (Рис. 28). Легко заметить, что эта студия целиком, вплоть до мельчайших деталей, легла в основу изображения дворца царя Ирода в обсуждаемой композиции. Берлинский рисунок (который тоже связывался в литературе с кругом Псевдо-Блеса) исполнен другим, более искусственным в сфере архитектурной графики мастером. Он отличается большей точностью деталей и более уверенным построением пространства, являясь, без сомнения, редким дошедшим до нас примером рисунка-образца, хранившегося в мастерской вместе с другими подобными архитектурными разработками. Эрмитажный лист позволяет наглядно увидеть, как такого рода образцы применялись в художественной практике.

Можно указать и на живописную работу одного из близких последователей Псевдо-Блесса, варьировавшего его композиции, так называемого Мастера мученичества двух Святых Иоаннов. Она представляет собой по сути измененный и упрощенный вариант композиции, запечатленной на эрмитажном рисунке (Рис. 29).

Едва ли эрмитажный лист, при этом, является собственноручной работой такого крупного и изощренного художника, которым был Псевдо-Блесс. Обладающий замечательными декоративными качествами, но несколько упрощенный в деталях и однообразный по графическим приемам, он, скорее, должен рассматриваться как продукт деятельности мастерской. Особенности техники его исполнения, как кажется, способны пролить некоторый свет на его возможное предназначение.

Основу рисунка составляет бумага, предварительно пропитанная маслом. Такая процедура на первом этапе делала лист прозрачным, наподобие кальки, что позволяло накладывать его сверху на стекло, под которым лежал другой рисунок, игравший роль образца и точно переводить основные контуры и линии копируемой

композиции. Впоследствии, при высыхании масла, бумага вновь теряла прозрачность, приобретая характерный желтовато-коричневый тон, поверх которого лист дорабатывался с использованием белил, в манере, обычной для рисунков кьяроскуро, исполненных на цветном грунте.¹³⁹ Речь, таким образом, идет о сознательном тиражировании композиции, хранившейся в мастерской. Причем, судя по тому, что копия специальным образом дорабатывалась с целью придать ей эффектный, художественно завершенный вид, она исполнялась не для пополнения архива, а на продажу. По всей видимости, это была достаточно широко распространенная практика, поскольку до нас дошли и другие сходные по характеру листы, созданные тем же методом (Рис. 26).

Другой графический лист, который с большой долей вероятности может быть отнесен к разряду «автономных» рисунков, принадлежит к числу наиболее интригующих памятников в нидерландской коллекции Эрмитажа (Кат. 84). Уже сама изображенная сцена выглядит крайне необычной. На великолепный город, застроенный зданиями классической архитектуры, с небес в блеске огня и клубах дыма обрушиваются невиданные монстры. Они выламывают колонны из колоннады дворца, сбрасывают вниз каменные блоки и плиты. Люди, собравшиеся за пиршественным столом, повержены на землю или в панике пытаются спастись бегством; сам стол вместе со стоявшими на нем блюдами опрокинут, из упавшего кувшина выливается вино. В глубине видна пустынная городская площадь и ряд таких же дворцовых зданий, над которыми поднимаются клубы дыма. Сюжет рисунка долго не мог получить убедительного объяснения. Его предположительно связывали с темой Апокалипсиса, поскольку образы атакующих город монстров явно принадлежат к изобразительной традиции, которая в нидерландском искусстве идет от Иеронима Босха и воплощает в себе представление о силах ада. В тексте Откровений св. Иоанна Богослова, однако, нет ни одного эпизода, который напрямую соотносился бы с изображенной сценой. Более обоснованное толкование сюжета было предложено в 2009 году хранителем живописи Музея Виктории и

¹³⁹ Об этой технике копирования см.: ExtravagAnt! A Forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500–1530: Catalogue of Exhibition. Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005. P. 111–114.

Альберта в Лондоне Марком Эвансом,¹⁴⁰ который предположил, что в основе изображения лежит история гибели детей Иова (Иов 1, 18–19).

История Иова, постигших его бедствий, его смирения и верности Богу, позволивших ему перенести все испытания, которым подверг его сатана, имеет богатую изобразительную традицию, но сцена гибели детей Иова относится к числу сюжетов достаточно редких. Самым известным примером трактовки этой темы в искусстве Нидерландов XVI века является картина Барента ван Орлея, исполненная в 1521 году в качестве центрального образа монументального триптиха «Аллегория добродетели смирения» (Королевский музей изящных искусств, Брюссель, Рис. 38). Сопоставление рисунка, хранящегося в Эрмитаже, с этим прославленным произведением укрепляет уверенность, что именно история сыновей и дочерей Иова вдохновляла его автора. При всех композиционных различиях с точки зрения иконографии сходство выглядит абсолютным. Действие и здесь разворачивается на фоне монументальной архитектурной декорации, выдержанной в формах античной архитектуры. Так же с небес на героев низвергаются в дыму и пламени адские чудовища. Так же рушатся и падают вниз колонны и каменные плиты. Так же мечутся, тщетно пытаясь найти спасение, отпрянувшие от опрокинутого пиршественного стола мужчины и женщины.

Однако если сюжет этого подлинно монументального, как по размеру, так и по пластическому решению рисунка удалось прояснить, то вопрос о его авторстве остается пока без однозначного ответа. Лист поступил в Эрмитаж из частной коллекции как работа неизвестного художника. М. В. Доброклонский счел его произведением нидерландской школы и отнес к кругу Яна ван Скореля, а позднее Ю. И. Кузнецов предположительно приписал его самому Скорелю.¹⁴¹ В устных дискуссиях о проблеме атрибуции рисунка возникали и другие имена: Питер Кук ван Альст,¹⁴² Ян Сварт ван Гронинген,¹⁴³ Мастер Лихтенштейнского поклонения

¹⁴⁰ Устно, при посещении Эрмитажа в сентябре 2009 года.

¹⁴¹ Карандашные пометы на старом паспорту рисунка.

¹⁴² Предположение д-ра Марион Айнсворт (Музей Метрополитен).

¹⁴³ Предположение д-ра Стейна Алстена (Кристи).

волхвов.¹⁴⁴ Таким образом, рассматривались преимущественно те нидерландские художники середины XVI столетия, которые известны своими графическими работами в технике кьяроскуро. Однако именно сравнение эрмитажного рисунка с аналогичными по технике листами упомянутых мастеров убеждает в том, что он не принадлежит руке ни одного из них. На мой взгляд, гипотеза об авторстве Яна ван Скореля выглядит более правдоподобной, несмотря на то, что среди его достоверных графических работ трудно найти этому листу близкие параллели.

Стилистические аналогии к рисунку обнаруживаются, прежде всего, в живописи Скореля, а именно в его алтарных картинах, созданных в Утрехте в 1530–1540-х годах. В качестве примера можно привести триптих «Мученичество св. Стефана» (Картезианский музей, Дуэ; Рис. 39), где обращает на себя внимание близкая пластика фигур, одновременно динамичных и застылых, словно вырезанных из дерева. И тут, и там персонажи обладают характерными для Скореля удлинёнными формами; показательны непропорционально маленькие ступни ног и кисти рук, нарисованные в несколько искажённых ракурсах, сходна также манера изображения складок ткани. Именно Скорелю, как никому другому из его современников, была присуща любовь к архитектурным декорациям в классическом стиле, в духе той, которую мы видим на рисунке (см. также «Принесение во храм» в Художественно-историческом музее в Вене или «Обретение креста» в церкви Пресвятой Богородицы в Бреде).

Немногочисленные достоверные рисунки Скореля либо относятся к жанру пейзажа, либо представляют собой подготовительные эскизы к картинам, исполненные в гораздо более беглой манере. Они заметно отличаются и по технике, и по художественной задаче от монументального, тщательно законченного листа эрмитажной коллекции, что делает затруднительным какое-либо сравнение. Можно все же заметить, что менее проработанные детали нашего рисунка (фигура бегущего человека в глубине на втором плане и композиции рельефов на стене дворца) демонстрируют графический почерк и приемы руки, весьма близкие к

¹⁴⁴ Предположение д-ра Мартина Ройлтон-Киша (Британский музей).

упомянутым композиционным эскизам Скореля. Кроме этого следует упомянуть малоизвестный подписной рисунок Скореля «Венера и Амур» (Оссалинеум, Вроцлав). Как и эрмитажный лист, он исполнен тушью и белилами на оливково-зеленом фоне, подтверждая самым фактом своего существования, что традиция рисунка в технике кьяроскуро не была абсолютно чужда художнику.

Вместе с тем, то обстоятельство, что известные нам эскизы и проекты для картин Скореля значительно отличаются от рассматриваемого рисунка и по технике и по подходу к изображению, не является ли указанием на иное назначение этого листа? Возможно, речь идет о редком (или, даже, единственном) сохранившемся образце графической работы Яна ван Скореля не имевшей никакой подготовительной функции, изначально задуманной как законченное, самостоятельное произведение.

Все вышеизложенное побуждает меня сохранить за рисунком традиционно принятую в Эрмитаже атрибуцию Яну ван Скорелю, хотя это определение, безусловно, имеет характер гипотезы, подтвердить или опровергнуть которую станет возможным только после того, как графическое наследие мастера будет полностью собрано и должным образом изучено.

Контрактные рисунки, связанные с заказами на картины, не только в наследии Скореля, но и в творчестве других крупных нидерландских мастеров первой половины XVI века, насколько можно судить, никогда в подобной трудоемкой технике не исполнялись. Несмотря на свою композиционную законченность и высокую меру детализации, они все же выглядят гораздо схематичнее. Хорошим примером графического листа, безусловно относящемуся к названному типу может служить перовой рисунок на пергаменте с изображением пятнадцати многофигурных сцен миниатюрного размера (Кат. 65), на нижнем свободном поле которого сохранилась современная рисунку надпись, гласящая: *Dit is dat patroon vander taefelen vanden drije Maechden altaer inden Kercken van Helvoirt. Anno...* (“Это проект картины для алтаря Трех Дев церкви [города] Хелворта. Год от Рождества Христова...”). Надпись дошла до нас, по-видимому, не полностью: не сохранились ни точная дата, ни подписи художника и заказчика. Тем не менее и в

нынешнем фрагментарном виде она имеет значение редчайшего в своем роде документа, удостоверяющего, что рисунок исполнялся как часть контрактной документации, связанной с официальным заказом алтарного образа для церкви.

Композиция рисунка, скомпонованная из отдельных сцен, каждая из которых имеет собственное орнаментальное обрамление, способна навести на мысль, что речь идет о популярном в Нидерландах типе резного скульптурного алтаря. Именно так, как «Проект деревянного резного алтаря», лист был записан при поступлении в Эрмитаж в инвентарь музея. Однако слово *taefelen* (то есть доска – так в Нидерландах XVI века обозначали картины, исполненные на дереве) указывает, что имеется в виду именно произведение живописи. Такого рода многочастные алтарные картины встречаются в нидерландском искусстве в конце XV и первой трети XVI века, хотя и нечасто. Пятнадцать сюжетных сцен, размещенных в четыре яруса, изображают, как указывает надпись, эпизоды из истории трех святых дев. Как удалось установить, рисунок основывается на жизнеописаниях святых, содержащихся в «Золотой легенде». ¹⁴⁵ Шесть композиций в левой части листа посвящены житию св. Екатерины Александрийской, шесть симметричных им сцен справа показывают сцены из истории св. Варвары, а в трех горизонтальных композициях в нижней части рисунка представлены эпизоды мученичества св. Агаты.

Хелворт, упомянутый в надписи под рисунком, – небольшой городок в северном Брабанте, в окрестностях Хертогенбоса. При разделе страны в конце XVI века он оказался на территории Северных Нидерландов и сегодня принадлежит Голландии, но исторически эта область всегда тяготела к Антверпену. Известный знаток и исследователь ранних нидерландских рисунков Карел Бон, знавший лист из собрания Эрмитажа по фотографии, коротко коснулся его в одной из своих публикаций. Отметив исключительную редкость этого памятника, Бон сообщил, что по его запросу были подняты архивные документы, касающиеся церкви в

¹⁴⁵ Подробная расшифровка сюжетов каждой сцены приведена: Ларионов А.О. От готики к маньеризму: нидерландские рисунки XV-XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа: каталог выставки. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. С. 201-202.

Хелворте, которые подтвердили, что в этой церкви традиционно, с XV века, существовал алтарь святых мучениц Екатерины и Варвары. Никаких сведений относительно обновления алтаря в первой трети XVI века, однако, не сохранилось.¹⁴⁶ Разумеется, документы столь давней эпохи легко могли быть утрачены. Вместе с тем отсутствие в аннотации рисунка даты и подписей сторон наводит на мысль, что, возможно, подписание контракта по каким-то причинам не состоялось, и алтарь никогда не был исполнен.

Скудость доступного сравнительного материала затрудняет решение вопроса об авторстве рисунка. В нижней части листа, под оригинальной надписью XVI столетия, имеется более позднее, относящееся, скорее всего, уже к XVIII веку, обозначение: P. Koesck van Aelst fecit. Безоговорочно принимать это указание на веру не приходится, поскольку Питер Кук ван Альст принадлежал к числу тех мастеров старой нидерландской школы, чье имя было хорошо известно потомкам, и ему нередко приписывались произведения, не имеющие к нему никакого отношения. Бон оставил эту атрибуцию без внимания и предположительно связал эрмитажный рисунок с кругом антверпенского художника Дирка Веллерта на основании «некоторого сходства орнаментации».¹⁴⁷ Тем не менее, на мой взгляд, для такого вывода нет достаточных оснований, в то время как традиционное определение не лишено правдоподобия. В графическом наследии Питера Кука почти неизвестны рисунки со столь мелкими по масштабу фигурами, но бегло намеченные персонажи второго плана в некоторых его графических листах – например, в проекте триптиха со сценами из жизни св. Иоанна Крестителя (Британский музей, Лондон, Рис. 45) – демонстрируют очевидное сходство почерка. Можно упомянуть также появлявшиеся на художественном рынке пять небольших, приписанных Питеру Куку, рисунков на сюжеты Страстей Христовых (Рис. 46). Исполненные на пергаменте пером и кистью бистром, они, вероятно, вместе с другими, ныне утраченными фрагментами первоначально входили в

¹⁴⁶ Boon K. G. *Catalogus van de Nederlandsche teekeningen in het Rijksmuseum te Amsterdam = Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings in the Rijksmuseum. Vol. 2: Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Pt. 1–2.* – The Hague: Rijksmuseum, 1978. P. 199.

¹⁴⁷ *Ibid.* P. 170.

состав единой композиции, наподобие той, которую мы видим на листе из собрания Эрмитажа. Близость графической манеры и в этом случае вполне очевидна.

Если эрмитажный проект действительно является работой Кука ван Альста, он должен быть отнесен к самому раннему периоду творчества художника и мог быть исполнен в конце 1520-х или самом начале 1530-х годов, вскоре после его вступления в живописную гильдию. На это указывает как архаический тип многочастной алтарной картины, позднее вышедший из употребления, так и общие черты орнаментальной дробности и витиеватости стиля, характерные для антверпенской живописи 1520-х годов. Обычные для всех произведений Питера Кука следы влияния итальянского искусства проявляются, однако, и здесь. Они заметны в характере изображенной архитектуры и еще более – в стремлении достичь пространственной ясности и уравновешенности каждой отдельно взятой композиции. Предполагаемая датировка периодом около 1530 года придает рисунку собрания Эрмитажа дополнительный интерес, поскольку ранние этапы художественной биографии Питера Кука ван Альста остаются все еще плохо изученными.

Другой показательный образец контрактного рисунка середины XVI века в собрании Эрмитажа представляет собой лист с изображением сцены «Распятие» (Кат. 76). Здесь какие-либо опознавательные надписи не сохранились, но можно с большой долей уверенности предположить, что изначально они существовали. В пользу такого вывода говорит тот несомненный факт, что лист первоначально имел свободное поле внизу под композицией, отчеркнутое сохранившейся на рисунке перовой линией у нижней кромки. Позднее это поле с содержавшимся на нем текстом было срезано, о чем мы можем судить потому, что беглые наброски фигур на обороте листа купированы снизу.

Рисунок на лицевой стороне листа исполнен в весьма тщательной и детальной манере пером коричневым бистром и дополнен размывкой серого тона, нанесенной при помощи кисти. Такая комбинация технических приемов, впервые введенная в нидерландскую графику в 1520-х годах Яном ван Скорелем, становится в последующие десятилетия типичной для контрактных рисунков. Сам

тип композиции – Распятие с предстоящими в молитве Богородицею и св. Иоанном Евангелистом, припадающей к основанию креста Марией Магдалиной и воображаемым видом Иерусалима вдали – являлся каноническим и имел в Нидерландах XVI века широчайшее распространение. С незначительными вариациями подобные изображения бесчисленное количество раз повторялись в картинах, книжных миниатюрах и гравюрах. Если говорить только о станковой живописи, то среди художников, отдавших дань этой традиционной иконографической схеме, можно назвать Яна де Бера, Иоса ван Клеве, Барента ван Орлея, Питера Кука ван Альста, Питера Артсена и многих других. Рисунок, принадлежащий собранию Эрмитажа, безусловно связан с подготовкой одной из таких картин.

Вопрос об авторстве листа долгое время оставался открытым. Рисунок поступил в Эрмитаж из коллекции библиотеки Училища Штиглица под именем Барента ван Орлея. Основанием для такого определения послужила крохотная наклейка на обороте листа с надписью «B. Van Orley A. 1540». Правильность атрибуции, тем не менее, всегда вызывала сомнения, поскольку упомянутое обозначение явно имеет более позднее происхождение и производит впечатление антикварной фальсификации XIX века (возможно, предпринятой в тот же момент, когда была срезана подпись истинного, очевидно, менее известного и не пользующегося спросом на рынке автора). Ю. И. Кузнецов предположительно связывал рисунок с именем Питера Артсена.¹⁴⁸ Хотя некоторые детали изображения действительно обладают определенными чертами сходства с рисунками Артсена, сегодня, когда графическое наследие этого художника подверглось тщательному изучению и каталогизации, определение не выглядело убедительным. С гораздо большим основанием лист может быть приписан младшему современнику Артсена, находившемуся в какой-то мере под его влиянием, живописцу из Брюгге Питеру Поурбусу. Рисунок находит многочисленные аналогии в достоверных работах Поурбуса как с точки зрения

¹⁴⁸ Надпись рукой Ю. И. Кузнецова на паспорту рисунка.

типажей и общей трактовки фигур, так и по характеру графических приемов. Среди графических произведений Питера Поурбуса, демонстрирующих сходство с листом собрания Эрмитажа, могут быть названы «Вознесение Христа» (Кабинет гравюр Королевского музея изящных искусств, Антверпен, Рис. 52), «Оплакивание», «Принесение во храм» (оба – Лувр, Париж), «Сошествие св. Духа на апостолов» (Музей Антона-Ульриха, Брауншвейг), «Триумф смерти» (Альбертина, Вена). Во всех названных рисунках обращают на себя внимание повторяющиеся типажи, одни и те же доведенные до автоматизма приемы изображения склоненных лиц персонажей, ступней ног, складок драпировок, близкая манера трактовки пейзажных фонов.

Типичным для такого консервативного мастера, каким был Поурбус, выглядит и заимствование у предшественников традиционной, не менявшейся десятилетиями схемы композиции. Картина, проектом которой послужил рисунок, очевидно, не сохранилась. Близкая (хотя и не тождественная) живописная композиция Питера Поурбуса, датированная 1557 годом, появлялась некоторое время назад на художественном рынке.¹⁴⁹ Датировка периодом около середины 1550-х годов кажется вероятной и для эрмитажного рисунка.

Упомянутые выше наброски фигур на обороте рисунка представляют самостоятельный интерес (Кат. 76а). Они могут рассматриваться как редчайший в своем роде образец чисто рабочих, сделанных художником для себя графических эскизов, возникших в ходе обдумывания замысла будущей композиции. Как уже говорилось, графические работы этого типа сохранились в наследии мастеров старонидерландской школы лишь в единичных экземплярах. В Эрмитаже есть еще один пример подобных рабочих зарисовок: работа анонимного рисовальщика 1530–1540-х годов, заполнившего поверхность листа многочисленными изображениями обнаженных и задрапированных фигур, голов, лиц в разных ракурсах, некоторые из которых, несомненно, связаны с замыслами конкретных сюжетных композиций (Кат. 103а). В высшей степени показательно, однако, что

¹⁴⁹ Huvenne P. Pieter Pourbus: Meester-schilder, 1524–1584. Brugge: Memlingmuseum, 1984.

они тоже исполнены на обороте тщательно законченного, детального проекта – в данном случае, проекта для витража (он будет более подробно обсужден ниже). Совершенно очевидно, что изначально сохранялись именно «полноценные» детализированные композиции на лицевой стороне обоих рисунков, о беглые эскизные наброски, о которых идет речь, дошли до нас только потому, что оказались на обратной стороне тех же листов. Степень пренебрежения этими набросками со стороны ранних собирателей хорошо иллюстрирует тот факт, что в обоих случаях, обрезая по контуру композиции на лицевой стороне, прежние владельцы без всякого сожаления частично срезали изображения на обороте. Глядя на эти живые, темпераментные графические эскизы, сохранившиеся лишь благодаря счастливому стечению обстоятельств, легко догадаться, что некогда такого рода рисунки существовали во множестве и составляли огромный пласт произведений нидерландской графики, ныне почти полностью утраченный.

Следует, впрочем, оговориться, что нет правил без исключений, и корпус рабочих набросков одного из выдающихся мастеров нидерландской школы середины XVI века дошел до нас почти полностью. Речь идет о Ламберте Ломбарде, живописце из Льежа, основавшем в 1540 году собственную «академию», в которой он обучал молодых художников (в их числе Франса Флориса). В процессе обучения Ломбард широко использовал свои рисунки – зарисовки античных памятников и других произведений искусства, вывезенные им из путешествия по Италии, и очень беглые, иногда совсем схематичные по манере наброски разнообразных сюжетных композиций и отдельных фигур. Несколько сотен графических листов этого рода, собранных некогда на страницах так называемого (по имени бывшего владельца) Аренбергского альбома, ныне хранятся в музее родного города художника. В других собраниях рабочие материалы Ламберта Ломбарда встречаются очень редко – тем бóльший интерес представляет лист из собрания Эрмитажа (Кат. 66).

Рисунок, входивший в середине XVIII века в состав одной из самых ранних русских коллекций западноевропейского рисунка,¹⁵⁰ на протяжении двух столетий числится в инвентарях Эрмитажа как «приписанный Франсу Флорису». Это определение базируется на надписи: *Frans Floris original*, сделанной под изображением, у нижнего края листа, одним из его прежних владельцев. Традиционная атрибуция хотя и ошибочна, но не столь уж далека от истины. Рисунок действительно представляет собой первоклассный оригинал нидерландской школы середины XVI века, только принадлежит он не Флорису, а его учителю – Ламберту Ломбарду. В творческом наследии этого выдающегося мастера нидерландского «романизма» рисунки играют исключительно важную роль. Сохранившиеся живописные произведения художника немногочисленны, и именно рисунки дают более верное представление о своеобразии его творческой индивидуальности, широте интересов и богатстве фантазии. Помимо больших, тщательно законченных графических композиций, предназначенных для гравирования, Ломбард оставил множество беглых набросков, служивших ему как для фиксации привлекших его внимание произведений искусства, так и для мгновенного формулирования собственных художественных идей. Крохотные по размеру, внешне непритязательные, они далеко опережают свое время, чем-то напоминая (если не по манере, то по самому пониманию задачи) композиционные наброски Пуссена, художника, с которым Ломбарда роднят и многие черты личности: широта гуманистического образования, влюбленность в античность, приверженность строгому и ясному языку классических форм.

Рисунок, который, скорее всего, представляет собой нереализованный эскиз к картине, исполнен в узнаваемой, присущей только Ламберту Ломбарду манере. Пером, быстрыми уверенными линиями, художник набрасывает многофигурную сцену, разворачивающуюся на фоне Пантеона, колонны Траяна и других

¹⁵⁰ Рисунок поступил в Эрмитаж в конце XVIII или в начале XIX века в составе сборного альбома, заполненного довольно пестрым подбором рисунков разных европейских школ. Альбом не содержит каких-либо указаний на личность прежнего владельца. На развороте форзаца, однако, имеется примечательная надпись по-русски: *Лета 1764-го*, свидетельствующая о том, что альбом если и не был составлен русским коллекционером, то как минимум находился в России в упомянутом году, то есть за четыре года до того, как Екатерина II покупкой коллекции графа Кобенцля положила начало собранию рисунков Эрмитажа.

знаменитых памятников Древнего Рима. Персонажи, которые отличаются характерными для рисунков художника удлинёнными пропорциями, маленькими головами и акцентированными ступнями, несмотря на всю кажущуюся беглость рисунка, охарактеризованы очень внимательно и детально. Перо Ломбарда не только убедительно воспроизводит пластику каждой фигуры, фиксирует исторически точные подробности одеяний, доспехов и вооружения, но и наделяет героев персональной, тонко нюансированной экспрессией. Композиция следует излюбленной художником схеме, заставляющей вспомнить об античных рельефах: основное действие разворачивается в неглубоком пространстве первого плана, фигуры располагаются параллельно плоскости изображения, причем в соответствии со строгим классицистическим каноном головы персонажей показаны на одном уровне.

Сюжет рисунка до конца неясен, хотя его связь с историей Рима с самого начала не вызывает сомнений. Определённые ключи к его пониманию дают короткие авторские пояснительные надписи.¹⁵¹ Женщина, стоящая слева в спокойной, уверенной позе (набросок этой фигуры можно обнаружить на одной из страниц Аренбергского альбома, Рис. 48), обозначена как *Fortuna*. С другой стороны, у правого края листа, изображены обсуждающие событие олимпийские боги: Меркурий (подписан *Mercurio* и, кроме того, легко опознается по атрибутам – крылатым сандалиям, шлему и жезлу-кадуцею) и, вероятно, Венера (в богатом головном уборе, с обнаженной грудью, надпись смазана, но, кажется, может читаться как *Venus*). Вооруженный мечом воин в богатых доспехах, властно поднявший руку, отчетливо подписан: *Marco Anto* – Марк Антоний. Взволнованный человек в тоге, обращающийся к нему с каким-то вопросом или призывом, обозначен *Cicero* – Цицерон. Наконец, в глубине второго плана изображена сцена убийства на площади, также аннотированная художником, но в этом случае неразборчиво. Более пространная надпись внизу, под рисунком гласит: *Lucano describe la vertu e sempre / despressato de l'arogante fortuna* – «Лукан

¹⁵¹ Выражаю искреннюю благодарность Эдварду Вауку за помощь в расшифровке надписей и ценные соображения относительно истолкования сюжета рисунка.

описывает добродетель, вечно подвергаемую испытаниям высокомерной Фортуной». Речь, таким образом, идет об аллегории переменчивости Фортуны, проиллюстрированной эпизодом из римской истории, участниками которого были Марк Антоний (83–30 год до н. э.) и Марк Тулий Цицерон (106–43 год до н. э.).

Можно с большой долей уверенности предположить, что в основе сюжета рисунка лежат события 44–43 годов до н. э., когда в обстановке смуты, охватившей Рим после убийства Юлия Цезаря, между Марком Антонием и Цицероном разгорелся непримиримый политический конфликт. Цицерон, пользовавшийся огромным влиянием в Сенате, поддержал в разгоревшейся борьбе за власть соперника Марка Антония, молодого Октавиана (будущего императора Августа), произнес против Антония четырнадцать речей-филиппик, ставших его последним ораторским шедевром, и добился провозглашения Антония «врагом отечества». Политический расклад, однако, вскоре изменился, Октавиан заключил с Антонием временный союз, и оба они вместе с Лепидом образовали так называемый второй триумvirат, взявший власть в Риме в свои руки. Вступив в Рим, триумvиры обнародовали проскрипционные списки своих политических противников, подлежащих уничтожению, в которые, по требованию Антония, Цицерон был внесен одним из первых. Старый писатель пытался спастись бегством, но был настигнут убийцами на сельской дороге, и его отсеченная голова, и кисть правой руки, которой он писал свои речи, были доставлены Антонию и выставлены им на всеобщее обозрение на Форуме.

События этого периода детально, в красочных подробностях, описаны римским историком Аппианом в его знаменитом сочинении «Гражданские войны», которое пользовалось в XVI веке широкой известностью. Появившийся в 1544 году перевод труда Аппиана выдержал за последующие пятнадцать лет пять переизданий, а сюжет «Террор триумvиров» стал одной из популярных тем изобразительного искусства.¹⁵² Ламберт Ломбард, с его страстной увлеченностью

¹⁵² В качестве одного из наиболее известных произведений, изображающих «Террор триумvиров», назовем картину художника «школы Фонтенбло» Антуана Карона (Лувр, Париж). Другие примеры трактовки этого сюжета и исследование причин интереса художников середины XVI века к теме политических репрессий см.: Ehrmann J.

историей и культурой античного мира, тоже не остался к нему равнодушным: в Аренбергском альбоме имеется, в частности, набросок композиции с изображением триумвиров, восседающих на возвышении, к подножию которого преторианцы складывают отрубленные головы их врагов (Рис. 49). Рисунок, хранящийся в Эрмитаже, соотносится, очевидно, с более ранним моментом драмы, когда новые правители Рима во главе своих войск вступили в город. Как и упомянутый композиционный эскиз из Аренбергского альбома, этот лист не иллюстрирует конкретный эпизод исторической хроники, представляя собой аллегорическое изображение, где наряду с реальными персонажами присутствуют фигуры-символы.

Тема жестокости и переменчивости судьбы, по всей видимости, играла в замысле Ломбарда важную роль (на это указывает и авторский комментарий под рисунком). Тем не менее надо признать, что точный смысл аллегории пока ускользает от понимания. Не поддается объяснению, в частности, присутствие в этой сцене фигур Меркурия и Венеры. Возможно, композиция была задумана художником как часть серии аллегорических изображений на темы древней истории, в общем контексте которой многие ее детали обретали какое-то дополнительное значение.¹⁵³ Не вполне ясной остается и содержащаяся в тексте надписи отсылка к Марку Аннею Лукану, (39 – 65 г. н.э.), римскому поэту, автору эпической поэмы «Фарсалия или о Гражданской войне», в которой, однако, повествуется о более ранних событиях, связанных с противостоянием Цезаря и Помпея. Возможно, здесь просто имеет место абберрация памяти художника, спутавшего, из какого именно сочинения о гражданских войнах в Древнем Риме почерпнут им сюжет сцены.

Massacre and Persecution Pictures in Sixteenth Century France // Journal of Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 8. 1945. P. 195–199.

¹⁵³ Эдвард Ваук высказал предположение, что Ламберт Ломбард задумывал целый цикл картин на тему Фортуны, оставшийся, скорее всего, неосуществленным (письмо от 03.04.2009). По его мнению, в цикл могла, в частности, входить композиция, известная по наброску в Аренбергском альбоме, которая изображает Юстиниана, разрушающего символ Фортуны.

3.2. Рисунки для витражей

Рисунки, связанные с разработкой композиций витражей, представляют собой в количественном отношении одну из самых многочисленных групп среди дошедших до нас произведений ранней нидерландской графики. Сам по себе этот тип графического произведения получает распространение в Нидерландах (как и в других европейских странах) сравнительно поздно – в самом конце XV века. Средневековые мастера – авторы грандиозных витражных циклов эпохи расцвета западноевропейской готики – не оставили нам никаких свидетельств предварительной подготовки своих шедевров. Если они и пользовались какими-то прорисовками, намечающими порядок расположения сюжетов и композицию отдельных сцен, то, очевидно, не придавали им самостоятельного значения, рассматривая как технический подсобный материал. К рубежу XV–XVI веков ситуация в корне изменилась. Теперь композиция практически каждого витража, прежде чем быть осуществленной в натуре, детально фиксируется на бумаге, и эти рисунки, часто исполненные наиболее выдающимися мастерами своего времени, сами по себе становятся образцами высокого искусства.

Если говорить о монументальных церковных витражах, то практика их подготовки в описываемую эпоху распадалась на две стадии. Художник, получивший заказ на разработку композиции, должен был изготовить детальный проектный рисунок, представляемый на утверждение заказчику, а затем на основе этого проекта исполнялся монументальный картон в размер будущего витража, который был призван служить непосредственным образцом для работы мастера-витражиста. Проект для витража имел особое наименование *vidimus* (в переводе с латыни: мы видели) и играл ту же роль, что и контрактные рисунки к произведениям живописи, становясь частью официальной документации заказа. К нему, однако, предъявлялись некоторые дополнительные требования, которыми авторы графических эскизов к картинам могли пренебрегать. Помимо точности в передаче существенных для понимания сюжета деталей, геральдических символов и надписей витражный проект должен был строго выдерживать пропорциональные отношения, с тем чтобы в дальнейшем, при работе над картоном, его легко можно

было перевести в другой формат. Обязательным было также изображение архитектурных членений переплета церковного окна, и эта последняя деталь позволяет безошибочно отличать рисунки для витражей от всех других типов законченных композиционных проектов. Как правило, *vidimus* исполнялся в перовой технике, иногда с добавлением серой или коричневой размывки. Монохромный характер подобных рисунков объясняется тем, что согласно установившейся традиции разработка колористического решения витража не входила в задачу автора композиционного эскиза и целиком оставлялась на усмотрение художника-витражиста. Три очень показательных образца таких рисунков имеются в эрмитажной коллекции.

Наиболее ранним из них является лист, исполненный пером черной тушью с добавлением размывки кистью (Кат. 103). Рисунок представляет собой проект композиции монументального витража для окна готической церкви. В центре изображен император Священной Римской империи Карл V, преклонивший колена в молитве перед распятием. У него за спиной помещена фигура Карла Великого с мечом и державой в руках, призванная символизировать преемственность власти Габсбургов от прославленного правителя, объединившего под своим скипетром большую часть Западной Европы. Выше императорский герб и «колонны Геркулеса», обвитые лентой со словами личного латинского девиза императора: «Plus ultra» (можно перевести как «Еще дальше», «За пределы»).

Сама по себе композиция принадлежит к очень широко распространенному типу витражного изображения. В Нидерландах и во многих областях Германии существовала практика обращаться к императору (так же, как и к другим представителям Габсбургской династии или к местным правителям) с просьбой о дарении витража для украшения той или иной приходской церкви, городского собора или монастыря. Такие витражи, посвященные в церковь высочайшими донаторами, всегда строились по одной и той же схеме. Центральное место в них занимало изображение заказчика, молящегося перед святым образом; рядом обычно был представлен его небесный покровитель. В витражах Карла V роль такого небесного патрона чаще всего отводилась императору Карлу Великому,

который еще в XII веке был канонизирован как святой и считался покровителем Германии. Пространственная организация сцены и ее детали могли существенно различаться, в композицию могли вплетаться дополнительные сюжетные мотивы и персонажи, элементы пейзажа, геральдические символы, но основной принцип оставался неизменным на протяжении многих десятилетий.

Количество «императорских» витражей в церквях Нидерландов и других подвластных короне земель исчислялось сотнями, и лишь единицы из них дошли до наших дней или были детально документированы. Таким образом, задача соотнесения настоящего рисунка с каким-то определенным заказом выглядит трудноисполнимой. Можно лишь предположить, что речь идет о композиции не дошедшего до нас сравнительно небольшого витража в позднеготической церкви с невысокими сводами и достаточно простой (судя по форме каменных переплетов окна) архитектурой.

Вопрос об авторстве рисунка был мной детально рассмотрен в каталоге выставки 2010 года. Лист поступил в Эрмитаж под именем Питера Кука ван Альста и с этой атрибуцией несколько раз публиковался.¹⁵⁴ Более пристальный критический взгляд заставил, однако, усомниться в правомерности традиционного определения. Манера рисунка не находит убедительных аналогий в достоверных графических работах Кука ван Альста, более того, технические приемы, равно как и типаж персонажей, скорее указывают на Северные Нидерланды, чем на Южные. В некоторых деталях рисунок обнаруживает сходство с ранними произведениями Дирка Крабета, крупнейшего северонидерландского мастера монументальных витражей, работавшего в Гауде. В пользу принадлежности листа к кругу Крабета свидетельствует и интерпретация лица Карла Великого, заставляющая вспомнить образы Яна Сварта ван Гронингена, художника-витражиста старшего поколения, стиль которого заметно повлиял на Дирка Крабета в первые годы его творчества. Приписывать рисунок руке самого Крабета, тем не менее, нет оснований. Скорманные, застылые позы персонажей, строго профильный ракурс изображения

¹⁵⁴ Rooses M. De Teekeningen der Vlaamsche Meester // Onze Kunst. Vol. 2. 1902. P. 70; Marlier G. Pierre Coeck d'Alost: la Renaissance flamande. Bruxelles: R. Finck, 1966. P 358.

заказчика, отсутствие пространственной глубины композиции и господствующий в ней принцип подчеркнутой симметрии указывают на стиль несколько более архаичный, чем тот, который с самого начала демонстрируют работы мастера из Гауды. Возможно, проект действительно был создан в одной из мастерских этого крупного центра витражного искусства кем-то из старших современников Крабета, но назвать, хотя бы предположительно, конкретное имя его автора на сегодняшний день не представляется возможным. Датировать рисунок, судя по его стилистическим особенностям, следует 1530-ми годами.

Этот лист - характерный пример законченного детального проекта (*vidimus*), предназначавшегося для демонстрации заказчику (в данном случае, естественно, не Карлу V, а настоятелю той церкви, на украшение которой император согласился пожертвовать деньги). Как уже упоминалось, такого рода рисунки прилагались к контракту и обычно содержали необходимые пояснительные тексты и подписи сторон, располагавшиеся внизу под изображением или на полях листа. В данном случае поля эти впоследствии были срезаны по обрамлению композиции кем-то из позднейших владельцев рисунка.

Если описанный лист представляет собой интересный в историческом отношении, но, все же, рядовой памятник, то другой образец *vidimus* в собрании Эрмитажа относится к числу наиболее известных и значительных произведений нидерландской графики XVI века. Речь идет о знаменитом рисунке «Хуан III Португальский и Екатерина Австрийская с их святыми покровителями Иоанном Крестителем и Екатериной Александрийской», конкурсном проекте для витража в соборе Св. Михаила и Св. Гудулы в Брюсселе, исполненном в 1542 году Питером Куком ван Альстом (Кат. 63). Об этом листе существует обширная литература.¹⁵⁵ Суммирую вкратце основные сведения об обстоятельствах его возникновения.

В 1520–1540-х годах городской собор Брюсселя, посвященный св. Михаилу и св. Гудуле, украсился монументальными витражами, заказчиками которых

¹⁵⁵ Rooses M. De Teekeningen der Vlaamsche Meester // *Onze Kunst*. Vol. 2. 1902. P. 170; Baldass L. Tapisserieentwürfe des niederländischen Romanismus // *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. Bd. 2. 1928. P. 260; Helbig J. De glasschilderkunst in België: Repertorium en documenten. Antwerp: De Sikkel, 1943. P. 125; Lefèvre P. Documents relatifs aux vitraux de Ste. Gudule à Bruxelles // *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*. Vol. 15. 1945. P. 117–136.

выступали коронованные особы Габсбургского дома. Растянувшиеся на три десятилетия работы так и не были в ту эпоху завершены, некоторые витражи оказались впоследствии утраченными, но дошедшие до нас двенадцать грандиозных многоярусных композиций составляют ансамбль, который считается одним из наиболее выдающихся памятников нидерландского витражного искусства XVI века. В осуществлении этого проекта принимало участие несколько художников. На первом этапе работами руководил Николас Рамбаутс, живописец по стеклу, сформировавшийся еще в XV веке и возглавлявший с конца 1480-х годов крупнейшую витражную мастерскую Брюсселя. После его смерти в 1531 году к проектированию витражей был привлечен Барент ван Орлей, который решительно обновил стилистическую концепцию витражных композиций, привнес в нее черты ренессансного, основанного на итальянских образцах искусства. По его проектам мастер-витражист Ян Хак в 1536 и 1537 годах украсил витражами окна трансепта собора, а с 1540 года приступил к работе над оформлением капеллы Святого Причастия в апсиде позади главного алтаря. Из семи окон капеллы четыре сохранили до наших дней витражи XVI века, восходящие к первоначальному замыслу Барента ван Орлея. Сам художник умер в январе 1541 года и успел увидеть законченным только первое из них («Витраж Франциска I и Элеоноры Австрийской»). В дальнейшем работу над заказом продолжил его ученик Михель Кокси, который исполнил в 1542 году картон для следующего в серии «Витража Хуана III Португальского и Екатерины Австрийской», взяв за основу уже подготовленный проект Орлея (известный по копии из городского архива Брюсселя).

Рисунок эрмитажного собрания также является проектом композиции витража 1542 года (если быть точным – основной, нижней его части). Речь идет о независимом варианте, который заметно отличается от осуществленного. Традиционная, восходящая как минимум к середине XVIII века атрибуция этого листа Питеру Куку ван Альсту была подтверждена в 1902 году Максом Розесом, который сопоставил проект с архивными документами, касающимися работ в соборе. В книге расходов брюссельского магистрата за 1542 год Розес обнаружил

запись об уплате Питеру Куку ван Альсту суммы в две кроны золотом за проектный рисунок (*patroen int kleijn*) для «окна, заказанного королем Португальским». Это значит, что после смерти Барента ван Орлея вопрос о его преемнике в работах для собора был разрешен не сразу. По всей видимости, рассматривалась кандидатура Питера Кука, который, однако, так и не получил этот почетный и выгодный заказ. В том же 1542 году, за такую же сумму в две кроны магистрат приобрел у наследников Барента ван Орлея подготовленный художником незадолго до смерти проектный рисунок к «Витражу Хуана III Португальского» и дополнительно выделил сумму в четыре флорина на покупку всех оставшихся набросков и эскизов мастера к последующим витражам серии. Заказ же на исполнение картонов, как уже упоминалось, передали Михелю Кокси, видимо, оговорив, что он должен придерживаться исходного композиционного замысла Барента ван Орлея.

Можно только догадываться, какими соображениями руководствовался брюссельский магистрат в своем решении, – эстетическими, этическими или финансовыми, но, так или иначе, проект Питера Кука ван Альста фактически был отвергнут. Однако художественное и историческое значение этого листа очень велико. Он остается одним из редчайших строго документированных памятников графического искусства Нидерландов середины XVI века, относительно которого нам достоверно известно практически все – и автор, и заказчик, и назначение, и дата исполнения и даже стоимость рисунка.

Сравнение рисунка Питера Кука с осуществленным витражом позволяет судить, что в изображении главных персонажей оба варианта композиции полностью совпадают. Можно предположить, что портретные образы заказчиков – короля Хуана III и его жены, Екатерины Австрийской в обоих случаях опирались на один и тот же присланный из Португалии образец. Более заметны отличия в трактовке фигур их святых покровителей Иоанна Крестителя и Екатерины Александрийской, которые в рисунке Питера Кука приобретают чуждые стилю Барента ван Орлея черты подчеркнутого и несколько манерного изящества. Но наиболее существенные расхождения обнаруживает композиция архитектурного фона, по замыслу Орлея сравнительно простого и рационального, а в проекте Кука

ван Альста чрезвычайно пышного и богато орнаментированного. Сочиненная Питером Куком декорация, основанная на использовании мотивов античной и современной итальянской архитектуры, исключительно красива и сама по себе может быть отнесена к числу шедевров архитектурной графики Северного Ренессанса. Вместе с тем, не исключено, что именно декоративная избыточность фона, которая резко контрастировала бы по стилю с уже исполненным «Витражом Франциска I и Элеоноры Австрийской», послужила одной из причин отклонения проекта. Так или иначе, эрмитажный лист может рассматриваться как образцовый, в своем роде хрестоматийный пример проектного рисунка для монументального витража, созданного в Нидерландах в середине XVI века одним из крупнейших представителей этого вида искусства.

Сходным образом можно охарактеризовать и третий, хранящийся в Эрмитаже рисунок этого типа, который так же, на мой взгляд, имеет все основания быть связанным с именем Питера Кука ван Альста (Кат. 64). С ним гораздо меньше ясности, но тот факт, что речь тоже идет о проекте монументального церковного витража, не подлежит никакому сомнению. Как и в обоих рассмотренных выше случаях композиция его типична для так называемых вотивных витражей, оплаченных и посвященных в церковь состоятельными частными заказчиками. В роли заказчика здесь представлен священнослужитель в монашеском облачении, преклонивший колена перед образом Богородицы с Младенцем. Его небесным патроном выступает св. Антоний Великий, которого можно опознать по устойчивым атрибутам: изображению свиньи и Т-образному кресту на плече. Проект датирован 1548 годом и, судя по предполагаемой разбивке композиции на пятьдесят две отдельные стекольные рамы в четырех высоких вертикальных оконных проемах, предназначался для церковного окна весьма внушительных размеров. Имя или герб заказчика, равно как и церковь, куда планировался витраж, на рисунке никак не обозначены. Альфред Вурцбах, упомянувший лист из собрания Эрмитажа в составленном им списке произведений Питера Кука ван Альста, сделал к нему следующее примечание: «Проект исполнен по заказу дона Антонио, великого приора ордена Крато, для церкви монастыря Алькубаса в

Португалии». Высокая авторитетность «Словаря» Вурцбаха, который на протяжении вот уже более ста лет остается одним из основополагающих источников достоверных сведений о нидерландском искусстве, и репутация его автора как ученого, избегавшего пользоваться непроверенной информацией, заставляют отнестись к этому сообщению со вниманием. Основания для процитированного утверждения, тем не менее, остаются неясными. В Алькубасе, одном из самых больших и известных монастырей Португалии, на сегодняшний день витражей XVI века не существует, и данных о каких-либо бывших там прежде, но впоследствии утраченных памятниках в известной мне литературе не содержится. Что касается Антонио, приора Крато (1531–1593), то ему в 1548 году было только семнадцать лет, и он едва ли мог сам выступать в качестве заказчика. Не исключено, впрочем, что витраж заказал его отец, принц Луис, герцог Бейя, в ознаменование вступления сына в монашеский орден. Благославляющий и словно напутствующий жест св. Антония, легендарного основателя монашества, выглядит в этом случае особенно красноречивым. Такой заказ кажется вполне возможным, если принять во внимание особый статус юного Антонио, внука короля Мигуэля I и реального претендента на португальский трон (в 1580 году он действительно на короткий период стал королем Португалии под именем Антонио I). И все же в отсутствие каких-либо дополнительных подтверждений этой версии (возможно, они были известны Вурцбаху) она остается сугубо гипотетической.

Вопрос об авторстве рисунка остается дискуссионным. И Макс Розес, первым опубликовавший этот лист, и Вурцбах,¹⁵⁶ и Марлье без всяких комментариев приняли традиционную, восходящую как минимум к середине XVIII века атрибуцию его Питеру Куку ван Альсту. Однако в устных оценках рисунка специалистами, занимающимися этим периодом, неоднократно звучало мнение, что по своей графической манере лист существенно отличается от других графических работ, приписанных Питеру Куку. Дальше всех в своем скепсисе относительно традиционной атрибуции пошла видная современная голландская

¹⁵⁶ Wurzbach A. von Niederländisches Künstler-Lexikon: mit mehr als 3000 Monogrammen. Bd. 1– P. 307; Marlier G. Pierre Coeck d’Alost: la Renaissance flamande. Bruxelles: R. Finck, 1966. P. 356-358.

исследовательница рисунков, связанных с витражами, Сюзанна ван Рейвен-Земан, поставившая под вопрос не только авторство Кука ван Альста, но и вообще принадлежность листа нидерландской школе. Приведу ее суждение, высказанное в письме от 26.02.2009 (перевод с английского): «...Что касается атрибуции: определенно не Питер Кук и не его мастерская. Рисунок настолько отличается от проекта с Хуаном III Португальским и Екатериной Австрийской для брюссельского собора, что они не могут принадлежать одной руке (хотя бы даже Марлье и думал по-другому). Честно говоря, мне этот рисунок кажется скорее итальянским, нежели нидерландским. Тип архитектуры с ее попыткой создать глубокое пространство чужероден и беспрецедентен для нидерландских рисунков к витражам первой половины XVI века. Также и орнамент в 1548 году должен был бы следовать стилю Флориса, чего здесь не наблюдается. Св. Антоний, Богоматерь, фигурки путти выглядят совершенно итальянизирующими, на мой взгляд...» Мне эти сомнения не кажутся достаточно обоснованными. Рисунок поступил в Эрмитаж под именем Кука ван Альста из коллекции графа Кобенцля в паре с проектом витража Хуана Португальского и Екатерины Австрийской, в отношении которого авторство Кука подтверждено документами и никем не оспаривается. Более того, одинаковые по написанию номера какой-то старой коллекции, присутствующие на обоих листах, доказывают, что и до приобретения их Кобенцлем рисунки хранились вместе. Но дело даже не в общности происхождения и не в давности атрибуции. Первостепенное значение имеют многочисленные и бросающиеся в глаза черты сходства, объединяющие эти две графические работы. Каковы бы ни были тонкие различия в почерке, которые можно между ними усмотреть, ощущение их глубокого родства все равно оказывается преобладающим. Речь идет о совершенно идентичном методе работы над проектным рисунком: об одной и той же технике, одинаковом масштабе фигур, аналогичном способе обозначения средников, разделяющих оконные проемы, о сходных приемах прорисовки орнаментальных деталей и т. д. Совпадает даже цвет чернил и фактура бумаги. Словом, рисунки настолько близки по общей типологии, что их принадлежность к продукции одной и той же мастерской представляется неоспоримой.

Если же обратиться непосредственно к анализу графической манеры обоих листов, можно обнаружить как черты различия, так и проявления определенного сходства. Так, сопоставление фигур, аналогичных по позе и силуэту, демонстрирует не только общую стилистическую близость их пропорций и пластики, но и использование одних и тех же, доведенных до автоматизма приемов (например, в изображении протянутой вперед, наполовину погруженной в тень кисти руки). В конечном итоге решение вопроса о том, можно ли оба рисунка приписать одному мастеру, зависит от того, как широко понимать границы авторской манеры Питера Кука ван Альста, какую меру разнообразия приемов признавать возможной для этого художника. Несомненно, однако, что обсуждаемый проект если и не был исполнен Питером Куком ван Альстом собственноручно, то, как минимум, отражает его замысел и принадлежит руке его близкого помощника по мастерской, имитировавшего его манеру.

Исполнение монументальных композиций для церковных окон было, однако, не единственным направлением деятельности витражных мастерских того времени. В конце XV века в Нидерландах появляются и широко входят в обиход так называемые кабинетные витражи – композиции небольшого формата, предназначенные для украшения частных капелл, помещений религиозных братств, а также разнообразных зданий светского назначения: городских ратуш, госпиталей, гильдий, ремесленных мастерских и домов состоятельных горожан. В техническом отношении эти крохотные витражи представляли собой род живописи по стеклу. Кусок слегка тонированного стекла расписывался различными составами с оборота и лицевой стороны, а затем обжигался, в результате чего получалось полупрозрачное изображение, близкое к гризайли, с градациями тонов от лимонно-желтого до темной охры. Основным типом кабинетного витража в Нидерландах стали небольшие (обычно 20–30 см в диаметре) композиции в форме тондо, на религиозный, аллегорический или литературный сюжет (как правило, с нравоучительным подтекстом), которые укреплялась в центре окна. За свою круглую форму они получили наименование *roundels* (кружочки, или кругляшки). Стекла прямоугольного формата использовались реже, хотя были мастера

(например, Ян Сварт ван Гронинген или Дирк Питерс Крабет), которые отдавали предпочтение именно таким композициям.

Рисунки, связанные с подготовкой кабинетных витражей, сохранились во множестве. Их обилие объясняется не только популярностью в Нидерландах самого этого вида искусства, но и тем, что композиционные проекты расписных стекол бережно сохранялись в архивах витражных мастерских и широко копировались в целях повторного использования. Многочисленные характерные образцы таких рисунков имеются и в собрании Эрмитажа. Эти листы настолько разнообразны по технике и изобразительной манере, что идентификация их могла бы быть затруднительной, если бы не характерная круглая форма большинства из них. Широкий спектр стилистических и технических отличий указывает на то, что рисунки относятся к разным стадиям разработки проектов. Какие-либо документальные свидетельства, способные пролить свет на этот вопрос, отсутствуют, но дошедший до нас обширный изобразительный материал позволил исследователям в общих чертах восстановить принятую при проектировании подобных витражей процедуру.

Наиболее художественно значимыми были графические листы, появившиеся на самом первом, начальном этапе работы. Они имели характер свободных творческих эскизов, которые не предназначались для прямого перевода изображения на стекло, а скорее играли роль образцов для подражания, композиционных источников, на которые можно было опираться в дальнейшей работе. Иногда (особенно в первые два десятилетия XVI века) они исполнялись в технике кьяроскуро, но, вообще, и выбор приемов, и степень законченности рисунков варьировались в широком диапазоне от неформальных беглых перовых набросков до весьма тщательно проработанных листов в комбинированной технике с использованием черного мела, пера и кисти. Изготовлением таких образцов занимались не только мастера, специализировавшиеся в сфере живописи по стеклу, но и многие известные художники, не имевшие непосредственного отношения к деятельности витражных мастерских.

На следующем этапе на основе такого эскиза создавался собственно проект для витража, который должен был уже отвечать определенным функциональным требованиям – иметь четкую контурную обрисовку фигур и ясную, в какой-то мере упрощенную схему тональных градаций света и тени. Такой графический лист предназначался для непосредственного использования в процессе изготовления витража – он подкладывался под стекло, и, ориентируясь на него, художник намечал витражными красками основные элементы композиции. Эти рисунки, обычно исполнявшиеся пером с добавлением размывки кистью, не всегда равноценны по качеству. Некоторые из них демонстрируют мастерство, позволяющее думать об авторстве художника, сочинившего изначальную композицию, но чаще такие рабочие картоны создавались их помощниками по мастерской либо самими живописцами по стеклу.

Длинный ряд подготовительных рисунков для кабинетных витражей в эрмитажной коллекции хронологически открывает небольшой лист, исполненный в технике кьяроскуро, кистью черной тушью и белилами на грунтованной серо-голубым тоном бумаге, относящийся, судя по стилю, к первому десятилетию XVI века (Кат. 74). Рисунок поступил в Эрмитаж в 1768 году из коллекции графа Кобенцля под именем Альбрехта Альтдорфера. Позднее это определение было отвергнуто, и лист значился в инвентарных описях Эрмитажа работой неизвестного немецкого художника. В 2002 году, при первой публикации рисунка, я приписал его так называемому Мастеру смерти Авессалома на основании очевидного сходства с другими произведениями этого художника, в частности с рисунками «Братья Иосифа, возвращающиеся к Иакову» (Кабинет гравюр, Дрезден) и «Сцена из истории Соргелоса» (собрание де Бур, Амстердам).¹⁵⁷ Эта атрибуция была поддержана всеми специалистами, знакомившимися в последующие годы с эрмитажным собранием.

¹⁵⁷ Ларионов А. О., Шликевич Е. А. Какое красок дивное соцветье...: Западноевропейские витражи и проектные рисунки к витражам XV–XVII веков из собрания Эрмитажа: каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2002. С. 59.

Условное имя Мастер смерти Авессалома (по названию рисунка, находящегося в Лувре) было предложено в 1931 году английским исследователем А. Э. Попхемом, который предложил обозначить так автора небольшой группы сходных по технике и стилю, вероятно исполненных одной рукой листов. Работы этого мастера легко узнаваемы благодаря специфической манере моделировки объемов короткими перекрещивающимися штрихами и характерному типу лиц. Многие из его произведений исполнены тонкой кистью черным тоном и белилами на цветной грунтованной бумаге. За одним или двумя исключениями, все являются проектами для круглых витражей. В настоящее время известно немногим более полутора десятков работ этого анонимного художника, по пытки идентифицировать которого пока не увенчались успехом. Не вызывает сомнения лишь тот факт, что искать его имя следует среди северонидерландских мастеров рубежа XV и XVI веков.¹⁵⁸

Эрмитажный лист может рассматриваться как типичный пример творчества этого художника. Как и другие его сохранившиеся работы, он представляет собой проект композиции расписного стекла, вероятно, исполненный по заказу какой-то витражной мастерской. Сюжет рисунка не вполне ясен. Он, несомненно, имеет характер аллегии или эмблемы, смысл которой должен был поясняться надписью в очерченном свободном поле вдоль верхнего края листа. При этом, витраж, скорее всего, мыслился как часть серии из нескольких сцен, объединенных общей тематикой. Можно предположить, что речь идет об аллегии одного из двенадцати возрастов человека, соотнесенных с месяцами года.¹⁵⁹ На такую мысль наводит сопоставление с парным рисунком, некогда также находившимся в Эрмитаже, но проданном через Антиквариат в 1931 году и ныне хранящемся в Графическом собрании, в Мюнхене. Мюнхенский лист аналогичен по общей композиции, но представляет в центральном поле изображение двух сидящих на

¹⁵⁸ Haverkamp-Begemann E. The Robert Lehman Collection at the Metropolitan Museum of Art. Vol. 7: Fifteenth- to Eighteenth-Century European Drawings in the Robert Lehman Collection. Central Europe, the Netherlands, France, England. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999. P. 127-131.

¹⁵⁹ Об этой иконографии см.: Dal E. The Ages of Man and The Months of The Year: Poetry, Prose and Pictures Outlining the Douze mois figurés Motif Mainly Found in Shepherds' Calendars and in Livres d'Heures (14th to 17th Century). Copenhagen: Der Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 1980.

траве и играющих в игрушки младенцев. Эрвин Покорны (Венский университет) при обсуждении рисунка во время его визита в Эрмитаж летом 2006 года поддержал эту гипотезу и сообщил, что ему известны и другие неопубликованные композиции Мастера смерти Авессалома из той же серии, находящиеся в частном собрании. Он, при этом, вполне определенно высказался в пользу идентификации сюжета эрмитажного рисунка как «Апрель, или 24 года».

Рисунок Мастера смерти Авессалома сравнительно легко находит свое место в истории нидерландской графики, благодаря тому, что может быть сопоставлен с давно уже выделенной и описанной группой сходных по стилю, технике и иконографии листов. Гораздо больше вопросов встает перед исследователем в связи с рисунком на сюжет «Стигматизация Св. Франциска», также очевидно относящимся к числу нидерландских проектов для витражей начала XVI века. (Кат. 97) Характерный формат композиции, представляющей собой тондо диаметром около 20 см, устраняет какие-либо сомнения на этот счет, но в ряду других аналогичных по типологии листов он занимает обособленное место.

Старинная атрибуция рисунка итальянскому живописцу Баттисто Досси послужила причиной того, что при поступлении в Эрмитаж он был отнесен к итальянской школе и вплоть до недавнего времени числился работой неизвестного итальянского мастера XVI века. Тем не менее стилистические особенности (характер пейзажа, тип лица центрального персонажа, построение пространства) однозначно указывают на нидерландское происхождение этого листа. Сюжетом рисунка послужил эпизод из жития св. Франциска Ассизского, относимый источниками к 1224 году. Во время размышлений о Страстях Христовых и молитв на Вернийской горе св. Франциску явился шестикрылый серафим, имевший образ распятого Иисуса. После этого чудесного откровения на теле св. Франциска там, где были раны на теле Христа, появились кровоточащие стигматы.

Широко распространенный и имевший богатую изобразительную традицию сюжет трактован с впечатляющим лаконизмом и экспрессией. Молитвенно простертые к небесам руки св. Франциска придают его позе сходство с распятием, становясь зримым воплощением порыва святого разделить крестные муки Иисуса.

Спутник Франциска, брат Леон, упав ничком, прячет лицо под капюшоном. Противопоставление этих двух фигур, одна из которых почти бесформенна, прижата к земле, а другая кажется воплощением духовного взлета и устремления ввысь, придает сцене выразительность и поэтическую силу.

Техника и манера исполнения рисунка весьма своеобразны и находят мало параллелей среди сохранившихся графических произведений того времени. Фигуры персонажей, первоначально намеченные черным мелом, детально проработаны при помощи пера и тонкой кисти бистром светло-коричневого оттенка. Предварительный набросок, однако, вопреки обыкновению не был удален художником, и черный мел проступает сквозь верхний слой рисунка, колористически и тонально обогащая его и придавая фактуре листа живописную мягкость. Короткая параллельная штриховка, моделирующая объемы, дополнена россыпью точечных касаний чернил на кончике кисти, создающих впечатление живого, неровного «вибрирующего» освещения. Тот же «пуантилистический» прием используется художником при изображении далекого панорамного пейзажа, в котором с редкой для того времени убедительностью передан эффект воздушной перспективы. Пространство позади фигур кажется наполненным воздухом, толща которого словно размывает очертания предметов, лишая их четкости.

Характер пейзажа, особенно манера изображения зданий и деревьев, заставляет вспомнить о произведениях художников так называемой генто-брюжской школы книжной миниатюры начала XVI века. Именно среди работ мастеров этой школы обнаруживаются и прямые композиционные параллели к эрмитажному рисунку. Чрезвычайно близкие изображения сцены стигматизации св. Франциска можно видеть, например, в миниатюрах «Молитвенника семьи Имхофф» (1511, Симон Бенинг, частное собрание; Рис. 23), «Молитвенника Ротшильда» (начало 1510-х годов, Герард Хоренбаут; Национальная библиотека Австрии, Вена) и «Бревиария Гримани» (до 1520 года, приписывается Симону Бенингу; Библиотека Марциана, Венеция). Трактовка фигуры св. Франциска в упомянутых миниатюрах настолько детально совпадает с его изображением на рисунке, что не остается места для сомнений – рисовальщик либо держал в руках

сами миниатюры (что было возможно только в период работы над ними, до отсылки манускриптов заказчикам), либо (что кажется более вероятным) пользовался тем же композиционным образцом, на который опирались художники-миниатюристы. В любом случае причастность автора рисунка к деятельности мастерских Гента и Брюгге, занимавшихся иллюминированием рукописей, не вызывает сомнений.

Известно, что миниатюристы начала XVI века нередко основывались в своих композициях на произведениях станковой живописи, как современных им, так и более ранних. Особенности трактовки фигур на нашем рисунке, характер экспрессии и манера изображения драпировок наводят на мысль, что прототипом здесь послужила неизвестная нам картина 1470–1480-х годов, возможно, принадлежавшая руке Гуго ван дер Гуса или одного из его близких последователей. Вместе с тем пейзажный фон выдает более позднюю дату возникновения данного листа. Подобная пейзажная концепция, строящаяся на противопоставлении приближенного к зрителю первого плана и панорамно изображенных бесконечных далей с очень высокой линией горизонта, впервые находит свое выражение в произведениях Иоахима Патинира и его подражателей. Тип построек и даже само их обилие в пейзаже также заставляют вспомнить о таких художниках, как Херри мет де Блес и Мастер женских полуфигур, творчество которых приходится на вторую четверть XVI века. Все это побуждает датировать рисунок временем не раньше 1520 года.

Главной отличительной особенностью эрмитажного рисунка является именно то, что он возник на пересечении сразу нескольких художественных традиций. Исполненный в качестве композиционного проекта для кабинетного витража, он своими графическими приемами и изобразительными мотивами близок к книжным миниатюрам, демонстрируя, вместе с тем, связь с основными тенденциями развития нидерландской религиозной и пейзажной живописи конца XV – первой четверти XVI века. Среди витражных композиций эпохи ему трудно найти прямую аналогию, как по уровню драматической экспрессии в трактовке образов, так и по детальности разработки пространственной среды.

Такого рода свободные творческие эскизы-образцы, созданные мастерами, которые сами, скорее всего, не были профессиональными живописцами по стеклу, вообще представляют собой, как уже упоминалось, самую интересную в художественном отношении категорию среди графических листов, связанных с производством витражей. Еще один яркий пример рисунка этого типа – хронологически более поздний лист с изображением «Св. Иоанна Евангелиста». (Кат. 86)

Композиция, заключенная в круг диаметром около 30 см, представляет фигуру апостола Иоанна на фоне античной руины. Святой Иоанн опознается по его постоянному атрибуту: в руке он держит чашу с вылетающим из нее драконом. Рисунок исполнен в сложной технике. В основе его лежит энергичный набросок углем или черным мелом, который местами проступает сквозь последующие слои, позволяя судить о том, что автор корректировал композицию по ходу работы над ней. Так, голова св. Иоанна первоначально была повернута в другую сторону, правое плечо святого располагалось выше, менялось положение ступней и т. д. Прорисовывая изображение пером, художник избегает очерчивать формы едиными непрерывными контурами, предпочитая пользоваться мельчайшей поперечной штриховкой, которая создает эффект своеобразной «вибрации» линий. Поверх пера рисунок пройден кистью коричневым тоном двух оттенков в очень свободной живописной манере и тронут в светлах белилами. В целом лист отличается исключительным тональным богатством и разнообразием фактуры.

Старинная, восходящая как минимум к середине XVIII века надпись на обороте листа называет его автором Ламберта ван Норта, известного нидерландского мастера, занимавшегося преимущественно проектированием витражей. Круглая форма рисунка и его размер, действительно, убеждают, что он был исполнен именно в качестве эскиза композиции витража, однако по своей изобразительной манере он решительно отличается от работ Ламберта ван Норта. Возможно, старая атрибуция была основана на путанице, проистекающей из созвучия имен, и на самом деле имелся в виду Ламберт Ломбард, хорошо известный коллекционерам XVIII столетия художник, к работам которого рисунок

действительно во многих отношениях близок. Монументальность общего композиционного решения, антикизирующий характер задрапированной в тогу фигуры, древнеримская руина на втором плане – все это сразу заставляет вспомнить произведения прославленного льежского мастера, бывшего самым преданным и убежденным поклонником античного искусства из всех нидерландских мастеров его поколения, а также самым последовательным проводником идей ренессансного классицизма. И все же самому Ломбарду лист из собрания Эрмитажа приписать невозможно, поскольку графические приемы, при помощи которых создается изображение, не находят сколько-нибудь убедительных аналогий в достоверных рисунках художника.

В поисках возможного автора представляется возможным предложить имя Ламберта Суавиуса. Наиболее близкий сотрудник и последователь Ламберта Ломбарда, он в своих гравированных композициях изображал фигуры, очень близкие к персонажу эрмитажного рисунка по пластике и типу. Кроме того, примененный в рисунке необычный метод перовой штриховки во многом созвучен гравировальным приемам Суавиуса, который в дополнение к резцу пользовался тончайшей поперечной алмазной насечкой, добиваясь сходного эффекта смягчения контуров. Аналогичные графические приемы можно обнаружить и в некоторых рисунках Суавиуса, в таких, например, как «Мадонна с Младенцем» (местонахождение неизвестно, Рис. 50) и «Крещение Христа» (Кунстхалле, Гамбург). Все это делает атрибуцию листа из собрания Эрмитажа Ламберту Суавиусу достаточно логичной, хотя другие образцы работ художника в области проектирования витражей нам неизвестны. Рисунок, вероятно, следует датировать 1540-ми годами, периодом наиболее тесных контактов Суавиуса с Ламбертом Ломбардом.

Несколько другой характер имеют графические листы, непосредственно использовавшиеся в процессе изготовления витражей. В Эрмитаже они представлены достаточно многочисленными образцами. Остановлюсь на тех из них, определение которых удалось уточнить в ходе настоящего исследования.

Так, долгое время неопределенными оставались авторство, сюжет и точная датировка интересного рисунка с изображением трех женских фигур, одна из которых держит в руках кинжал (Кат. 13). Не вызывало сомнений лишь, что лист представляет собой проект композиции круглого витража, причем такие его черты как тщательная завершенность мельчайших деталей, ясность обрисовки контуров пером и выверенность тональных градаций, обозначенных при помощи легкой, прозрачной размывки, указывали на то, что перед нами рабочий картон, предназначенный для переноса композиции на стекло. Вместе с тем, высокий артистизм исполнения не позволял видеть здесь копию или рабочую прорисовку. Лист производит впечатление авторского произведения незаурядного художника.

Сюжет рисунка при поступлении был обозначен в инвентаре музея как «Самоубийство Лукреции», что, однако, мало похоже на истину ввиду несовпадения многих деталей композиции с рассказом Тита Ливия об этом событии. Более вероятным представляется, что здесь изображена Дидона, царица Карфагена, у которой нашел приют Эней, бежавший из разрушенной Трои. Дидона страстно полюбила Энея, и когда он, повинувшись воле богов, покинул ее, в отчаянии покончила с собой. История Дидоны, подробно изложенная в «Энеиде» Вергилия, начиная с XVI века стала одной из популярных тем в европейском искусстве. Чаще всего изображался момент самоубийства Дидоны, пронзившей себя кинжалом и бросившейся в пламя погребального костра. На рисунке запечатлен, однако, иной, более ранний момент драмы. Дидона умоляла Энея остаться с ней, осыпая его гневными упреками и предрекая собственную смерть, но Эней был непреклонен. «...Тут прервала свою речь, обессилев внезапно царица, // Бросилась прочь, от света спеша укрыться, покинув // В страхе Энея, хоть ей он о многом сказать собирался, // Но подхватили ее поникшее тело служанки...» (Энеида, IV, 388–391). В руке у Дидоны кинжал из Трои, подарок Энея, которым она вскоре лишит себя жизни. Слева в глубине, у входа во дворец – Эней; справа – один из последующих эпизодов повествования: Дидона перед жертвенником в храме своего умершего мужа, Сикра, внезапно слышит его голос.

Лист пришел в Эрмитаж с традиционной атрибуцией Лукасу ван Лейдену, а впоследствии числился работой неизвестного нидерландского художника середины XVI века. На мой взгляд, рисунок обнаруживает черты очевидного сходства с графическими работами, приписанными Корнелису Антониссену. Сравнение с двумя витражными проектами на сюжеты из «Декамерона» Боккаччо «История Гризельды» (Школа изящных искусств, Париж) и с рисунком «Аллегория злой Фортуны» (Британский музей, Лондон, Рис. 47) – наиболее достоверными на сегодняшний день произведениями Антониссена в сфере оригинальной графики – демонстрирует чрезвычайную близость манеры их исполнения. Обращают на себя внимание одни и те же типы лиц, одинаковые женские прически с завитыми локонами на висках, трактовка складок ткани, которые очерчены длинными тонкими перовыми линиями, завершающимися на концах своеобразными петельками, – деталь, которую Тимоти Хазбанд считал особенно показательной для приемов руки Корнелиса Антониссена. Все перечисленные рисунки, как и лист, принадлежащий собранию Эрмитажа, исполнены пером коричневыми чернилами и дополнены легкой светло-серой размывкой, что тоже может рассматриваться в качестве одного из отличительных признаков графической манеры художника.

Вероятно, рисунок задумывался как часть серии проектов для витражей на тему «История Дидоны». Упомянутые выше рисунки Корнелиса Антониссена на сюжет новеллы Боккаччо (Школа изящных искусств, Париж) и серия его гравюр, иллюстрирующих популярную пьесу «История Соргелоса», свидетельствуют, что задача создания таких повествовательных циклов по мотивам литературных произведений вообще увлекала художника. Как и другие сохранившиеся проекты для витражей, приписанные Корнелису Антониссену, эрмитажный лист может быть датирован 1530-ми годами.

Своего рода классическим образцом законченного, подготовленного к переносу на стекло, проекта для витража может служить рисунок на сюжет «Жена Потифара, обвиняющая Иосифа» (Кат. 81). Этот лист был некогда обнаружен мной в папках анонимных рисунков неопределенных школ второстепенного художественного значения, куда он попал явно по ошибке, поскольку

художественное качество рисунка весьма высокое, а принадлежность его к нидерландской школе XVI века с первого взгляда не вызывала сомнений.

Дальнейшее исследование показало, что стилистические особенности рисунка – типажи, манера трактовки складок ткани, особенности архитектуры и пейзажного фона – указывают на тесную связь этого листа с произведениями Яна Сварта ван Гронингена. Атрибуция рисунка этому крупному мастеру была мной обоснована при первой его публикации в 2002 году. Сегодня представляется необходимым несколько скорректировать это суждение. Несмотря на очевидное сходство графических приемов с достоверными произведениями Яна Сварта, кажется сомнительным, что мастер исполнил этот рисунок собственноручно. Известно, что Ян Сварт в своих витражных проектах отдавал предпочтение сценам прямоугольного формата, и все известные образцы круглых стекол, которые восходят к его замыслам, представляют собой свободную переработку композиций Сварта, осуществленную кем-то из его близкого окружения. Четкость контурных линий и тщательная манера размывки кистью свидетельствуют о том, что лист не принадлежит к разряду композиционных эскизов, созданием которых преимущественно занимался художник, а связан со следующей стадией работы, которая обычно передоверялась помощникам. Все это побуждает отнести эрмитажный лист к работам мастерской Яна Сварта, что, впрочем, не умаляет его художественных достоинств. Изящество, с которым многофигурная сцена заключена в круг, уверенное мастерство перового рисунка и тонкость моделировки ставят этот проект значительно выше среднего уровня массовой продукции такого рода.

Сварт ван Гронинген создал несколько серий рисунков для витражей на сюжеты из истории Иосифа, но ни одна из них не сохранилась полностью, и другие изображения темы «Иосиф и жена Потифара» в творчестве художника нам неизвестны. Стилистически эрмитажный проект ближе всего стоит к серии из шести листов, хранящихся в Британском музее, которую относят к позднему периоду творчества художника и датируют временем между 1545 и 1555 годами. Подобно листам лондонской серии, наш рисунок демонстрирует следы влияния

искусства итальянского Ренессанса, усвоенные Свартом под впечатлением от знакомства с гравюрами Маркантонио Раймонди. Оглядка на итальянские образцы сказывается здесь и в трактовке архитектурного фона, и в общей тенденции к монументальности и пластической ясности фигур. На позднюю датировку листа указывает также и сходство с рисунками Яна ван Скореля, особенно заметное в трактовке мужской фигуры у левого края композиции.

Известен как минимум еще один рисунок, который можно с большой долей вероятности связать с той же серией проектов для круглых витражей, созданных в мастерской Яна Сварта. Речь идет о листе, хранящемся в берлинском Кабинете гравюр с изображением сюжета «Иосиф, рассказывающий отцу свой сон» (Рис. 43). Этот витражный проект совпадает с эрмитажным по размеру и демонстрирует значительное сходство с ним в манере исполнения, пространственном решении и типажах, хотя и уступает ему по качеству (возможно, он является копией с утраченного оригинального проекта). Тимоти Хазбанд охарактеризовал берлинский рисунок как пример одного из самых удачных и органичных опытов по переводу композиций Сварта в круглый формат – оценка, которая с полным основанием может быть распространена и на лист собрания Эрмитажа.

Витражи, основанные на проектах этой серии, неизвестны. В собрании музея Ашмолеан в Оксфорде хранится витраж «Жена Потифара, обвиняющая Иосифа», который можно рассматривать как повернутый зеркально и переработанный вариант эрмитажной композиции, близкий к ней в некоторых деталях и мотивах. Возможно, впрочем, сходство объясняется тем, что и рисунок, хранящийся в Эрмитаже, и витраж в Оксфорде имеют своим композиционным прототипом прославленную гравюру на тот же сюжет, исполненную в 1512 году Лукасом ван Лейденом (Рис. 44).

Среди неопознанных анонимных рисунков эрмитажного собрания обнаружился и еще один не привлекавший к себе прежде внимания лист, который можно связать с деятельностью мастерской Яна Сварта ван Гронингена. Сюжетом его является изображение «Токарной мастерской» (Кат. 82). По художественному качеству этот рисунок (явно копия) значительно уступает композиции «Иосиф

и жена Потифара», но необычная иконография делает его весьма примечательным памятником графического искусства своего времени.

На связь листа с искусством Яна Сварта ван Гронингена указывает не только имеющееся на листе старинное обозначение Jan Swart, но и многие особенности изображения: способ построения пространства, пропорции фигуры центрального персонажа, а также характерные графические приемы, несколько механически, но весьма точно повторенные копиистом. Показательна, в частности, трактовка складок одежды, изображение фактуры дерева при помощи извивающихся параллельных линий, нанесенных тонкой кистью, сочетание прозрачной серой размывки с чрезвычайно детальным и дробным перовым рисунком. Подобная графическая манера типична для работ Яна Сварта 1530-х годов. Вероятно, тогда и был создан не дошедший до нас оригинал, послуживший образцом для нашего листа. Предназначение этого рисунка могло быть различным. Возможно, лист, как и предыдущий, связан с процессом изготовления витража, представляя собой промежуточный рабочий рисунок, служивший для перенесения изображения на стекло. Не исключено, однако, что мы имеем здесь дело с ученической репликой, исполненной для пополнения запаса фиксационных копий, сохранявшихся в мастерской. Так или иначе, копия, скорее всего, близка по времени исполнения к оригиналу и происходит из непосредственного окружения художника.

С иконографической точки зрения композиция чрезвычайно интересна. Изображена мастерская токаря-мебельщика, который обтачивает на станке деревянную балясину. У него за спиной в глубине комнаты мы видим высокое, богато украшенное резное кресло – образец законченной работы мастера. Тщательно нарисованные механизмы и инструменты, детали обстановки комнаты, подробности костюма персонажа делают этот лист ценным историко-бытовым памятником. Обращает на себя внимание, в частности, конструкция изображенного здесь токарного станка. Подобный тип устройства с ножной педалью и так называемым очупом (упругой жердью, закрепленной под потолком) предполагал возвратно-поступательное вращение обтачиваемой детали – несколько оборотов в одну сторону, затем несколько оборотов в другую. Он имел широкое

распространение в Средние века, но к XVI веку по большей части был уже вытеснен более совершенным кривошипно-шатунным механизмом (наподобие знакомых нам швейных машин с ножным приводом). Появление такого станка в рисунке, созданном в 1530-х годах, представляет собой анахронизм, но, так или иначе, эрмитажный лист является одним из немногих достоверных изображений этого старинного технического приспособления.

Смысл изображения и возможное назначение витража не вполне ясны. В середине XVI века бытовая сцена, лишённая какого-либо аллегорического подтекста, безусловно, не могла стать сюжетом законченного произведения искусства. Можно гипотетически предположить, что данная композиция входила в серию изображений различных ремесел и составляла часть декоративного оформления какого-то общественного здания, например, городской ратуши, где вместе с другими подобными сценами символизировала идеи процветания и доброго правления (хотя сохранившихся примеров такого рода циклов мы не знаем).

Нельзя сбрасывать со счетов также и то обстоятельство, что токарное дело было не просто одним из многих ремесел, но с давних пор имело статус своего рода «королевской забавы». Токарные мастерские имели в своих дворцах многие европейские правители, в том числе императоры Габсбургской династии, начиная с Максимилиана I. Обращает на себя внимание, что токарь, изображенный на рисунке, одет вовсе не как мастеровой. На нем изысканное и богатое платье аристократа, голову его украшает элегантный берет, шею обвивает тонкая цепочка, а на грудь свисает лента, подобная той, на которой носили орден Золотого руна. Элементы роскоши, необычной для скромного рабочего помещения, заметны и в интерьере – богато украшенный токарный станок, дорогие сосуды на массивном резном шкафу, витражи на окнах с мелкой расстекловкой. Все это наводит на мысль, что, возможно, изображенный сюжет имеет какой-то исторический или политический подтекст, ускользающий пока от нашего понимания.

В завершение этого выборочного обзора рисунков, связанных с разработкой композиций кабинетных витражей, нельзя обойти молчанием один, нетипичный и

очень редкий памятник, который удалось выявить в процессе изучения и каталогизации эрмитажной коллекции. Рисунок изображает евангельскую сцену «Христос и грешница», заключенную в богатое декоративное обрамление. (Кат. 55) На первый взгляд, он имеет мало общего с графическими работами, рассмотренными выше. Не случайно, с момента поступления в Эрмитаж (в 1924 году) он всегда числился произведением швейцарской школы. Лист, действительно, был исполнен в Швейцарии, но, как удалось установить, автором его был нидерландский художник Давид Йорис (1545–1556), живописец по стеклу и автор проектов для витражей. Сам же по себе рисунок представляет значительный культурно-исторический интерес, выходящий за рамки узкоспециальных вопросов изучения нидерландской графики середины XVI века.

Слава Давида Йориса как религиозного проповедника и анабаптистского мессии полностью затмила его известность в качестве художника. Сохранились, тем не менее, несколько приписанных мастеру витражей, а также принадлежащие ему рисунки и исполненные по его проектам гравюры. Они свидетельствуют о том, что как художник Йорис сформировался под влиянием Барента ван Орлея и, возможно, имел контакты с Яном Свартом ван Гронингеном. В свою очередь, сам Йорис оказал воздействие на формирование искусства Дирка Крабета и других мастеров витражной живописи в Гауде.¹⁶⁰

Почти все сохранившиеся рисунки Давида Йориса, а их известно около двух десятков, представляют собой проекты для кабинетных витражей. По причинам, объясняемым, очевидно, биографией художника, они подразделяются на две хронологически оторванные друг от друга группы. Примерно половина из них относится к раннему периоду его деятельности, пришедшемуся на 1520-е годы, вторая же часть связана с последним десятилетием жизни Йориса, когда скрывающийся от религиозных преследований художник обосновался в Базеле. Две эти группы работ весьма различны в стилистическом отношении. Ранние

¹⁶⁰ См: Boon K. G. De galsschilder David Joris, een exponent van het Doperse geloof. Zijn kunst en zijn invloed op Dirck Crabeth // Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Vol. 41. № 1. 1988. P. 117–137.

рисунки Давида Йориса целиком принадлежат нидерландскому искусству своего времени, обнаруживая тесные связи с произведениями Яна Сварта и Дирка Веллерта. Напротив, поздние его работы свидетельствуют о влиянии швейцарской графической школы.

Такой стилистический перелом в творчестве художника вполне объясним. Швейцария имела в XVI веке собственную развитую традицию производства и проектирования кабинетных витражей, которая во многом отличалась от нидерландской, и, оказавшись в вынужденной эмиграции, Давид Йорис, разумеется, должен был отвечать запросам местных заказчиков. Именно к этому периоду его творчества принадлежит лист из коллекции Эрмитажа. С момента поступления в музей он хранился среди швейцарских рисунков и считался работой неизвестного мастера бернской школы середины XVI века. Между тем рисунок не только обладает характерными чертами графического почерка Давида Йориса, но и подписан инициалами художника DJ. Точно такая же по написанию монограмма имеется на датированном 1554 годом рисунке Йориса «Авесса и Еффей перед царем Давидом» (Альбертина, Вена), что позволяет рассматривать это обозначение как авторскую подпись. Эрмитажный лист, таким образом, является на сегодняшний день всего лишь вторым известным подписным произведением Давида Йориса.

Композиционно рисунок следует обычной схеме, принятой в швейцарских витражах: сюжетная сцена заключена в декоративное обрамление, имитирующее архитектурные формы (обрамление прорисовано лишь с одной стороны, поскольку оно предполагало зеркальную симметрию). В нижней части листа намечен щит, на котором должен помещаться герб заказчика – обязательный элемент почти каждого швейцарского витража. Сам герб здесь, однако, отсутствует, что, по-видимому, свидетельствует об исполнении рисунка не по конкретному заказу, а на продажу для последующего использования его витражной мастерской по своему усмотрению.

Сюжет «Христос и грешница», представленный в центральном поле проекта, трактован художником в точном соответствии с текстом Евангелия от Иоанна.

Надо заметить, что выбор сюжета в данном случае весьма значим. История о Христе и грешнице издавна вызывала богословские споры: многие толкователи Евангелия считали ее позднейшей апокрифической вставкой. В древнейших списках Нового Завета она отсутствует, что отмечал уже Блаженный Августин, объясняя это тем, что эпизод сознательно опускался при переписывании, во избежание злоупотреблений ссылками на него. Отцы церкви – и Блаженный Августин, и св. Иероним – при этом, признавали текст каноническим. Но в эпоху Реформации дискуссия вспыхнула с новой силой, и большинство протестантских вероучителей отрицали подлинность отрывка. Давид Йорис, автор бесчисленных религиозных трактатов, посвятивший всю свою жизнь толкованию учения Христа, разумеется, был осведомлен об этих разногласиях, и обращение к теме не могло для него быть случайным. Здесь нельзя не увидеть сознательный жест, утверждение определенного кредо в понимании сути христианства, звучавшее в Базеле – главном центре догматического бескомпромиссного кальвинизма остро полемически.

Изобразительный строй рисунка имеет многочисленные точки соприкосновения с другими известными графическими произведениями Давида Йориса. Показательна прежде всего тонкая перовая контурная обводка форм и манера дополнения ее размывкой, чем-то напоминающая приемы Яна Сварта ван Гронингена. Эти особенности индивидуального почерка Йориса хорошо видны уже в самых ранних его рисунках и оставались неизменными на протяжении всей жизни художника, невзирая на общую стилистическую эволюцию, проделанную его искусством. Не вполне типичной для Йориса является только подцветка листа акварелью – прием, встречающийся в известных работах художника еще только один раз: в композиции «Общество за столом», исполненной около 1550 года и хранящейся в Художественном музее Базеля.

3.3. Рисунки для шпалер

В XV–XVI веках Нидерланды снискали себе славу главного европейского центра шпалерного производства. Мастерские городов Фландрии, прежде всего

Брюсселя, в эту эпоху снабжали своей продукцией все дворы Западной Европы, работали по заказам королей Франции и Испании, Дании и Англии, императоров из рода Габсбургов и римских пап. Повсюду, от Ватикана до Хемптон-Корта, от Эскориала до краковского Вавеля, брюссельские шпалеры служили лучшим украшением парадных дворцовых апартаментов. Блестящий расцвет искусства фламандского шпалерного ткачества основывался на привлечении в эту сферу художественной промышленности первоклассных мастеров – не только ремесленников-ткачей, но и знаменитых живописцев, снабжавших ткацкие мастерские своими композиционными проектами. Тенденция к тесному сотрудничеству с профессиональными живописцами особенно ясно дает о себе знать с начала XVI века. Если авторы художественного замысла более ранних шпалер, как правило, остаются неизвестными (и даже когда архивные документы доносят до нас их имена, они мало что нам говорят), то с 1510–1520-х годов наблюдается подлинная экспансия известных художников в эту прежде закрытую для посторонних сферу деятельности.

Поворотным пунктом, вероятно, стало прибытие в Брюссель в 1516 году знаменитой серии картонов «Деяния апостолов» Рафаэля, присланных для того, чтобы брюссельские мастера выткали по ним шпалеры, заказанные папой Львом X. Знакомство с этим выдающимся памятником искусства итальянского Ренессанса, судя по всему, произвело ошеломляющее впечатление на местных художников. В короткий срок эстетические принципы шпалерного искусства Фландрии претерпевают решительные изменения. На смену плоскостной декоративности позднеготических композиций приходит убедительная трехмерность объемных, весомых фигур, иллюзионистическая глубина пространства, детально разработанные пейзажные фоны (часто с элементами реальной топографии) и архитектурные декорации, выдержанные в стиле ренессансного классицизма. Проводниками этого нового стиля становятся живописцы, чье собственное творчество сложилось под воздействием искусства Италии: Барент ван Орлей, Ян Вермейен, Питер Кук ван Альст, Михель Кокси. Именно названные мастера, а

также художники, вышедшие из их близкого круга, определяли главную линию развития фламандского шпалерного ткачества в XVI веке.

Методика графической подготовки шпалер во многом была сходна с тем, как разрабатывались композиции монументальных церковных витражей. Здесь также на первом этапе создавался детальный проектный рисунок (в официальных документах именовавшийся *petit patron*), который представлялся заказчику для одобрения. Если проект утверждался, то далее, либо сам художник с помощью помощников по мастерской, либо специально нанятые мастера-картоньеры, переводили изображение в полноразмерный картон (*grand patron*), служивший непосредственным образцом для работы ткачей. При этом разница между картонами для больших церковных витражей и картонами для шпалер заключалась в том, что картоны для витражей никогда не склеивались в единую композицию: подготовительный лист для каждого сегмента оконного переплета использовался отдельно и именно так, в виде разрозненных листов-фрагментов, некоторые из них дошли до наших дней. Напротив, отдельные листы картонов для шпалер, непременно соединялись и дублировались на общую основу (обычно на холст), поскольку технология работы требовала того, чтобы перед глазами ткача находилась вся композиция целиком.

Некоторые из этих монументальных произведений графического искусства XVI века сохранились и сегодня украшают собой музеи. (самый знаменитый пример – упомянутые уже картоны из серии «Деяния апостолов», исполненные в мастерской Рафаэля и находящиеся в Музее Виктории и Альберта, в Лондоне). В Эрмитаже примером может служить грандиозный (около 8 метров длиной) картон для шпалеры «Шествие со слонами» из серии «Римские триумфы»¹⁶¹. Он спроектирован Джулио Романо, но техническое исполнение картона, скорее всего, производилось в Нидерландах, где ткались сами шпалеры. Этот уникальный памятник дает яркое представление о методах работы нидерландских картоньеров,

¹⁶¹ ИИВ. № ОР 46406

произведения которых, по сути, стоят на стыке графики и монументальной живописи.

С точки зрения именно истории рисунка большой интерес представляют первоначальные проектные рисунки – оригинальные графические листы крупных художников, часто адресованные вниманию высочайших заказчиков и уже потому выполненные с особым тщанием. Они обычно отличались довольно крупным форматом и сложной графической техникой, строившейся на сочетании черного мела, пера и кисти. Многие проекты для шпалер, кроме того, подцвечивались акварелью, либо прорабатывались в светах твореным золотом – приемы, практически не встречающиеся в нидерландских рисунках других типов. Использование золота не только сообщало фактуре рисунков особый мерцающий эффект, но и преследовало практическую цель, позволяя наметить места вплетения золотых нитей в ткань будущей шпалеры. В целом справедливо будет сказать, что проекты для шпалер, хотя и дошедшие до нас в очень ограниченном количестве, занимают в истории нидерландской графики почетное место, являя собой, может быть, самый роскошный, самый эффектный из всех известных нам типов рисунков.¹⁶²

Представление о проектных рисунках для шпалер в собрании Эрмитажа можно составить по двум впечатляющим парным листам, поступившим в музей в XVIII с атрибуцией Баренту ван Орлею. (Кат. 72, 73) Это определение перешло и в последующие инвентари музея, включая ныне действующий. Предположение об авторстве этого знаменитого мастера, однако, не имеет под собой оснований, хотя стилистически эрмитажные листы во многом родственны искусству Орлея. Представляется возможным связать их с именем одного из младших современников и сотрудников Барента ван Орлея, так называемого Мастера месяцев Лукаса.

Мастер месяцев Лукаса - условное имя художника, работавшего, вероятно, в Брюсселе и специализировавшегося на исполнении проектов и картонов для

¹⁶² О композиционных проектах к шпалерам и их соотношении с картонами см.: *Les chasses de Maximilien*. Paris: Musée du Louvre, 1993.

шпалер.¹⁶³ Это имя было дано ему по основному произведению: серии шпалер на тему «Двенадцать месяцев», которая в XVII веке находилась в собственности французских королей и в инвентаре королевского имущества, составленном в 1684 году, значилась как «Месяцы Лукаса». Вплоть до конца XIX века считалось, что проекты для этих шпалер (известных сегодня лишь по позднейшим повторениям) исполнил Лукас ван Лейден. Позднее традиционное определение было отвергнуто и авторство серии приписывалось различным мастерам: Баренту ван Орлею, Яну Вермейену, Лукасу ван Невеле, Яну Тонсу Младшему. Последний из перечисленных художников, имя которого в качестве возможного автора композиций «Месяцев Лукаса» было сравнительно недавно предложено Арноутом Балисом, на сегодняшний день представляется наиболее вероятной кандидатурой. Ян Тонс Младший родился около 1500 года и умер около 1570 года. Он происходил из семьи потомственных живописцев-картоньеров, сотрудничал с Барентом ван Орлеем в работе над картонами к знаменитой серии шпалер «Охота императора Максимилиана», исполняя в них пейзажные фоны, а позднее возглавлял крупную самостоятельную мастерскую в Брюсселе. Идентификация Мастера месяцев Лукаса с Яном Тонсом, однако, не стала общепризнанной, и в литературе продолжают употреблять преимущественно условное имя художника. Помимо упомянутых «Двенадцати месяцев» тому же мастеру приписывают еще несколько серий шпалер (частью известных лишь по поздним копиям), а также небольшую группу рисунков: как законченных проекты для шпалер, так и беглых предварительных набросков.

Принадлежавшая французским королям серия тканых золотом шпалер, известная как «Месяцы Лукаса», до наших дней не дошла. В революционном 1797 году она была сожжена с целью выплавить драгоценный металл, содержащийся в ее золотых нитях. Тем не менее хорошо известно, как выглядел весь цикл изображений, поскольку с 1682 по 1770 год на мануфактуре Гобеленов было исполнено как минимум двенадцать повторений всей серии. Эти позднейшие

¹⁶³ Standen E. A. Drawings for the "Months of Lucas" Tapestry Series // Master Drawings. Vol. 9. 1971. № 1. P. 3–14.

реплики достаточно точно воспроизводят композиции старинных шпалер, хотя и несколько модернизируют их стиль: сцены здесь заключены в пышные рокайльные обрамления, изменены черты лиц, пропорции и пластика фигур, иначе трактованы пейзажные фоны. Гораздо более достоверное представление об утраченном шедевре фламандского ткачества дают находящиеся сегодня в собрании герцога Девонширского в Чатворте проектные рисунки к трем сюжетам цикла.¹⁶⁴ Большие листы, тщательно исполненные кистью коричневым тоном поверх детального рисунка черным мелом и пройденные в светлах золотом, являются, по общему мнению исследователей, законченными проектами (*petit patrons*) композиций «Январь», «Февраль» и «Март» серии «Месяцев Лукаса».

Два рисунка, принадлежащие собранию Эрмитажа, чрезвычайно близки к листам девонширской коллекции по стилю, размеру и технике. Представленные на них сцены «Выезд на охоту» и «Сбор винограда» традиционно соотносятся в иконографии годового цикла с июлем и октябрём. Они, однако, не совпадают с композициями соответствующих шпалер «Месяцев Лукаса», хотя и сходны с ними по многим деталям. Подобные изображения «Июля» и «Октября» составляют часть другой серии шпалер на тему годового цикла, которая приписывается тому же автору. Эта серия, тоже не сохранившаяся в оригинале и известная по повторению, вытканному в конце XVII века в мастерских города Брюгге, получила наименование «Месяцы Брюгге». Помимо двух листов эрмитажной коллекции с ней связывается еще один рисунок, очень близкий к ним по размеру и технике: «Июнь. Стрижка овец» (Школа изящных искусств, Париж). Парижский рисунок в литературе всегда рассматривался как авторский проект Мастера месяцев Лукаса к соответствующей композиции «Месяцев Брюгге», пока Карел Бон не счел его более поздней репликой. Точка зрения Бона представляется совершенно справедливой и, более того, есть все основания распространить ее и на рисунки эрмитажной коллекции. При всей стилистической близости этих эффектных листов к искусству

¹⁶⁴ Jaffé M. The Devonshire Collection of Northern European Drawings. Vol. 2: Flemish Artists. Turin: Umberto Allemandi, 2002. № 194-196.

шпалерного ткачества первой половины XVI века графическая манера (в первую очередь – характер подготовительного рисунка черным мелом) свидетельствует о более поздней дате их исполнения. Особенно показательны в этом отношении пейзажные элементы композиции. Такой способ изображения крон деревьев при помощи коротких параллельных или расходящихся веером штрихов и такое сочетание рисунка черным мелом с размывкой, каким здесь передана освещенная солнцем листва на первом плане, не могли появиться раньше, чем в конце XVI века.

Следует подчеркнуть, что речь идет не о вольных копиях, а о предельно точных репликах несохранившихся авторских проектов. В этом убеждает сопоставление с упомянутыми листами девонширской коллекции (аутентичность которых до сих пор не ставилась под сомнение) и с другими проектными рисунками, приписанными Мастеру месяцев Лукаса, которые исполнены в чрезвычайно сходной технике, аналогичны по характеру фигур и многим изобразительным приемам. Практика копирования более ранних графических проектов имела распространение в деятельности мастерских, связанных со шпалерным ткачеством. К примеру, подготовительные рисунки Барента ван Орлея к циклу «Охота императора Максимилиана» дошли до нас в двух практически идентичных комплектах (один в Лувре, второй – неполный – поделен между музеями Мюнхена и Лейдена), причем серия рисунков, хранящаяся в Лувре, лишь сравнительно недавно была опознана как работа копииста.

Таким образом, рисунки эрмитажного собрания, несмотря на свое более позднее происхождение, являются – и в стилистическом, и в техническом отношениях – достаточно точным отражением исчезнувших графических листов одного из самых крупных мастеров, работавших в сфере проектирования шпалер.

3.4. Рисунки – проекты для гравюр

Рисунок и гравюра – две разновидности графического искусства, глубоко родственные между собой по изобразительному языку, однако прямая взаимосвязь между ними прослеживается далеко не с самого начала. Возникшие фактически одновременно, в первой четверти XV века, они на первых порах мало пересекались

в реальной художественной практике, развиваясь хотя и в одном направлении, но вполне независимо друг от друга. Наиболее ранние рисунки, которые могут быть уверенно идентифицированы как подготовительные разработки для гравюр, появились в Италии и Германии лишь незадолго до 1500 года. В Нидерландах же, где печатная графика позднее перешла грань, отделяющую ремесло от высокого искусства, такой тип рисунка дает о себе знать только начиная с 1510–1520-х годов.

Это утверждение требует, впрочем, оговорки: речь здесь идет о рисунках, связанных с резцовыми гравюрами на металле, где по установившейся с XV века практике художники, как правило, сами гравировали свои композиции. Работая от начала до конца самостоятельно, они были избавлены от необходимости в деталях прорабатывать проекты будущих гравюр, хотя не подлежит сомнению, что в процессе их создания мастера опирались на какие-то предварительные рисунки, намечающие расположение фигур и характер основных образов. Сохранившиеся примеры таких авторских набросков и эскизов к гравюрам встречаются, однако, нечасто, а в нидерландском искусстве XVI века они буквально единичны.

Ситуация изменилась ближе к середине столетия, когда принцип разделения труда, характерный прежде только для ксилографии, получил распространение и в сфере резцовой гравюры на металле. В Нидерландах наиболее ранним известным нам рисунком, который был исполнен специально в целях воспроизведения его в технике резца профессиональным гравером, является «Портрет Кристиана II Датского», созданный в середине 1520-х годов Яном Госсартом и гравированный Якобом Бинком. (Рис. 31) Широкое распространение подобное сотрудничество известных живописцев с граверами получило несколько позднее, в начале 1540-х годов, когда Мартен ван Хемскерк стал во множестве исполнять законченные композиционные рисунки в качестве образцов для гравюр Дирка Корнхерта, а Ламберт Суавиус обратился к воспроизведению в гравюрах композиций Ламберта Ломбарда.

Особое место в истории нидерландской печатной графики принадлежит Иерониму Коку (1510–1570). Талантливый рисовальщик и гравер, посетивший в 1546–1548 годах Италию и награвировавший по собственным проектам серию

изображений «Руины Рима», он в 1548 году основал в Антверпене издательство Aux Quatre Vents («На четырех ветрах»), которое вскоре стало одним из самых успешных в Европе. Специализируясь на публикации гравюр, Иероним Кок организовал это дело с невиданным дотоле размахом. Он привлек к сотрудничеству множество профессиональных граверов, в том числе Корнелиса Корта, Дирка Корнхерта, Джорджо Гизи, Питера ван дер Хейдена, братьев Лукаса и Йоханнеса ван Дутекумов, Иоханна и Иеронима Вириков, снабжая их проектными рисунками, которые специально заказывал у ведущих художников эпохи – Питера Брейгеля Старшего, Мартена ван Хемскерка, Франса Флориса, Ханса Вредемана де Вриса и других мастеров. В 1560–1570-х годах по стопам Иеронима Кока пошли другие издатели (Филипп Галле, Питер де Йоде, Кристоф Плантен), и их совокупными усилиями Антверпен стал главным центром развития печатной графики к северу от Альп. Следствием этого расцвета было, в частности, превращение проектов для гравюр в один из самых популярных типов рисунка в творчестве нидерландских художников второй половины XVI столетия. Ни в одной другой европейской школе рисунки, исполненные для последующего воспроизведения их в гравюре, не создавались в подобном количестве, и нигде в эту сферу деятельности не были вовлечены столь крупные мастера.

Композиционная законченность и тщательность отделки деталей, свойственная рисункам для гравюр, обеспечила им популярность у коллекционеров последующих эпох и способствовала тому, что они сохранились в весьма большом числе. Принадлежащие руке значительных мастеров, они ярко воплощают черты индивидуального стиля своих авторов и часто несхожи между собой по технике и графической манере. Есть, однако, общие типологические особенности, которые роднят их друг с другом. Рисунки, создававшиеся в качестве образцов для гравирования, обычно совпадают по размеру с будущей гравюрой и точно воспроизводят ее композицию в зеркальном отражении. Последнее обстоятельство всегда учитывалось художниками: например, при изображении каких-то жестов или движений, традиционно соотносимых с правой или левой рукой. Обязательным требованием к проектам для гравюр была также четкость

обрисовки контуров фигур, отсутствие какой-либо недосказанности или приблизительности в трактовке форм. Основные линии подготовительного рисунка, как правило, калькировались или каким-то иным способом, прямо переносились на медную пластину. Следы этой процедуры в виде борозд, продавленных иглой, можно и сейчас разглядеть на многих листах.

В целом рисунки-образцы (или как их обычно называют моделло) для гравюр не составляют большой проблемы в плане атрибуции – прежде всего благодаря тому, что они могут быть сопоставлены с исполненными на их основе гравюрами. По своему графическому языку они, однако, различаются. Моделировка объемов, обозначение пятен света и тени достигались в проектных рисунках разными способами. Одни рисовальщики пользовались размывкой кистью серым, коричневым или голубым тоном, целиком препоручая гравюру задачу перевода этого чисто живописного приема на язык штрихового черно-белого изображения. Принципиально иной подход состоял в том, что художник - автор проекта в большей степени брал на себя ответственность за конечный результат. Так работали, в частности Мартин ван Хемскерк и Питер Брейгель Старший. Свои проекты они тщательно прорабатывали пером, следуя продуманной упорядоченной системе штриховки, сознательно приближенной к приемам резцовой гравюры. Рисунки, исполненные в подобной технике (которую иногда называют «каллиграфической»), составляют самостоятельную линию развития в искусстве нидерландской оригинальной графики. У истоков ее стоял упомянутый «Портрет Кристиана II Датского» Яна Госсарта, а своей кульминации этот, характерный именно для Нидерландов, тип графического изображения достиг на рубеже XVI–XVII веков в произведениях Хендрика Гольциуса, Якоба Матама, Яна Вирикса, Якоба де Гейна.

В коллекции Эрмитажа хранятся несколько характерных проектов для гравюр этого периода. Все они относятся уже ко второй половине столетия, к 1560-м – 1570-м годам (более ранний материал, к сожалению, отсутствует). Наибольшей известностью среди них пользуется многократно публиковавшаяся серия из четырех рисунков «Времена года» Ханса Бола (Кат. 20 – 23), гравированная в 1580

году Якобом Саделером (Рис. 68 – 71). Сами рисунки датированы 1579 годом и снабжены авторской подписью. Они исполнены в излюбленной технике художника, пером и кистью коричневым тоном в очень тщательной манере, придающей им почти живописную завершенность, но ни в какой степени не претендующей на то, чтобы «подсказывать» гравюру приемы его работы. Изображения «читаются» справа налево в расчете на то, что при печати композиция будет воспроизведена зеркально. Так, именно справа налево, в противоположном порядке, сменяются обозначенные на рисунках зодиакальные символы и сезонные состояния природы в пейзажных фонах.

В той же технике пера и кисти исполнял свои многочисленные проекты для гравюр Ханс Вредеман де Врис, один из постоянных сотрудников Иеронима Кока, выдающийся сочинитель архитектурных фантазий и орнаментов. Его произведения очень часто копировались и в графических фондах Эрмитажа насчитывается не менее десятка традиционно приписанных ему рисунков (часто снабженных его фальшивой подписью). Два из них в ходе каталогизации коллекции удалось идентифицировать как собственноручные оригиналы самого мастера и сопоставить с соответствующими гравированными версиями.

Архитектурный рисунок, исполненный пером коричневым бистром в сочетании с голубой размывкой в тоне индиго (Кат. 31), представляет собой авторский проект Ханса Вредемана де Вриса к гравюре, входящей в серию из двадцати листов с изображениями архитектурных фантазий в овальных обрамлениях. Гравированная братьями Йоханнесом и Лукасом Дутекумами серия была издана в Антверпене около 1562 года Иеронимом Коком. Уже Карел ван Мандер упомянул ее среди наиболее известных циклов гравюр, исполненных по рисункам де Вриса, и описал как «овальные перспективы, увиденные как бы изнутри, как это нужно для мастеров, занимающихся интарсией». Хотя серия и не имеет авторского наименования, не вызывает сомнений, что ван Мандер совершенно правильно определил ее основное назначение. Мода на украшение створок шкафов, секретеров и других предметов мебели наборными вставками с изображением архитектурных мотивов широко распространилась во второй

половине XVI века и породила спрос на графические образцы, которыми ремесленники могли бы пользоваться в своей работе. Овальная форма была типична для такого рода декоративных элементов, а сам характер композиций Вредемана де Вриса с их четко прочерченными контурами и последовательным чередованием светлых и темных зон явно свидетельствует о желании учитывать возможности и специфику техники интарсии.

Серия Вредемана де Вриса стала одним из ярких свидетельств возникшего в Нидерландах в середине XVI века интереса к классической архитектуре. Полагают, что, работая над ней, художник вдохновлялся «Афинской школой» Рафаэля, а также перспективными композициями французского гравера Жака Андруэ Дюсерсо. Гравюры, входящие в серию, изображают грандиозные, богато украшенные дворцы в античном вкусе, архитектура которых говорит о внимательном изучении Вредеманом де Врисом классической системы ордеров и о стремлении следовать образцам древнеримского (а в некоторых листах и современного итальянского) зодчества. Композиции построены по единой схеме. В них господствует принцип зеркальной симметрии, нарушаемый лишь подчеркнутым эффектом бокового освещения. Падающий под углом свет по-разному высвечивает симметричные архитектурные элементы, придавая композициям внутреннюю динамику и усиливая в них иллюзионистическое впечатление реального пространства. Общим для всех листов является изображение в центре зрительного прорыва в глубину, мастерски построенного в соответствии с законами перспективы.

Авторские проекты Ханса Вредемана де Вриса сохранились далеко не во всем гравюрам серии. Шесть подготовительных рисунков из этого цикла находятся в Художественной библиотеке в Берлине, седьмой – лист эрмитажного собрания – прежде не был учтен в литературе. Все рисунки исполнены в одной и той же излюбленной художником технике и представляют композиции в зеркальном отражении по отношению к гравюрам. Как и на других проектах этого цикла, на эрмитажном листе можно увидеть следы предварительной разметки черным мелом, помогавшей художнику рассчитать перспективный эффект. Обозначив

горизонтальную и вертикальную оси овала, Вредеман де Врис находит геометрический центр композиции и, отступив от него несколько вниз, крестиком отмечает ее оптический центр – точку пересечения всех уходящих в глубину линий. Уточняющая обводка некоторых контуров и деталей изображения чернилами более темного тона, возможно, принадлежит уже руке гравера и появилась в процессе перевода рисунка на медную доску для гравирования.

Если подготовительные рисунки Ханса Вредемана де Вриса для его гравированных архитектурных фантазий дошли до нас в сравнительно многочисленных образцах, то эскизы орнаментальных композиций художника оказались в последующие века по большей части утраченными. К разряду счастливых исключений относится второй лист мастера, хранящийся в Эрмитаже (Кат. 32), который связан с подготовкой серии «Гротески в различных манерах...» (*Grottesco in Diverschie Manieren...*), гравированной братьями Яном и Лукасом ван Дутекумами и изданной в Антверпене Герардом де Йоде во второй половине 1560-х годов. Серия, предназначавшаяся, как сообщается в ее заглавии, вниманию «живописцев, мастеров витражного искусства, резчиков по дереву и всех тех, кто любит изящные орнаменты древних», принадлежит к числу самых знаменитых в наследии Ханса Вредемана де Вриса. В нее вошли титульный лист и шестнадцать гротескных орнаментальных композиций, обрамляющих изображения античных богов и персонажей древней истории. Данный рисунок – проект седьмого листа серии. Гравюра совпадает с рисунком по размеру и воспроизводит его зеркально. Незначительные различия сводятся к уточнению мелких второстепенных деталей.

Изображенный в центральном поле композиции персонаж – Марк Курций, римский юноша, по преданию бросившийся в огненную пропасть, внезапно появившуюся в 362 году до н. э. на римском форуме. Этот легендарный эпизод, в котором видели классический образец римских добродетелей, часто изображался в искусстве XVI века. Композиция Вредемана де Вриса не следует, однако, ни одному из известных более ранних образцов, представляя собой вполне самостоятельную разработку мастера. Перовое обозначение *Doet* на фоне, левее

фигуры всадника, несомненно, сделано самим художником. Оно представляет собой устаревшую форму написания современного голландского слова *dood* – «смерть» и является, таким образом, своеобразным авторским комментарием к изображенному сюжету. На гравюре надпись не воспроизведена.

Сохранился подготовительный проект Вредемана де Вриса еще к одной гравюре данной серии, изображающий композицию с фигурой Цереры в центральном поле (Оссолинеум, Вроцлав). По размеру, технике и графической манере вроцлавский рисунок абсолютно аналогичен эрмитажному, отличаясь лишь тем, что композиция здесь решена в вертикальном формате. Помимо подписи он имеет еще и авторскую дату: 1565 год, которая может быть с полным основанием отнесена и к эрмитажному листу.

Прекрасным образцом каллиграфического перового рисунка, имитирующего приемы резцовой гравюры на меди и, таким образом, облегчающего задачу, стоящую перед гравером, может служить лист на ветхозаветный сюжет «Елизар и Ревекка у колодца» (Кат. 54). Рисунок поступил в Эрмитаж под именем Мартена ван Хемскерка. Такая атрибуция не вызывает удивления, поскольку Хемскерку принадлежит множество близких по характеру тщательно законченных рисунков на библейские сюжеты, исполненных пером и предназначенных служить образцами для гравирования. Композиция, действительно, отражает сильное влияние Хемскерка, однако иная, более рациональная и сдержанная манера штриховки и классицизирующий характер фигур выдают руку мастера следующего поколения. Автором рисунка, как удалось установить, является Герард Грунинг, антверпенский художник, работавший в третьей четверти XVI века.

Творчество Герарда Грунинга лишь недавно стало предметом изучения.¹⁶⁵ Почти никогда не подписывавший своих работ, он был практически забыт уже к началу XVII века. Карел ван Мандер не обмолвился о нем ни словом. Заслуга воскрешения имени художника и реконструкции его творческого наследия

¹⁶⁵ Mielke H. Gerard Groening: ein Antwerpenes Kunstler um 1570. 1–2 Teile: Verzeichnis seiner Zeichnungen und Stichwerke aus dem wissenschaftlichen Nachlass von Hans Mielke // Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. Bd. 37. 1995. S. 143–157; Bd. 38. 1996. S. 121–150.

принадлежит Хансу Милке, которому удалось идентифицировать около четырехсот гравюр, исполненных по проектам Герарда Грунинга, и выявить в различных музеях и коллекциях почти семьдесят связанных с гравюрами авторских рисунков. Эрмитажный лист, оставшийся неизвестным немецкому ученому, должен быть присоединен к этой обширной группе.

Рисунок предназначен для воспроизведения в гравюре, входящей в цикл из четырех листов на тему «История Авраама». Исполненные неизвестным гравером, они впервые были опубликованы антверпенским издателем Герардом де Йоде в 1579 году в составе большой иллюстрированной печатной Библии, известной под названием «Thesaurus 1579». Четвертый лист цикла воспроизводит в зеркальном повороте композицию эрмитажного рисунка, в точности совпадая с ним по размеру и всем мельчайшим деталям изображения. Сравнение показывает, что гравер не только следовал композиции в целом, но и повторял все основные элементы штриховки, моделирующей форму. Подготовительный рисунок Герарда Грунинга ко второму листу серии «Встреча Авраама и Мельхиседека», также прежде приписывавшийся Мартену ван Хемскерку, хранится в Рейксмузеуме в Амстердаме и абсолютно тождествен эрмитажному по технике и стилю. Оба рисунка могут быть датированы первой половиной или серединой 1570-х годов.

В сходной перовой технике исполнен и долго пребывавший в забвении портретный рисунок, имеющий авторскую подпись крупного антверпенского живописца Франса Поурбуса Старшего (Кат. 78). Обнаружение и публикация автором диссертации в 2010 году этого листа позволили уточнить некоторые интересные нюансы в истории нидерландской графики второй половины XVI века.

Законченный по композиции, отделанный в деталях с миниатюрной тщательностью портретный рисунок изображает живописца, сидящего в кресле, с кистями, палитрой и переносным этюдником в руках. Манера перовой штриховки, напоминающая приемы работы гравировального резца, и тот факт, что основные контуры и линии изображения продавлены иглой для перевода, позволяли безошибочно опознать в рисунке подготовительный проект для гравюры.

Лист поступил в Эрмитаж в 1920-х годах в составе альбома, сброшюрованного в XIX веке и заполненного по большей части копиями и работами второстепенного значения. Рисунок был занесен в инвентарь музея под именем Поурбуса, но в дальнейшем, хранясь отдельно от основной массы работ нидерландской школы, не привлекал к себе внимания. Он между тем представляет исключительный интерес. Образцы графических работ Франса Поурбуса Старшего вообще являются чрезвычайной редкостью, но значение данного рисунка особенно велико, поскольку на сегодняшний день это единственный дошедший до нас подписной лист художника, относящийся к жанру портрета, который в его творчестве занимал центральное место. Не менее важно и то, что на портрете изображен Франс Флорис, выдающийся нидерландский живописец, учитель Поурбуса, а сам лист связан с одной из самых известных портретных серий в искусстве XVI века.

Рисунок послужил основой для гравированного портрета Флориса, исполненного Иоганном Вириksom и входившего в серию из двадцати трех портретов нидерландских художников XV–XVI веков, впервые изданную в Антверпене в 1572 году (Рис. 65). Изображения сопровождались стихотворными латинскими подписями, автором которых был художник, поэт и историк Доменик Лампсониус. Благодаря содержащимся в стихах Лампсониуса биографическим подробностям серия стала ценным источником по истории ранней нидерландской живописи; кроме того, она представляет большой интерес с иконографической точки зрения, поскольку доносит до нас облик прославленных мастеров искусства прошлого.

В работе над проектом участвовало несколько гравюров, и проблема атрибуции отдельных листов серии детально исследовалась историками искусства. Меньшее внимание уделялось вопросу авторства самих композиций, лежащих в основе гравюр, что, впрочем, и неудивительно – композиции эти в большинстве своем неоригинальны. Являясь посмертными, ретроспективными изображениями художников, которых к моменту издания серии уже не было в живых, они в

основном воспроизводили их сохранившиеся прижизненные портреты (или автопортреты). Такое объяснение, однако, представляется недостаточным.

Каковы бы ни были источники портретных образов, единая серия, исполнявшаяся разными граверами, несомненно, требовала определенной унификации изображений, согласования их между собой по масштабу и композиционному принципу. Необходимое зрительное единство могло быть достигнуто только на стадии изготовления подготовительных проектных рисунков ко всем листам серии. Вероятно, эта работа была заказана издателем одному художнику. Обнаруженный в собрании Эрмитажа подготовительный рисунок к «Портрету Франса Флориса» позволил предположить, что им был Франс Поурбус Старший.

Другие сохранившиеся подготовительные листы к гравюрам «серии Лампсониуса» подтверждают такую догадку. Речь идет о еще двух сохранившихся рисунках: «Портрете Лукаса Гасселя» (Музей изящных искусств, Ренн, Рис. 66) и «Портрете Ламберта Ломбарда» (Художественный музей, Дюссельдорф, Рис. 67). Первый из них является «моделло» к соответствующей гравюре Иоганна Вирикса, входящей в серию под номером 21, второй связан (хотя и несколько более опосредованно) с гравированным портретом Ломбарда работы Иеронима Вирикса из той же серии. Оба они не имеют на сегодняшний день твердой атрибуции. Сопоставление с эрмитажным «Портретом Флориса», на наш взгляд, позволяет вполне определенно приписать их руке Франса Поурбуса Старшего. В этом убеждает характер штриховки, приемы моделировки лица, способ, которым передается игра света и тени в складках ткани на рукаве, а также многие второстепенные, но показательные детали: изображение палитры, сходство прорисовки ушной раковины, глаз и т. д.

Нельзя не заметить, впрочем, что портреты Лукаса Гасселя и Ламберта Ломбарда выглядят чуть суше и мелочней по манере исполнения. Разница может быть объяснена тем, что источником для изображений в данном случае, скорее всего, послужили какие-то более ранние живописные версии. Возможно, по этой же причине Поурбус не стал ставить на рисунках свою подпись. Подписанный же

полным именем «Портрет Франса Флориса», напротив, представляет собой несомненно от начала до конца самостоятельную работу художника. Франс Флорис умер в 1570 году, за два года до издания гравюры, но даже если к моменту исполнения рисунка его уже не было в живых, Поурбус едва ли нуждался в чужих образцах. Любимый ученик, проведенный рядом с Флорисом несколько лет, свой человек в доме, женатый на родной племяннице мастера, вдобавок прирожденный портретист по складу таланта, он наверняка имел под рукой достаточно зарисовок, запечатлевших внешность учителя. Существует и вполне объективное доказательство того, что рисунок Поурбуса оригинален по замыслу: Флорис на нем изображен держащим кисть в левой руке, а палитру в правой. Эта деталь ясно говорит о том, что композиция с самого начала сочинялась в расчете на последующее зеркальное воспроизведение в гравюре и, таким образом, возникла именно в связи с заказом этого портрета для «серии Лампсониуса».

Эрмитажный рисунок представляет собой, вероятно, лучшее из известных изображений Франса Флориса. Он в гораздо большей степени, чем другие сохранившиеся портреты, позволяет почувствовать яркий темперамент, колоритность натуры и витальную силу этого незаурядного человека, жизнь и личность которого были столь красочно описаны Карелом ван Мандером. Нельзя не заметить, что в гравированном варианте портрета, исполненном Иоганном Вириксом, острота характеристики, достигнутая Поурбусом в проектом рисунке, оказалась в значительной мере утраченной. Не менее примечательно и то место, которое «Портрет Франса Флориса» (как и два других подготовительных проекта Поурбуса к «серии Лампсониуса») достоин занять в истории нидерландского графического искусства. Эти три произведения, исполненные около 1570 года, стоят у истоков жанра миниатюрного графического портрета, которому в последующие десятилетия предстояло пережить расцвет в творчестве Хендрика Гольциуса, Якоба де Гейна, Яна Байли и других мастеров конца XVI – начала XVII века.

Глава 4. Проблема натурального рисунка. Портретный и пейзажный жанр в нидерландской графике

Натурный этюд – тип рисунка, появление которого с наибольшей ясностью знаменует переход от средневековой художественной культуры к ренессансной. Примечательно, что в Нидерландах – в отличие, как от Италии, так и от Германии – рисунки такого рода представляют собой вплоть до второй половины XVI века величайшую редкость. Это может показаться удивительным, если учесть, что самый ранний шедевр рисунка с натуры в истории европейского искусства был создан именно нидерландским художником. Исполненный Яном ван Эйком в середине 1430-х годов в технике серебряного карандаша этюд головы пожилого мужчины, в котором предположительно видят кардинала Никколо Альбергати (Гравюрное собрание, Дрезден), по своему мастерству, точности наблюдения и пластической убедительности далеко превосходит любые самые смелые достижения в этой сфере итальянских рисовальщиков и не имеет аналогий в искусстве других стран. Рисунок послужил основой для живописного портрета (Вена, Музей истории искусства) и, несомненно, был исполнен в качестве подготовительного натурального этюда к нему. Методика предварительной графической подготовки живописных портретов, по всей видимости, была распространена в Нидерландах первой половины XV века. Мы можем судить об этом хотя бы по знаменитой картине Рогира ван дер Вейдена «Св. Лука, рисующий Мадонну» (как и рисунок ван Эйка, она датируется 1430-ми годами), в которой апостол зарисовывает облик позирующей ему Богоматери именно в графической технике, исполняя на небольшом листочке бумаги натурный набросок серебряным карандашом. Тем не менее, реальные сохранившиеся памятники такого рода крайне немногочисленны.

Фактически единственная дошедшая до нас группа графических работ, которая может быть сопоставлена с художественной практикой, отразившейся в картине Рогира ван дер Вейдена, связана с именем брюжского живописца Герарда Давида. В Лувре и других коллекциях хранится около пятнадцати его небольших,

в размер альбомного листка, натуральных зарисовок мужских и женских голов в разных ракурсах, исполненных в технике серебряного карандаша.¹⁶⁶ Несомненно, сходные альбомы с набросками были в ту эпоху у каждого профессионального живописца. Другие их образцы, однако, не сохранились, как не сохранились и упоминаемые в уникальном документе – судебной описи художественных предметов, связанных с мастерской того же Герарда Давида – этюды и зарисовки фигур (в том числе обнаженных).¹⁶⁷ Здесь мы, как и во многих других случаях, сталкиваемся с проблемой крайней фрагментарности известного нам сегодня корпуса ранних нидерландских графических памятников. Если портретные штудии, хотя бы в редких образцах, все же известны, то другие формы натурального рисунка – пейзажи (за исключением единичных топографических фиксационных зарисовок), этюды, сделанные с натурщиков, анималистические зарисовки – вплоть до 1540-х годов фактически отсутствуют. Дело, разумеется, не в том, что нидерландским художникам практика исполнения натуральных этюдов была чужда. Рисунки такого рода, без всякого сомнения, появлялись в Нидерландах в изобилии, но весь этот художественный пласт за прошедшие века оказался практически целиком утраченным.

Объяснение факта почти полного исчезновения целой важной и многообразной категории графических работ может быть только одно: ближайшие потомки не заботились об их сохранении. Проистекало это пренебрежение, скорее всего, из того, что натурные этюды не представляли ценности в качестве образцов, которые можно было бы использовать для собственных нужд. Рисунки такого рода – авторский жанр, они мало пригодны для заимствования и цитирования другим художником. Кроме того, в отличие от зарисовок законченных композиций, несших в себе важную информацию о чужих

¹⁶⁶ Lugt F. *Inventaire Général Des Dessins des écoles du nord*. Paris: Musée du Louvre, 1968. P. 19-21, № 56-61.

¹⁶⁷ См.: Van Miegroet H. J. *Gerard David*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1989. P. 27–29; Wilson J. C. *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1998. P. 155–157; Ainsworth M. W. *Diverse Patterns Pertaining to the Crafts of Painters or Illuminators: Gerard David and The Bening Workshop // Master Drawings*. Vol. 41. № 3. 2003. P. 241.

художественных идеях и творческих находках, этюд головы или фигуры воспринимался как нечто, что всегда легко повторить.

Из этого правила существовало, впрочем, одно вполне объяснимое исключение. В XVI веке многие нидерландские художники предпринимают паломничество в Италию с целью приобщения к античной культуре, изучения памятников классической древности. Из этих путешествий они привозят путевые альбомы, заполненные рисунками, которые потом бережно хранят в своих мастерских, активно используя их в последующей работе, заимствуя из них те или иные мотивы и пластические решения. Видимо поэтому до нас дошло немалое число натуральных зарисовок памятников античной скульптуры и архитектуры (преимущественно относящихся уже к периоду 1530-х годов и позднее), которые в истории нидерландского рисунка XVI столетия занимают важное и обособленное место.

В Эрмитаже имеется лишь один – правда очень показательный – образец натурального этюда такого типа. Его удалось обнаружить среди анонимных листов второстепенного значения, происходящих из коллекции И.И. Бецкого, в 2017 году, и по этой причине в каталоге выставки 2010 года он не отражен. Речь идет о перовом рисунке «Вид развалин Колизея», который можно с полной уверенностью приписать руке выдающегося мастера нидерландского «романизма» Мартена ван Хемскерка (Кат. 90). Рисунок, несомненно, выполнен непосредственно на месте и изображает вид изнутри на руины аркад южной части амфитеатра. Во время своего пребывания в Риме между 1531 и 1538 годами Хемскерк последовательно штудировал этот прославленный памятник древности, исполнив несколько десятков листов, в ряду которых эрмитажный лист выделяется своим необычно крупным форматом и тщательностью проработки деталей. Сходные по мотивам натурные этюды можно обнаружить в творчестве и других нидерландцев, посетивших Италию – Франса Флориса, Ламберта Ломбарда, Иеронима Кока, Хендрика ван Клеве. В типологическом отношении их графические работы составляют цельную и обособленную группу.

Что касается других типов натурального рисунка, о них, по большей части, сегодня мы можем только догадываться. В отсутствие реальных, сохранившихся произведений историки искусства пытаются восстановить общую картину истории развития этого раздела нидерландской графики по разнообразным косвенным признакам. Предельная точность изображения разных видов и сортов цветов в нидерландских алтарях XV века свидетельствует, по-видимому, о широком распространении ботанических штудий. Пейзажные фоны с их обилием конкретных жизненных подробностей, очевидно, должны были опираться на какие-то сделанные на месте зарисовки. Особенно важную роль, по мнению исследователей, натуральный рисунок мог играть в творчестве Гуго ван дер Гуса. Поразительная острота и жизненность характеристики персонажей в картинах этого мастера, тонко моделированные, выразительные кисти рук его героев кажутся непредставимыми без пристального изучения реальных моделей.¹⁶⁸

Позднее, в первой половине XVI века, опора на натурные впечатления угадывается в отдельных элементах картин Патинира, Госсарта, Хемскерка, Скореля. Никаких следов их подготовительных рисунков до нас, однако, не дошло. Самый ранний известный лист такого рода – «Этюд двух обнаженных сидящих мужчин» Ламберта ван Норта (Фонд Кустодиа, Париж), связанный с разработкой композиции одного из монументальных витражей для церкви Св. Иоанна в Гауде, датирован 1553 годом. 1550–1560-ми годами датируется и сохранившийся альбом разнообразных этюдов ученика Флориса Бернара де Рейкера. Тогда же появляются основанные на реальных мотивах пейзажные листы Мастера малых пейзажей, Питера Брейгеля и Ханса Бола. Все же вплоть до последних двух десятилетий XVI века примеры дошедших до нас нидерландских рисунков *Naar het Leven* (с натуры) остаются крайне немногочисленными. Тем больший интерес и тем большую ценность представляют их единичные образцы, выявленные в собрании Эрмитажа.

¹⁶⁸ Koreny F. Introduction: Netherlandish Drawings of the 15th Century // Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue. Antwerp: Rubenshuis, 2002. P. 17.

4.1. Портретные рисунки

В Эрмитаже хранится только два ранних нидерландских рисунка портретного жанра. Они несходны по технике и художественным приемам, относятся к разным периодам развития национальной школы, но оба могут быть сочтены подлинными шедеврами коллекции. Один из них принадлежит к редчайшей категории портретных рисунков серебряным карандашом, исполненных в XV веке. Помимо дрезденского рисунка ван Эйка сохранилось несколько других образцов портретных изображений того же времени, очевидно, сделанных с натуры, среди них «Женский портрет» Рогира ван дер Вейдена (Британский музей, Лондон), «Портрет мужчины с соколом» Петруса Кристуса (Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне) и еще не более десяти-двенадцати листов, по большей части относящихся уже ко второй половине столетия. Теперь к этому короткому списку следует добавить эрмитажный «Портрет юноши» (Кат. 1), долгое время имевший ошибочную атрибуцию.

Портрет молодого человека, исполненный в технике серебряного карандаша, некогда был обрезан по контуру фигуры и наклеен на новый лист. Эта варварская операция, безусловно, нарушила художественную целостность рисунка, исказив соотношение фигуры с фоном. Кроме того, поскольку линия среза не везде точно следует контуру, зрительно изменились некоторые пропорции: шея молодого человека кажется толще, чем это было задумано художником, затылок тяжелее, темные штрихи у правой щеки, принадлежавшие изначально фону, огрубляют овал лица и т. д. Тем не менее, и в нынешнем своем виде рисунок производит исключительно сильное впечатление жизненной убедительностью созданного художником образа и тонкостью моделировки форм.

В каталоге коллекции Кобенцля и ранних описях Эрмитажа лист числился работой неизвестного художника. В начале XX века он был предположительно приписан Гансу Гольбейну Старшему.¹⁶⁹ В 1930-х годах М.В. Доброклонский отнес рисунок к итальянской школе, опубликовав его под именем Антонелло да

¹⁶⁹ Карандашное обозначение на паспарту.

Мессина (?).¹⁷⁰ Это определение не получило, однако, отклика в позднейшей литературе, а сам рисунок фактически так и остался вне поля зрения историков искусства. Между тем речь идет о чрезвычайно ценном и редком графическом произведении, достойном самого пристального внимания.

Изображенный на рисунке юноша с тонкими чертами лица, открытым, прямым, устремленным на зрителя взглядом и густой копной волос, не прикрытых головным убором, действительно заставляет вспомнить образы искусства итальянского кватроченто – впечатление, еще усиливающееся благодаря тому, что костюм персонажа тоже вызывает итальянские реминисценции.¹⁷¹ Рисунок, тем не менее, несомненно принадлежит к нидерландской школе. На это указывают как особенности техники и графической манеры, так и присущая портрету характерная «описательность» в изображении человеческой внешности, движение от частных к целому, а не наоборот. Ни среди рисунков Антонелло да Мессина, ни вообще среди итальянских портретных рисунков XV века эрмитажный лист не находит себе близких аналогий, параллели же в нидерландском искусстве обнаруживаются для него без труда.¹⁷²

Стилистически рисунок тесно связан с произведениями Петруса Кристуса, одного из крупнейших мастеров нидерландской живописи середины XV века, близкого последователя Яна ван Эйка. Среди приблизительно трех десятков дошедших до нас живописных работ мастера особую группу составляют портреты, которые относятся к лучшим образцам этого жанра в искусстве своего времени и обладают выраженным авторским почерком. Обычно Петрус Кристус изображал фигуру портретируемого под небольшим углом к плоскости картины, одно плечо чуть ближе к зрителю, чем другое, лицо при этом показывалось в трехчетвертном

¹⁷⁰ Доброклонский М. В. Рисунки итальянской школы XV и XVI веков (Каталоги собраний Гос. Эрмитажа, I). М.; Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1940. С. 7. № 1.

¹⁷¹ Такого рода кафтан с глухим круглым воротником-стойкой, со сходящимися к талии широкими складками знаком нам по хрестоматийным образам итальянского портретного искусства XV века, таким, например, как «Кондотьер» Антонелло да Мессина, «Портрет Федерико да Монтефельтро» Пьеро делла Франческа, «Портрет Джулиано Медичи» Боттичелли. В действительности, по заключению д-ра Рене Кестемакер (которой автор благодарен за консультацию), этот тип одежды был в промежутке между 1440-ми и 1470-ми годами равно распространен по обе стороны Альп.

¹⁷² Предположения о принадлежности рисунка нидерландской школе высказывались и ранее. На монтажке рисунка имеется карандашная пометка И. С. Григорьевой со ссылкой на мнение зарубежного исследователя, просмотревшего эрмитажные рисунки: *Dr. Heineman: м. б. фламандская школа – круга Мемлинга.*

повороте. Взгляд персонажа в большинстве случаев обращен на зрителя, глаза чуть скошены, губы плотно сжаты, падающий под углом свет погружает часть лица в полупрозрачную тень.

Рисунок из собрания Эрмитажа полностью следует этим композиционным принципам. Сопоставление его с такими живописными работами мастера, как «Портрет Эдварда Гримстона» (Национальная галерея, Лондон, Рис. 1), «Портрет картезианского монаха» (Метрополитен-музей, Нью-Йорк, Рис. 2), «Портрет девушки» (Картинная галерея, Берлин), демонстрирует очевидное сходство изобразительных приемов и характера трактовки образа. Можно отметить даже, что во всех этих произведениях повторяются одни и те же нарушения перспективы (придающие, впрочем, портретам обаятельную живость): профильное изображение носа не вполне согласуется с данной анфас линией сомкнутых губ. Легкая же асимметрия глаз создает эффект своеобразной «расфокусированности» взгляда.

Рисунки, связанные с именем Петруса Крестуса, крайне немногочисленны, и их авторство вызывает споры. Марион Айнсворт оставляет за самим мастером три рисунка, два из которых – портреты, исполненные в технике серебряного карандаша.¹⁷³ Эти два листа: «Портрет мужчины с соколом» (Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне) и «Портрет молодой женщины» (Музей Бойманса – ван Бейнингена, Роттердам, Рис. 3), однако, различаются между собой по размеру, степени детализации и сохранности, что затрудняет их сопоставление. Фриц Корени в этой связи полагает, что безусловно аутентичным может считаться только первый из них, второй же является работой, созданной в близком окружении мастера, но не им самим.¹⁷⁴ Рисунок, хранящийся в Эрмитаже, хотя и имеет некоторые точки соприкосновения с «Портретом мужчины с соколом» из Штеделевского института, все же гораздо больше черт сходства обнаруживает именно с отвергнутым Ф. Корени листом Музея Бойманса – ван Бейнингена. Оба

¹⁷³ Ainsworth M. W. Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges: Exhibition catalogue. New York: Metropolitan Museum of Arts, 1994. P. 181–192. Еще один портретный рисунок, «Женский портрет» из собрания Лувра, приписывается автором Крестусу предположительно.

¹⁷⁴ Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue. Antwerp: Rubenshuis, 2002. P. 64–66.

портрета близки по размерам и представляют собой, скорее всего, листки из небольшого рабочего альбома, заполнявшегося различными зарисовками. В обоих мы видим одну и ту же манеру моделировки объемов при помощи тончайших параллельных друг другу, различимых только под лупой касаний серебряного штифта, почти без использования перекрестной штриховки. И тут и там одинаково трактованы глаза с акцентированными линиями верхних век и полупрозрачными зрачками. Сгущением параллельных, наискось лежащихся штрихов переданы брови, аналогичен также и рисунок губ. Можно обнаружить подобия в распределении пятен света и тени на лице и одежде, в способе изображения складок ткани. Создается впечатление, что оба рисунка вполне могут принадлежать руке одного и того же мастера.

Был ли этим мастером Петрус Крестус или кто-то из современников, воспроизводивших его образы, уверенно сказать трудно. В пользу авторства самого мастера помимо аргументов, приводимых в литературе в связи с роттердамским рисунком,¹⁷⁵ можно высказать следующие соображения.

«Портрет юноши» из эрмитажного собрания еще теснее и нагляднее, чем «Портрет молодой женщины» из Музея Бойманса – ван Бёйнингена, связан с живописными работами Петруса Крестуса. Если в случае с рисунком, принадлежащим роттердамскому музею, можно предполагать, что он является высокой по качеству самостоятельной работой неизвестного нам мастера, находившегося под влиянием Крестуса, то относительно эрмитажного листа вопрос следует ставить иначе: это или оригинал Петруса Крестуса, или копия с его несохранившегося произведения. В пользу оригинального характера рисунка свидетельствуют сама непосредственность и живость восприятия образа, спонтанность трактовки некоторых деталей, таких, например, как масса спутанных волос на голове юноши. Дополнительные аргументы, подтверждающие связь листа с графическими приемами, характерными для Крестуса, дает сопоставление его с

¹⁷⁵ Наиболее развернутую аргументацию см.: Ainsworth M. W. Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges: Exhibition catalogue. New York: Metropolitan Museum of Arts, 1994. P. 184–187; там же приведен подробный обзор более ранних суждений о рисунке.

фотографиями картин художника в инфракрасных лучах, которые позволяют разглядеть предварительный рисунок, лежащий под слоем красок (Рис. 8). В любом случае датировка рисунка временем около середины XV века не вызывает сомнений. В пользу этого говорит манера использования серебряного карандаша, где линии как таковой отведена подчиненная роль, а на первый план выступают легчайшие градации тона, созданные почти неуловимой глазом штриховкой. Изобретателем этой техники считается Ян ван Эйк, давший в «Портрете кардинала Альбергати (?)» ее непревзойденный образец, и она получила распространение в кругу его ближайших последователей, но уже к 1450-1460-м годам оказалась полностью вытеснена из графической практики новой, более линейной манерой, связанной с именем Рогира ван дер Вейдена. Упомянутые выше в качестве близких аналогий к рисунку живописные портреты Петруса Кристуса относятся преимущественно к середине 1440-х годов; этим же периодом датируют роттердамский графический «Портрет молодой женщины». Вероятно, такая же датировка правомерна и в отношении эрмитажного рисунка.

Следует заметить, что предположение об авторстве Антонелло да Мессина возникло не случайно. Черты удивительного сходства некоторых произведений Петруса Кристуса с работами его младшего итальянского современника многократно отмечались историками искусства.¹⁷⁶ Высказывались, в частности, догадки (ныне признанные безосновательными) о путешествии, предпринятом Петрусом Кристусом в Италию, и о его знакомстве с Антонелло да Мессина в Милане в конце 1450-х годов. Еще большее распространение получила версия о путешествии Антонелло на север в целях приобщения к секретам техники масляной живописи, в связи с чем предлагались разные возможные даты его личных контактов с нидерландским мастером. Несомненно, что Петрус Кристус был известен в Италии и часто работал для итальянских заказчиков, имея, по всей видимости, тесные связи с представителями обширной итальянской колонии, существовавшей в Брюгге. Желанием идти навстречу ожиданиям заказчиков

¹⁷⁶ Подробный обзор литературы на эту тему и полную библиографию см.: Ainsworth M. W. Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges: Exhibition catalogue. New York: Metropolitan Museum of Arts, 1994. P. 60–62.

объясняют и более выраженную, чем у других нидерландских мастеров его времени, связь произведений Крестуса с итальянской художественной традицией.¹⁷⁷ В какой-то мере эта гипотеза может быть распространена и на эрмитажный рисунок. Нет, разумеется, никаких доказательств того, что на рисунке изображен итальянец, но внутренняя связь с искусством Италии здесь весьма ощутима. Так или иначе, эрмитажный «Портрет юноши» может быть признан одним из самых «ренессансных» по духу памятников нидерландской графики XV века.

Второй портретный рисунок старой нидерландской школы, хранящийся в Эрмитаже, исполнен приблизительно восьмьюдесятью годами позднее, в середине 1520-х. Нидерландское искусство, в том числе искусство портрета, проделало за эти десятилетия огромную эволюцию. Однако в сфере графики проследить эту эволюцию не представляется возможным, поскольку, если портретные рисунки XV века, хотя бы в единичных образцах, нам известны, то начиная с рубежа столетий, именно тогда, когда наступает эпоха расцвета портретного рисунка в Италии, Франции и Германии, в Нидерландах они почти полностью исчезают. Объяснение этому отчасти может быть найдено в изменении в данный период метода работы над живописными портретами: начиная с конца XV века, в Нидерландах утвердилась практика, предполагающая исполнение наброска не на бумаге, а тонкой кистью прямо на загрунтованной под живопись доске. Так или иначе, на протяжении всей первой половины XVI столетия, вплоть до 1550-х годов, весь корпус известной нам нидерландской портретной графики состоит из двух портретных этюдов, хранящихся в Британском музее, приписанных без большой уверенности Яну Вермейену, и нескольких анонимных листов второстепенного значения, относящихся по большей части уже к 1540-м годам. Единственное, но важное исключение составляют великолепные портретные работы черным мелом Лукаса ван Лейдена (сегодня известно девять листов), созданные, как считается,

¹⁷⁷ Ibid. P. 60

под непосредственным впечатлением от встречи художника с Альбрехтом Дюрером во время путешествия последнего в Нидерланды в 1521 году.

Явственное влияние графических приемов Дюрера обнаруживает и уникальный в своем роде портретный этюд в технике кьяроскуро, выявленный в Эрмитаже (Кат. 42). Этот поразительный по мастерству и художественной силе рисунок долгое время оставался вне поля зрения историков искусства. Поступивший в музей из собрания Кобенцля как работа анонимного мастера, он в начале XX века был отнесен к немецкой школе и датирован XVI столетием.¹⁷⁸ В дальнейшем это определение не ставилось под сомнение.

Ассоциация с искусством Германии возникла не на пустом месте. В творчестве немецких мастеров, в первую очередь Альбрехта Дюрера и его последователей, сходные по мотивам этюды, исполненные тонкой кистью, тушью и белилами на цветной грунтованной бумаге, имели самое широкое распространение. И все же аналогия эта представляется чисто внешней. Она не дает ключей к пониманию рисунка, который в ряду образов немецкого Ренессанса воспринимается как явно чужеродный. Не случайно ни один из специалистов по искусству Германии, знакомившихся с анонимными рисунками немецкой школы в Эрмитаже и оставлявших свои заметки на их паспарту, не смог точнее определить этот лист, отнести его к какому-то конкретному кругу или предложить возможное имя автора.

Представляется, что сам характер экспрессии этюда, свойственные ему черты крайней физиономической и психологической конкретности вполне однозначно свидетельствуют в пользу его принадлежности руке нидерландского мастера. Не вызывает сомнений и датировка рисунка: судя по стилю, технике и особенностям графической манеры, он может быть уверенно отнесен к первой трети XVI века. Уже одно это – учитывая почти полное отсутствие нидерландских портретных рисунков этого периода – делает его чрезвычайно примечательным и редким памятником. Поскольку единственным мастером, чья портретная графика нам

¹⁷⁸ На паспарту рисунка рукой Л.Н. Угловой, сотрудницы Отделения рисунков Эрмитажа в предреволюционные годы: *École allemande, XVI sc.*

известна, до сих пор был Лукас ван Лейден, в устных дискуссиях об атрибуции рисунка с коллегами, занимающимися аналогичными темами, естественным образом возникало предположение о принадлежности листа кругу его влияния.¹⁷⁹ Серьезных оснований для такого определения, тем не менее, не обнаруживается. Лукас ван Лейден никогда не работал в технике кьяроскуро, его графическая манера характеризуется иной, более широкой фактурой, а сами персонажи его портретов, неизменно устремляющие взгляд вдаль, минуя зрителя, производят впечатление замкнутых в себе и холодновато-отрешенных. Все это делает портретные этюды Луки Лейденского и по художественному языку, и по духу весьма далекими от обсуждаемого листа, который отличается тонкой проработкой деталей и подчеркнутой эмоциональной открытостью образа.

Впервые публикуя рисунок в 2010 году, я предложил другое имя, столь же значительное в истории нидерландского искусства. Речь идет о Яне Госсарте, одном из наиболее выдающихся мастеров портретной живописи своего времени. Мной было предложено и имя изображенного – Кристиан II, король Дании, а рисунок определен как натурный этюд, который послужил основой для знаменитого графического шедевра художника, выполненного в каллиграфической технике крупноформатного листа «Портрет Кристиана II, короля Дании» (Фонд Кустодиа, Париж, Рис. 31). На это предположение наталкивало и несомненное физиогномическое сходство изображенных, и тот факт, что хранящийся в Париже рисунок, безусловно, исполнялся в мастерской и предполагал наличие натурной зарисовки. Сейчас идентификация модели не кажется мне столь бесспорной, но само сопоставление эрмитажного листа с парижским, в любом случае подтверждает предложенную атрибуцию.

Рисунки обнаруживают глубокое родство изобразительного языка, явную близость приемов руки рисовальщика (Рис. 30). Хотя разница в технике затрудняет сравнение, нельзя не заметить, что оба листа демонстрируют один и тот же способ

¹⁷⁹ Мнение д-ра Мартина Ройалтон-Киша, хранителя нидерландских рисунков в Британском музее, высказанное в октябре 2008 года (по фотографии): «100% Нидерланды, круг Лукаса ван Лейдена».

построения формы и моделировки объемов, что у них одинаковая фактура, сходный «темп» и ритм движения линий. Сама по себе техника рисования кистью тушью и белилами на цветном фоне была обычной для художника, но все его сохранившиеся работы такого рода относятся к разряду композиционных проектов для картин и витражей, не имеющих с эрмитажным рисунком ничего общего ни по мотивам, ни по художественной задаче. Некоторые черты сходства могут быть замечены лишь в самых общих основах графического почерка. Обращают на себя внимание, в частности, такие особенности нашего листа, как типичный для Госсарта «экономный» подход к использованию белил, наносимых для обозначения световых бликов точечными касаниями кончика кисти, дробность изображения, миниатюрная тщательность отделки деталей, стремление достичь эффекта своеобразной «вибрации» поверхности листа, словно вспыхивающей дрожащим неровным светом.

Если параллели к эрмитажному рисунку среди других графических работ Госсарта поневоле избирательны, то связь этюда с портретной живописью художника прослеживается более отчетливо. Рисунок в полной мере демонстрирует те качества экспрессивной заостренности образа, которые отличают портреты Госсарта от работ большинства его современников. Ощущение напряженной внутренней жизни, скрывающейся за бесстрастным выражением лица, настойчивость взгляда, обращенного к зрителю, заключенная в нем интенция, приглашение к диалогу находят многочисленные аналогии в произведениях портретного жанра, принадлежащих кисти Госсарта.

Принципиальная разница художественного языка живописи и графики делает невозможным прямое сравнение формальных приемов. И все же обращает на себя внимание сходство базового принципа пластической моделировки, которая в настоящем этюде, как и в живописных портретах мастера, достигается, по точному замечанию Макса Фридлендера, «не столько за счет глубоких теней, сколько благодаря тонкому наблюдению бликов и рефлексов света».¹⁸⁰ Можно

¹⁸⁰ Friedländer M. J. Early Netherlandish Painting: From Van Eyck to Bruegel. London: Phaidon Press, 1956. P. 103.

указать также на эффектную разработку в рисунке излюбленного мотива Госсарта, встречающегося почти в каждой его картине. Речь идет об изображении вьющихся волос, ярко высвеченных на темном фоне. В своих живописных произведениях художник обычно прочерчивал кудри золотом, добиваясь иллюзии мерцания пронизанных светом тонких переплетающихся золотистых нитей. В эрмитажном рисунке сходным образом передана густая спутанная борода персонажа. Паутина тончайших извивающихся штрихов белил создает редкий по красоте мотив, обладающий почти стереоскопическим эффектом.

Рисунок явно имеет натуральный характер. Восприятие его сегодня несколько искажено тем, что на каком-то позднем этапе своего существования (скорее всего, в XVIII веке) оригинальный лист был обрезан в форме овала. Это усилило элемент условной декоративности образа, придав портрету незапланированное художником сходство не то с маской на замковом камне, не то с изображением головы Медузы Горгоны на щите. Овальный формат, однако, неавторский, подтверждением чему служит, в частности, наполовину срезанный старый коллекционный номер у нижней кромки рисунка. Если же мысленно восстановить первоначальную прямоугольную форму листа, связь этого портретного этюда с натурным впечатлением станет более очевидной. В том, что перед нами именно портрет конкретного человека, убеждает и точность наблюдения деталей, и осязаемость пластической характеристики лица, ощущение реальной световоздушной среды, и, наконец, не поддающийся имитации «эффект присутствия» персонажа.

Принадлежащий собранию Эрмитажа рисунок существенно расширяет наши представления о границах творчества Госсарта как рисовальщика. В самой возможности такого расширения нет ничего странного. Известные сегодня рисунки Госсарта, несомненно, составляют лишь малую часть некогда существовавшего корпуса его графических работ, и выборка эта заведомо не может претендовать на репрезентативность. Карел ван Мандер писал, что Госсарт достиг своего высокого

мастерства путем усердного изучения природы,¹⁸¹ а какие формы изучения природы, кроме наблюдения и рисования с натуры, возможны для художника? Вероятно, штудии человеческих лиц в творчестве прирожденного портретиста Госсарта были не столь уж редки, просто до нас они и не дошли. Высочайшее мастерство исполнения, свобода и утонченность изобразительного языка позволяют отнести этот портретный этюд к числу шедевров европейской портретной графики XVI века.

4.2. Пейзажный рисунок

Пейзаж всегда играл очень важную роль в нидерландском искусстве. Уже в книжных миниатюрах начала XV века бургундские и фламандские мастера демонстрируют несравненно большее внимание к разработке пейзажных фонов, чем их современники в других европейских странах. Тщательно и детально выписанные, реалистически трактованные пейзажи, составляют важный элемент большинства произведений ранней нидерландской живописи от Яна ван Эйка до Иеронима Босха. В XVI же веке пейзаж становится своеобразной «специализацией» нидерландцев. Во многих итальянских мастерских (например, в мастерской Тициана) выходцы с севера работают именно в качестве специалистов по созданию пейзажных фонов в картинах, и даже скептически относящиеся к иностранному искусству итальянские авторы (в том числе Вазари) признают превосходство фламандцев в этой сфере. Именно в Нидерландах, в творчестве Иоахима Патинира (и одновременно в Южной Германии, в работах мастеров «Дунайской школы») в 1510-х годах пейзаж впервые становится самостоятельным жанром произведений живописи. Разница, тем не менее, состоит в том, что творчество мастеров «Дунайской школы» осталось для немецкого искусства изолированным эпизодом, а в Нидерландах эволюция пейзажной живописи от Патинира до Питера Брейгеля и дальше в XVII век оказалось одним из главных стержней национальной художественной традиции.

¹⁸¹ Мандер К. ван. Книга о художниках. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 171.

Метод работы нидерландских живописцев над пейзажными фонами религиозных картин в XV – начале XVI века нам в точности неизвестен. Понятно, что эти панорамные ландшафты, с речными долинами, горами и перелесками, виды городов, замков, церквей и сельских построек, наполненные множеством достоверных, жизненных деталей, не могли появиться без каких-то предварительных этюдов с натуры. Никаких следов подобных подготовительных рисунков, тем не менее, на сегодняшний день не обнаружено. Присутствующие в некоторых картинах изображения реальных построек – замков или соборов – несомненно, должны были опираться на исполненные на месте топографически точные зарисовки. О том, что они действительно существовали, мы можем судить по единичным дошедшим до нас листам, преимущественно исполненным уже в XVI столетии. Один из редких (и ранних) примеров – хранящийся в венской Альбертине перовой рисунок, изображающий Антверпенский собор. На листе имеется надпись с обозначением места и даты, сделанная рукой Альбрехта Дюрера. По этой причине он долгое время считался работой великого немецкого мастера, но уже в конце XIX века атрибуция Дюреру была отвергнута, и рисунок был признан произведением анонимного нидерландского рисовальщика. Из дневника, который вел Дюрер во время своего путешествия по Нидерландам в 1520-1521 годах, мы знаем, что здание собора произвело на него сильное впечатление. Возможно рисунок, изображающий собор в Антверпене, был приобретен Дюрером во время пребывания в этом городе, хотя не исключено, что он попал к нему раньше (на рисунке стоит дата: 1514) каким-то иным путем. В любом случае можно заключить, что такие рисунки имели тогда хождение. Тем не менее, других образцов подобных топографических изображений начала XVI века мы сегодня не знаем. Все они, очевидно, были позднее утрачены, а этот лист уцелел только потому, что был сохранен Дюрером и в дальнейшем разделил судьбу его тщательно берегавшего графического наследия.

Топографически точные натурные зарисовки, подобные венскому листу, играли, безусловно, свою роль в работе над пейзажными фонами некоторых картин. Но в целом пейзажные композиции в XV – XVI веках, при всем реализме

деталей, в большинстве своем имели вымышленный характер. В трактовке пейзажных фонов существовали устойчивые композиционные схемы, строившиеся на использовании повторяющихся, переходящих из одной картины в другую элементов. В циркуляции таких «блуждающих» пейзажных мотивов рисунки выступали в качестве необходимого связующего звена.

Вновь приходится оговариваться, что ранние образцы нам почти неизвестны, сохранившиеся памятники преимущественно относятся уже ко второй четверти XVI века. Наиболее обширный и известный комплекс графических листов, фиксирующих « типовые » пейзажные решения, хранится в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе. Речь идет об « альбоме Эррера », называемом так по имени одного из его позднейших владельцев. Альбом содержит более ста тридцати перовых пейзажных рисунков, разнообразных по мотивам и весьма мастеровских по исполнению. Здесь есть вполне реалистические изображения речных долин, горных склонов, оборонительных укреплений, сельских ландшафтов и т.п., есть и явно фантазийные постройки вымышленной архитектуры, морские порты, грандиозные замки. Долгое время в них видели натурные зарисовки и свободные импровизации какого-то неустановленного художника, работавшего в первой половине XVI века, предлагая разные варианты имени возможного автора. Позднее было доказано, что рисунки принадлежат, как минимум, трем разным художникам и исполнены не одновременно: наиболее ранние датируются временем около 1520 года, а самые поздние относятся уже к 1540-м годам.¹⁸² Исследователям удалось выяснить также, что эти графические работы на деле представляют собой перерисовки пейзажных мотивов из картин Квентина Массейса, Яна де Бера, Иоса ван Клеве и других антверпенских художников первой четверти XVI века. Несомненно, речь идет о коллекции рисунков-образцов, хранившихся в художественной мастерской, деятельность которой приходилась на 1530–1540-е годы. Переплетенные позднее в единый альбом, рисунки этой группы

¹⁸² Franz H. G. *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*. Bd. 1–2. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1969. Bd. 1. P. 70–79; Dunbar B. L. *Some observations on The “Errera Sketch- book”* // *Bulletin: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*. Vol. 21. 1972. P. 53–82.

дошли до нас неразрозненными, в то время как другие аналогичные подборки «типовых» пейзажей со временем рассеялись и по большей части оказались утрачены.

В Эрмитаже имеется редкий за пределами альбома Эррера лист такого рода, примечательный как довольно высоким качеством, так и относительно ранней датой исполнения (Кат. 95). По почерку перового рисунка он настолько близок упомянутой зарисовке Антверпенского собора из Альбертины, что мог бы быть приписан тому же анонимному автору. Любопытно, что эрмитажный лист тоже считался когда-то работой Дюрера, под именем которого он значился в каталоге коллекции графа Кобенцля и старых описях Эрмитажа. Позднее эта атрибуция была отвергнута, и в ныне действующий инвентарь музея (составление которого относится к 1920–1930-м годам) его записали как работу неизвестного немецкого художника XVI века. Рисунок, тем не менее, безусловно, принадлежит нидерландской школе.

Запечатленный на рисунке вымышленный городской пейзаж, несомненно, подразумевает Иерусалим. Это можно понять по зданию круглой формы, доминирующему над городом, – именно так в искусстве начала XVI века было принято изображать разрушенный в 70 году н. э. Иерусалимский храм. Подобные центрические сооружения в формах готической архитектуры часто можно видеть на втором плане нидерландских картин, посвященных теме Страстей Христовых. Считается, что впервые этот мотив появился в произведениях Квентина Массейса около 1508–1509 года,¹⁸³ а затем он получил распространение в живописи антверпенской школы, в частности в работах Яна де Бера и так называемых антверпенских маньеристов. До нас дошло несколько рисунков-образцов со сходными изображениями Иерусалимского храма.¹⁸⁴ Один из них, хранящийся в коллекции Фонде Кустодиа в Париже (Рис. 22), демонстрирует столь очевидную

¹⁸³ ExtravagAnt! A Forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500–1530: Catalogue of Exhibition. Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005. P. 77.

¹⁸⁴ Ibid. P. 78–82.

близость к эрмитажному листу, что не остается никаких сомнений в тесной связи, существующей между этими двумя рисунками.

В обеих композициях храм располагается у подножия крутой горы с крепостными башнями и стенами на ее вершине; широкая лестница связывает храм с площадью, которую окружают постройки пестрой и разностильной архитектуры, а справа открывается перспектива города. Сам городской пейзаж трактован различно. Так, в парижской версии отсутствует изображение увенчанной статуей триумфальной колонны посередине площади и, напротив, введен мотив набережной (довольно неожиданный, если учесть, что речь идет об Иерусалиме) с широкими лестничными спусками к воде и пришвартованной лодкой. Кроме того, очевидна разница общего пространственного решения. В сравнении с рисунком из собрания Фрица Люгта композиция эрмитажного листа выглядит словно спрессованной, все постройки здесь как будто придвинуты ближе одна к другой, нагромождены друг на друга, что придает образу города ощутимо североевропейский характер. Но центральный мотив грандиозного храмового комплекса, с его фантастической смесью элементов средневековой и античной архитектуры, совпадает в обеих версиях вплоть до мельчайших деталей.

Сопоставление рисунков убеждает, что ни один из них не послужил основой другому, а оба они должны восходить к общему источнику. Комментируя лист Фонда Кустодиа, Карел Бон высказал предположение, что он основывается на каком-то живописном прообразе Яна де Бера или его круга и был исполнен одним из рисовальщиков альбома Эррера в период между 1510 и 1525 годами.¹⁸⁵ Рисунок, хранящийся в Эрмитаже, несколько более архаичен по манере и, очевидно, принадлежит руке другого мастера. Тем не менее, связь его с искусством Антверпена второго десятилетия XVI века вполне очевидна, и указанная датировка может быть с полным основанием распространена и на него.

Вопрос о том, когда в Нидерландах начинают появляться рисунки, представляющие собой законченные самостоятельные пейзажные композиции,

¹⁸⁵ Boon K. G. The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection. Vol. 1-3. Paris: Institut Néerlandais, 1992. Vol. 1. P. 441, 442.

остается открытым. Вероятно, первым художником, исполнявшим подобные рисунки, был родоначальник пейзажного жанра в живописи Иоахим Патинир. Существует любопытный документ, датируемый 1572 годом – письмо художника Йориса Хуфнагеля флорентийскому любителю искусства и коллекционеру Никколо Гадди, сообщающее о возможности приобрести «значительные и тщательно законченные рисунки» (*diseigni d'Importancia et finiti*) нескольких выдающихся нидерландских мастеров, в числе которых упомянут и Патинир.¹⁸⁶ Сегодня, однако, вполне достоверных графических работ Патинира мы не знаем, а те один или два рисунка, которые предположительно связываются с его именем, не относятся к категории «значительных и тщательно законченных».¹⁸⁷ Можно предположить, что не дошедшие до нас образцы творчества Патинира-рисовальщика представляли собой графические вариации композиций его картин, ставших отправной точкой в утверждении особого типа пейзажного изображения, которое получило в истории искусства наименование *Weltlandschaft*.

Этот тип пейзажной композиции, на долгое время ставший ведущим в нидерландском искусстве, ставил своей целью запечатлеть универсальную картину мира, *наполненную* бесчисленным множеством самых разнообразных деталей и подробностей. Он предполагал высокую точку зрения, открывающую взгляду зрителя необозримые дали, построение пространства последовательными, уходящими в глубину планами, что позволяло художнику вместить в поле изображения весь спектр красот и чудес природы, свидетельствующих о совершенстве божественного замысла.

Среди ближайших последователей Патинира, развивавших этот тип композиций, лучше всего известен как рисовальщик Корнелис Массейс (1510–1556). Сын прославленного художника начала XVI века Квентина Массейса, он успешно работал в области живописи и гравюры, но, пожалуй, именно

¹⁸⁶ Оригинал письма хранится в коллекции Фонда Кустодиа в Париже. Впервые оно было опубликовано еще в XVIII веке (Bottari G. G. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*. Vol. 3. Rome, 1759). Комментарии к письму см.: Popham A. E. *On a Letter of Joris Hoefnagel // Oud Holland*. Vol. 53. 1936. P. 145–151; Vignau-Wilberg T. “Qualche diseigni d'importancia”. *Joris Hoefnagel als Zeichnungssamler // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. 3. F. Bd. 38. 1987. S. 185–214.

¹⁸⁷ О проблеме атрибуции рисунков, связанных с кругом Иоахима Патинира, см.: Patinir: *Essays and Critical Catalogue*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007. P. 135–147.

немногочисленные сохранившиеся рисунки составляют самую оригинальную и художественно ценную часть его творческого наследия.¹⁸⁸ Среди них центральное место занимает группа из пяти подписных пейзажей, исполненных художником в начале 1540-х годов, которые послужили исходной точкой для атрибуции всех остальных приписанных ему графических работ.

Два из этих пяти ключевых листов, занимающих важное место в истории нидерландского пейзажного рисунка, хранятся в Эрмитаже, остальные находятся в музеях Брюсселя, Берлина и Эдинбурга. Все рисунки подписаны монограммой художника и датированы, что свидетельствует об их принадлежности к разряду самостоятельных, предназначенных для продажи или преподнесения в дар законченных произведений. Одинаковая техника, сходные размеры и близкая датировка побуждали иногда объединять все пять листов в единую серию.¹⁸⁹ Едва ли это оправдано. Даты на рисунках, хотя и незначительно, но расходятся: два листа помечены 1540 годом, один – 1541-м, один – 1542-м, еще на одном – эрмитажном «Горном пейзаже» – дата почти полностью срезана и не может быть с уверенностью прочитана. Размеры листов также несколько варьируются. Существуют и тематические различия: эдинбургский рисунок имеет на первом плане изображение евангельской сцены, остальные же композиции относятся к жанру чистого пейзажа.

Эрмитажные рисунки Массейса дошли до нас в неодинаковой степени сохранности. Один из них – «Горный пейзаж» (Кат. 68) – был некогда обрезан и представляет собой, по сути, фрагмент композиции большего формата, о полном замысле которой остается лишь догадываться. Что касается «Пейзажа с рекой и скалами» (Кат. 67), то он, хотя и несколько выцвел от времени, сохранился в том виде, в котором был задуман и исполнен художником.

Этот лист, безусловно, относится к числу высших достижений Корнелиса Массейса. Пожалуй, ни в одной другой своей композиции художник не достигал

¹⁸⁸ См.: Zwollo A. De landschaptekeningen van Cornelis Massijs // Nederlands kunsthistorisch jaarboek. Vol. 16. 1965. P. 43–65; Van der Stock J. Cornelis Matsys Fecit (1510/11 – 1556): Leven en Werken met Speciale Aandacht voor zijn Graphisch Oeuvre. Leuven: Katholiek Universiteit Leuven, 1983.

¹⁸⁹ Kuznetsov Y. I. The Hermitage. Western European Drawing. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1981. № 120.

такого захватывающего впечатления целостности и величия пейзажного образа. Концепция *Weltlandschaft* воплощена здесь с редкой полнотой и последовательностью. На рисунке изображена широко распахнутая панорама – бескрайнее, уходящее к горизонту пространство. Мы видим горы, равнины и перелески, широкую реку с плывущими по ней лодками, отвесные скалы, возделанные поля и деревню на берегу, людей, занятых повседневными делами, город с башнями и укреплениями в излучине реки, замок на обрывистой круче, всадников, скачущих к нему по высокому арочному мосту. Горизонт тает в туманной дымке, но можно различить, что вдалеке река впадает в морской залив, к которому с двух сторон подступают горные хребты, а на приморской равнине лежат едва угадываемые города и селения. Вся эта грандиозная картина, освещенная лучами восходящего слева из-за гор солнца, запечатлена на листе бумаги самыми простыми средствами, при помощи коротких, тонких перовых штрихов, не столько очерчивающих контуры деревьев, домов, скал и горных склонов, сколько намечающих их форму. Такая техника придает фактуре листа легкость и прозрачность, создавая эффект обилия света и воздуха. Манера перового рисунка, выработанная Корнелисом Массейсом, очевидно, произвела сильное впечатление на Питера Брейгеля Старшего, который через полтора десятилетия взял ее на вооружение и довел до абсолютного совершенства.

Может быть, в еще большей степени об искусстве Питера Брейгеля заставляет вспомнить второй лист Массейса в собрании Эрмитажа – «Горный пейзаж». Этот рисунок, как уже упоминалось, дошел до нас только фрагментарно. Расположение монограммы (художник обычно ставил ее с небольшим отступом от угла листа) позволяет заключить, что лист главным образом был обрезан снизу и слева. Внизу, вероятно, оказалась утрачена полоса бумаги шириной не менее четырех-пяти сантиметров. В результате в рисунке полностью исчез первый план – приближенный к зрителю участок поросшей травой земли у нижнего края изображения, который был непременным элементом пространственной структуры пейзажей середины XVI века. Утраты в левой части композиции, по всей видимости, еще значительнее. Исходя из того, что другие известные нам

пейзажные рисунки художника имеют горизонтальный формат с отношением сторон приблизительно два к трем, можно предположить, что с этой стороны сейчас не хватает более чем трети листа. Что именно было здесь нарисовано, мы никогда в точности не узнаем, но кажется вероятным, что взгляду зрителя открывался далекий вид речной долины – небольшой ее участок виден слева у самого обреза рисунка. Если приведенные выше расчеты верны, то первоначальный формат листа должен был составлять по меньшей мере 230×350 мм, то есть по своему размеру он был самым большим из известных нам подписных рисунков художника.

Потеря значительной части композиции, разумеется, нарушила целостность авторского замысла, но никоим образом не лишила рисунок художественного значения. Лист представляет собой один из самых впечатляющих образцов графического мастерства художника. Несколько менее выцветший, чем «Пейзаж с рекой и скалами», он позволяет в полной мере оценить утонченность и выразительность оригинальной изобразительной манеры Массейса. Касания остро отточенного пера здесь становятся почти точечными, четкие контуры исчезают вовсе, а ощущение вибрации света и воздуха, размывающей границы форм и предметов, достигает предельной осязаемости. Некоторые детали – тонкая параллельная штриховка покатых кровель, округлые кроны деревьев, обозначенные мельчайшими радиальными штришками, россыпь черных точек, создающая эффект тени над дорогой на первом плане, – напрямую предвосхищают приемы Питера Брейгеля. Парадоксальным образом фрагментированность изображения в его нынешнем виде только усиливает это сходство. Утратив связь с несколько умозрительной концепцией «вселенских» пейзажей, мотив деревни на горном склоне обретает самостоятельное и новое художественное звучание, в результате чего проявляется его глубинное родство с альпийскими пейзажами Брейгеля и становится ясно, сколь многим был обязан великий нидерландский мастер своему старшему современнику.

Пейзажные рисунки Питера Брейгеля Старшего, исполнение большинства которых относится к 1550-м годам, являются высшим достижением и, вместе с тем,

знаменуют переломную точку в истории нидерландской пейзажной графики XVI века. Отталкиваясь от пейзажной схемы, выработанной предшественниками, умея не хуже, и даже лучше их создать впечатление грандиозной и универсальной картины мира, Брейгель во многих своих рисунках отходит от традиции, решительно ее реформирует. Он словно резко укрупняет фокус взгляда на пейзаж, делая акцент на более частных, интимных по духу мотивах переднего плана. Лишь немногие его рисунки представляют собой прямые этюды с натуры, но ощущение достоверности картины природы, ее созвучности чувствам человека, одушевленности ее живым, эмоционально окрашенным взглядом художника, придает пейзажному жанру принципиально иное измерение. Брейгель рассматривал пейзажный рисунок как особый, самостоятельный жанр. Его рисунки не имеют прямых точек соприкосновения с живописью. Не имеют они и характера подготовительных «моделло» для гравюр (хотя некоторые были тогда же гравированы). Исполненные в свободной экспрессивной манере, лишенные мелочной детализации, пейзажные рисунки Брейгеля, тем не менее, почти всегда подписаны и датированы – свидетельство того, что художник видел в них законченные самодостаточные произведения.

В Эрмитаже пейзажей Брейгеля, к сожалению, нет, но есть ряд работ его современников, в творчестве которых, пусть и не в такой яркой форме, нашла отражение та же тенденция к эмансипации пейзажного рисунка, приближения его к натуре. Наиболее близким к Брейгелю художником среди мастеров его поколения был, вероятно, Петер Балтенс.

Значение творчества Балтенса лишь сравнительно недавно было по достоинству оценено историками искусства. Считавшийся прежде не более чем одним из многочисленных подражателей Брейгеля, Балтенс сегодня рассматривается как художник, который развивался параллельно Брейгелю и, хотя в результате оказался целиком в тени своего великого современника, на некоторых этапах, возможно, в чем-то даже опережал его. Художники были приблизительно одного возраста, но Балтенс раньше получил статус мастера и стал членом живописной гильдии. Первое документальное упоминание о Брейгеле связано с его

совместной с Балтенсом работой над несохранившимся алтарем, который в 1551 году гильдия перчаточников заказала для собора Св. Ромбаута в Мехелене. Брейгель для этого алтаря написал боковые створки в технике гризайли, Балтенс же исполнил центральный образ. Такое распределение обязанностей свидетельствует о том, что в это время Балтенс пользовался репутацией более опытного мастера. Контакты между художниками, по всей видимости, сохранились и в дальнейшем, подтверждением чему служат многочисленные тематические и композиционные совпадения в их произведениях, причем можно заключить, что, по крайней мере, на первых порах, влияние было обоюдным. В этой связи большой интерес у исследователей вызывают немногочисленные сохранившиеся рисунки Балтенса. Все они относятся к жанру пейзажа и для своего времени отличаются несомненной новизной и самостоятельностью пейзажной концепции.

Карел ван Мандер, посвятивший Петеру Балтенсу в своей «Книге художников» короткий хвалебный пассаж, называл его «очень хорошим пейзажистом, державшимся манеры Брейгеля», и особо отмечал достоинства его рисунков пером. Надо полагать, что в начале XVII века эти рисунки были достаточно хорошо известны, пользовались спросом у коллекционеров и сохраняли имя своего автора. Впоследствии, однако, они оказались совершенно забытыми, и лишь появление в 1979 году на художественном рынке листа, подписанного полным именем художника, положило начало поиску графических работ Петера Балтенса и постепенной реконструкции его наследия в этой сфере. Первая попытка очертить круг его рисунков была предпринята в 1985 году Ричардом Джангом,¹⁹⁰ за ней последовали другие публикации и новые атрибуции.¹⁹¹ На сегодняшний день удалось идентифицировать уже около полутора десятков рисунков Балтенса, дающих в своей совокупности ясное представление о его графической манере.

¹⁹⁰ Jung R. Peeter Baltens, a Forgotten Draughtsman of the Bruegel Circle: His Landscape Drawings // Stockholm Nationalmuseum Bulletin. № 9. 1985. P. 47–59.

¹⁹¹ Kostyshin S. J. “Door tsoecken men vindt”: A Reintroduction to the Life and Work of Peeter Baltens alias Custodis of Antwerp (1527–1584). Vol. 1–3. Cleveland: Case Western Reserve University, 1994. P. 1037–1087; Hautekeete S. ‘Heeft ook verscheyden Landen besocht en verscheyden ghesichten nae t’leven gedaen’: drie nieuw ontdekte tekeningen van Peter Baltens (Antwerpen 1527? – 1584?) // Florissant: Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden (15de – 17de eeuw). Brussel: Vubpress, 2005. P. 185–205.

К этой небольшой группе теперь следует добавить лист, выявленный в собрании Эрмитажа (Кат. 17). Рисунок поступил в музей как анонимный и был записан в инвентарь в качестве работы неизвестного нидерландского художника конца XVI века. Принадлежность его к числу работ Балтенса не вызывает никаких сомнений. Рисунок подписан его инициалами *PB* (в которых долгое время видели фальшивую монограмму Питера Брейгеля) и во всех отношениях типичен для этого мастера. Аналогичная, сходным образом размещенная монограмма имеется на рисунке «Вид речной долины» (Лувр, Париж). Наличие авторской подписи придает эрмитажному листу особый интерес, поскольку делает его всего лишь пятой известной подписной графической работой художника. Характерные приемы руки Балтенса безошибочно узнаются в способе изображения деревьев с их высокими прямыми стволами, которые художник, очертив по контуру, моделирует короткими параллельными, скругленными линиями пера. Не менее типичны легко намеченные прозрачные кроны, свободная, кажущаяся почти небрежной, разнонаправленная штриховка, передающая неровности почвы и набросанные в эскизной манере фигурки персонажей.

Тематически рисунки Балтенса достаточно разнообразны. Карел ван Мандер упоминает перовые натурные зарисовки, которые художник привозил из своих путешествий. Действительно, в наследии Балтенса существуют листы с изображением скал и горных долин, производящие впечатление сделанных с натуры путевых этюдов. Такой же натуральный характер присущ и некоторым из его нидерландских сельских видов. К эрмитажному листу это, однако, не относится. Пейзаж, соединяющий в себе типично фламандские постройки с экзотическим для этой страны мотивом бурной горной реки, имеет явно вымышленный характер. Необычным и действительно оригинальным здесь является то, что традиционная для середины XVI века пейзажная схема, которая включает в себя разбивку пространства на четко выраженные планы, высокую линию горизонта, панорамный взгляд на ландшафт, как будто увиденный с высоты церковной колокольни, применена здесь для изображения конкретного, частного, подчеркнуто индивидуального по своему характеру мотива. Новой для своего времени выглядит

и «населенность» пейзажа многочисленными изображениями домашних животных и фигурками людей, занятых повседневными делами, обилие которых привносит в композицию выраженный жанровый элемент. Все эти черты сближают в плане общей концепции этот лист с пейзажными композициями Питера Брейгеля. При этом трудно сказать, идет ли речь о влиянии на Балтенса его гениального современника, или о параллельности поисков двух художников. Эрмитажный рисунок датируется, скорее всего, 1550-ми годами (по аналогии с такими близкими по характеру листами Балтенса, как «Пейзаж со всадником и нищим» из Графического собрания в Штутгарте и «Пасторальный пейзаж с двумя мужчинами на дороге» в музее Метрополитен). То есть он был исполнен примерно в те же годы, когда создавались и рисунки Брейгеля.

К вновь обнаруженному листу Питера Балтенса близка по времени создания и хранящаяся в Эрмитаже серия из одиннадцати небольших пейзажных рисунков, принадлежащих руке одного автора (Кат. 43 – 53). Все они изображают сходные по своему характеру панорамные виды, исполнены пером в одинаковой эскизной манере и, очевидно, некогда составляли часть рабочего альбома, который использовался художником для беглых зарисовок и композиционных набросков.

Из одиннадцати рисунков десять имеют общее происхождение: они попали в Россию в середине XVIII века в составе коллекции И. И. Бецкого, хранились в Академии художеств, откуда в 1920-е годы были переданы в Эрмитаж. Одиннадцатый лист, несомненно принадлежащий к тому же циклу, попал в Эрмитаж из другого источника. (Кат. 53) Этот последний имеет на обороте карандашное обозначение рукой одного из прежних владельцев: *Jacob Grimmer* – обозначение позднее, относящееся, судя по почерку, к XIX веку, но, скорее всего, отражающее атрибуцию, которая с давних пор традиционно сохранялась за рисунком. В Эрмитаже эта пометка не была принята во внимание, и все одиннадцать листов оказались записаны в инвентарь музея как произведения неизвестного нидерландского художника школы Питера Брейгеля. Тем не менее, есть основания считать, что исходное определение соответствует истине: рисунки действительно находят убедительные параллели в произведениях известного

антверпенского живописца и рисовальщика Якоба Гриммера. Исследователь творчества художника Рейн де Бертье де Савиньи (знакомая с рисунками по фотографиям) безоговорочно приняла атрибуцию и включила их в составленный ею список работ мастера.¹⁹²

О жизни Якоба Гриммера известно немного. В 1539 году он поступил учеником к антверпенскому художнику Габриэлю Боуэнсу. Позднее работал в мастерских Матиаса Кока и Кристиана Квеборна. В 1546 году Якоб Гриммер стал членом камеры риторов «Левкой», а годом позже, в 1547 году, вступил в антверпенскую гильдию св. Луки. Гриммер работал преимущественно в жанре пейзажа. Он одним из первых отошел от традиции «вселенских пейзажей», идущей от Иоахима Патинира, изображая в основном виды окрестностей Антверпена и оживляя их жанровыми сценками или историческим стаффажем. Репутация мастера была весьма высокой. Уже в 1550 году Джорджо Вазари называл его одним из лучших пейзажистов того времени. Карел ван Мандер писал, что Гриммер как пейзажист был в некоторых отношениях так хорош, что лучше он никого и не знал. Помимо довольно большого числа картин Гриммера, многие из которых подписаны, известен ряд его рисунков и несколько серий исполненных по его проектам гравюр.

В графическом наследии художника эрмитажная группа набросков занимает обособленное место. В подавляющем большинстве дошедшие до нас рисунки Гриммера относятся к позднему периоду его творчества (датированные листы охватывают период с 1573 по 1589 год). Как правило, они представляют собой весьма тщательно законченные, подцвеченные акварелью пейзажи, которые с топографической точностью воспроизводят группы зданий, поместья и замки в окрестностях Антверпена. Как типологически, так и стилистически эрмитажные наброски имеют с ними мало общего. Атрибуция этих рисунков Гриммеру подтверждается главным образом сопоставлением их с гравюрами, исполненными по проектам художника. Особенно показательным сравнением является сравнение с серией из двенадцати

¹⁹² Bertier de Sauvigny R. Jacob et Abel Grimmer: Catalogue raisonné. Bruxelles: La Renaissance Du Livre, 1991. P. 149–151. № 4, 5.

пейзажных листов, гравированных Адрианом Коллартом (Рис. 60) и озаглавленных «Окрестности Антверпена» (Bij Antwerpen).¹⁹³ На гравюрах Колларта мы обнаруживаем абсолютно тот же способ построения пейзажной композиции, такие же группы деревьев с высокими гибкими стволами в центре переднего плана, такие же бесчисленные постройки, заполняющие собой дальнюю панораму, такие же башни и ветряные мельницы на холмах, линию гор на горизонте. Считается, что эта серия (весьма вольно трактующая реальную картину равнинных полей по берегам Шельды), хотя и была гравирована в 1580-х годах, опирается на значительно более ранние по времени исполнения рисунки Гриммера.¹⁹⁴ Сходные композиционные решения характерны для картин художника, созданных в годы его молодости, в середине 1550-х годов.¹⁹⁵ Именно 1550-ми годами датируют не дошедшие до нас проекты к гравюрам Адриана Колларта. Вероятно, к тому же периоду можно отнести и альбом набросков, листы из которого хранятся теперь в Эрмитаже.

Другие рисунки художника, исполненные в те же годы, известны лишь в единичных образцах. Среди них необходимо отметить подписной лист в музее Дюссельдорфа,¹⁹⁶ который, несмотря на более крупный формат и бóльшую степень законченности, демонстрирует полное тождество почерка с эрмитажными пейзажными набросками, устраняя последние сомнения в обоснованности их атрибуции Гриммеру.

Значение этой группы рисунков не ограничивается тем, что она расширяет наше представление о сравнительно малоизученном раннем периоде творчества этого выдающегося художника. Такие неформальные, сделанные для себя пейзажные наброски середины XVI века представляют собой исключительную редкость, тем более что речь идет не о зарисовках чужих произведений, а о

¹⁹³ Diels A., Leesberg M. The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700. Vol. 14: The Collaert Dynasty. Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2005–2006. Pt. 5. № 1253, 1254.

¹⁹⁴ Gibson W. S. Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael. Berkeley: University of California Press, 2000. P. 24.

¹⁹⁵ В качестве примера могут быть названы «Сельский пейзаж» (музей Фогг, Гарвард), «Пейзаж со сценой Отдых на пути в Египет» (Каталог аукциона «Кристи», 8 ноября 1999 года, лот 122), «Деревенская улица» (Художественный музей, Киль).

¹⁹⁶ Inv. № FP 4911

подлинно творческих эскизах, фиксирующих собственные композиционные идеи автора. Несмотря на обилие достоверных, основанных на натуральных наблюдениях подробностей, пейзажи Гриммера едва ли как-то связаны с реальной топографией. Скорее всего, они от начала до конца сочинены художником, являясь своего рода свободными импровизациями на тему южнонидерландского ландшафта. Впечатление легкости, быстроты и беглости исполнения этих небольших рисунков придает им особое обаяние, но кажущаяся их небрежность обманчива. Композиции тщательно продуманы и выстроены, пространство разворачивается в соответствии с жесткой трехчастной схемой деления на планы, а сама картина мира запечатлена в бесконечном множестве точно проработанных деталей. Манера перового рисунка отличается тонкостью и деликатностью. Обращает на себя внимание, в частности, мастерство, с которым художник варьирует силу нажима пера и градации тона, добиваясь убедительного эффекта воздушной перспективы.

В истории нидерландского пейзажа середины XVI века серия рисунков Гриммера представляет большой интерес как пример промежуточного «переходного» типа пейзажной композиции. Основной композиционный принцип здесь еще тесно связан с традицией *Weltlandschaft*, идущей от Патинира, которая проявляется в желании художника придать пейзажному образу обобщенный, «вселенский» характер, охватить глазом возможно большее пространство и наполнить его возможно бóльшим количеством разнообразных проявлений жизни. Вместе с тем акцент здесь уже явно смещается: преобладающим становится интерес к конкретному, частному мотиву – группе деревьев и построек, приближенных к первому плану, на которых и концентрируется основное внимание зрителя. Сравнение с хронологически близкими ранними рисунками Брейгеля, такими как «Лесной пейзаж с дальним видом на море» (1554, музей Фогг, Кембридж, Массачусетс), «Пейзаж с группой деревьев и мельницей» (около 1554–1555, частное собрание), «Пейзаж с тремя пилигримами» (1555–1556, Королевский музей изящных искусств, Брюссель), показывает, что, хотя Гриммер в своих пейзажных схемах был значительно архаичнее, его поиски шли в том же направлении.

В этой связи привлекает внимание сходство, существующее между эрмитажными набросками Гриммера и двумя листами серии «Большие пейзажи», гравированной братьями Дутекум по рисункам Брейгеля в 1555–1556 годах. Эти гравюры – «Пейзаж со сценой отдыха на пути в Египет» и «Пейзаж с крестьянами, отправляющимися на рынок» – традиционно замыкают знаменитую брейгелевскую сюиту. В последнее время, однако, авторство Брейгеля в отношении этих листов было подвергнуто сомнению по причине их заметного стилистического отличия от других пейзажей цикла, и вопрос об атрибуции названных композиций стал предметом обсуждения в литературе.¹⁹⁷ Характер пейзажа, в особенности манера изображения деревьев, мотив дороги, уводящей глаз зрителя от первого плана в глубину, пригорки и неровности почвы на авансцене, кажутся настолько близкими к вновь обнаруженным эрмитажным наброскам Гриммера, что кажется возможным высказать гипотезу, что именно он был автором композиций этих знаменитых гравюр.

Хронологически замыкают группу нидерландских пейзажных рисунков первой половины и середины XVI века в эрмитажной коллекции два парных листа, которые, несмотря на их кажущуюся непритязательность, заслуживают самого пристального внимания (Кат. 70, 71). Они поступили в Эрмитаж в послевоенные годы в составе небольшого альбома, сброшюрованного в XVIII веке, который заключал в себе и другие ценные памятники нидерландской школы. Рисунки были занесены в инвентарь музея в качестве работы неизвестного художника, однако есть все основания видеть в них произведения так называемого Мастера малых пейзажей – художника, остающегося анонимным, но снискавшего себе славу, может быть, самого радикального новатора среди пейзажистов своего поколения.

Условное имя Мастер малых пейзажей употребляется для обозначения неизвестного автора группы произведений, представляющих собой одну из загадок истории нидерландского искусства XVI века. В 1559 и 1561 годах прославленный антверпенский издатель Иероним Кок издал двумя выпусками серию из сорока

¹⁹⁷ Pieter Bruegel The Elder: Drawings and Prints: Exhibition Catalogue. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001. P. 133, 134.

четырёх небольших пейзажных гравюр, озаглавленную «Множество привлекательных мест, разнообразных хижин, ферм, полей, дорог и тому подобных вещей, украшенных животными разных видов. Нарисованы с натуры, по большей части в окрестностях Антверпена». Изданная Коком серия ознаменовала собой важнейшую веху в истории европейского пейзажного искусства. Впервые сюжетом законченных, предназначенных для продажи произведений оказались изображения ничем не примечательных сельских улиц, крестьянских хижин, деревень и полей. Впервые сознательно подчеркивалось то, что они сделаны с натуры и воспроизводят реальные виды. Неизвестно, какой отклик нашли эти опережающие свое время пейзажные гравюры среди современников, но спустя полстолетия, в начале XVII века, они приобрели широкую известность в Голландии, где несколько раз переиздавались и копировались, оказав огромное влияние на формирование национальной школы голландского пейзажа.

Помимо гравюр, изданных Коком, известно около тридцати стилистически и сюжетно связанных с ними рисунков. Некоторые из них послужили непосредственными образцами для гравирования, другие с гравюрами серии напрямую не соотносятся. Вся эта совокупность графических работ – гравированных или нарисованных пером – получила в истории искусства наименование «Малые пейзажи», а вопрос об их авторстве стал предметом длящейся уже более ста лет дискуссии.¹⁹⁸

По неизвестным причинам Иероним Кок не указал на титульном листе серии имена гравера и автора композиций. Анализ приемов работы резцом привел исследователей к выводу, что серия была награвирована братьями Иоханном и Лукасом ван Дутекумами.¹⁹⁹ Что же касается атрибуции рисунков, то здесь единства мнений не существует. Принятая в начале XX века теория, что эта революционная по новизне пейзажной концепции группа работ обязана своим

¹⁹⁸ Обстоятельный обзор всей группы гравюр и рисунков в их взаимосвязи с нидерландской пейзажной традицией см.: Gibson W. S. *Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*. Berkeley: University of California Press, 2000. P. 1–26.

¹⁹⁹ См.: Nalis H. *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*. Vol. 6: *The van Doetecum Family*. Rotterdam: Sound & Vision, 1998. Pt. 2. № 118–161; Pieter Bruegel The Elder: *Drawings and Prints: Exhibition Catalogue*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001. P. 197.

появлением гению Питера Брейгеля Старшего, хотя и находила- горячих приверженцев еще сравнительно недавно,²⁰⁰ сегодня может считаться отвергнутой. Помимо Брейгеля на роль автора «Малых пейзажей» в разные годы и разными исследователями предлагались: сам Иероним Кок, его брат Матиас Кок, Корнелис Корт, Ханс Бол, Корнелис ван Далем, Иос ван Лир, Корнелис Массейс. И все же вопрос этот пока так и не получил сколько-нибудь убедительного ответа.

Эрмитажные рисунки дошли далеко не в идеальной сохранности – бумага пожелтела и покрыта пятнами, а линии пера кажутся немного расплывшимися, возможно, вследствие того, что в какой-то момент листы пострадали от влаги. Тем не менее, их принадлежность к числу «Малых пейзажей» выглядит несомненной. Как и все листы этой группы, они исполнены пером светло-коричневыми чернилами и имеют «стандартный» формат – приблизительно 130 × 200 мм. Графическая манера также выглядит чрезвычайно характерной. Во всех случаях, когда автор рисунков упомянутой группы обращался к изображению пейзажных мотивов, расположенных на некотором отдалении, он использовал именно такую технику рисунка: короткими, а иногда и вовсе точечными касаниями пера. В высшей степени типичен прием изображения стен и скатов крыш деревенских домиков при помощи параллельной штриховки, а также манера обрисовки округлых крон деревьев.

Многие известные листы Мастера малых пейзажей были исполнены в два приема: нарисованный с натуры пейзажный фон позднее дополнялся (возможно, другим художником) жанровыми группами и изображениями домашних животных на переднем плане. Эрмитажные рисунки такой доработке не подвергались. Они относятся к тому разряду произведений художника, которые представляют собой натурные этюды в чистом виде, лишены какого-либо стаффажного элемента и, очевидно, не предназначались для гравирования. В качестве примера рисунка такого рода, близкого к обсуждаемым листам по мотиву и характеру композиции,

²⁰⁰ См., в частности, серию публикаций Рейнхарда Лисса, посвященную «малым пейзажам», где большая их часть была приписана Питеру Брейгелю: Liess R. Die kleinen Landschaften Pieter Bruegels d. Ä. im Lichte seines Gesamtwerks: 1–3 Teile // Kunsthistorisches Jahrbuch Graz. Vol. 15/16. 1979/80; Vol. 17. 1981; Vol. 18. 1982.

можно назвать «Деревенский вид» из собрания музея Бойманса – ван Бейнингена в Роттердаме (Рис. 59).

Тот факт, что почти все известные листы Мастера малых пейзажей имеют одинаковый формат, указывает, по-видимому, что рисунки происходят из одного и того же рабочего блокнота, который сопровождал художника в его прогулках по окрестностям Антверпена. Существуют, однако, как минимум две композиции – «Деревенский вид» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк) и «Деревенская улица с пастухом, гонящим стадо» (Девонширская коллекция, Чатворт), сильно вытянутые по горизонтали, как бы «удвоенные» по ширине. Эти рисунки, основу которых составляют склеенные вместе два листа обычного размера, несомненно, были выполнены на развороте альбома.

Легко заметить, что эрмитажные пейзажи изначально представляли собой части такого же единого разворота. Смонтированные встык, они составляют цельную протяженную панораму, плавно перетекающую с одного листа на другой. Производит сильное впечатление, насколько выигрывают рисунки от воссоединения (или, лучше сказать, как много теряют обе половины, будучи разделенными). Яснее становится сам мотив, зафиксированный художником: панорама деревни, вытянувшейся вдоль большой реки, прибрежная кромка которой поросла травой, размыта затоками и заводями (рисунок же, по всей видимости, сделан с противоположного, высокого берега). В композиции проявляется скрытая дотоле внутренняя логика, она обретает ясный, размеренный, но при этом лишенный монотонности ритм. Главное же – меняется общее ощущение пространства, изображение в целом приобретает иной масштаб.

Глядя на эту широко распахнутую панораму плоского берега, лежащего на стыке водной глади и высокого неба, с кружащими в нем стаями птиц, легко понять, почему Мастера малых пейзажей считают предтечей голландской школы пейзажа XVII столетия. Здесь не только предугаданы многие композиционные принципы и изобразительные приемы, прочно вошедшие в арсенал выразительных средств мастеров голландского «золотого века», но и улавливается та особая нота

меланхолической поэзии северной природы, которая станет одной из центральных тем их произведений.

Заключение

Подводя итог всему вышеизложенному, хочется еще раз подчеркнуть, что процесс работы над темой начался задолго до написания диссертации. Он состоял в поиске неопознанных произведений ранней нидерландской графики, рассеянных по разным частям огромного фонда западноевропейских рисунков Эрмитажа. Прежде, чем описывать и изучать коллекцию, необходимо было очертить ее границы. Выявление этого обширного комплекса памятников, истинный масштаб которого прежде не осознавался, ни в самом музее, ни – тем более – научным сообществом за его пределами, стало первым, базовым результатом, определившим направление дальнейшей исследовательской работы.

На сегодняшний день подтверждена принадлежность к старонидерландской графической школе 106 хранящихся в Эрмитаже листов (см. Приложение 2). Коллекция примечательна, как общей численностью, ставящей ее в ряд крупнейших мировых собраний этого рода, так и наличием ряда первоклассных памятников. Кроме того, ее отличает исключительное разнообразие материала. Каждое десятилетие развития искусства графики в Нидерландах начиная с 1430-х годов представлено показательными образцами, наличествуют все основные типы графических изображений, отражены все стилистические направления и все локальные школы.

В процессе научной обработки эрмитажного собрания, многие листы которого прежде не имели определения или определялись ошибочно, автором было предложено более 40 новых атрибуций. Детальное обоснование большинства из них приводится в тексте диссертации. К числу наиболее значимых находок могут быть отнесены впервые введенные в научный оборот рисунки Петруса Кристуса, Яна Госсарта, Яна Сварта ван Гронингена, Питера Кука ван Альста, Ламберта Ломбарда, Франса Флориса, Питера и Франса Поурбусов. Некоторые из вновь открытых рисунков не только являются выдающимися образцами графического искусства своей эпохи, но и представляют большую коллекционную редкость.

Разумеется, не для всех листов коллекции оказалось возможным назвать, хотя бы предположительно, имя автора. Многие остались анонимными. Они, однако, тоже требовали географической и хронологической локализации, включения в общий контекст развития старонидерландской графической школы. В процессе работы с этим, трудным с точки зрения атрибуции материалом со всей очевидностью выяснилось, что первоочередным вопросом, разрешение которого, как правило, должно предшествовать всем остальным гипотезам и выводам, является вопрос о предназначении рисунка, его возможной практической функции. Только поставив лист в ряд других аналогичных по задаче рисунков можно верно понять, какое место он занимает в искусстве своего времени. Именно это обстоятельство побудило положить принцип типологической классификации в основу систематического описания коллекции.

Типологически рисунки нидерландских мастеров XV – XVI веков можно разделить на три основные группы. Это, во-первых, рисунки-копии и родственные им по задаче образцы-паттерны. Во-вторых, самостоятельные авторские композиции, как правило, в эту эпоху – подготовительные эскизы и проекты для произведений искусства в других техниках, наконец, в-третьих, рисунки, связанные (прямо или опосредовано) с натурным наблюдением. Внутри каждой из этих больших групп возможны и более узкие подразделения.

Каждый из рисунков, входящих в коллекцию в процессе исследования был отнесен к одной из описанных категорий, в рамках которых они были рассмотрены и проанализированы в хронологической последовательности, что позволило более отчетливо проследить траекторию эволюции нидерландского графического искусства изучаемой эпохи и прийти к некоторым важным наблюдениям и обобщениям.

К числу наиболее существенных выводов, к которым привело детальное изучение эрмитажной коллекции под указанным углом зрения можно отнести, в частности, следующие.

- Изучение в едином комплексе всех копийных рисунков, исполнявшихся нидерландскими художниками на разных этапах развития национальной школы,

позволило выявить специфику применения листов этого типа в художественной практике мастеров XV века. Был описан господствующий на этом этапе принцип, обозначенный в тексте диссертации как «метод фрагментарного копирования». В нем наглядно проявился разрыв со средневековой традицией следования «образцовым» композициям и обозначились черты нового художественного мышления. Выявились, также принципиальные различия в практике использования копий между художниками XV и XVI столетий.

- В категории композиционных проектов и эскизов XV века удалось впервые выделить группу подготовительных рисунков для скульптурных рельефов. Значение этой атрибуции выходит за рамки задач обработки эрмитажной коллекции, поскольку вывод распространяется на почти три десятка хранящихся в разных музеях Европы и Америки листов, входящих в так называемую группу Франка ван дер Стокта.

- Сравнение между собой законченных детальных композиционных листов первой половины XVI века подтолкнуло к выводу, что некоторые из них, исполненные в сложной технике кьяроскуро с использованием окрашенной бумаги и применением белил, предположительно являются самостоятельными автономными рисунками, не имеющими подготовительного характера. Это позволяет поставить под сомнение часто звучащий в литературе тезис о нетипичности графических произведений такого рода для старонидерландской школы.

- Сопоставление многочисленных в коллекции рисунков-проектов для кабинетных витражей дало возможность выявить и описать разные категории листов этого типа, относящиеся к разным этапам работы над витражом и имеющие между собой существенные технические и художественно-выразительные отличия.

Важной частью работы стало, также, детальное изучение и описание техники исполнения всех листов собрания. Накопленные сведения о применявшихся мастерами старонидерландской школы материалах и

технических приемах, в также, о взаимосвязи, существующей между техникой рисунка и его назначением, обобщены в специальном тексте (Приложение 1).

Список использованной литературы

1. Доброклонский М. В. Рисунки итальянской школы XV и XVI веков (Каталоги собраний Гос. Эрмитажа, I). – М.; Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1940. – 166 с.
2. Ларионов А. О. От готики к маньеризму: Нидерландские рисунки XV–XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа: каталог выставки. – СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. – 364 с.
3. Ларионов А. О., Шликевич Е. А. Какое красок дивное соцветье...: Западноевропейские витражи и проектные рисунки к витражам XV–XVII веков из собрания Эрмитажа: каталог выставки. – СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2002. – 80 с.
4. Ларионов А. О. Неизвестные рисунки Фридриха Сустриса и Петера Кандида в Эрмитаже // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского. – СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 1994. – С. 40–48.
5. Ларионов А. О. Рисунки «группы Франка ван дер Стокта»: К истории одного научного заблуждения // Искусствознание. – № 4 (21). – 2021. – С. 108–131.
6. Ларионов А. О. Рисунки старых мастеров Голландии и Фландрии в собрании Эрмитажа: Очерк истории коллекции. – СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 1999. – 73 с.
7. Мандер К. ван. Книга о художниках. – СПб: Азбука-классика, 2007. – 544 с.
8. Русская академическая художественная школа в XVIII веке. – М.; Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1934. – 207 с.
9. Ainsworth M. W. Diverse Patterns Pertaining to the Crafts of Painters or Illuminators: Gerard David and The Bening Workshop // Master Drawings. – Vol. 41. – № 3. – 2003. – P. 240–265.
10. Ainsworth M. W. Northern Renaissance Drawings and Underdrawings: A Proposed Method of Study // Master Drawings. – Vol. 27. – 1989. – P. 5–38.
11. Ainsworth M. W. Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges: Exhibition catalogue. – New York: Metropolitan Museum of Arts, 1994 – 231 p.
12. Armstrong Ch. M. The Moralizing Prints of Cornelis Anthonisz. – Princeton: Princeton University Press, 1990. – 191 p.
13. Baldass L. Die Zeichnungen in Shaffen des Hieronymus Bosch und der Frühhollländer // Die graphischen Künste. – Bd. 2. – 1937. – S. 18–26, 48–57.
14. Baldass L. Tapisserieentwürfe des niederländischen Romanismus // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. – Bd. 2. – 1928. – S. 247–266.
15. Bartsch, T. Maarten van Heemskerck: Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination. – München: Hirmer, 2019. – 620 p.

16. Belkin K. Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists: German and Netherlandish Artists. Vol. 1–2 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard; 26, 1). – Turnhout: Harvey Miller/Brepols, 2009 – 280 + 320 p.
17. Benesch O. Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina; 2). – Wien: Schroll, 1928. – XVI, 46, 116 S.
18. Bertier de Sauvigny R. Jacob et Abel Grimmer: Catalogue raisonné. – Bruxelles: La Renaissance Du Livre, 1991. – 398 p.
19. Bock E., Rosenberg J. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Bd. 2: Die niederländischen Meister. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1930. – 340 S.
20. Boon K. G. De galsschilder David Joris, een exponent van het Doperse geloof. Zijn kunst en zijn invloed op Dirck Crabeth // Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. – Vol. 41. – № 1. – 1988. – P. 117–137.
21. Boon K. G. Netherlandish Drawings of The Fifteenth and Sixteenth Centuries / Catalogue of The Dutch and Flemish Drawings in The Rijksmuseum. – The Hague: Government Publishing Office, 1978. – 2 vols. – XXVIII, 258 p.; XIX, 235 p.
22. Boon K. G. The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection. Vol. 1–3. – Paris: Institut Néerlandais, 1992. – LVII, 508, 342 p.
23. Bosch. The 5th Century Exhibition. – Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016. – 397 p.
24. Bottari G. G. Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII. Vol. 3. – Rome, 1759. – 412 p.
25. Bruegel: The Hand of the Master: Exhibition catalogue. – Vienna: KHM-Museumverband, 2018. – 303 p.
26. Buck S. Comparing Drawing and Underdrawing: The Possibilities and Limitations of a Method // Colloque pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture. – XIII. – Leuven: Uitgeverij Peeters, 2001. – P. 201–212.
27. Buck S. Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: Kritischer Katalog. – Turnhout: Brepols, 2001 – 444 p.
28. Campbell L. The Workshop of Rogier van der Weyden // Rogier van der Weyden, 1400–1464: de Passie van de Meester. – Zwolle: Waanders Uitgevers, 2009. – P. 104–129.
29. Catherine Phillips, PhD thesis, Art and Politics in the Austrian Netherlands: Count Charles Cobenzl (1712–70) and his Collection of Drawings, University of Glasgow, 2013; available online: <http://theses.gla.ac.uk/4049>
30. Dal E. The Ages of Man and The Months of The Year: Poetry, Prose and Pictures Outlining the Douze mois figurés Motif Mainly Found in Shepherds' Calendars and

- in Livres d'Heures (14th to 17th Century). – Copenhagen: Der Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 1980. – 59 p.
31. De Vos D. Rogier van der Weyden: The Complete Works. – Antwerpen: Mercatorfonds, 1999. – 445 p.
 32. Denhaene G. Lambert Lombard: Renaissance en humanisme te Luik. – Antwerpen: Mercatorfonds, 1990. – 375 p.
 33. Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin. Bd. 1–2. – Berlin: Bard, 1913–1916. – 58, 84 S.
 34. Diels A., Leesberg M. The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700. Vol. 14: The Collaert Dynasty. – Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2005–2006. – Pt. 5. – 254 p.
 35. Dobroklonsky M. V. Bartholomäus Bruyn (1493–1555): The Nativity. Leningrad, Hermitage (from The Cobenzl Collection) // Old Master Drawings. – Vol. 11. – 1936/37. – P. 53–54.
 36. Dulière G. Le Cortège de Noces de Bruegel // Bulletin trimestriel du Credit Communal de Belgique. – Vol. 23. – 1969. – P. 216–231.
 37. Dunbar B. L. Some observations on The “Errera Sketch- book” // Bulletin: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. – Vol. 21. – 1972. – P. 53–82.
 38. Duverger E. Lucas van Leyden en de Tapijtkunst // Artes Textiles. – Vol. 3. – 1956. – P. 26–28.
 39. Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue. – Antwerp: Rubenshuis, 2002. – 207 p.
 40. Ehrmann J. Massacre and Persecution Pictures in Sixteenth Century France // Journal of Warburg and Courtauld Institutes. – Vol. 8. – 1945. – P. 195–199.
 41. ExtravagAnt! A Forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500–1530: Catalogue of Exhibition. – Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005. – 239 p.
 42. Faries M. Two additional panels from Jan van Scorel's workshop: comments about authorship // Le dessin sous-jacent dans la peinture: colloque IV. – Louvain-La-Neuve, 1982. – P. 121–130.
 43. Filedt Kok J. P. [Review of] Stephan Kemperdink and Jochen Sander (eds.). The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden, Frankfurt (Städel Museum) & Berlin (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin) 2008; Lorne Campbell and Jan van der Stock, Rogier van der Weyden – Master of Passions, Louvain & Zwolle 2009 // Simiolus. – Vol. 36. – 2009. – P. 56–64.
 44. Fransen B. A Passion for Carving: The Sculptor in Rogier van der Weyden // Rogier van der Weyden, 1400–1464: de Passie van de Meester. – Zwolle: Waanders Uitgevers, 2009. – P. 222–237.
 45. Franz H. G. Hans Bol als Landschaftszeichner // Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz. – Bd. 1. – 1965. – S. 19–67.
 46. Franz H. G. Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus. Bd. 1–2. – Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1969. – 396 S.

47. Freedberg D. *Art and Iconoclasm, 1525–1580: The Case of The Northern Netherlands* // *Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525–1580: Catalogus.* – Amsterdam: Rijksmuseum, 1986. – P. 69–84.
48. Friedländer M. J. *Die Antwerpener Manieristen von 1520* // *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen.* – Bd. 3. – 1915. – S. 65–91.
49. Friedländer M. J. *Early Netherlandish Painting. Vol. 1–16.* – Brussels; Leyden: Sijthoff, 1967–1976.
50. Friedländer M. J. *Eine Zeichnung von Jan Joest van Kalkar* // *Oud Holland.* – Vol. 57. – 1940. – S. 161–167.
51. *From Schongauer to Holbein: Master Drawings from Basel and Berlin.* – Washington: National Gallery of Art, 1999. – 447 p.
52. Gelder J. G. van. *Jan Gossaert in Rome 1508–1509* // *Oud Holland.* – Vol. 57. – 1942. – S. 1–11.
53. Gerszi T. *Netherlandish Drawings in the Budapest Museum: an Illustrated Catalogue. Vol. 1: Sixteenth-Century Drawings.* – Amsterdam: Van Gendt & Co, 1971. – 117 p.
54. Gibson W. S. *Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael.* – Berkeley: University of California Press, 2000. – 291 p.
55. Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden. – München: Hirmer, 2002. – 399 S.
56. Hautekeete S. ‘Heeft ook verscheyden Landen besocht en verscheyden ghesichten nae t’leven gedaen’: drie nieuw ontdekte tekeningen van Peter Baltens (Antwerpen 1527? – 1584?) // *Florissant: Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden (15de – 17de eeuw).* – Brussel: Vubpress, 2005. – P. 185–205.
57. Havercamp-Begemann E. *Frans Pourbus the Elder as Draughtsman* // *Miscellanea I. Q. van Regteren Altena.* – Amsterdam: Scheltema and Holkema, 1969. – P. 65–66.
58. Havercamp-Begemann E. *The Robert Lehman Collection at the Metropolitan Museum of Art. Vol. 7: Fifteenth- to Eighteenth-Century European Drawings in the Robert Lehman Collection. Central Europe, the Netherlands, France, England.* – New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999. – 448 p.
59. Helbig J. *Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique: Brabant et Limbourg.* – Ledeberg/Gent: Erasmus, 1974. – 294 p.
60. Held J. S. *Observations on the Boston Triptych of Saint Hippolytus* // *Album Amicorum J. G. van Gelder.* – The Hague: Nijhoff, 1973. – P. 117–185.
61. Hieronymus Bosch: *Painter and Draughtsman: Catalogue Raisonné.* – Brussels: Mercatorfonds, 2016. – 608 p.
62. Hollstein F. W. H. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700. Vol. 1–71.* – Amsterdam; Rotterdam: Hertzberger, 1949–2007.
63. Hollstein F. W. H. *German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca. 1400–1700. Vol. 6: Cranach–Druse.* – Amsterdam: Hertzberger, 1959. – 235 p.
64. Hulin de Loo G. *Stockt, Vrancke van der* // *Biographie Nationale de Belgique. Vol. 24.* – Bruxelles: Buggenhoudt, 1926–1929. – P. 66–76.

65. Husband T. B. *The Luminous Image: Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480–1560*. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995. – 234 p.
66. Huvenne P. *Pieter Pourbus: Meester-schilder, 1524–1584*. – Brugge: Memlingmuseum, 1984. – 335 p.
67. *Illuminating the Renaissance: the Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. – Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003. – XV, 575 p.
68. Jaffé M. Rubens as a collector of drawings // *Master Drawings*. – № 2. – 1964. – P. 383–97; № 3. – 1965. – P. 21–35; № 4. – 1966. – P. 127–148.
69. Jaffé M. *The Devonshire Collection of Northern European Drawings. Vol. 2: Flemish Artists*. – Turin: Umberto Allemandi, 2002. – P. 168–322.
70. Judson J. R. *Jan Gossart and the New Aesthetic // The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century: Exhibition Catalogue*. – Washington: National Gallery of Art, 1986. – P. 13–24.
71. Jung R. *Peeter Baltens, a Forgotten Draughtsman of the Bruegel Circle: His Landscape Drawings // Stockholm Nationalmuseum Bulletin*. – № 9. – 1985. – P. 47–59.
72. Knipping J. B. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth. Vol. 1–2*. – Nieuwkoop: De Graff, 1974. – XI, V, 539 p.
73. Koreny F. [Review of] Ilsink M. et al. *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman: Catalogue raisonné*. Brussels, 2016 // *Master Drawings*. – Vol. 55. – 2017. – № 3. – P. 347–366.
74. Koreny F. *Drawings by Vrancke van der Stockt // Master Drawings*. – Vol. 41. – 2003. – № 3. – P. 266–292.
75. Koreny F. et al. *Hieronymus Bosch. Die Zeichnungen. Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts: Catalogue raisonné*. – Turnhout: Brepols, 2012. – 456 p.
76. Koreny F. *Introduction: Netherlandish Drawings of the 15th Century // Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch: Exhibition Catalogue*. – Antwerp: Rubenshuis, 2002. – P. 10–20.
77. Kostyshin S. J. “*Door tsoecken men vindt*”: A Reintroduction to the Life and Work of Peeter Baltens alias Custodis of Antwerp (1527–1584). Vol. 1–3. – Cleveland: Case Western Reserve University, 1994. – 1126 p.
78. Kröning, Wolfgang. *Der italienische Einfluss in der flämischen malerei im ersten drittel des 16 jahrhunderts*. – Würzburg : Konrad Triltsch, 1936. – VII, [1], 147 p.
79. *Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525–1580: Catalogus*. – Amsterdam: Rijksmuseum, 1986. – 492 p.
80. Lecocq I. *De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel: geschiedenis, conservatie en restauratie = Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles: histoire, conservation et restauration*. – Brussel: Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2005. – 294 p.
81. Lefèvre P. *Documents relatifs aux vitraux de Ste. Gudule à Bruxelles // Revue belge d’archéologie et d’histoire de l’art*. – Vol. 15. – 1945. – P. 117–136.

82. Les chasses de Maximilien. – Paris: Musée du Louvre, 1993. – 139 p.
83. Liess R. Die kleinen Landschaften Pieter Bruegels d. Ä. im Lichte seines Gesamtwerks: 1–3 Teile // Kunsthistorisches Jahrbuch Graz. – Vol. 15/16. – 1979/80. – S. 1–116, I–XXXII; Vol. 17. – 1981. – S. 35–150; Vol. 18. – 1982. – S. 79–164, VI–XXXVIII.
84. Lugt F. Inventaire Général Des Dessins des écoles du nord. – Paris: Musée du Louvre, 1968. – 164 p.
85. Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance: The Complete Works. – New York: Metropolitan Museum of Art, 2010. – XII, 484 p.
86. Marlier G. Pierre Coeck d'Alost: la Renaissance flamande. – Bruxelles: R. Finck, 1966. – 427 p.
87. 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 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. – 1998. – P. 9–67.
88. Meder J. Die Handzeichnung: ihre Technik und Entwicklung. – Wien: Schroll, 1919. – XVIII, 739 S.
89. Melion W. S. Love and Artisanry in Hendrick Goltzius's Venus, Bacchus and Ceres of 1606 // Art History. – Vol. 16. – № 1. – 1993. – P. 60–94.
90. Mielke H. Gerard Groening: ein Antwerpernes Künstler um 1570. 1–2 Teile: Verzeichnis seiner Zeichnungen und Stichwerke aus dem wissenschaftlichen Nachlass von Hans Mielke // Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. – Bd. 37. – 1995. – S. 143–157. – Bd. 38. – 1996. – S. 121–150.
91. Mielke H. Pieter Bruegel: Die Zeichnungen. – Turnhout: Brepols, 1996. – 247 p.
92. Museum of Fine Arts Budapest: Old Masters' Gallery: Summary Catalogue. Vol. 2: Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings. – Budapest: Museum of Fine Arts, 2000. – 236 p.
93. Nalis H. The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700. Vol. 6: The van Doetecum Family. – Rotterdam: Sound & Vision, 1998. – Pt. 2. – 282 p.
94. Painting on Light: Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein. – Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2000. – XIII, 330 p.
95. Patinir: Essays and Critical Catalogue. – Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007. – 401 p.
96. Pieter Bruegel der Ältere als Zeichner: Herkunft und Nachfolge. – Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Kupferstichkabinett, 1975. – 214 S.
97. Pieter Bruegel The Elder: Drawings and Prints: Exhibition Catalogue. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001. – XII, 322 p.
98. Pieter Coecke van Aelst: la peinture, le dessin et la tapisserie à la Renaissance. Exposition. – Bruxelles: Mercatorfonds; New York: The Metropolitan Museum of Art., 2014. – 401 p.

99. Polidoro Caldara da Caravaggio: 1. Bisegni di Polidoro. 2. Copie da Polidoro. – Bergamo: Monumenta Bergomensia, 1978. – 498 p.
100. Popham A. E. Drawings of the Early Flemish School. – London: R. M. McBride & Co, 1926. – 72 p.
101. Popham A. E. On a Letter of Joris Hoefnagel // Oud Holland. – Vol. 53. – 1936. – P. 145–151.
102. Réau L. Iconographie de l'art chrétien. T. 2: Iconographie de la Bible. Pt. 1: Ancien Testament. – Paris: Presses Universitaires de France, 1956. – 466 p.; Pt. 2: Nouveau Testament. – Paris: Presses Universitaires de France, 1957. – 765 p.
103. Renaissance et maniérisme dans les Ecoles du Nord: dessins des collections de l'École des Beaux-Arts. – Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 1985. – XXXVI, 266 p.
104. Renger K. Frans Floris von Carl Van de Velde // Zeitschrift für Kunstgeschichte. – Bd. 42. – № 4. – 1979. – S. 299–304.
105. Rogier van der Weyden, 1400–1464: de Passie van de Meester. – Zwolle: Waanders Uitgevers, 2009. – 592 S.
106. Rooses M. De Teekeningen der Vlaamsche Meester // Onze Kunst. – Vol. 2. – 1902. – P. 121–125, 168–172.
107. Schollmeyer L. Jan Joest: ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rheinlandes um 1500. – Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2003. – 440 S.
108. Schonbrunner J., Meder J. Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. – Wien: Gerlach & Schenk, 1896–1908. – 12 vols.
109. Schöne W. Dieric Bouts und seine Schule. – Berlin; Leipzig: Verlag für Kunstwissenschaft, 1938. – XIII, 275 S.
110. Sonkes M. Dessins du XVe siècle: groupe van der Weyden: essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style. – Bruxelles: Centre national de recherches Primitifs flamands, 1969. – IX, 324 p.
111. Standen E. A. Drawings for the “Months of Lucas” Tapestry Series // Master Drawings. – Vol. 9. – 1971. – № 1. – P. 3–14.
112. The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century: Exhibition Catalogue. – Washington: National Gallery of Art, 1986. – XII, 339 p.
113. Thürlemann F. Die Madrider “Kreuzabnahme” und die Pariser “Grabtragung”: das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins // Pantheon. – Vol. 51. – 1993. – P. 18–45.
114. Timmers J. J. M. Symboliek en Iconographie der christlijke Kunst. – Ruermond-Masseik: J. J. Romen & Zonen, 1947. – 1125 S.
115. Tolnai K. Die Zeichnungen Pieter Bruegels. – Munich: R. Piper & Co, 1925. – XI, 89 S.
116. Tolnay Ch. de. Hieronymus Bosch. – Basel: Les Edition Holbein, 1937. – 129 p.
117. Tümmers H. J. Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn: mit einem kritischen Katalog. – Köln: Greven Verlag, 1964. – 235 S.

118. Unverfehrt G. Hieronymus Bosch: Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert. – Berlin: Mann, 1980. – 319 S.
119. Van de Velde C. Frans Floris (1519/20–1570): Leven en Werken. – Brussel: Palais der Academies, 1975. – 148 p.
120. Van Eyck. Exhibition catalogue. – London – New York: Thames & Hudson, 2020. – 503 p.
121. Van Gelder J. G. Verloren Werken van Lucas van Leiden // *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*. – Antwerpen: Uitgeverij de Sikkel, 1957. – P. 92–95.
122. Van Regteren Altena J. Q. Aertgen van Leyden, I–IV // *Oud Holland*. – Vol. 56. – 1939. – S. 16–25, 74–86, 128–138, 222–235.
123. Vignau-Wilberg T. “Qualche disegni d’importanza”. Joris Hoefnagel als Zeichnungssamler // *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*. – 3. F. – Bd. 38. – 1987. – S. 185–214.
124. Ward J. L. A proposed Reconstruction of an Altarpiece by Rogier van der Weyden // *The Art Bulletin*. – Vol. 53. – 1971. – P. 27–40.
125. Wegner W. Die niederländischen Handzeichnungen des 15.–18. Jahrhunderts / Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München. 2 Bde. – Berlin: Mann, 1973. – 243 S., 456 Abb.
126. Wescher P. The Drawings of Vrancke van der Stockt // *Old Master Drawings*. – Vol. 13. – 1938–1939. – P. 1–5.
127. Westhoff-Krummacher H. Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler. – München: Deutscher Kunstverlag, 1965. – 203 S.
128. Wilson J. C. Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture. – University Park: The Pennsylvania State University Press, 1998. – XVI, 256 p.
129. Winkler F. Das Werk des Hugo van der Goes. – Berlin: Walter De Gruyter, 1964. – 322 S.
130. Winkler F., Benesch O. Two notes on Jan van Scorel as a Draughtsman // *Old Master Drawings*. – № 2. – 1926. – P. 15–18.
131. Winkler F. Pieter Cornelisz. Kunst (c. 1490–1544) // *Old Master Drawings*. – Vol. 4. – 1929. – P. 27–28.
132. Winkler F. The Drawings of Vrancke van der Stockt // *Master Drawings*. – Vol. 3. – 1965. – № 2. P. – 155–158.
133. Wittek M. En marge d’une récente exposition de dessins anciens des Pays-Bas, Anvers, Rubenshuis, juin–août 2002: 2. les papiers des dessins anciens et leurs filigranes // *Revue belge d’archéologie et d’histoire de l’art*. – Vol. 72. – 2003. – P. 159–164.
134. Wolff-Thomson U. Jan Joest von Kalkar: ein niederländischer Maler um 1500. – Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 1997. – 478 S.
135. Wouk, E. Frans Floris (1519/20–70): Imagining a Northern Renaissance. – Leiden; Boston: Brill, 2018. – 808 p.

136. Wurzbach A. von. Niederländisches Künstler-Lexikon: mit mehr als 3000 Monogrammen. Bd. 1–3. – Wien: Halm und Goldmann, 1906–1911.
137. Zwollo A. De landschaptekeningen van Cornelis Massijs // Nederlands kunsthistorisch jaarboek. – Vol. 16. – 1965. – P. 43–65.

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Ларионов Алексей Олегович
КОЛЛЕКЦИЯ НИДЕРЛАНДСКИХ РИСУНКОВ XV – XVI ВЕКОВ
В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ.
ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ И ТИПОЛОГИИ

Специальность 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

Диссертация на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения

Том II
Приложения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения
Сиповская Наталия Владимировна

Москва

2022

Оглавление

Приложение 1. Техника ранних нидерландских рисунков	3
Приложение 2. Краткий каталог рисунков старонидерландской школы в собрании Эрмитажа.....	12
Раздел 1. Рисунки XV века	12
Раздел 2. Идентифицированные рисунки XVI века	25
Раздел 3. Анонимные рисунки XVI века	109
Сравнительные иллюстрации	124

Приложение 1. Техника ранних нидерландских рисунков

Первые шаги искусства рисунка в Нидерландах, как и в других частях Европы, относятся к концу XIV века. Стоит, вероятно, напомнить читателю, что если сама практика рисования сопутствовала человечеству на протяжении всего его исторического пути, то авторские рисунки – форма творчества, имеющая (по крайней мере в Европе) не столь давнюю традицию. Возникновение рисунков тесно связано с началом производства бумаги – дешевого, доступного и удобного в пользовании материала, оказавшегося идеальной основой для графических изображений. Непосредственным предшественником будущих европейских рисунков были так называемые книги образцов – употреблявшиеся в средневековые мастерские сборники прорисовок различных композиций, которые служили моделями для создания новых произведений. Они исполнялись на пергаменте или иногда на специальных пластинках из шифера, игравших роль грифельной доски. Пергамент, однако, был материалом дорогим, что сводило его использование к необходимому минимуму. Кроме того, и пергамент, и шифер позволяли по мере надобности удалять нанесенные на них изображения, заменяя их новыми. Лишь когда на смену им пришла бумага, рисунки, с одной стороны, перестали восприниматься только как средство документации и начали широко использоваться для целей обучения, тренировки руки, разработки отдельных мотивов и свободного творческого поиска, а с другой – стали сохраняться и накапливаться, переходя из рук в руки и от поколения к поколению.

Наиболее ранние рисунки нидерландского происхождения дошли до нас в единичных образцах, и в коллекции Эрмитажа их нет. Стилистически они были еще тесно связаны со средневековой традицией и не обладали выраженной местной спецификой. Зарождение в Нидерландах подлинно национальной художественной школы в сфере рисунка, как и в сфере живописи, связано с именем Яна ван Эйка и относится к 1430–1440-м годам. На этом начальном этапе наиболее

распространенной и характерной графической техникой, использовавшейся нидерландскими художниками, становится *рисунок серебряным карандашом*.¹

Серебряный карандаш – заостренный твердый серебряный (иногда в сплаве с медью) штифт, который оставляет на подготовленной должным образом поверхности тонкую линию серовато-коричневатого цвета, состоящую из мельчайших частиц металла. Для рисунка серебряным карандашом бумагу предварительно грунтовали порошком из мелко размолотых куриных костей, смешанных с животным или рыбьим клеем. Такой грунт обеспечивал идеально гладкую ровную поверхность и вместе с тем обладал абразивными свойствами – под нажимом металлического штифта в нем образовывалось углубление, придающее штриху большую четкость. Итальянские художники, рисуя серебряным карандашом, предпочитали использовать цветной фон, добавляя в грунт те или иные красочные пигменты. Напротив, нидерландцы всегда оставляли фон рисунка белым, варьируя его лишь в узком диапазоне от холодного серовато-белого до теплого, тона слоновой кости, оттенка.

Рисование серебряным карандашом сопряжено с определенными техническими сложностями. Штрих, нанесенный на грунтованную бумагу, в дальнейшем уже практически не поддается удалению или исправлению, что требует от рисовальщика предельной дисциплины и самоконтроля. Кроме того, художник лишен возможности силой нажима менять тон линии, делать ее темнее или светлее. Тональные градации при моделировке объемов достигаются здесь одним лишь сгущением или более редким расположением одинаковых по тону штрихов. Невозможна и растушевка – каждая линия всегда ложится четко и отдельно, не распространяясь вширь, не смазываясь и не сливаясь с другими.

Несмотря на все эти ограничения, мастера, стоявшие у истоков нидерландской школы, предпочитали серебряный карандаш любому другому

¹ Основным и до сих пор непревзойденным источником сведений о графических техниках остается классический труд Йозефа Медера: Meder J. Die Handzeichnung: ihre Technik und Entwicklung. Wien: Schroll, 1919. XVIII, 739 S. В тех пунктах, которые касаются технологической стороны процесса исполнения рисунка, нижеследующее описание базируется на этой книге.

графическому инструменту. Дошедшие до нас рисунки Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Петруса Крестуса, как и большинство листов, относимых к кругу их ближайшего влияния, исполнены именно серебряным карандашом. Очевидно, любые технические сложности рисования металлическим штифтом отступали для старых нидерландских мастеров на второй план в сравнении с теми эстетическими возможностями, которые таила в себе эта техника. Использование серебряного карандаша позволяло добиваться ни с чем не сравнимой чистоты линий и миниатюрной тонкости рисунка, фиксировать на бумаге мельчайшие детали и подробности пластической формы, недоступные перу, мелу или кисти. Чтобы оценить все ускользающие от глаза нюансы старых нидерландских рисунков, исполненных серебряным штифтом, приходится вооружаться лупой. Вместе с тем в самой неуловимости тона этих этюдов, в присущей им невесомой легкости штриховки заключалось нечто, лишаящее изображение натуралистической конкретности, создающее эффект «бесплотности». Это впечатление осязаемой – при всей скрупулезной детальности изображения – отстраненности образа от реальности, своеобразной дистанцированности его от зрителя идеально соответствовало господствовавшему тогда стилю живописи.

Расцвет популярности этой изысканной техники пришелся на середину XV века. Во второй половине столетия, хотя серебряным карандашом по-прежнему продолжали пользоваться, в повседневной практике нидерландских художников его все чаще заменяют *перо* и *кисть*. Не обладая специфическими свойствами преобразования природы, присущими серебряному карандашу, эти графические инструменты были во многих отношениях удобнее, гибче, разнообразнее и, несомненно, располагали более широким спектром выразительных возможностей.

Перо – воистину вечное орудие рисовальщика. Повсеместно использовавшееся для письма, оно в любой момент было под рукой и при этом не требовало специальной подготовки бумаги. Во всех европейских школах, на всех этапах их развития, от Стефано да Верона и Пизанелло до Матисса и Пикассо, рисование пером неизменно было в самом широком ходу. Нидерланды XV–

XVI веков не стали в этом отношении исключением – перовые рисунки здесь численно преобладали, и именно они составляют абсолютное большинство листов, включенных в состав настоящей выставки.

Как и в других странах, в Нидерландах в эту эпоху пользовались преимущественно гусиными или, реже, лебедиными перьями. Художники держали в своем арсенале также мелкие, остро отточенные куриные перышки. Чернила могли быть разными по составу, но в XV–XVI веках для целей рисования чаще всего употреблялись так называемые сажевые чернила – черная *тушь*, изготавливавшаяся из лампового нагара, и *бистр*, основу которого составляла каминная копоть. В зависимости от сортов сгоревшего дерева и места в печной трубе, откуда бралась сажа, цвет бистра мог варьировать в довольно широком диапазоне: от почти серого до ярко-желтого. Все же основным, базовым, был коричневый цвет различных оттенков.²

Рисунок, как правило, исполнялся чернилами одного цвета, которые художник мог по мере надобности разводить в большей или меньшей концентрации, добиваясь таким образом градаций насыщенности тона. В сравнительно редких случаях для тонального обогащения листа применялись чернила двух разных оттенков, например, коричневого и серого. Той же цели служило и комбинирование перового рисунка с *размывкой*, наносившейся кистью (а иногда и просто обратной стороной того же самого пера). Этот прием был знаком уже мастерам поздней готики и достаточно широко применялся в XV веке в Италии. В Нидерландах он, однако, входит в регулярное употребление относительно поздно, около 1520 года. Обычно размывка делалась в том же тоне, что и сам рисунок, но именно в Нидерландах – и это одна из специфических черт местной традиции – более широкое, чем в других странах, распространение

²Следует оговориться, что в Италии в эту эпоху наряду с бистром для рисунков использовались также *железо-галловые чернила*, которые получали из особых чернильных орешков. Со временем практика рисования ими укоренилась и в Нидерландах, хотя вплоть до середины XVI века нидерландские художники пользовались этим материалом сравнительно редко. Железо-галловые чернила исходно черные, однако они чувствительны к свету и со временем, выгорая, становятся коричневыми, в результате отличить их от бистра без специального анализа не всегда возможно. Поэтому в современных изданиях при описании техники рисунков принято указывать цвет чернил, не уточняя их химическую природу.

получила практика исполнения таких рисунков «в два цвета». Очень часто, особенно в период 1520–1540-х годов, перовой рисунок коричневым бистром дополнялся здесь контрастной по отношению к нему размывкой тушью серого тона. Первым начал применять этот прием, по всей видимости, Ян ван Скорель, по стопам которого пошли мастера следующего поколения: Ян Сварт ван Гронинген, Корнелис Антониссен, Питер Поурбус и др.

Начиная с 1540-х годов помимо коричневой и серой размывки используют также размывку голубого тона. Ее появление связано с распространением *индиго* – растительного красителя, доставлявшегося из Индии. Португальские купцы, державшие монополию на индийскую торговлю, в больших количествах импортировали индиго в Европу, где его употребляли в текстильной промышленности для окраски тканей. Поставки шли преимущественно через нидерландские порты, и поэтому неудивительно, что именно в Нидерландах индиго раньше, чем в соседних странах, стали использовать в качестве художественного материала. Концентрированный раствор индиго изредка применялся и для рисунков пером. Такие чернила имели насыщенный лилово-фиолетовый цвет, который со временем, выгорая, приобретал красноватый оттенок. Напротив, в слабом растворе индиго давал нежный сине-голубой тон, нашедший широкое применение в творчестве художников середины и второй половины XVI века для деликатной подцветки рисунков, особенно часто – пейзажных.

Реже, чем размывка в тоне индиго, в рисунках, относящихся уже к середине XVI века (в частности, в произведениях Артгена ван Лейдена и Франса Флориса), встречаются также другие типы цветных размывок: розоватая, желтая, зеленая. Во всех этих случаях, тем не менее, подцветка выполняется в каком-то одном тоне. Использование же многоцветной *акварели* на протяжении всего рассматриваемого периода является в Нидерландах относительной редкостью. Это может показаться странным, если вспомнить, каких высот достигло в это время искусство акварельной живописи в соседней Германии, в творчестве Дюрера, Кранаха, Альтдорфера и других мастеров немецкого Возрождения. В Нидерландах

акварельная техника также была хорошо известна и применялась с конца XV века для изготовления крупноформатных настенных изображений на бумаге, которые служили в интерьере дешевой заменой шпалер, играя роль, сходную с современными обоями. Многие нидерландские художники значатся в архивных документах как *waterschilder* – живописцы водяными красками. Ни одного образца их хрупкого и недолговечного искусства, однако, до нас не дошло. В сфере же станковой графики вплоть до последней четверти XVI века применение акварели было скорее исключением. Расцвет искусства нидерландской акварели наступил в конце XVI столетия и связан с именами Йориса Хуфнагеля, Руланта Саверея, Питера Стевенса, Давида Винкбонса – художников, чье творчество выходит за хронологические рамки настоящей выставки.

В числе инструментов, применявшихся нидерландскими рисовальщиками, в один ряд с пером по распространенности может быть поставлена *тонкая кисть* (англ. *point of brush*). Такого рода кистью, позаимствованной из инструментария мастеров книжной миниатюры, можно было оставлять на бумаге след, не менее отточенный и острый, чем перовая линия. Тонкой кистью рисовали в чисто графической манере, обозначая мельчайшие детали, очерчивая контуры фигур, прорабатывая черты лица персонажей и моделируя объемы параллельной и перекрестной штриховкой. Она применялась как для исполнения монохромных композиций тушью или бистром, так и для листов, получивших название *рисунков в технике кьяроскуро* (от итальянского *chiaro-scuro* – светлотемный, светотеневой).³

Этим термином принято называть графические композиции, исполненные тушью или темным бистром на окрашенном цветном фоне и пройденные в светлах белилами. В истории нидерландского (равно как и немецкого) рисунка листы в технике кьяроскуро сыграли очень важную роль. Техника ведет свое происхождение из Италии, где ею начали пользоваться еще в XIV веке. В Северной

³ Более широко термин «кьяроскуро» употребляется для обозначения техники цветной гравюры на дереве, печатавшейся с нескольких досок, которая была изобретена в Италии в первой трети XVI века. Очевидно, рисунки на цветном фоне стали так называть именно в силу некоторого их внешнего сходства с подобными гравюрами. Прямой связи между двумя этими художественными явлениями не существует.

Европе первым к ней обратился в 1470-х годах Гуго ван дер Гус, вероятно, опираясь на какие-то известные ему итальянские образцы. В этом (как и во многом другом) Гуго ван дер Гус обогнал свое время. В широкое употребление, как в Нидерландах, так и в Германии, рисунки кьяроскуро вошли несколько позднее – около 1500 года.

Особая популярность этого типа изображений в первой трети XVI века может быть объяснена несколькими причинами. Во-первых, именно в это время в североевропейских странах большую роль начинают играть законченные по своему характеру рисунки – проекты для картин и витражей, предназначенные для презентации заказчику, а иногда, возможно, и для продажи. Листы в технике кьяроскуро с их яркой декоративностью и светотеневым богатством часто исполнялись именно в качестве таких самостоятельных по художественной задаче произведений. Кроме того, обращение к технике, строившейся на принципе «высвечивания» изображения белилами, диктовалось возросшим в это время интересом живописцев к проблемам освещения (в частности, ночного). Но главным фактором стало то обстоятельство, что описываемые графические работы по самому характеру присущей им экспрессии оказались в высшей степени созвучны эстетическим устремлениям эпохи. Мерцающие таинственным, словно изнутри идущим светом рисунки кьяроскуро выводили образы, созданные воображением художника, за рамки обыденности, придавали им оттенок иррациональности и фантастичности. Эти качества были особенно близки мастерам поздней, «пламенеющей» готики, чей изощренный, переусложненный стиль восторжествовал в нидерландской живописи начала XVI века. Не случайно, что именно в технике кьяроскуро исполнено большинство графических работ так называемых антверпенских маньеристов 1510–1520-х годов, что ею охотно пользовались Корнелис Энгельбрехтсен и Ян де Бер, что она привлекала Яна Госсарта и Барента ван Орлея. Можно сказать, что для своего времени эта графическая техника стала такой же показательной и определяющей лицо национальной школы рисунка, какой была техника серебряного карандаша для эпохи Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена.

В отличие от пера и кисти другие столь же массово и повсеместно распространенные в европейском рисунке графические инструменты – *черный мел* и *уголь* – получили в Нидерландах XV–XVI веков на удивление ограниченное применение. *Черный мел* – природный минерал, из которого изготавливали специальные карандаши, и *древесный уголь*, существовавший в арсенале художников этой эпохи в виде обожженных в огне тонких деревянных лучин, оставляют на бумаге сходный между собой по характеру (хотя и несколько различный по тону) черный бархатистый штрих. Нидерландским рисовальщикам они были хорошо знакомы, но употреблялись ими главным образом для предварительной разметки композиций, исполненных пером. После завершения рисунка линии первоначального наброска углем обычно стряхивались сухой щеткой, если же речь шла о черном меле, то стирались при помощи свежего хлебного мякиша. Сегодня их следы в большинстве случаев можно различить только под лупой. Иногда, впрочем, художники сознательно сохраняли этот подготовительный слой, включая его в качестве дополнительного элемента в окончанный рисунок с целью придать последнему большее тональное богатство и мягкость фактуры.

Графические листы, от начала до конца исполненные черным мелом или углем, тем не менее, представляют собой в наследии нидерландской школы большую редкость. За немногими исключениями (самым важным из которых является датируемая 1520-ми годами группа этюдов черным мелом Лукаса ван Лейдена) все они относятся уже к середине или второй половине XVI столетия. На фоне широкого использования угля и черного мела рисовальщиками Италии, Германии и Франции равнодушие нидерландских художников к этой технике может показаться странным. Объяснение феномена, вероятно, следует искать в том, что в эпоху Возрождения черный мел и уголь применялись по большей части в сфере натурального рисунка для исполнения портретов и этюдов отдельных фигур и голов. В Нидерландах же названные типы рисунка сохранились в очень немногих образцах.

Еще менее характерным для нидерландских мастеров было использование красного мела – *сангины*. Примеры рисунков сангиной вплоть до 1560–1570-х годов буквально единичны и в большинстве своем так или иначе стилистически связаны с итальянскими влияниями. Обращает на себя внимание практически полное отсутствие так называемых крайонов – портретных рисунков в два или три карандаша, строившихся на сочетании черного мела с сангиной или черного мела с сангиной и белым мелом. Это тем более удивительно, что в соседней Франции, в искусстве которой выходцы из Нидерландов традиционно играли важную роль, именно этот жанр стал, начиная с последней четверти XV века, ведущим типом графического изображения. Нидерланды, однако, мода на карандашные портреты ни в какой степени не затронула вплоть до самого конца XVI века, когда искусство портретного рисунка цветными мелками получило здесь развитие в творчестве Хендрика Голциуса и его последователей.

В целом с точки зрения техники нидерландский рисунок XV и XVI веков развивался в русле общеевропейских тенденций, хотя при этом, как следует из вышесказанного, обладал и определенными чертами своеобразия, которые приходится принимать в расчет при идентификации вновь обнаруженных или спорных с точки зрения стиля листов.

Приложение 2. Краткий каталог рисунков старонидерландской школы в собрании Эрмитажа

Раздел 1. Рисунки XV века

Кат. 1

Кристус, Петрус (?)

Christus, Petrus (?)

Портрет юноши

Вторая половина 1440-х

Серебряный карандаш на грунтованной светло-серым тоном бумаге

117 × 98 мм. Рисунок обрезан по контуру фигуры и наклеен на белую бумагу; дублирован на картонное паспарту

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 6929



Кат. 2

Рогир ван дер Вейден, мастерская

Rogier van der Weyden, workshop of

Святой Иосиф

Около 1440

Серебряный карандаш на грунтованной белым тоном бумаге. Основные контуры продавлены иглой и местами слегка пройдены черным мелом

177 × 135 мм. Дублирован на картонное паспарту

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 3888



Кат. 3**Рогир ван дер Вейден, круг.****Rogier van der Weyden, circle of**

Мастерская резчиков по дереву

Середина 1440-х

Перо коричневым тоном по подготовке черным мелом

179 × 197 мм. Неправильной формы. Дублирован на прямоугольный лист бумаги, заключен в двойную рамку, наведенную пером красными чернилами

В нижнем правом углу дублировочного листа старая карандашная надпись: Van Eckhardt

Происхождение: в конце XVII – начале XVIII века во французской частной коллекции, условно называемой «Collection de l'amateur A»; в начале XX века в собрании Н. В. Воробьева, С.-Петербург; поступил в Эрмитаж в 1924 году по завещанию владельца

Инв. № ОР 14246



Кат. 4**Рогир ван дер Вейден, круг****Rogier van der Weyden, circle of**

Благовещение

Около 1440 (?)

Перо коричневым тоном двух оттенков по подготовке черным мелом, в светáх тронут белилами, на бумаге, слегка тонированной рыжевато-красным; заключен в широкую рамку, наведенную кистью поперх двойного обрамления пером красными чернилами

219 × 181 мм. Дублирован на картонное паспарту

В нижнем левом углу неразборчивая старая надпись (перо коричневым тоном)

Происхождение: в конце XVII – начале XVIII века во французской частной коллекции, условно называемой «Collection de l'amateur A»; в начале XX века в собрании Н. В. Воробьева, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году по завещанию владельца

Инв. № ОР 1424



Кат. 5**Рогир ван дер Вейден, круг****Rogier van der Weyden, circle of****Посещение Марией Елизаветы**

1450-е

Перо коричневым тоном по подготовке черным мелом; заключен в двойную красную рамку, наведенную пером красными чернилами

134 × 130 мм

Происхождение: в конце XVII – начале XVIII века во французской частной коллекции, условно называемой «Collection de l'amateur A»; в начале XX века в собрании Н. В. Воробьева, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году по завещанию владельца

Инв. № ОР 14244



Кат. 6

Рогир ван дер Вейден, круг

Rogier van der Weyden, circle of

Ангелы, славящие Всевышнего

На обороте: Полуфигура ангела с лентой-бандеролью

Около 1460 (?)

Перо коричневым тоном по подготовке черным мелом; по кромке листа следы срезанной рамки, наведенной пером красными чернилами

178 × 267 мм

Происхождение: в конце XVII – начале XVIII века во французской частной коллекции, условно называемой «Collection de l'amateur A»; в начале XX века в собрании Н. В. Воробьева, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году по завещанию владельца

Инв. № ОР 14245



Кат. 6а. Оборот инв. № ОР 14245



Кат. 7

Рогир ван дер Вейден, последователь

Rogier van der Weyden, follower of

Фигуры предстоящих у Распятия

Середина XV века

Перо коричневым тоном на пергаменте

115 × 199 мм. Неровно обрезан и наклеен на прямоугольный лист бумаги, тонированный бледно-розовым

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 14973



Кат. 8**Рогир ван дер Вейден, последователь****Rogier van der Weyden, follower of****Мадонна с Младенцем и св. Иоанном Евангелистом**

Конец XV века

Перо коричневым тоном двух оттенков

224 × 159 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878а); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15385



Кат. 9**Мастер Легенды о св. Екатерине (?)****Master of The Legend of St Catherine (?)****Голова пожилого мужчины**

Около 1490

Серебряный карандаш на грунтованной серым тоном бумаге

112 × 87 мм. Рисунок обрезан по контуру фигуры и наклеен на лист бумаги; дублирован на картонное паспарту

Вдоль нижнего края листа перевернутая по отношению к рисунку надпись серебряным карандашом: *Duppoly polis ronnis...* (?)

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (марка L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 3887



Кат. 10**Мастер триптиха св. Ипполита (?)****Master of The St Hippolytus Triptych (?)****Св. Екатерина Александрийская**

1480–1490-е

Перо черным тоном на пергаменте

204 × 86 мм. Дублирован на картон

Под изображением добавленная позднее монограмма: MS (перо коричневым тоном); в нижнем левом углу теми же чернилами: 193

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 5597



Кат. 11**Неизвестный нидерландский художник конца XV века****Ангел Благовещения**

1460-е – 1470-е

Перо коричневым тоном

101 x 62 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878а); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 16803



Кат. 12**Неизвестный южнидерландский художник (генто-брюжская школа?)****Поклонение плоти и крови Христовой**

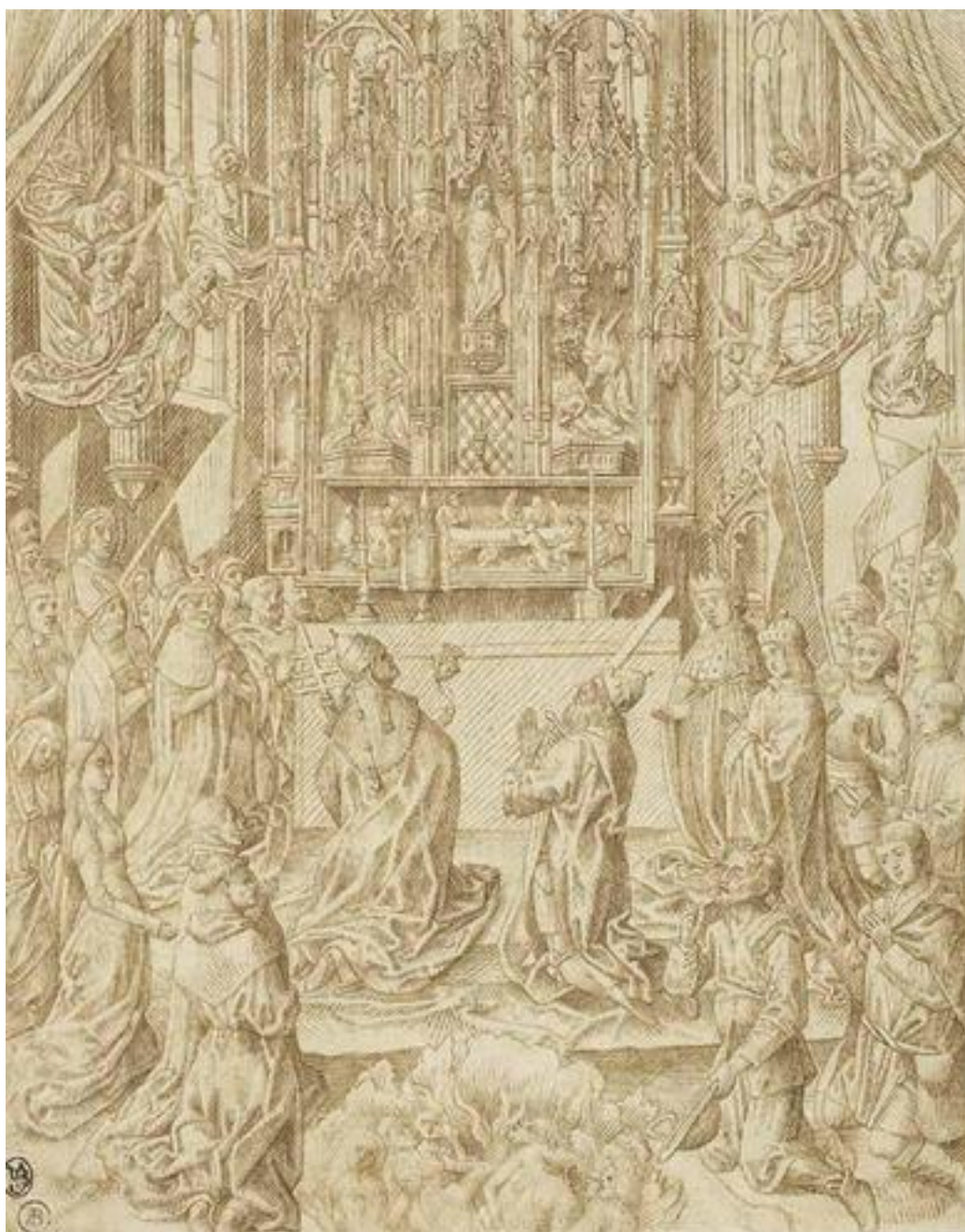
Около 1500

Перо коричневым тоном

281 × 209 мм

Происхождение: собрание Шарля Эжена Берара в Париже (L. 75); собрание Альфреда Берделе в Париже (L. 421); с 1891 года библиотека Училища технического рисования барона Штиглица, С.-Петербург; передан в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 32235



Раздел 2. Идентифицированные рисунки XVI века**Кат. 13****Антониссен, Корнелис****Anthonsz., Cornelis****Дидона**

1530–1540

Перо коричневым, кисть серым тоном

Диаметр 239 мм

Происхождение: собрание Альфреда Берделе в Париже (L. 421); с 1891 года библиотека Училища технического рисования барона Штиглица, С.-Петербург; передан в Эрмитаж в 1923 году

Инв. № ОР 28570



Кат. 14**Артген ван Лейден****Aertgen van Leyden****Опьянение Ноя**

1530-е

Кисть серым тоном. 152 × 260 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15117



Кат.15**Артген ван Лейден (?)****Aertgen van Leyden (?)****Религиозная процессия**

Около 1530

Перо коричневым, кисть серым тоном

134 × 278 мм. Нижний левый угол утрачен и впоследствии реставрирован

Внизу справа пером коричневым тоном: L (монограмма Лукаса ван Лейдена)

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15127



Кат. 16**Артген ван Лейден (?)****Aertgen van Leyden (?)****Фигуры, предстоящие у Распятия**

Около 1530

Перо коричневым, кисть серым тоном

220 × 271 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15116



Кат. 17

Балтенс, Петер

Baltens, Peeter

Пейзаж с мостом через горную речку

1550–1560

Перо коричневым, кисть голубым тоном

198 × 273 мм

В нижней части листа, на изображении камней авторская монограмма: РВ; в левом нижнем углу: 1501 (перо красным тоном)

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15698



Кат. 18**Бер, Ян де, мастерская****Jan de Beer, workshop of****Евангелист Лука, рисующий Мадонну**

На обороте: Этюд полуфигуры мужчины, смотрящего вверх

1505–1510

Кисть черным тоном и белилами на грунтованной зеленовато-серым тоном бумаге

Оборот: черный мел, кисть белилами и светло-розовой гуашью на грунтованной желто-коричневым тоном бумаге

116 × 140 мм. Углы срезаны

Происхождение: собрание А. А. Половцова, С.-Петербург; с 1883 года библиотека Училища технического рисования барона Штиглица, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1925 году

Инв. № ОР 18497



Кат. 18а. Оборот инв. № ОР 18497



Кат.19

Блокландт, Антонис (Антонис ван Монтфорт)

Blocklandt, Anthonis (Anthonis van Montfoort)

Пробуждающаяся Венера

Около 1580

Перо коричневым тоном

190 × 229 мм

Происхождение: приобретен Эрмитажем через экспертно-закупочную комиссию в декабре 1938 года, прежде в собрании Ю. И. Юркуна, Ленинград

Инв. ОР 43395



Кат. 20

Бол, Ханс

Vol, Hans

Аллегория Весны

1579

Перо и кисть коричневым тоном

205 × 304 мм. Дублирован на картонное паспарту

Авторская подпись и дата внизу правее центра: hans bol 1579

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 354



Кат. 21

Бол, Ханс

Bol, Hans

Аллегория Лета

1579

Перо и кисть коричневым тоном

205 × 305 мм. Дублирован на картонное паспарту

Авторская подпись и дата внизу правее центра: *hans bol 1579*

Происхождение: собрание графа Карла Кобенця, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 355



Кат. 22

Бол, Ханс

Vol, Hans

Аллегория Осени

1579

Перо и кисть коричневым тоном

205 × 305 см. Дублирован на картонное паспарту

Авторская подпись и дата внизу правее центра: hans bol 1579

Происхожд: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 356



Кат. 23

Бол, Ханс

Vol, Hans

Аллегория Зимы

1579

Перо и кисть коричневым тоном

206 × 306 мм. Дублирован на картонное паспарту

Авторская подпись и дата внизу правее центра: hans vol 1579

Происхождение: собрание графа Карла Кобенця, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 357



Кат. 24

Бол, Ханс

Bol, Hans

Падение Фэтона

1574

Перо и кисть коричневым тоном. Дублирован на картонное паспарту

118x185 мм

Авторская подпись и дата наверху в центре: *hans bol 1574*

Происхождение: собрание графа Карла Кобенця, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР-353



Кат. 25

Бол, Ханс

Bol, Hans

Агарь в пустыне

1570-е

Перо и кисть коричневым тоном

185x265 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 16417



Кат. 26

Бол, Ханс

Bol, Hans

Пейзаж с путниками на пути в Эммаус

1570-е

Перо и кисть коричневым тоном

150 x 285 см

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15085



Кат. 27

Бол, Ханс

Bol, Hans

Скалистый пейзаж с замком на горе

Перо и кисть коричневым тоном

172 x 234 мм

Авторская подпись и дата наверху в центре: *hans bol 1574*

Происхождение: приобретен в 1964 г. из коллекции О.С. Наумовой

Инв. № ОР 45414



Кат. 28

Босх, Иероним, последователь

Адский корабль

Hieronymus Bosch, follower of

1500–1520-е

Перо коричневым тоном

290 × 215 мм. Дублирован

Происхождение: в конце XVII – начале XVIII века во французской частной коллекции, условно называемой «Collection de l'amateur A»; в начале XX века в собрании Н. В. Воробьева, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году по завещанию владельца

Инв. № ОР 14241



Кат. 29

Брейгель Старший, Питер, круг

Bruegel the Elder, Pieter (?)

Два идущих крестьянина

Около 1560-е

Перо коричневым тоном двух оттенков по наброску черным мелом

145 × 113 мм. Заключен в рамку, наведенную по краю оригинального листа пером коричневым тоном и кистью желтой акварелью. Размер «в свету» 138 × 105 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 14972



Кат. 30**Брук, Криспин ван ден****Broek, Criespen van den**

Поклонение пастухов

1574

Перо коричневым, кисть коричневым и голубым тоном

301 x 202 мм

В центре, на изображении обломка колонны авторская монограмма и дата: 1574

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 7146



Кат. 31

Вредеман де Врис, Ханс

Vredeman de Vries, Hans

Архитектурная фантазия

1560-е

Перо коричневым, кисть голубым тоном, следы разметки черным мелом

160 × 210 мм

Происхождение: библиотека Училища технического рисования барона Штиглица, С.-Петербург; передан в Эрмитаж в 1923 году

Инв. № ОР 29021



Кат. 32

Вредеман де Врис, Ханс

Vredeman de Vries, Hans

Орнаментальная композиция со сценой «Подвиг Марка Курция»

1565

Перо коричневым, кисть голубым тоном

156 × 210 мм

В нижней части композиции, в прямоугольном картуше авторская подпись пером коричневым тоном: Hans de Vrises

Происхождение: собрание Шарля Эжена Берара, Париж; с 1891 года библиотека Училища технического рисования барона Штиглица, С.-Петербург; передан в Эрмитаж в 1923 году Инв. № ОР 29018



Кат. 33**Вредеман де Врис, Ханс****Vredeman de Vries, Hans****Сусанна и старцы**

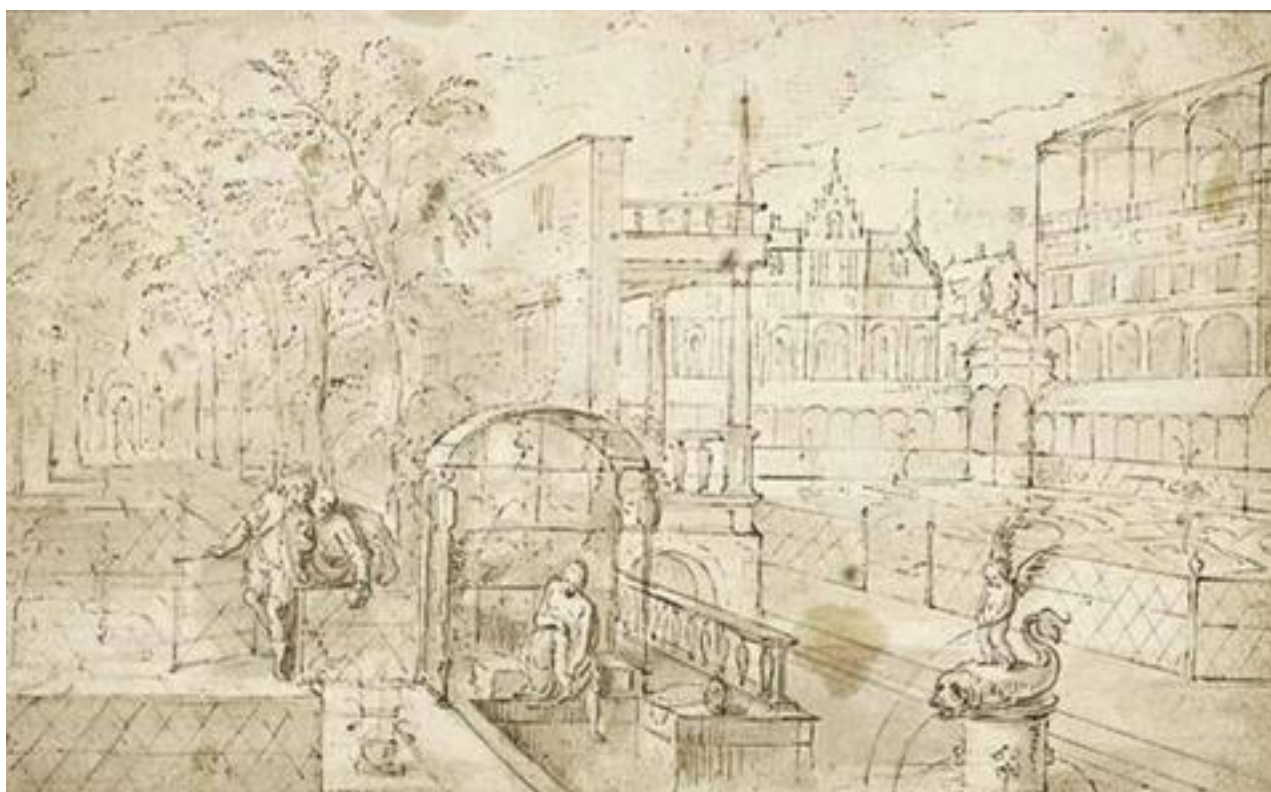
1560–1565

Перо и кисть коричневым тоном

195 × 318 мм. Дублирован на картонное паспарту

Происхождение: из Государственного Русского музея, С.-Петербург, куда поступил в послереволюционные годы из неизвестной частной коллекции; передан в Эрмитаж в 1929 году

Инв. № ОР 25364



Кат. 34

Вос, Мартин де

Vos, Marten de

Христос в храме среди книжников

1580-е

Перо и кисть лиловато-коричневым тоном. 170 x131 мм

Справа внизу авторская подпись и дата: M.D.VOS F 158[?]

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР-2730



Кат. 35

Вос, Мартин де

Vos, Marten de

Христос в храме среди книжников

1587

Перо и кисть коричневым тоном, белила 190 x 145 мм

Слева внизу авторская подпись и дата: M.D.VOS F 1587

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР-2731



Кат. 36

Вос, Мартин де

Vos, Marten de

Призвание апостола Петра

1585

Перо и кисть коричневым тоном, белила. 181x140 мм

Слева внизу авторская подпись и дата: M.D.VOS F 1585

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР-2732



Кат. 37

Вос, Мартин де

Vos, Marten de

Сошествие Св. Духа на апостолов

1587

Перо и кисть коричневым тоном, белила.

182 x 142 мм

Справа внизу авторская подпись: M.D.VOS F

Происхождение: собрание графа Карла Кобенця, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР-2734



Кат. 38

Вос, Мартин де

Vos, Marten de

Бегство в Египет

1582

Перо и кисть коричневым тоном, белила. 170 x 130 мм

На изображении лодки подпись и дата: M.D.VOS F 1582

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР-2735



Кат. 39

Вос, Мартин де

Vos, Marten de

Девы разумные и неразумные

1580-е

Перо и кисть коричневым тоном. 210 x 172 мм

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР-2736



Кат. 40

Вос, Мартин де

Vos, Marten de

Отшельники

1585 - 1586

Перо и кисть коричневым тоном, белила. 160 x 205 мм

Происхождение: поступил в 1929 г. из ГРМ, прежде в собрании князя Аргутинского-Долгорукова в Санкт-Петербурге

Инв. № ОР-25573



Кат. 41

Вос, Мартин де

Vos, Marten de

Отшельник и мальчик

1585 - 1586

Перо и кисть коричневым тоном, белила. 159 x 205 мм

Происхождение: приобретен в 1980 году

Инв. № ОР-46979



Кат. 42

Ян Госсарт, прозванный Мабюзе

Jan Gossaert, called Mabuse

Мужской портрет

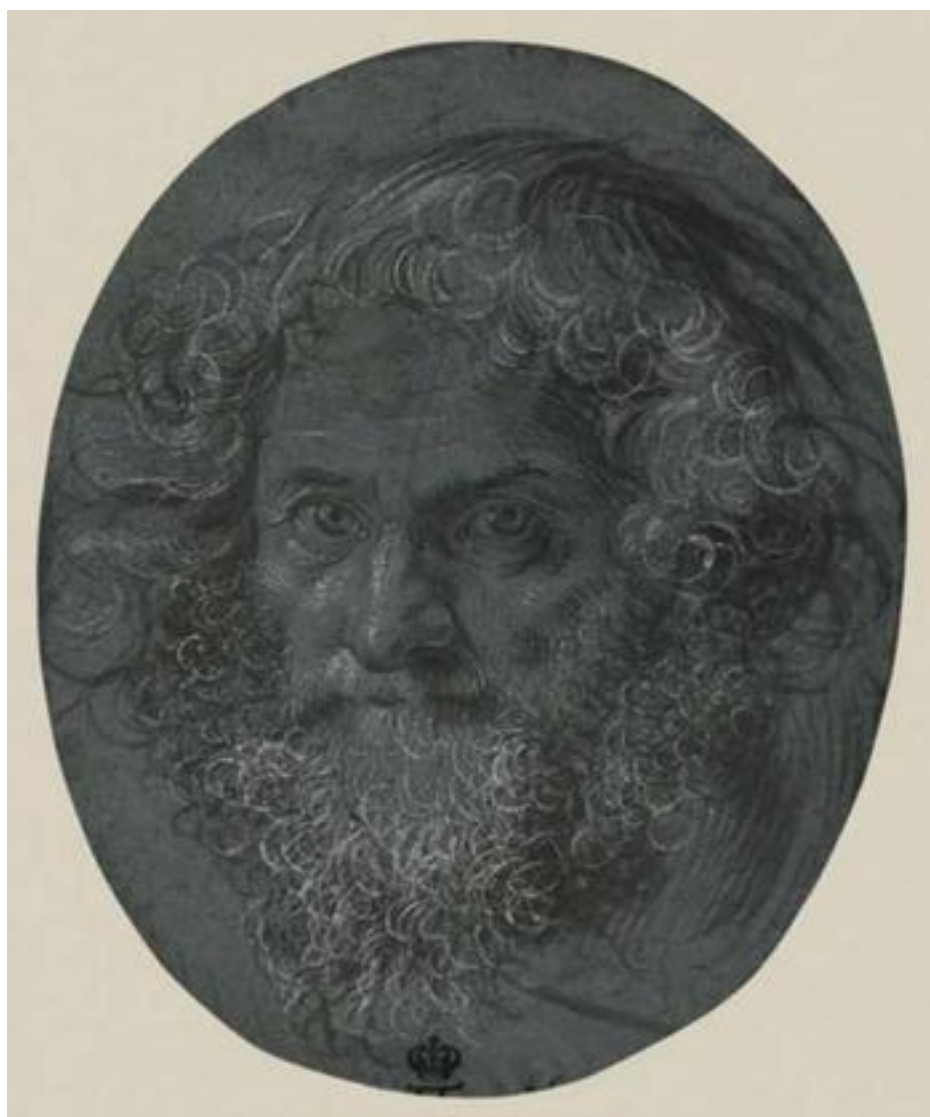
Около 1530

Кисть черным тоном и белилами на грунтованной голубовато-зеленым тоном бумаге.

171 × 140 мм, овал

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 6973



Кат. 43

Гриммер, Якоб.

Grimmer, Jacob.

Пейзаж с ловушкой для птиц

1550-е

Перо лилово-красным тоном. 135 × 198 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15417



Кат. 44

Гриммер, Якоб

Jacob Grimmer

Пейзаж с видом города вдали

1550–1560

Перо красновато-лиловым тоном

140 × 205мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15418



Кат. 45

Гриммер, Якоб

Grimmer, Jacob

Пейзаж с домом на берегу пруда

1550–1560

Перо лилово-красным тоном

126 × 195 мм

В нижнем левом углу монограмма: Нв (?) (перо, чернила коричневого тона)

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (Л. 2878а); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15419



Кат 46

Гриммер, Якоб

Grimmer, Jacob

Пейзаж с дорогой среди деревьев

1550–1560

Перо лилово-красным тоном

131 × 197 мм

У нижнего края левее середины монограмма: Нв (?) (перо коричневым тоном)

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (Л. 2878а); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15420



Кат. 47

Гриммер, Якоб

Grimmer, Jacob

Пейзаж с группой деревьев справа

1550–1560

Перо коричневым тоном

140 x 210 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15421



Кат. 48

Гриммер, Якоб

Grimmer, Jacob

Пейзаж с видом города вдали

1550–1560

Перо коричневым тоном

126 × 195 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (Л. 2878а); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15422



Кат. 49

Гриммер, Якоб

Grimmer, Jacob

Пейзаж с дорогой, окаймленной деревьями.

1550–1560

Перо коричневым тоном

140 × 210 мм

В нижнем левом углу монограмма: Нв (?) (перо, чернила коричневого тона)

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15423



Кат. 50

Гриммер, Якоб

Grimmer, Jacob

Пейзаж с аллеей

1550–1560

Перо красновато-лиловым тоном

140 × 205мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878а); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15424



Кат. 51

Гриммер, Якоб

Grimmer, Jacob

Пейзаж с видом города вдали

1550–1560

Перо коричневатого-желтого цвета

140 × 210 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15425



Кат. 52

Гриммер, Якоб

Jacob Grimmer

Пейзаж с группой деревьев в центре

1550–1560

Перо красновато-лиловым тоном

140 × 210 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878а); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15426



Кат. 53

Гриммер, Якоб

Jacob Grimmer

Пейзаж с садом на берегу канала

1550–1560

Перо красновато-лиловым тоном

120 × 205мм

Происхождение: Поступил в Эрмитаж в 1925 году из Юсуповского дворца-музея

Инв. № ОР 22207



Кат. 54

Грунинг, Герард

Gerard Groening

Елеазар и Ревекка у колодца

Начало – середина 1570-х

Перо и кисть коричневым тоном. Дублирован на картонное паспарту 200 × 252 мм

Происхождение: передан в Эрмитаж в 1930 году из Государственного Русского музея, С.-Петербург, куда поступил в послереволюционные годы из неизвестной частной коллекции

Инв. № ОР 37994



Кат. 55

Йорис, Давид

David Joris

Христос и грешница

1545–1556

Перо черным тоном, акварель

330 × 270 мм

Внизу правее середины неразборчивая надпись и авторская монограмма художника: DJ (литеры переплетены)

Происхождение: во второй половине XVI – начале XVII века собрание Тюринга Вальтхарда (1546–1615), Берн (L. 2439); собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878 а); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв № ОР 15650



Кат. 56**Калькар, Ян Юст ван****Jan Joest van Kalkar****Рождество**

1500–1510

Перо и кисть черным тоном на грунтованной серым тоном бумаге, в светáх тронут белилами

698 × 534 мм. Дублирован на полотно, наклеенное на картонное паспарту

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 7528



Кат. 57

Клеве, Хендрик ван III

Hendrick van Cleve III

Пейзаж с охотниками среди руин

Перо коричневым, кисть голубым тоном. 160 x 242 мм

Внизу справа авторская монограмма *HCV* (литеры переплетены)

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 7074



Кат. 58

Клеве, Хендрик ван III

Hendrick van Cleve III

Вид южного города с арочным мостом через реку

Перо коричневым тоном, акварель. 275 x 405 мм

Внизу справа авторская монограмма *HCV* (литеры переплетены)

Происхождение: Поступил из библиотеки Училища технического рисования барона Штиглица, С.-Петербург; передан в Эрмитаж в 1925 году

Инв. № ОР 18299



Кат. 59

Колларт, Ханс I

Hans Collaert I

Пейзаж с Паном и Сирингой

Середина 1560-х

Перо коричневым, кисть голубым тоном

Диаметр 154 мм

Происхождение: собрание А. Берделе, Париж (L. 421); с 1891 года библиотека Училища технического рисования барона Штиглица, С.-Петербург; передан в Эрмитаж в 1934 году

Инв. № ОР 39600



Кат. 60

Корнелиссен, Питер, прозванный Кунст

Cornelisz, Pieter, called Kunst

Св. Бернардин Сиенский, отказывающийся от епископской кафедры (?)

1516

Перо черным тоном

Диаметр 205 мм. Части рисунка, выходящие за границу круглого обрамления, вырезаны по контуру

Внизу в центре авторская дата: 1516 (перо черным тоном)

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15380



Кат. 61

Корнелиссен, Питер, прозванный Кунст

Cornelisz, Pieter, called Kunst

Св. Антоний Великий

1520-1530

Перо коричневым тоном

190 x 125 мм.

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15612



Кат. 62

Мастерская Дирка Питерса Крабета. Сцены из истории Иосифа

Workshop of Dirck Pietersz.

Около 1560

Перо коричневым тоном

310 × 204 мм

Внизу слева: *von Schut*; рядом другой рукой: № 6856 (эрмитажный номер, обозначенный при инвентаризации в 1811 году)

Происхождение: поступил в Эрмитаж до 1811 года

Инв. № ОР 6856



Кат. 63**Кук ван Альст, Питер****Pieter Coecke van Aelst****Хуан III Португальский и Екатерина Австрийская с их святыми покровителями Иоанном Крестителем и Екатериной Александрийской. Проект витража**

1542

Перо коричневым, кисть коричневым и серым тоном

550 × 315 мм. Дублирован на картон

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (марка L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 5850



Кат. 64

Кук ван Альст, Питер (мастерская))

Workshop of Pieter Coecke van Aelst

Монах, коленопреклоненный перед образом Мадонны, и его святой покровитель Антоний Великий. Проект витража

1548

Перо и кисть коричневым тоном

542 × 220 мм. Дублирован на картон

В верхней части листа, в картуше, авторская дата: 1548

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (марка L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 5849



Кат. 65**Кук ван Альст, Питер (?)****Pieter Coecke van Aelst (?)****Сцены из жизни св. Варвары, св. Екатерины Александрийской и св. Агаты. Проект живописного алтаря**

Около 1530

Перо и кисть коричневым тоном на пергаменте

403 × 301 мм

На свободном поле листа под рисунком: Dit is dat patroon vander taefelen vanden drie Maechden altaer inden Kercken van Helvoirt (перо коричневым тоном); ниже другой рукой: P. Coeck van Aelst fecit

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 14805



Кат. 66

Ломбард, Ламберт

Lambert Lombard

Сцена из истории Древнего Рима

1540–1560

Перо коричневыми чернилами

150 × 270 мм

Происхождение: поступил до 1811 года

Инв. № ОР 6703



Кат. 67

Массейс, Корнелис

Massys, Cornelis

Пейзаж с рекой и скалами

1540

Перо коричневым тоном

188 × 309 мм

Внизу слева авторская монограмма и дата: СМЕ 1540

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (Л. 2878а); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15279



Кат. 68

Массейс, Корнелис

Massys, Cornelis

Горный пейзаж

Начало 1540-х

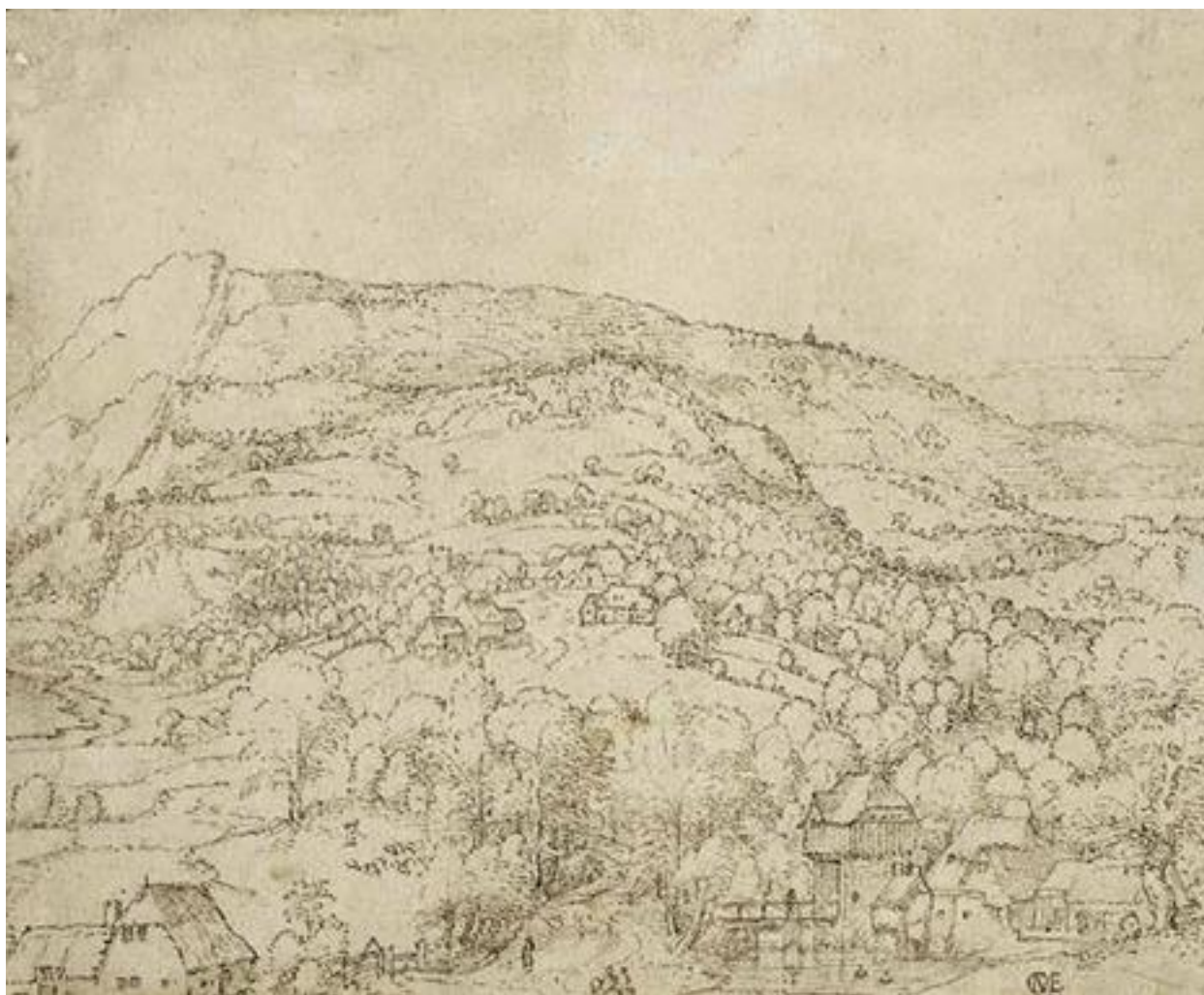
Перо коричневым тоном

189 × 224 мм

Внизу справа авторская монограмма СМЕ

Происхождение: библиотека Училища технического рисования барона Штиглица, С.-Петербург; передан в Эрмитаж в 1923 году

Инв. № ОР 39599



Кат. 69

Мастер блудного сына

Master of the Prodigal Son

История Товита

1550-е

Перо и кисть коричневым тоном

195 x 415 мм

Инв. № ОР 7242

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году



Кат. 70

Мастер малых пейзажей

Master of the Small Landscapes

Вид на деревню за рекой, с церковью среди деревьев

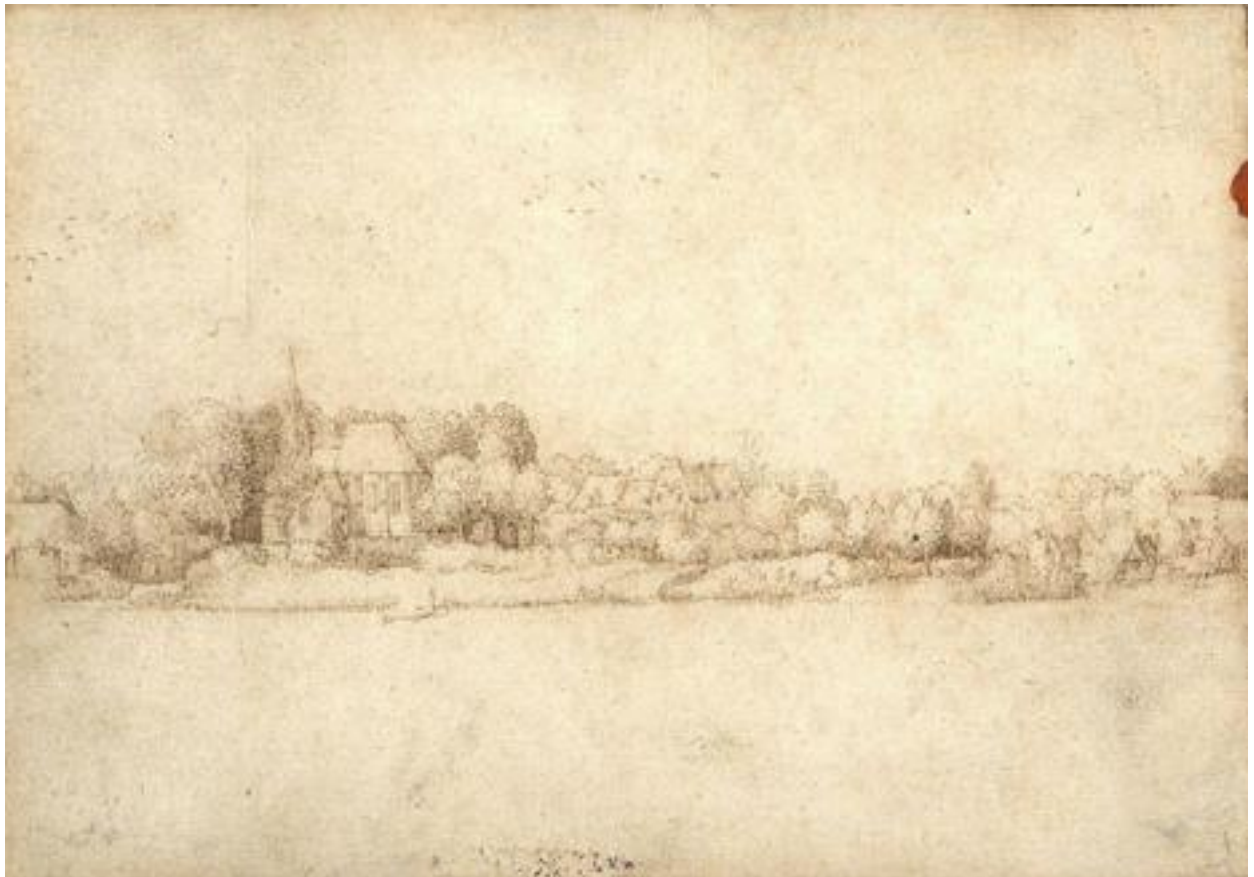
Около 1559–1561

Перо коричневым тоном

132 × 187 мм. Дублирован

Происхождение: приобретен в 1964 г. из коллекции О. С. Наумовой

Инв. № ОР 45412



Кат. 71

Мастер малых пейзажей

Master of the Small Landscapes

Вид на деревню за рекой

Около 1559–1561

Перо коричневым тоном

132 × 197 мм. Дублирован

Происхождение: приобретен в 1964 г. из коллекции О. С. Наумовой

Инв. № ОР 45413



Кат. 70-71 в виде единой панорамы



Кат. 72

Мастера месяцев Лукаса (копия конца XVI века)

Master of the Months of Lucas (copy after)

Выезд на охоту. Аллегория месяца июля

Черный мел, кисть коричневым тоном, золото на грунтованной коричневым тоном бумаге

368 × 374 мм. Дублирован на картонное паспарту

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 6226



Кат. 73

Мастера месяцев Лукаса (копия конца XVI века)

Master of the Months of Lucas (copy after)

Сбор винограда. Аллегория месяца октября

Черный мел, кисть коричневым тоном, золото на грунтованной коричневым тоном бумаге

368 × 369 мм. Дублирован на картонное паспарту

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 6227



Кат. 74

Мастер смерти Авессалома

Master of The Death of Absalom

Юноша, держащийся за ствол дерева

1500–1510

Кисть черным тоном и белилами на грунтованной серо-голубым тоном бумаге

Диаметр 202 мм, справа и слева срезан до ширины 190 мм. Дублирован на картонное паспарту

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 29



Кат. 75

Мостарт, Гиллис

Mostaert, Gillis

Вид деревенской улицы

1560-е

Перо коричневым тоном, акварель. 190 x 310 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15040



Кат. 76

Поурбус, Питер

Pourbus, Pieter

Распятие с предстоящими Богородицею, св. Иоанном Евангелистом и св. Марией Магдалиной

На обороте: варианты фигур той же композиции

1550–1560

Перо коричневым, кисть серым тоном

Оборот: перо коричневым тоном

241 × 203 мм

Происхождение: библиотека Училища технического рисования барона Штиглица, С.-Петербург; передан в Эрмитаж в 1923 году

Инв. № ОР 39598



Кат. 76а. Оборот инв. № ОР 39598



Кат. 77

Поурбус, Франс Старший.

Pourbus, Frans the Elder

Христос, благословляющий детей («Пустите детей приходить ко мне»)

1580

Перо коричневым тоном, размывка кистью серым тоном

229 × 223 см. Дублирован на картонное паспарту

Авторская монограмма и дата внизу по центру: *FP 1580*

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 5060



Кат. 78

Поурбус, Франс Старший.

Pourbus, Frans the Elder

Портрет Франса Флориса

Около 1570

Перо коричневыми тоном. Основные контуры продавлены иглой

150 × 129 мм

Справа внизу авторская подпись: F. Pourbus F (перо коричневым тоном)

Происхождение: библиотека Училища технического рисования барона Штиглица, С.-Петербург; передан в Эрмитаж в 1923 году

Инв. № ОР 23810



Кат. 79

Псевдо-Блес, круг Unidentified Artist of the
Pseudo-Bles, circle of

Усекновение главы св. Иоанна Крестителя

Около 1520–1525

Перо черным тоном, кисть белилами на промасленной желто-оливковой бумаге

372 × 281 мм

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 5596



Кат. 80

Сварт ван Гронинген, Jan

Swart van Groningen, Jan

Поклонение волхвов

1530-е

Кисть черным тоном и белилами на грунтованной серо-голубым тоном бумаге 234 × 105 мм.
Вдоль левого края обрезан по контуру фигур и дублирован на голубую бумагу

Происхождение: библиотека Училища технического рисования барона Штиглица, С.-
Петербург; передан в Эрмитаж в 1925 году

Инв. № ОР 18495



Кат. 81**Сварт ван Гронинген, Ян, мастерская****Swart van Groningen, Jan, workshop of****Жена Потифара, обвиняющая Иосифа**

1545–1555

Перо коричневым, кисть серым тоном

Круг диаметром 287 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 16157



Кат. 82

Сварт ван Гронинген, Ян, мастерская

Swart van Groningen, Jan, workshop of

Токарная мастерская

1530-е

Перо и кисть черным тоном

Диаметр 216 мм

Внизу в центре: Jan Swart (перо коричневым тоном)

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (Л. 2878а); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году Инв. № ОР 15342



Кат. 83

Скорель, Ян ван, мастерская

Scorel, Jan van, workshop

Христос, благословляющий ребенка

1530–1540

Перо коричневым, кисть серым тоном

198 × 272 мм

Происхождение: поступил в Эрмитаж до 1811 года

Инв. № ОР 6820



Кат. 84

Скорель, Ян ван (приписывается)

Scorel, Jan van (attributed to)

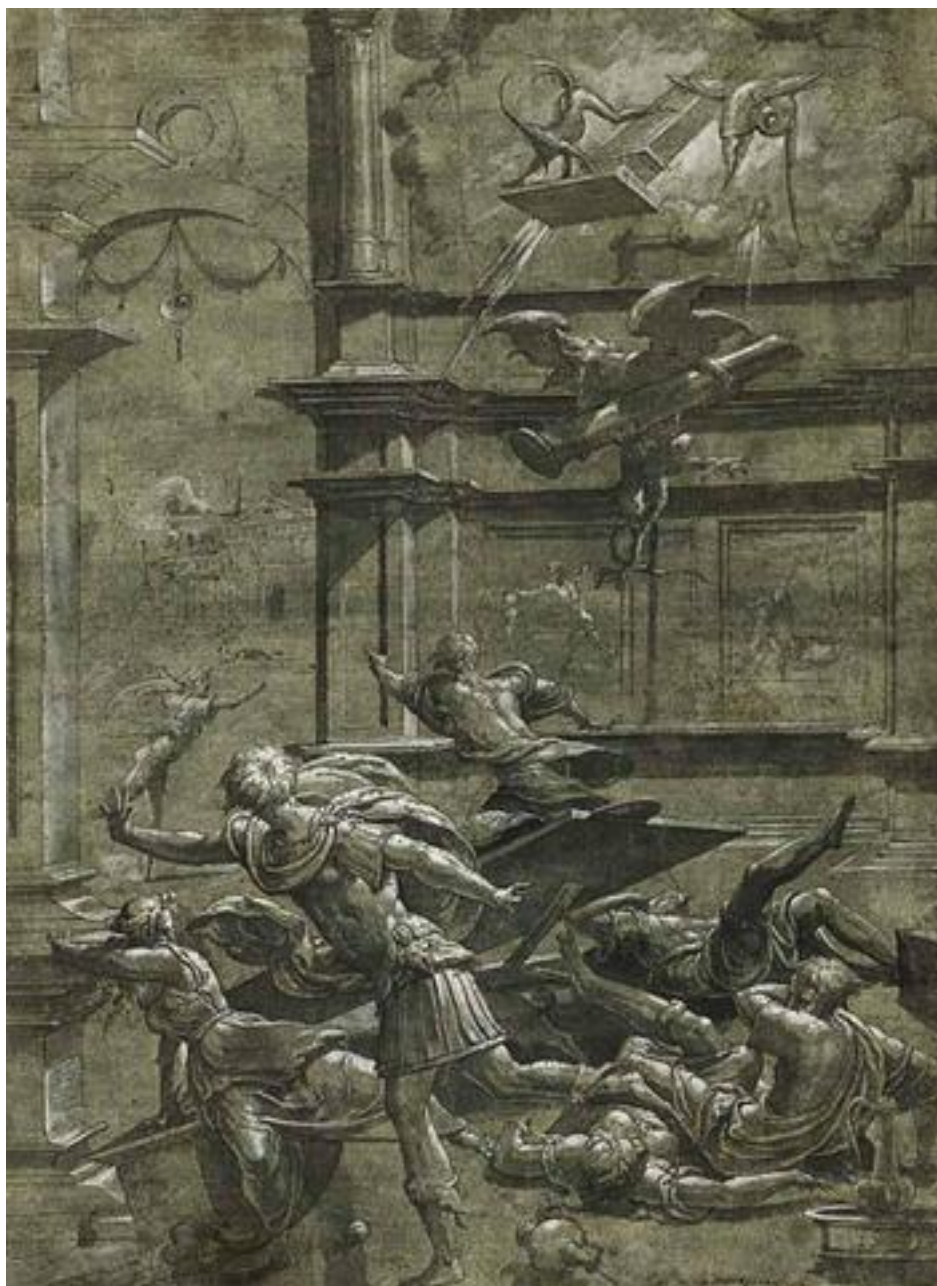
Гибель детей Иова

Около 1540

Перо, кисть черным тоном и белилами, на грунтованной оливково-зеленым тоном бумаге 513 × 378 мм. Дублирован

Происхождение: передан в Эрмитаж в 1930 году из Государственного Русского музея, С.-Петербург, куда поступил в послереволюционные годы из неизвестной частной коллекции

Инв. № ОР 38414



Кат. 85

Круг Яна ван Скореля.

Jan van Scorel, Circle of

Пейзаж с античными руинами

На обороте: Соргелос в таверне

1530-е

Перо лиловым тоном

Оборот: перо черным тоном

268 × 394 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15256



Кат. 85а. Оборот инв. № ОР 15256



Кат. 86

Суавиус, Ламберт Суавиус

Suavius, Lambert

Св. Иоанн Евангелист

1540–1550

Перо коричневым, кисть коричневым и серым тоном по наброску черным мелом (?), в светáх тронут белилами

Диаметр 286 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 16301



Кат. 87

Сустрис, Фредерик

Sustris, Frederick

Падение Фэтона

1586–1588

Перо черным, кисть серым тоном

160 × 188 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15637



Кат. 88

Флорис, Франс

Floris, Frans

Сабиняне, отправляющиеся на праздник в Рим

Между 1541 и 1547

Перо коричневым, кисть коричневато-желтым тоном

117 × 210 мм.

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 4220



Кат. 89

Флорис, Франс

Floris, Frans

Унижение Амана (?)

Около 1548–1550

Перо коричневым, кисть розовым тоном

150 × 232 мм. Дублирован на картон

Происхождение: Собрания графа Генриха Брюля, Дрезден; поступил в Эрмитаж в 1769 году

Инв. № ОР 8089



Кат. 90

Хемскерк, Мартин ван

Heemskerck, Marten van

Вид Колизея в Риме

1530-е

Перо коричневым тоном. 280 x 430 мм

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15755



Кат. 91

Хемскерк, Мартин ван (?)

Heemskerck, Marten van (?)

Тайная вечеря

1550-1560

Перо и кисть коричневым тоном

212 x 420 мм

Происхождение: поступил в 1833 г. из коллекции П. Г. Дивова

Инв. № ОР 10543



Кат. 92

Хуфнагель, Йорис

Noefnagel, Joris

Вид города Тревизо

1580-е

Бумага, перо коричневым тоном, акварель

190 x 490 мм.

Происхождение: приобретен из частной коллекции в С.-Петербурге в 1995 г.

Инв. № ОР 48224



Раздел 3. Анонимные рисунки XVI века**Кат. 93****Неизвестный нидерландский художник начала XVI в****Проповеди на городской площади (Сцена из жития святого)**

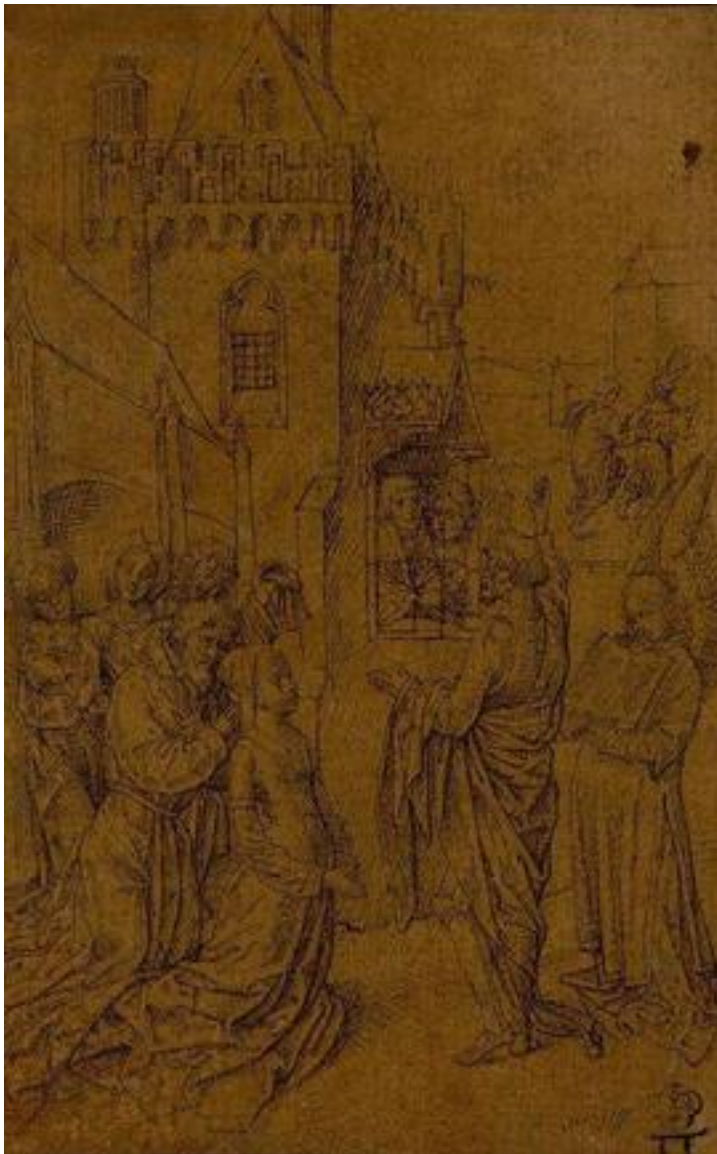
Около 1500 – 1510

Перо черным тоном на коричневой бумаге

180 x 115 мм

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР-7058



Кат. 94

Неизвестный нидерландский художник начала XVI в

Видение Святого Иоанна Евангелиста

1500 - 1520

Перо коричневым тоном

Круг диаметром 210 мм

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 7336



Кат. 95

Неизвестный южнидерландский художник (антверпенская школа?)

Воображаемый вид Иерусалима

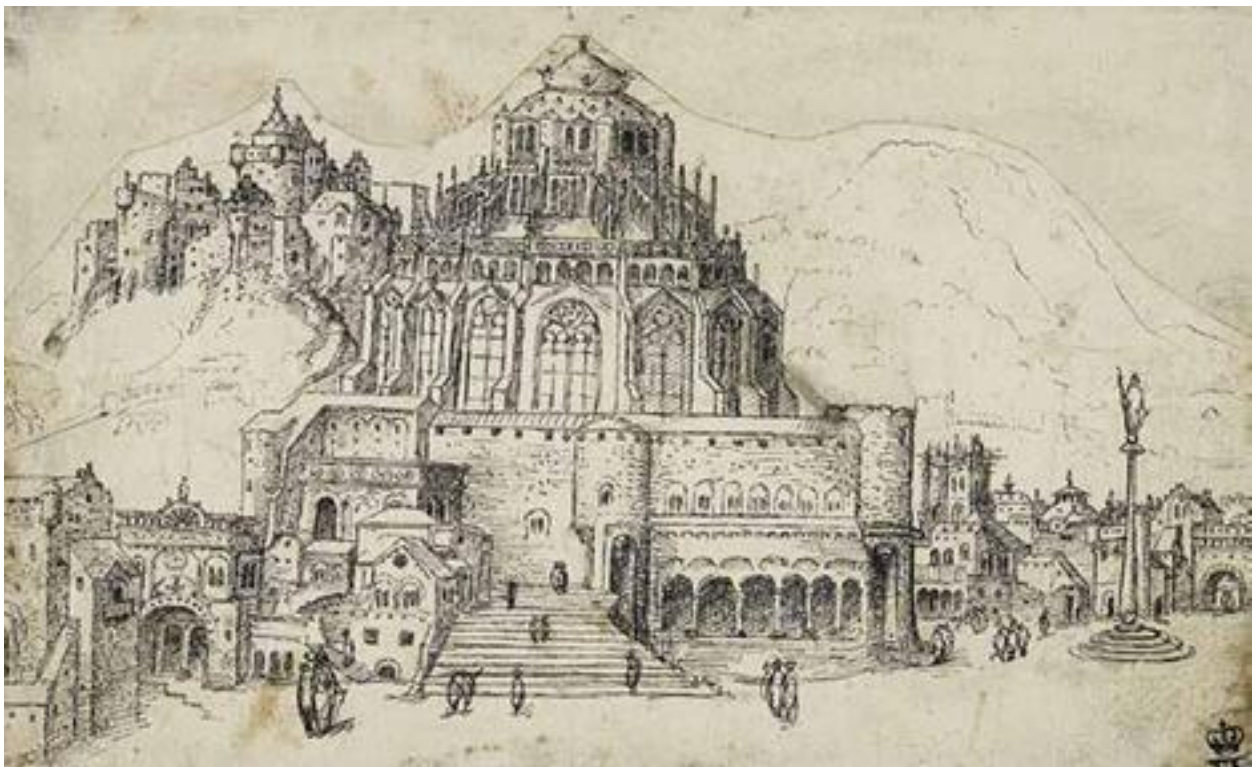
1510–1525

Перо черным тоном

162 × 265 мм. Неровно обрезан, наклеен на прямоугольный лист бумаги, дублирован на картонную монтировку

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 18



Кат. 96

Неизвестный художник антверпенской школы

Положение во гроб

Около 1520

Перо коричневым тоном, кисть белилами на грунтованной голубовато-серым тоном бумаге

241 × 195 мм.

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 48



Кат. 97

Неизвестный южнидерландский художник (генто-брюжская школа?)

Стигматизация св. Франциска

1520 - 1530

Перо и кисть коричневым тоном по подготовке черным мелом

Круг диаметром 210 мм

Внизу правее центра: Варт. Dosso f. (перо, тушь)

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); С 1767 года Императорская Академия художеств, С.-Петербург; поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15343



Кат. 98

Неизвестный нидерландский художник первой трети XVI века

Леда с лебедем

Около 1530

Сангина. 265 x 185 мм

Происхождение: поступил в Эрмитаж до 1811 года

Инв. № ОР 6667



Кат. 99

Неизвестный южнидерландский художник первой половины XVI века

Мадонна с попугаем

Около 1530

Перо черным тоном, кисть коричневым тоном, серая, голубая, зеленая и розовая акварель

122 × 89 мм.

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 4387



Кат. 100**Неизвестный художник лейденской (?) школы.****Возвращение блудного сына**

Около 1530 - 1540

Перо коричневым, кисть серым тоном

Круг диаметром 245 мм. Справа и слева реставрационное восполнение утраченных фрагментов листа

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (L. 2878a); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 16307



Кат. 101

Неизвестный художник лейденской (?) школы первой половины XVI века

Сцена у дверей гостиницы

1530-е

Перо и кисть коричневым тоном. 280 x 205 мм.

Происхождение: собрание И. И. Бецкого, С.-Петербург (Л. 2878а); с 1767 года библиотека Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Поступил в Эрмитаж в 1924 году

Инв. № ОР 15118



Кат. 102

Неизвестный нидерландский художник первой половины XVI века.

Обращение Савла

Около 1540

Перо коричневым тоном по наброску сангиной. 253 x 390 мм.

Происхождение: Поступил в 1930 г. из Русского музея

Инв. № ОР 38213



Кат. 103**Неизвестный северонидерландский художник (Гауда?)****Император Карл V и его небесный патрон св. Карл Великий перед распятием. Проект витража**

Оборот: наброски фигур

1530–1540-е

Перо черным, кисть серым тоном

Оборот: перо черным тоном

298 × 182 мм

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 5848



Кат. 103а. Оборот инв. № ОР 5848



Кат. 104

Неизвестный нидерландский художник середины XVI века

Св. Иероним в пейзаже

Перо коричневым тоном. 254x400 мм

Происхождение: собрание графа Карла Кобенцля, Брюссель (L. 2858b). Поступил в Эрмитаж (L. 2061) в 1768 году

Инв. № ОР 7469



Кат. 105

Неизвестный нидерландский художник середины XVI века

Пейзаж с мостиком через канал

1550 - 1570

Кисть коричневым тоном, белила на оливково-желтой бумаге

135 x 195 мм

Происхождение: поступил в 1929 году из Русского музея. Прежде в собрании князя В. Н. Аргутинского долгорукова

Инв. № ОР-38427



Кат. 106

Неизвестный нидерландский художник середины XVI века

Аллегория детства и юности

1550 – 1570

Перо и кисть коричневым тоном

180 x 270 мм.

Происхождение: поступил в 1929 г. из Русского музея, прежде в собраниях Амал, Сухтелен, Томилов-Шварц

Инв. № ОР 25185



Сравнительные иллюстрации



Рис. 1. Петрус Крестус. Портрет Эдварда Гримстона. Дерево, масло. 1446. Коллекция графа Верулама, НГ, Лондон.

Рис. 2. Петрус Крестус (?). Портрет картезианского монаха. Дерево, масло. 1445–1450. Коллекция Джуля Баша, Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Рис. 3. Петрус Крестус (?). Портрет молодой женщины. Рисунок серебряным карандашом. Около 1445. Музей Бойманса – ван Бейнингена, Роттердам



Рис. 4. Рогир ван дер Вейден. Св. Иосиф. Дерево, масло. Около 1438. Фонд Гюльбенкяна, Лиссабон



Рис. 5. Художник круга Рогира ван дер Вейдена. Скупстул. Перо коричневым тоном. 1444–1448. Собрание Леман, Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Рис. 6. Рогир ван дер Вейден. Вручение манускрипта Филиппу Доброму. Миниатюра на пергаменте. 1447–1448. Королевская библиотека Бельгии, Брюссель



Рис. 7. Совмещенное изображение Кат. 2 и картины Рогира ван дер Вейдена Св. Иосиф в масштабе 1:1



Рис. 8. Петрус Крестус. Фрагмент «Портрета картезианского монаха». Фотография в инфракрасных лучах дана в зеркальном отображении для сравнения с фрагментом кат. 1.



Рис. 9. Рогир ван дер Вейден. Распятие. Дерево, масло. Около 1440. Собрание Абегг, Риггисберг



Рис. 10. Рогир ван дер Вейден. Мадонна на троне в окружении святых. Реконструкция утраченного алтаря

Рис. 11. Неизвестный нидерландский художник. Мадонна на троне в окружении святых. Перо коричневым тоном. Около 1450 (?). Национальный музей, Стокгольм



Рис. 12. Неизвестный нидерландский художник. Голова немолодого мужчины. Пергамент, масло. Около 1500. Музей изобразительных искусств, Будапешт

Рис. 13. Мастер легенды о св. Екатерине. Снятие с креста. Дерево, масло. 1480–1490. Фрагмент левой створки триптиха. Музей Вольраф-Рихардтс, Кёльн



Рис. 14. Мастер триптиха св. Ипполита (?). Св. Иоанн Креститель на фоне пейзажа. Фрагмент. Перо и кисть черным тоном, белила на грунтованной голубовато-серым тоном бумаге. Около 1490. Музей изобразительных искусств, Лейпциг



Рис. 2. Мастер триптиха св. Ипполита. Мученичество св. Ипполита. Вид внешних створок алтарного триптиха. Дерево, масло. Около 1490. Художественный музей, Бостон



Рис. 2. Неизвестный нидерландский художник. Поклонение плоти и крови Христовой. Перо коричневым тоном. 1490–1500. Кабинет гравюр, Государственные музеи Берлина



Рис. 17. Мастер S. Поклонение плоти и крови Христовой. Гравюра на меди. Около 1515



Рис. 18. Бартоломеус Брейн. Рождество. Дерево, масло. Около 1512. Местонахождение неизвестно



Рис. 19. Бартоломеус Брейн. Рождество. Холст, масло. 1512–1515. Мариенбаум (Северная Рейн-Вестфалия), приходская церковь



Рис. 20. Ян Юст ван Калькар. Рождество. Дерево, масло. Около 1505. Церковь Св. Николая, Калькар



Рис. 21. Иероним Босх (?). Адский корабль. Перо коричневым тоном. Около 1500. Кабинет гравюр, Академия искусств, Вена

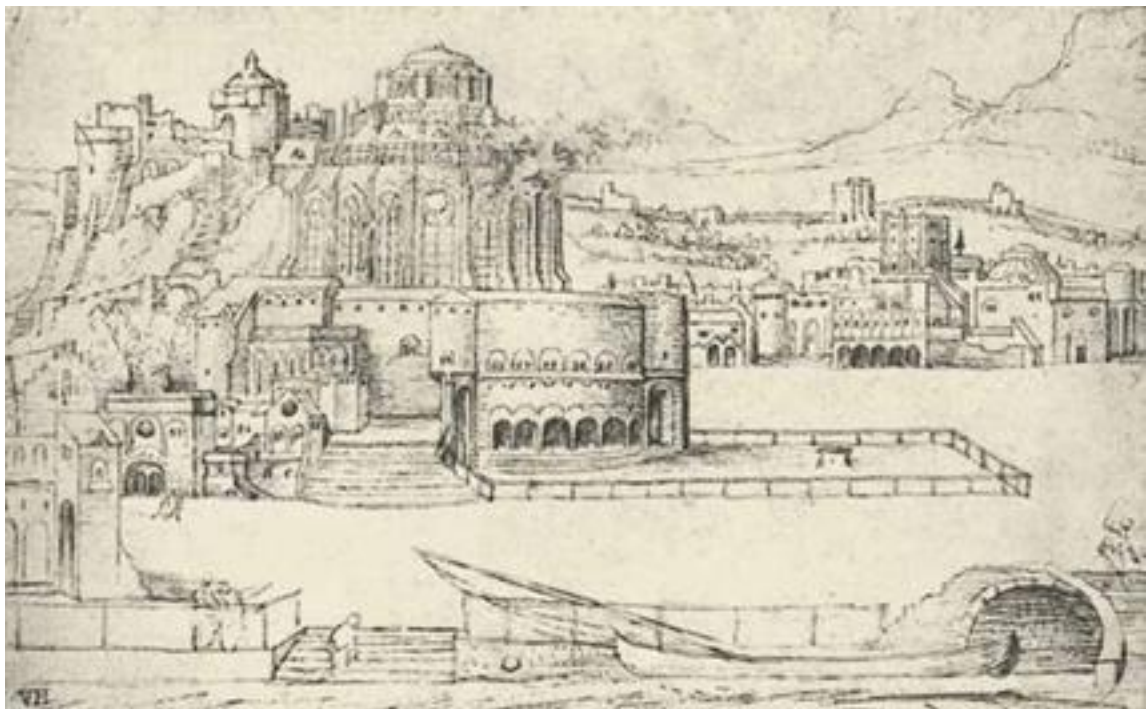


Рис. 22. Неизвестный южнонидерландский художник. Воображаемый вид Иерусалимского храма. Перо коричневым тоном. 1510–1525. Нидерландский институт, Париж



Рис. 23. Симон Бенинг. Стигматизация св. Франциска. Миниатюра из «Молитвенника семьи Имхофф». 1511. Частное собрание



Рис. 24. Ян де Бер. Евангелист Лука, рисующий Мадонну с Младенцем. Холст, акварель. Середина 1550-х. Галерея Брера, Милан



Рис. 25. Ян де Бер. Евангелист Лука, рисующий Мадонну с Младенцем. Перо и кисть черным тоном, белила на грунтованной серым бумаге. 1509 (?). Британский музей, Лондон



Рис. 26. Копия с оригинала Яна де Бера. Снятие с креста. Перо черным тоном, белила на желтовато-коричневой промасленной бумаге. Около 1510. Британский музей, Лондон



Рис. 27. Художник круга Псевдо-Блеса. Вирсавия получает письмо царя Давида. Перо и кисть черным тоном, белила на грунтованной зеленовато-серым тоном бумаге. Около 1520. Альбертина, Вена



Рис. 28. Неизвестный нидерландский художник. Архитектурная фантазия. Перо коричневым тоном. Около 1520. Кабинет гравюр, Государственные музеи Берлина

Рис. 29. Мастер мученичества двух св. Иоаннов. Усекновение главы св. Иоанна Крестителя. Холст, масло. Около 1525–1530. Частное собрание



Рис. 30. Неизвестный художник антверпенской школы. Тайнство причащения. Перо и кисть черным тоном, белила на грунтованной серым тоном бумаге. Около 1520. Рейксмузеум, Амстердам



Рис. 31. Ян Госсарт. Портрет Кристиана II, короля Дании. Перо коричневым тоном двух оттенков. Середина 1520-х. Фонд Кустодиа, Париж



Рис. 32. Неизвестный южнонидерландский художник. Мадонна с Младенцем и тремя другими фигурами. Перо черным тоном, акварель. Около 1520. Рейксмузеум, Амстердам



Рис. 33. Ганс Зебальд Бехам. Мадонна с попугаем. Гравюра на меди. 1549



Рис. 34. Ян Бисхоп. Религиозная процессия. Копия с утраченной картины Лукаса ван Лейдена. Перо и кисть коричневым тоном. 1650–1660-е. Королевский музей изящных искусств, Брюссель



Рис. 35. Артген ван Лейден (?). Религиозная процессия. Перо коричневым, кисть серым тоном. Около 1530. Местонахождение неизвестно



Рис. 36. Лукас ван Лейден. Возвращение блудного сына. Гравюра на меди. 1510



Рис. 37. Мастерская Яна ван Скореля. Христос, благословляющий ребенка. Перо и кисть черным тоном. 1530-е. Музей изобразительных искусств, Будапешт



Рис. 38. Барент ван Орлей. Гибель детей Иова. Дерево, масло. 1522. Королевский музей изящных искусств, Брюссель

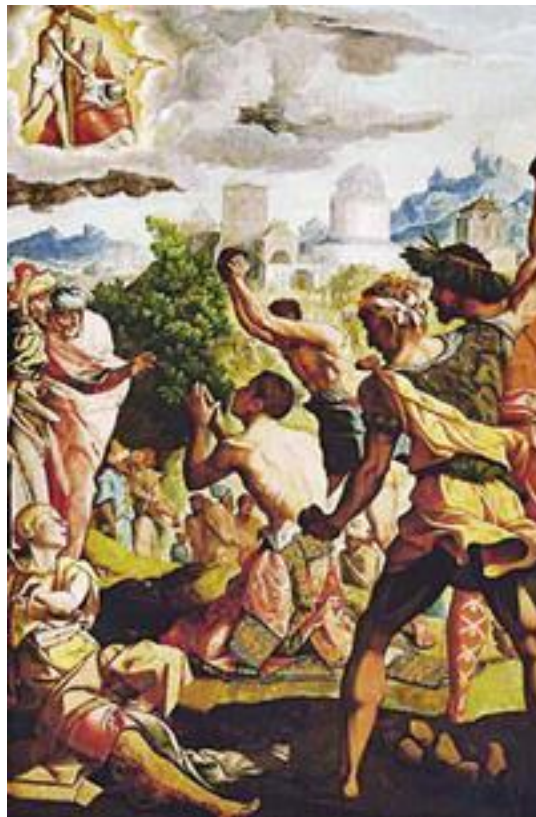


Рис. 39. Ян ван Скорель. Мученичество св. Стефана. Дерево, масло. Около 1540. Картезианский музей, Дуэ



Рис. 40. Мастерская Яна ван Скореля (?). набросок пейзажной композиции. Перо коричневым тоном. 1530–1540-е. Рейксмузеум, Амстердам



Рис. 41. Корнелис Антониссен. Соргелос в таверне. Гравюра на меди. Около 1540

Рис. 42. Художник круга Яна ван Скореля (?). Возвращение блудного сына. Перо коричневым, кисть серым и розовым тоном. 1530–1540-е. Рейксмузеум, Амстердам



Рис. 43. Художник круга Яна Сварта ван Гронингена. Иосиф, рассказывающий отцу свой сон. Перо коричневым, кисть серым тоном. Около 1550. Кабинет гравюр, Государственные музеи Берлина



Рис. 44. Лукас ван Лейден. Жена Потифара, обвиняющая Иосифа. Гравюра на меди. 1512



Рис. 45. Питер Кук ван Альст (?). Сцены из жизни св. Иоанна Крестителя. Проект триптиха. Перо черным тоном. 1535. Британский музей, Лондон



Рис. 46. Питер Кук ван Альст (?). Страсти Христовы. Перо и кисть коричневым тоном. 1530–1540-е. Местонахождение неизвестно



Рис. 47. Корнелис Антониссен. Аллегория злой Фортуны. Перо коричневым, кисть серым тоном. 1530–1540. Британский музей, Лондон



Рис. 48. Ламберт Ломбард. Наброски фигур. Перо коричневым тоном. 1540–1550. Музей валлонского искусства, Льеж



Рис. 49. Ламберт Ломбард. Триумвират: Антоний, Октавиан, Лепид. Перо коричневым тоном. 1540–1550. Музей валлонского искусства, Льеж



Рис. 50. Ламберт Суавиус. Мадонна с Младенцем. Перо коричневым тоном. 1540–1550. Местонахождение неизвестно



Рис. 51. Мастерская Франса Флориса. Унижение Амана (?). Перо и кисть коричневым тоном, белила. 1550–1560. Университетское собрание, Гёттинген



Рис. 52. Питер Поурбус. Вознесение Христа. Перо коричневым тоном. 1550–1560. Королевский музей изящных искусств, Антверпен



Рис. 53. Ян Сварт ван Гронинген. Встреча Иосифа с братьями в Египте. Перо и кисть черным тоном. 1545–1555. Британский музей, Лондон



Рис. 54. Питер Брейгель Старший. Пастух с посохом. Перо коричневым тоном. 1560–1565. Кабинет гравюр, Дрезден

Рис. 55. Питер Брейгель Старший. Мужчина, играющий на волынке. Перо коричневым тоном. Около 1565. Национальная галерея, Вашингтон



Рис. 56. Ян Брейгель Бархатный. Свадебная процессия. Дерево, масло. 1590-е годы. Музей Брюсселя «Бродхейс»



Рис. 57. Питер Брейгель Младший. Свадебная процессия. Дерево, масло. 1630. Местонахождение неизвестно



Рис. 58. Неизвестный фламандский художник по оригиналу Питера Брейгеля Старшего. Свадебная процессия. Дерево, масло. Начало XVII века (?). Местонахождение неизвестно



Рис. 59 . Мастер малых пейзажей. Деревенский вид. Перо коричневым тоном. 1559–1560. Музей Бойманса – ван Бейнингена, Роттердам



Рис. 60. Адриан Колларт с оригинала Якоба Гриммера. Вид в окрестностях Антверпена. Гравюра на меди. Начало 1580-х



Рис. 61. Йоханнес и Лукас Дутекумы с оригинала Питера Брейгеля Старшего (?). Пейзаж с крестьянами, отправляющимися на рынок. Гравюра на меди. 1555–1556



Рис. 62. Йоханнес и Лукас Дутекумы по оригиналу Ханса Вредемана де Вриса. Архитектурная композиция. Гравюра на меди. 1562



Рис. 63. Йоханнес и Лукас Дутекумы по оригиналу Ханса Вредемана де Вриса. Орнаментальная композиция со сценой «Подвиг Марка Курция». Гравюра на меди. Вторая половина 1560-х



Рис. 64. Пан и Сиринга. Плакетка. Бронза. 1565–1570. Рейксмузеум, Амстердам



Рис. 65. Иоганн Вирикс по оригиналу Франса Поурбуса Старшего. Портрет Франса Флориса. Гравюра на меди. 1572

Рис. 66. Франс Поурбус Старший. Портрет Лукаса Гасселя. Перо коричневым тоном. Около 1570. Музей изящных искусств, Ренн



Рис. 67. Франс Поурбус Старший. Портрет Ламберта Ломбарда. Перо коричневым тоном. Около 1570. Художественный музей, Дюссельдорф



Рис. 68. Якоб Саделер по оригиналу Ханса Бола. Аллегория Весны. Гравюра на меди. 1586

Рис. 69. Якоб Саделер по оригиналу Ханса Бола. Аллегория Лета. Гравюра на меди. 1586



Рис. 70. Якоб Саделер по оригиналу Ханса Бола. Аллегория Осени. Гравюра на меди. 1586



Рис. 71. Якоб Саделер по оригиналу Ханса Бола. Аллегория Зимы. Гравюра на меди. 1586



Рис. 72. Неизвестный гравер по оригиналу Герарда Грунинга. Ревекка у колодца. Гравюра на меди. 1579



Рис. 73. Антонис Блокландт. Эюад стоящей обнаженной. Перо коричневым тоном. 1575–1580. Нидерландский институт, Париж



Рис. 74. Фредерик Сустрис. Фаэтон и Аполлон. Перо коричневым тоном. 1586–1588. Альбертина, Вена