

Крылова Анна-Анастасия Александровна, ассистент. Санкт-Петербургский государственный лесотехнический университет им. С. М. Кирова. Россия, Санкт-Петербург, Институтский переулок, 5. 194021. krylova2802@gmail.com

Krylova, Anna-Anastasiia Alexandrovna, art historian, assistant professor. Saint Petersburg State Forest Technical University under name of S. M. Kirov, Institutskiy per., 5, 194021 Saint Petersburg, Russian Federation. krylova2802@gmail.com

РИСУНКИ НЕИЗВЕСТНЫХ ЮЖНОНИДЕРЛАНДСКИХ МАСТЕРОВ XV ВЕКА И ИХ СВЯЗЬ СО СКУЛЬПТУРНЫМ ОФОРМЛЕНИЕМ ГРОБНИЦЫ ГРАФА ЛЮДОВИКА МАЛЬСКОГО

DRAWINGS BY UNKNOWN SOUTHERN NETHERLANDISH MASTERS OF THE 15TH CENTURY AND THEIR RELATION TO THE SCULPTURAL DECORATION OF THE TOMB OF LOUIS II OF FLANDERS

Аннотация. Статья посвящена рисункам неизвестных южнонидерландских мастеров XV в. с изображениями герцогов Людовика Савойского и Иоанна IV Брабантского из коллекции музея Бойманс-ван Бёнинген, Роттердам. История их атрибуции сначала известным нидерландским художникам Яну ван Эйку, Рогиру ван дер Вейдену, а затем двум неизвестным южнонидерландским мастерам показывает, насколько сложной может быть связь между рисунками и скульптурой в этот период. Изменения атрибуции произошли в связи с изучением скульптуры несохранившейся гробницы графа Фландрии Людовика Мальского, прадеда герцога Бургундского Филиппа Доброго. Автор проекта гробницы неизвестен. В статье также рассматривается вопрос о наиболее вероятном авторе скульптур гробницы. Рисунок «Герцог Иоанн IV Брабантский», возможно, связан с «Аррасским алтарём» Жака Даре, который был помощником в мастерской Робера Кампена в Турне, где работал и Рогир ван дер Вейден в 1427–1432 гг. Автором проекта гробницы мог быть Рогир ван дер Вейден. Однако рисунки не были проектами к скульптурам гробницы, но рисунками-копиями. Практика копирования была очень широко распространена среди нидерландских художников в этот период и давала им возможность свободно использовать и комбинировать копированные элементы при создании новых композиций. Мотивы, увиденные в произведении скульптуры другого мастера, могли послужить иконографическими образцами для создания художником своего собственного произведения в другом виде искусств — в живописи маслом, росписи стёкол, книжной миниатюре, и это делает взаимосвязи между разными видами искусств в рассматриваемый период ещё более сложными.

Ключевые слова: гробница; скульптура; рисунок; Нидерланды; искусство Северного Возрождения.

Abstract. In the article, the author examined the drawings by unknown 15th-century Southern Netherlandish masters. They are the images of dukes — “Duke Louis of Savoy”, “Duke John IV of Brabant” from the collection of the Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. The history of their attribution at first listed such famous artists as Jan van Eyck or Rogier van der Weyden and then two unknown Southern Netherlandish masters. This shows how complex the relationship between drawings and sculpture during this period can be. The changes in attribution have happened due to the study of the sculpture of the tomb (does not exist now) of Louis II of Flanders, the great-grandfather of the Duke of Burgundy Philip the Good. The author of the tomb project is unknown. In the article, the researcher considered the question of the most probable author of the sculptures of the tomb. The drawing “Duke John IV of Brabant” is possibly connected with “Arras Altarpiece” by Jacques Daret who worked as an assistant in the workshop of Robert Campin in Tournai (Doornik) where Rogier van der Weyden worked in 1427–1432. The author of the tomb project could be Rogier van der Weyden. However, the drawings were not sketches for the sculptures of the tombs but they were drawings-copies. During this period, the practice of copying was widespread among Netherlandish artists and gave them the opportunity to use freely and combine the copied elements in new compositions. A Netherlandish painter used the motifs from the sculptures by some another master as an iconographic sample for creating his work in another type of art including oil painting, glass painting, book miniature. This made the relationship between different types of art in this period more complex.

Keywords: tomb; sculpture; drawing; Netherlands; Northern Renaissance Art.

Ещё не так давно исследователям нидерландского искусства XV в. были мало понятны процессы взаимодействий между скульптурами и художниками-рисовальщиками в работе над созданием скульптурного монумента. Авторы научных работ двух последних десятилетий всё чаще ставят себе задачи пролить свет на характер таких взаимосвязей, составить комплексное представление о методах создания произведений нидерландского искусства поздней готики.

Также рассмотрение отдельных памятников даёт понять, насколько сложными и неоднозначными могут быть пересечения скульптуры и рисунков этого периода. Показательным примером может служить связь скульптур гробницы графа Людовика Мальского и серии рисунков неизвестных южнонидерландских мастеров XV в.

На фоне нидерландской живописи её «золотого века», хорошо известной русскоязычному читателю, тема рисунка и скульптуры представлена в отечественном искусствознании довольно обрывочно. Тем не менее, в книге К. С. Егоровой «Ян ван Эйк» упоминаются рисунки, о которых пойдёт речь в данной статье, и они представлены как возможные работы раннего периода творчества Яна ван Эйка [2, с. 31, 143, илл. 98, 99]. Эта точка зрения отличается от принятой на сегодняшний день атрибуции.

Почти детективную историю представляет собой работа историков искусства по выявлению авторства и назначения серии рисунков из коллекции музея Бойманс-ван Бёнинген в Роттердаме. В 1936 г. коллекционер Даниэль Георг ван Бёнинген приобрёл серию из четырёх анонимных рисунков. На



Илл. 1. Неизвестный южнонидерландский мастер. Герцог Людовик Савойский. Около 1460–1470. Бумага (грунтованная светло-серым тоном), серебряный карандаш. Музей Бойманс-ван Бёнинген, Роттердам

каждом листе бумаги, покрытом грунтом серого оттенка, была серебряным карандашом изображена мужская фигура в рост. Внизу каждого листа рядом с изображениями можно было увидеть подписи с именами изображённых: «Людовик Савойский» (Илл. 1), «Иоанн IV Брабантский» (Илл. 2), «Филипп Брабантский», «Филипп Неверский», из чего выходило, что они представляют собой портреты родственников дома герцогов Бургундских династии Валуа (правили Нидерландами до 1477 г.). Первые атрибуции относили рисунки к творчеству знаменитого нидерландского художника Яна ван Эйка. Так, Фридендер в первом томе своего монументального труда под названием «*Altniederländische Malerei*» публикует все четыре рисунка под именем Яна ван Эйка, в отличие от достаточно большого количества рисунков, в атрибуции которых исследователь сомневается, относя их в общую группу — «Стиль ван Эйка» или, может быть, правильнее сказать: «Стиль ван Эйков» [9, p. 72, pl. 100a, b, 101 a, b].

Ян ван Эйк, чьё творчество лежит в основе художественных школ Брюгге и Гента, придворный художник герцога Бургундского Филиппа Доброго (до переезда на юг Нидерландов он поработал и в Голландии — в Гааге, но работы этого периода в наследии мастера выявить сложно и о каком-либо влиянии на северонидерландских художников неизвестно), сыграл особую роль в истории рисунка. Его графический «Портрет пожилого мужчины», возможно, кардинала Никколо Альбергати (Гравюрный кабинет, Дрезден), сделанный, как полагают, с натуры перед созданием живописного портрета того же человека (Музей истории искусств, Вена) — едва ли не единственный нидерландский рисунок XV в., который можно атрибутировать с определённой точностью.

Фигуры родственников герцогского дома на роттердамских рисунках, так же как и упомянутый портрет работы Яна,

сделаны в технике серебряного карандаша на бумаге. Бумагу в Западной Европе стали широко использовать с начала XV в., а в 1405 г. в Южных Нидерландах на реке Маас стала работать первая мельница для бумажного производства [12, p. 11]. Техника рисования серебряным карандашом по грунтованной светлым тоном бумаге распространилась в Нидерландах в эту эпоху, особенно в первой половине века, до тех пор, пока художники не стали прибегать к менее трудоёмким инструментам.

Атрибуция рисунков Яну ван Эйку, таким образом, оставалась удобным, но не окончательным выходом из положения. Сходство техники, стилистическая близость, костюмы изображённых времён расцвета Бургундского герцогства, а также их родственные связи с покровителем Яна говорили за эту атрибуцию, но совсем скоро появилась и иная версия происхождения рисунков. В 1938 г. Вешер приписал авторство другому значительному мастеру XV в. — Рогиру ван дер Вейдену. Однако ещё позднее, в 1951 г., Лёвенберг заявляет, что рисунки, скорее всего, — копии. [12, p. 97]. К этому времени уцелела только половина серии. При пожаре во время Второй мировой войны сгорели два рисунка — «Филипп Брабантский» и «Филипп Неверский».

Пока речь шла только об авторстве рисунков, но ничего не было сказано об их назначении. Фигуры родственников дома Валуа, изображённые на них, изначально соотнесли с оформлением гробницы графа Фландрии Людовика Мальского. Сама гробница не сохранилась. Она была разрушена в 1795 г. во время Французской революции, но о её оформлении было известно по сохранившимся рисункам XVII и XVIII вв. Также известно, что заказчиком гробницы был правнук графа — герцог Филипп Добрый. Очевидно, для Филиппа было важно воздать славу своему предку, ведь Людовик Мальский был значительной фигурой для объединения государства: он унаследовал большие владения, включая Фландрию и Бургундию, захватил Брабант и Брюссель. Людовик был последним потомком графов Фландрии по мужской линии, и после его смерти в Лилле в 1384 г. все владения



Илл. 9. Иоанн IV Брабантский. Около 1460–1470. Бумага (грунтованная светло-серым тоном), серебряный карандаш. Музей Бойманс- ван Бёнинген, Роттердам.



Илл. 3. Реконструкция гробницы Людовика Мальского и Маргариты Мальской по рисунку 1790 г. Публикуется по изданию: *Biëkorf – 1973. Jaargang 74, P. 35. URL: https://www.dbnl.org/tekst/bie001197301_01/bie001197301_01_0001.php*

унаследовала его дочь Маргарита, выданная замуж за герцога Бургундского Филиппа II Смелого. Таким образом, путём объединения земель Бургундское герцогство расширилось и укреплялось, росло его политическое влияние в Европе.

Заказ на гробницу Людовика Мальского был сделан во время расцвета и возвышения Бургундского герцогства. Филипп Добрый не имел постоянной столицы, и двор переезжал то в Брюссель, то в Брюгге, то в Лилль. В одной из этих временных столиц, в Лилле, в церкви Святого Петра в 1455 г. была установлена новая гробница Людовика Мальского. Именно здесь за год до этого Филипп давал свой знаменитый «Пир Фазана» — роскошное торжество, на котором герцог и его приближённые дали клятву отвоевать Константинополь у турок (новый Крестовый поход впоследствии так и не состоялся). Клятва по древнеримскому обычаю произносилась над живым фазаном, которого затем делили между принесшими обет [5, с. 157–158]. Как показывают свидетельства, Филипп Добрый любил куртуазные церемонии и пышные торжества, не жалея денег на их устройство. Он охотно покровительствовал искусствам, делая заказы лучшим художникам. Однако до сих пор остаётся загадкой, кто был автором проектов к скульптурам для украшения заказанной им гробницы Людовика Мальского.

Композиция памятника представляла собой прямоугольный постамент, на котором находилась лежащая статуя Людовика с молитвенно сложенными руками в рыцарских доспехах, шлем был снят и находился у головы, в ногах у него сидел лев. Лев, возможно, был символом рода, так как изображение геральдического льва было на гербе графов Фландрии. Справа и слева от гробницы Людовика были похоронены его супруга Маргарита Брабантская и дочь Маргарита Мальская [15, р. 37]. Рядом с ними — фигурки ангелов и собак. По периметру постамента были проделаны неглубокие ниши, в которых помещены 24 фигуры «плакальщиц», а точнее небольшие статуи, представлявшие в рост родственников обладателя гробницы и Филиппа Доброго (Илл. 3). Среди них были фигуры, представленные на рассмотренных выше рисунках. Очевидно, для придания им более торжественного эффекта, которого можно достичь применением материала, создающего блеск, статуи были отлиты из бронзы, и нам даже известно имя литейщика — Жак де Жерин [12, р. 96]. Он, скорее всего, не был автором замысла монумента, так как проекты для создания скульптур выходили из мастерских живописцев.

В художественных мастерских XV в. — и об этом давно известно — помимо созданий живописных произведений, самыми значительными из которых для нас остаются алтарные картины и портреты, занимались изготовлением самого разного рода художественной продукции, начиная от географических карт и заканчивая бугафорией к рыцарским турнирам и различным праздничным торжествам [5, с. 430]. Также стоит отметить, что роль произведений художников была тесно связана и с по-

гребальными обрядами. Например, перед «Гентским алтарём» Яна ван Эйка (Собор Святого Бавона, Гент), по завещанию донаторов, должны были совершаться молитвы за их упокой, а некоторые небольшие складные диптихи, которые заказывали для частной молитвы, иногда после смерти обладателя помещали на его надгробии [7, с. 24].

Ещё более тесные взаимоотношения связывают живопись и скульптуру. Ян ван Эйк, которого ещё во времена Возрождения окрестили изобретателем масляной живописи, всё же не был первооткрывателем этой техники, ведь льняное масло присутствовало в составе красок, которыми традиционно раскрашивали скульптуру. В мастерской Яна тоже занимались такими работами, а стало быть, могла быть и обратная зависимость — статуи могли делать по проектам из этой же мастерской, что делало бы процесс более завершённым и слаженным. Художник брал заказ, разрабатывал проект, продумывая и роспись, а затем проект передавал резчику по дереву, впоследствии получая и раскрашивая.

Придворный художник герцога Бургундского Ян ван Эйк ушёл из жизни в 1441 г., в то время как установка гробницы Людовика Мальского состоялась почти на 14 лет позже. Ввиду такого большого временного промежутка крайне маловероятно, что заказ был дан ему. Есть, однако, предположение, что мастерская Яна ван Эйка в Брюгге продолжала работать и принимать заказы и после смерти художника, а именно до конца 1440-х гг. [1, с. 69]. Вдова художника, Маргарита, вместе с помощниками Яна, ближайшим из которых был его брат Ламберт ван Эйк, вероятно, продолжала вести дела мастерской. Один из помощников Яна, художник под условным именем Мастер Гримасничающего Иоанна (назван так благодаря очень эмоциональному виду апостола Иоанна в сцене Распятия), по одной из атрибуций



Илл. 4. Неизвестный южнонидерландский мастер (возможно Мастер Гримасничающего Иоанна). Апостол Филипп. Ок. 1430–1440. Бумага, перо коричневым тоном по подготовке тёмным карандашом. Альбертина, Вена



Илл. 5. Жак Даре. Поклонение волхвов. 1434–1435. Дерево, масло. Государственные музеи Берлина, Картинная галерея, Берлин

является автором рисунков с изображением апостолов из музея Альбертина в Вене [1, с. 69; 12, р. 33–38]. Эти изображения решены в манере, очень близкой к изображению скульптуры, а значит, художник, сделавший их, мог работать и над проектами скульптур (Илл. 4).

В 1444 г. в Брюгге начал работать ещё один, впоследствии прославившийся художник — Петрус Крестус. Его первые подписанные работы датируются 1446 г. Однако, при всей своей претенциозности, стал бы Филипп Добрый делать заказ на столь значительный памятник помощникам Яна ван Эйка или недавно приехавшему в Брюгге из провинции Петрусу Крестусу, в то время как в Брюсселе работал талантливый и успешный художник Рогир ван дер Вейден? Возможно, именно Рогир, в то время уже известный мастер, стал автором проекта к оформлению гробницы Людовика Мальского.

Рогир ван дер Вейден был главным городским живописцем Брюсселя. Вокруг его творчества скопилось ничуть не меньше вопросов, чем вокруг работ Яна ван Эйка. В первую очередь исследователей ставит в тупик анонимность его произведений. Лишь небольшая часть из всех картин, с большей или меньшей степенью вероятности приписанных Рогире, подтверждена документами, и в их числе — «Снятие с креста» (Прадо, Мадрид). Тем не менее влияние этого художника на искусство как Нидерландов, так и Германии было очень большим.

Говоря о связи Рогире ван дер Вейдена со скульптурой, стоит вспомнить ранний период творчества художника. До того, как Рогир переехал в Брюссель в 1435 г., он работал в городе Турне. Школа Турне известна традициями погребальной скульптуры, сохранились примеры рельефных каменных надгробий. В таких произведениях сцена, заключённая в прямоугольную



Илл. 6. Круг или мастерская Рогир ван дер Вейдена. Мастерская резчиков по дереву. Середина 1440-х. Бумага, перо, чёрный мел. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

форму с закруглёнными углами, находилась на стене над захоронением, фигуры были выполнены в технике барельефа или были даже более выпуклыми, чем барельеф [16, р. 74]. Один примечательный пример гробницы с изображением сцены положения во гроб, созданной неизвестным бургундским мастером конца XIV в., стилистически связанный с работами Рогир ван дер Вейдена, можно найти в Венеции в церкви Сан-Панталон.

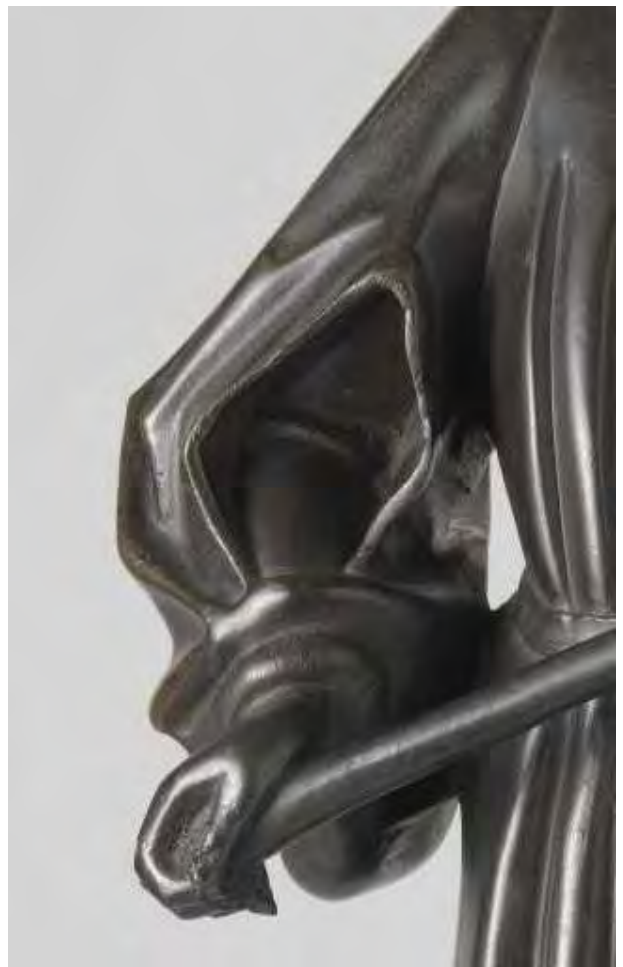
В первой половине XV в. в Турне жил и работал художник, имя которого — Робер Кампен. У него была своя мастерская, где он, как известно, занимался живописью и скульптурой. Вместе с Кампеном работали несколько помощников, среди которых были Жак Даре и Рогир ван дер Вейден. Считается, что Рогир работал у Кампена с 1427 по 1432 г. После этого он получил статус независимого художника и работал в Турне самостоятельно до переезда в Брюссель. Именно этот период и считается ранним периодом творчества Рогир ван дер Вейдена, и он до сих пор остаётся предметом дискуссий. Атрибуция работ школы Турне Кампену или Рогир ван дер Вейдену основана только на стилистическом сравнении и на протяжении не одного поколения побуждает к полемике историков искусства, изучающих их творчество [16, р. 81].

Из всего корпуса работ, связанных с художественной школой Турне, есть единственное произведение, которое точно подтверждено документально — это произведение другого помощника Кампена — «Аррасский алтарь» Жака Даре. Живописный алтарь был создан в 1434–1435 гг. для аббатства в Аррасе и является единственным сохранившимся произведением искусства, связанным с именем этого мастера. Алтарь состоит из четырёх деревянных панелей с масляной живописью, сейчас разделён на отдельные картины, две из них — «Встреча Марии и Елизаветы» и «Поклонение волхвов» хранятся в Картинной галерее Берлина, ещё одна сцена — «Рождество» — в коллекции музея Тиссен-Борнемиса в Мадриде, а четвёртая — «Принесение во храм» в Пти-Пале в Париже.

В связи с рисунками из музея Бойманс-ван Бёнинген с изображением графов-родственников дома Валуа особенно интересно обратиться к картине Жака Даре «Поклонение волхвов» (Илл. 5). Положение фигуры Людовика Савойского иконографически близко к положению фигуры волхва, который находится справа от центра в картине Даре. Несмотря на то, что позы не совпадают полностью, костюмы отличаются, есть неко-



Илл. 7. Мастер Аренбергского Оплакивания. Оплакивание Христа. Между 1470–1480. Дерево (дуб), следы раскраски. Институт искусств, Детройт



Илл. 8. Ренир ван Тинен. Серия статуэток гробницы Изобеллы де Бурбон. Ок. 1475–1476. Бронза. Рейксмузеум, Амстердам

Илл. 9. Ренир ван Тинен. Статуэтка гробницы Изобеллы де Бурбон. Ок. 1475–1476. Бронза. Рейксмузеум, Амстердам

Илл. 10. Ренир ван Тинен. Статуэтка гробницы Изобеллы де Бурбон. Ок. 1475–1476. Бронза. Рейксмузеум, Амстердам. Фрагмент

торое сходство и в положении и рисунке складок на рукавах. За неимением более весомых доказательств можно только предполагать, что автор скульптурного оформления гробницы Людовика Мальского был знаком с произведением Жака Даре. Таким образом, более вероятным становится то, что заказ был сделан Рогир ван дер Вейдену, а не мастеру школы Брюгге.

В работе над проектом гробницы Людовика Мальского Рогир мог пригодиться опыт работы в мастерской Робера Кампена, ведь он занимался и скульптурными заказами. По проекту Рогира резчики по дереву могли изготовить деревянные модели скульптур, как иногда было принято перед изготовлением бронзовых фигур [13, 176]. Кстати, в Государственном Эрмитаже хранится уникальный рисунок, вероятно, сделанный в мастерской Рогира с изображением резчиков по дереву (Илл. 6), а также известна композиция из дерева «Оплакивание» работы Мастера Аренбергского Оплакивания (Институт искусств, Детройт), довольно близкая стилю Рогира ван дер Вейдена (Илл. 7).

Рисунки «Людовик Савойский», «Иоанн IV Брабантский», «Филипп Брабантский», «Филипп Неверский» в связи с их взаимосвязью с оформлением гробницы Людовика Мальского долгое время считались рисунками-проектами. Однако Лёвенберг в 1951 г. обратил внимание на то, что положение фигур и распределение света и теней совпадает с рисунками с изображением монумента XVII и XVIII вв. Это позволило ему предположить, что рисунки являются зарисовками, сделанными уже после завершения создания памятника, а не рисунками-проектами [12, p. 96].

«Герцог Людовик Савойский» и «Герцог Иоанн IV Брабантский» поступили в коллекцию музея Бойманс-ван Бёниген после смерти коллекционера в 1958 г. Вопрос об авторстве и рисунков-копий и первоначального проекта к скульптурному оформлению гробницы Людовика Мальского остаётся открытым.

Стилистический анализ роттердамских рисунков позволил сделать вывод о том, что вероятнее, автор рисунков — не сам

Рогир ван дер Вейден, а два разных художника мастерской Рогира или последователей, испытавших его влияние. В рисунках использованы штифты разного качества, штриховка тоже различна [12, p. 100].

Особый интерес в рисунках представляет трактовка одежды. Оба графа наряжены в костюм первой половины XV в. шаперон и огромные ленты-буралле, как и меховая оторочка одежды были признаком высокого происхождения. Примечательно, что изображённые меховые детали выглядят так, как они не могут выглядеть на бронзовой статуе, словно это рисунки-проекты к живописному произведению.

Практика копирования была очень широко распространена среди нидерландских художников в этот период и давала им возможность свободно использовать и комбинировать копированные элементы при создании новых композиций [4, с. 25]. Мотивы, увиденные в произведении скульптуры другого мастера, могли послужить иконографическими образцами для создания своего собственного произведения в иных видах искусств — в живописи маслом, росписи стёкол, книжной миниатюре, и это делает взаимосвязи между ними в рассматриваемый период ещё более сложными.

Что касается пластического решения гробницы Людовика Мальского, то оно в значительной степени повлияло на стиль нидерландской погребальной скульптуры XV–XVI вв. Заметное сходство представляют бронзовые фигуры родственников, украшавшие гробницу Изабеллы де Бурбон, хранящиеся ныне в амстердамском Рейксмузеуме (Илл. 8–10). Они были сделаны около 1475–1476 гг. мастером Рениром ван Тиненом. Эти миниатюрные фигурки грациозны и изящны, яркие блики создают изысканную игру света и теней, в ритмичных складках есть что-то музыкальное и завораживающее, как чередование аккордов и пауз, заставляющее остановиться и подумать о вечности. От них веет ощущением великолетия, не доходящего до кичливости, превосходного вкуса и гармонии, к которым стремились создатели гробниц бургундской знати XV в.

Список литературы:

1. Борхерт Т.-Х. Ян ван Эйк. М., Кёльн: Taschen / Арт-Родник, 2009. 96 с.
2. Егорова К. С. Ян ван Эйк. М.: Искусство, 1965. 252 с.
3. Мандер К. ван. Книга о художниках. СПб: Азбука-классика, 2007. 544 с.
4. От готики к маньеризму. Нидерландские рисунки XV–XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог / Автор-составитель А. О. Ларионов. СПб.: Издательство Гос. Эрмитажа, 2010. 364 с.
5. Хёйзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 768 с.
6. Ainthworth M. W. Diverse Patterns Pertaining to the Crafts of Painters or illuminators: Gerard David and The Bening Workshop // *Master Drawings*. 2003. Vol. 41. № 3. P. 240–265.
7. Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier vsn der Weyden. Katalog / ed. N. van Hout. Stuttgart: Belsar Verlag, 2007. 112 S.
8. Borchert T.-H. Jan van Eyck. // Online museum of the Flemish Art Collection. URL: <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/biography/jan-van-eyck.html> (дата обращения: 25.07.2019).
9. Friedlander M. J. Early Netherlandish Paintings. Vol. 1. The van Eycks, Petrus Christus. Leyden – Brussels: W. Sijthoff – La Connaissance, 1973. 228 p.
10. Friedlander M. J. Early Netherlandish Paintings. Vol. 2. Rogier van der Weyden and the Master of Flemalle. Leyden – Brussels: W. Sijthoff – La Connaissance, 1973. 259 p.
11. Hunter J. Who is Jan van Eyck's Cardinal Niccolo Albergati? // *The Art Bulletin*. 1993. Vol.75. № 2. P. 203–218.
12. Meestertekeningen van Jan van Eyck tot Hiëronymus Bosch. Catalogus / met bijdragen van F. Koreny F., E. Pokorny, G. Zeman. Antwerpen: Rubenshuis, 2002. 208 p.
13. Nash S. Northern Renaissance Art. Oxford–New York: Oxford University Press, 2008. 356 p.
14. Paumen V. Rogier van der Weyden. // Online museum of the Flemish Art Collection. URL: <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/biography/rogier-van-der-weyden.html> (дата обращения: 25.07.2019).
15. Viaene A. Lodewijk II van Male – 1384. // *Biekorf*. 1973. Jaargang 74. P. 32–37
16. Vos D., de. Rogier van der Weyden. The Complete works. Antwerp: Mercatorfonds, 1999. 400 p.

References:

- Ainthworth M. W. Diverse Patterns Pertaining to the Crafts of Painters or illuminators: Gerard David and The Bening Workshop. *Master Drawings*, 2003, vol. 41, no. 3, pp. 240–265.
- Borchert T.-H. *Jan van Eyck*. Moscow, Cologne, Taschen / Art Rodnik Publ., 2009. 96 p. (in Russian)
- Borchert T.-H. Jan van Eyck. // *Online museum of the Flemish Art Collection*. Available at: <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/biography/jan-van-eyck.html> (accessed: 25.07.2019).
- Egorova K. S. *Jan van Eyck*. Moscow, Iskustvo Publ., 1965. 252 p. (in Russian)

- Friedlander M. J. *Early Netherlandish Paintings. Vol. 1. The van Eycks, Petrus Christus*. Leyden / Brussels, W. Sijthoff / La Connaissance Publ., 1973. 228 p.
- Friedlander M. J. *Early Netherlandish Paintings. Vol. 2. Rogier van der Weyden and the Master of Flemalle*. Leyden / Brussels, W. Sijthoff / La Connaissance Publ., 1973. 259 p.
- Hout N. van. (ed.) *Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier vsn der Weyden (Katalog)*. Stuttgart, Belsler Verlag Publ., 2007. 112 p. (in German)
- Huizinga J. *Osen' Srednevekov'ia. Issledovanie form zhiznennogo uklada i form myshleniia v 14 i 15 vekakh vo Frantsii i Niderlandakh (The Autumn of the Middle Ages. A Study of the Forms of Life, Ideas and Art in France and the Netherlands in the 14th and 15th Centuries)*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha, Publ., 2011. 768 p. (in Russian)
- Hunter J. Who is Jan van Eyck's Cardinal Niccolo Albergati? *The Art Bulletin*, 1993, vol.75, no. 2, pp. 203–218.
- Mander K. van. *Kniga o khudozhnikah (The Schilderboek)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 544 p. (in Russian)
- Korenny F.; Pokorny E.; Zeman G. (ed.) *Meestertekeningen van Jan van Eyck tot Hiëronymus Bosch (Catalogus)*. Antwerp, Rubenshuis Publ., 2002. 208 p. (in Dutch)
- Larionov A. O. (ed.) *Ot gotiki k man'erizmu. Niderlandskie risunki 14–16 vekov v sobranii Gosudarstvennogo Ehrmitazha (From Gothic to Mannerism. Netherlands Drawings of 15th – 16th Centuries in the Collection of the State Hermitage Museum)*. Catalogue. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2010. 364 p. (in Russian)
- Nash S. *Northern Renaissance Art*. Oxford/New York, Oxford University Press Publ., 2008. 356 p.
- Paumen V. Rogier van der Weyden // *Online museum of the Flemish Art Collection*. Available at: <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/biography/rogier-van-der-weyden.html> (accessed: 25.07.2019).
- Viaene A. Lodewijk II van Male — 1384. // *Biekorf*, 1973, no. 74, pp. 32–37. (in Dutch)
- Vos D., de. Rogier van der Weyden. The Complete works. Antwerp, Mercatorfonds Publ., 1999. 400 p.