К.Г. ШАШКИНА

Кандидат искусствоведения, декан факультета «Искусство реставрации», доцент кафедры дизайна текстиля РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: karina704@mail.ru

K.G. SHASHKINA

PhD in Art History, Dean of the faculty of «Art of Restoration», Associate Professor in the Department of Textile Design of the Russian State University of Design and Applied Arts Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: karina704@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_166_177

К ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ ЭКСПОЗИЦИИ ЦИКЛА ШПАЛЕР «ТРИУМФ ЕВХАРИСТИИ» ПО КАРТОНАМ П.П. РУБЕНСА В ИНТЕРЬЕРЕ ЦЕРКВИ МОНАСТЫРЯ ДЕСКАЛЬСАС РЕАЛЕС В МАДРИДЕ

TO THE PROBLEM OF RECONSTRUCTING THE EXHIBITION OF THE CYCLE OF TAPESTRIES "THE TRIUMPH OF THE EUCHARIST" BASED ON CARTOONS BY P.P. RUBENS IN THE INTERIOR OF THE CHURCH OF THE DESCALZAS REALES MONASTERY IN MADRID

Грандиозный цикл «Триумф Евхаристии», состоящий из 21 шпалеры, представляет собой вершину творчества знаменитого фламандского художника эпохи барокко П.П. Рубенса в шпалерном искусстве. При работе над заказом художник получил полную свободу в реализации своих замыслов, что позволило ему предложить новую иконографию шпалер, а также способ их развески в интерьере церкви монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде. На данном примере можно увидеть, как личность самого художника, конкретная архитектура и характер события, для которого предполагались шпалеры, влияют на композицию и последовательность развески настенных ковров. По причине неоднократных перестроек церкви и отсутствия архивных до-

кументов, воссоздание первоначального авторского варианта экспозиции сопряжено с рядом сложностей. Тем не менее, существует возможность предложить визуальную реконструкцию развески шпалер в интерьере, благодаря имеющимся данным и современным компьютерным технологиям.

Due to the church's repeated reconstructions and the lack of archival documents, recreating the original author's version of the exhibition presents a number of challenges. However, it is possible to offer a visual reconstruction of the tapestry arrangement in the interior, thanks to available data and modern computer technology.
The grandiose "Triumph of the Eucharist" cycle, consisting of 21 tapestries, represents the pinnacle of tapestry art by the renowned Flemish Baroque artist P.P. Rubens. While working on the commission, the artist was given complete freedom to realize his ideas, allowing him to propose a new iconography for the tapestries, as well as a method for hanging them in the interior of the church of the Descalzas Reales Monastery in Madrid. This example demonstrates how the artist's personality, the specific architecture, and the nature of the event for which the tapestries were intended influence the composition and hanging sequence of the wall hangings.

Ключевые слова: интерьер церкви, монастырь Дескальсас Реалес, серия шпалер, новая иконография и экспозиция ансамбля шпалер.
Keywords: church interior, Descalzas Reales Monastery, tapestry series, new iconography and exhibition of the tapestry ensemble.

Традиции оформления торжественных церемоний при помощи художественного текстиля и, в частности, шпалер, сложившиеся еще во времена древних культур, на протяжении долгих столетий активно проявлялись в странах Западной Европы. Мобильность, внушительные размеры, широкий диапазон сюжетной тематики, а также декоративность и выразительность тканного настенного ковра, сделали шпалеры одним из главных инструментов визуального воздействия на зрителя. Самые разнообразные празднества, такие как прием почетных гостей и дипломатические встречи, коронации монархов, религиозные праздники, не обходились без шпалер. Зачастую серии ткали заранее, сюжетная тематика определялась ха-

рактером события. Говоря о циклах шпалер, нельзя не отметить тот факт, что заказ подобного рода напрямую связан с интерьером, либо пространством, в котором шпалеры должны были располагаться. От этого зависел их размер, количество в цикле, а также композиционное решение каждого настенного ковра. Безусловно, стилистика шпалер отражала ведущий стиль эпохи, зачастую диктуя совершенно новые для искусства шпалеры приемы.

Эпоха барокко в европейской шпалере ознаменовалась новаторскими приемами фламандца П.П. Рубенса, который успешно проявил себя в этом виде искусства. Всего художник исполнил четыре заказа на картоны для серий шпалер, однако наиболее интересным и значимым с точки зрения художественных приемов и экспонирования в интерьере является цикл «Триумф Евхаристии» (1625–1633). Самая масштабная по размерам настенных ковров и их количеству серия предназначалась для конкретного места, где и хранится по сей день, — монастыря Дескальсас Реалес (Descalzas Reales) в Мадриде, для которого в июле 1625 года испанская инфанта Изабелла Клара Евгения заказала цикл шпалер [2, с. 29]. Инфанта хотела преподнести ценный дар монастырю, история которого связана с её семьей со дня основания и монахиней которого она стала после смерти супруга [1]. Будучи истиной католичкой, Изабелла крайне почитала праздник Тела Христова или Евхаристии (Корпус Кристи), являющийся основополагающим для Габсбургов и испанского народа. Кульминацией религиозной и ритуальной жизни Дескальсас Реалес были празднества, которые отмечались с особой пышностью и великолепными многолюдными процессиями [2]. При помощи «мобильных фресок» создавали необходимый маршрут движения процессии верующих, зонируя ими пространство. Для праздника Корпус Кристи из королевской коллекции предоставлялись наиболее ценные шпалеры в знак особого почитания. Однако среди них не было серий, посвященных непосредственно данному событию. Инфанта решила заказать цикл «Триумф Евхаристии», поскольку имела прекрасные, доверительные отношения с художником, была поклонницей и покровительницей его творчества. Кроме того, у художника уже имелся богатый опыт по части работы над сериями шпалер. Она предоставила художнику полную свободу видения такой сложной темы, и он успешно с ней справился, придумав сложную систему аллегорических и реальных образов в контексте религиозного праздника. Тем не менее, многие подробности и детали данного заказа все еще вызывают вопросы и споры среди исследователей.

Достоверно известно, что цикл предназначался для монастыря, но конкретно в какие помещения неизвестно. Монастырская обитель располагает двумя галереями, по одной с каждой стороны церкви. Слева закрытая территория для входа с улицы — клаустро де ла клаузура (claustro de la clausura), а справа открытая часть — клаустро публико (claustro publico). С конца XIX в. было принято устраивать процессии в открытой части, также называемой claustro processional, и развешивать шпалеры на фасадных стенах монастыря. Вполне возможно, что часть шпалер серии экспонировалась во внутреннем дворе. По различным административным причинам [3] исследователям не удалось составить максимально точный чертеж помещений, и нам остается опираться на приблизительную схему, сделанную в 1975 г. Норой де Пуртер и её командой. Фото и видео съемки внутри церкви и монастыря запрещены. В этой связи за основу будут браться чертежи де Пуртер, которые не совсем подробны, поэтому мы дополнили и уточнили их насколько это возможно. В частности, обозначили размеры стен, алтаря и хора монахинь для того, чтобы, опираясь на эти цифры, понять какие шпалеры могли там располагаться. Это значительно помогло при проведении реконструкции возможной развески шпалер в интерьере монастырской церкви. До сих пор не было попыток установить вид интерьера XVI в., поэтому мы вынуждены основываться на современном облике церкви и скудным описаниям из документальных источников, которые в совокупности дают некий средний вариант.

Отправной точкой нашей реконструкции станет группа из пяти шпалер под названием «Поклонение Евхаристии», поскольку это единственный сохранившийся эскиз Рубенса, где представлена совершенно новая концепция развески шпалер. Именно благодаря ему исследователи поняли главный принцип экспонирования, повлиявший на композиционное решение всей серии. Остальные одиннадцать больших шпалер являются единой системой с группой «Поклонение Евхаристии». Все они имеют примерно одинаковую высоту и два варианта оформления каймы. В «Поклонении» мы видим тосканские колонны, а в остальных — соломоновы или витые колонны. На больших коврах соломоновы колонны возвышаются над тосканскими, о чем можно судить по перспективе. Как и в сценах поклонения, так и на больших шпалерах мы видим разные точки схода. В «тосканском» типе эти линии сходятся внутри самой композиции и можно увидеть пол, на котором стоят колонны. В «соломоновом» типе, исчезающие линии уходят вниз и пол пропадает, зато видна часть потолка. Таким образом,

можно сделать вывод, что шпалеры с соломоновыми колоннами должны были висеть выше шпалер с тосканскими колоннами. С художественной точки зрения верный ход, так как более тяжелый тосканский ордер держит низ, в то время как легкая архитектура парит выше. Если их расположить в два яруса, как хотел Рубенс, исходя из чикагского эскиза, то общая высота достигла бы более 10 метров. Единственная часть монастыря, где возможно такое расположение, это церковь, стены которой около 12 метров до карниза. Как по форме, так и по сюжету, большие шпалеры настолько тесно связаны с пятью шпалерами поклонения, что они наверняка составляли единое декоративное целое и должны были располагаться вместе.

Вероятно, П.П. Рубенс ознакомился с интерьером церкви заранее перед тем, как начать работу. Идея о размещении шпалер в два яруса стала новаторской, поскольку шпалеры представляли собой не просто последовательность сцен, а единую монументальную композицию, сопряженную с интерьером и выстроенную вокруг зрителя. Основную структуру композиции формируют два ряда архитектуры в самих шпалерах, которые и являются своего рода каймой. Тосканские колонны расположены попарно, они рустованы и стоят на постаменте. Архитрав выполнен в античном стиле с метопами и триглифами. Над архитравом располагается широкий карниз с декором из аканта или виноградных лоз, прерываемый выступающими основаниями соломоновых колонн верхнего ряда. Они, в свою очередь, поддерживают архитрав, нижняя сторона которого украшена кессонами. Когда Рубенс принял заказ на украшение стен монастыря шпалерами, то столкнулся с той же задачей, что и любой художник-монументалист. Она состояла в полной проработке стен, которые должны быть оформлены от пола до потолка. Неудивительно, что в некоторых отношениях фламандец подражал настенной живописи XVI в., которую подробно изучил в Италии. Ряд особенностей, которые казались странными для шпалер в решениях Рубенса, связаны с тем, что он следовал традициям итальянской фресковой живописи и использовал архитектуру в качестве структурирующего элемента. Заслуга художника в том, что он умело перенес приемы монументальной живописи в шпалеру, создав целый ансамбль больших шпалер, отталкиваясь от интерьера. В некоторых случаях между архитектурными элементами меняется пространство, и открывается вид за пределами основного сюжета. Подобные оптические иллюзии были весьма характерны для барочной эпохи, создавая у зрителя впечатление некоего театрального действия.

Своим иллюзорным приемом «шпалеры в шпалере» Рубенс решительно порывает с общепринятой иконографией декорирования каймы, тем не менее, полностью не отказываясь от традиций. Согласно замыслу мастера, посредством созданных им оптических иллюзий, реальная и изображенная процессии на коврах сливались в глазах смотрящего. Линии построения архитектуры, позволяют точно определить с какого яруса шпалера. Угол, под которым нарисованы капители или базы колонн, указывают на то, с какой стороны находится зритель: слева, справа или анфас. Тени на всех предметах и деталях соответствуют заданному художником освещению. Нет никаких сомнений, что Рубенс выбрал принцип обрамляющих колонн, потому что подобный вариант изящно и эффектно решал задачу экспонирования в два яруса. Художник тщательно подошел к разработке всей серии уже на этапе эскизирования bozzetti (небольшие масляные эскизы на деревянных панелях). Наличие архитектурной каймы на всех панелях говорит о том, что художник разрабатывал концепцию развески в процессе эскизирования, зачастую объединяя некоторые сцены на одном эскизе. Интересно, что многие bozzetti Рубенса были разрезаны на отдельные части, а какие-то затерялись еще в XVIII в. при продажах с аукционов. Вероятно, подобные манипуляции были проделаны более поздними владельцами для того, чтобы иметь больше панелей кисти великого фламандца. Если бы bozzetti сохранились в первоначальном виде, мы бы имели более четкое представление о первоначальной задумке мастера. Эти небольшие эскизы не стали собственностью заказчицы, поскольку были найдены в коллекциях Антверпена XVII–XVIII вв. Возможно, Рубенс хранил их в мастерской до своей смерти. Чикагский эскиз разрезать не стали, потому как он представляет собой единую композицию, и размеры отдельных сцен были бы совсем фрагментарными [4].

Говоря о пяти сценах с Поклонением Евхаристии, где мы имеем точное представление о развеске шпалер, все композиции освещаются фронтально, кроме «Ангелов, несущих дарохранительницу». Здесь свет падает справа. Также существуют три дополнительные небольшие аллегорические композиции, не относящиеся к группе Поклонения: «Преемственность пап», «Летопись» и «Милосердие просвещает мир». Они сильно отличаются от остальных полотен размером, стилистикой сюжета и отсутствием архитектурной каймы, которая в данном случае представляет собой имитацию багета. Свет на них падает слева и сверху. Возможно, выбирая источник света для композиций, Рубенс учитывал количество

свечей в церкви и естественное освещение через полукруглые окна наверху. Первоначально исследователи решили, что эти композиции могли размещаться высоко над алтарем, в арке под карнизом, но это маловероятно по той причине, что их просто невозможно было бы рассмотреть. Также следует учитывать, что по высоте, располагаясь над группой «Поклонение», они бы «залезали» на арку, искажая рисунок. Скорее всего, они висели на одной из стен под хором монахинь. Их размеры подходят для данной версии, и отличная от больших шпалер кайма делает эту группу обособленной.

Очевидно, каждая группа шпалер соответствовала своей стене, составляя общий ряд. С иконографической точки зрения разумно предположить, что на одной стене располагались сцены из Ветхого Завета, а на другой из Нового Завета. Пять шпалер с Чикагского эскиза располагаются следующим образом — верхний ярус (слева направо): «Музицирующие ангелы», «Ангелы, несущие дарохранительницу», «Музицирующие ангелы»; нижний ярус: «Светская иерархия в поклонении» и «Церковная иерархия в поклонении» [5]. Надо сказать, что даже наличие этого эскиза оставляет ряд вопросов. В частности, некоторые исследователи полагают, что группа поклонения Евхаристии с Чикагского эскиза была предназначена для главного алтаря. По сюжетной тематике и значимости изображенной аллегории, действительно выходит, что Дарохранительница со всеми героями должна украшать именно алтарь. Но тогда получилось бы, что шпалеры полностью закрывают деревянное ретабло, а по центру алтаря временно устанавливалась некая решетка, которую мы видим на эскизе, но которой нет в реальности, и никаких свидетельств ее существования не сохранилось. Другие ученые полагают, что, скорее всего, шпалеры предназначались для хора монахинь — коро альто, так как эскиз очень напоминает архитектонику нынешней стены, несмотря на все перестройки. Нора де Пуртер писала, что группа «Поклонение Евхаристии» должна была украшать главный алтарь, но объяснить наличие решетки на эскизе не смогла. Входящие в помещение видели бы боковые стены нефа и главный алтарь. Вряд ли возможно, что в праздник Тела Христова шпалерами закрывались все скульптурные изображения спасителя, Богоматери и святых. Либо эскизу Рубенса просто не стали следовать, или внесли изменения. Интересно, что для стены монашеского хора, которая находится напротив алтаря, размеры «Поклонения» подходят и по высоте, и по ширине. Подобное расположение смогло бы объяснить наличие

решетки на эскизе, но маловероятно, что столь важные по тематике шпалеры, экспонировались на западной стене. Также существует шпалера, не вписывающаяся ни в один блок — «Царь Давид, играющий на арфе». Шпалера обрамлена в трапециевидную форму со скошенными углами, которая явно говорит о том, что ее следует повесить где-то наверху, возможно, в арке. Главный алтарь венчает именно арка, и в самой верхней точке шпалера вписывается по размерам. Хотя, конечно, сам сюжет опять же мало подходит для подобного места.

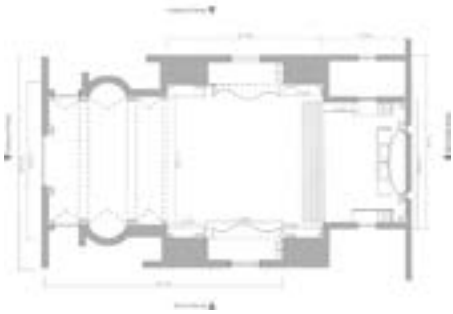


Рис. 1. План церкви Дескальсас Реалес в Мадриде (М 1:100). Выполнен автором



Рис. 2. Предлагаемая развеска шпалер на северной стене церкви. Выполнена автором



Рис. 3. Предлагаемая развеска шпалер на южной стене церкви. Выполнена автором

Нет никакой точной информации о расположении остальных одиннадцати шпалер, однако они совершенно точно экспонировались в два яруса. Верхний ярус занимали шпалеры с соломоновыми колоннами, нижний с тосканскими. Нам представляется возможным разделить их на две группы: 1. «Сбор Манны Небесной», «Пророк Илия и Ангел», «Встреча Авраама и Мельхиседека», «Евхаристия, преодолевающая языческие жертвы», «Ветхозаветные жертвы», и «Триумф Надежды» (bozzetti); 2. «Торжество Церкви», «Торжество Любви», «Четыре евангелиста», «Защитники Евхаристии», «Победа Истины над ересью» и «Торжество Веры». Принимая во внимание угол освещения на шпалерах, можно предположить, что группа с ветхозаветными сценами предназна-

чалась для литургической северной стены церкви, а вторая — для южной. На плане церкви, составленным Норой де Пуртер, нет ориентации по сторонам света и точных размеров стен, так что мы, опираясь на её масштабы, вывели более точные цифры. В 70-е годы прошлого столетия у исследователей не было возможностей использовать компьютерные технологии. В связи с чем автором была проведена работа по обновлению чертежей, и созданию разверток в векторной графике при помощи программ Adobe Illustrator 20 и Archicad 24. План церкви выполнен в масштабе 1:100 (Рис. 1), так же как и развертки северной и южной стены (Рис. 2, 3). Развертка восточной стены с хором монахинь выполнили в масштабе 1:60 (Рис. 4) [6]. Стену с главным алтарем делать не стали, так как там крайне многосложная архитектоника стены, и без точных замеров это будет крайне условный вариант. К тому же мы имеем эскиз самого Рубенса, дающий представление об их развеске.



Рис. 4. Развеска шпалер группы «Поклонение Евхаристии» на западной стене монашеского хора. Выполнена автором

Для расположения шпалер на развертках стен были взяты modello Рубенса, по причине более хорошего качества и значительной яркости по цвету, и создания наиболее выразительных иллюстраций. Если брать во внимание тот факт, что интерьер церкви видоизменился, и сейчас представляет собой несколько другое пространство, чем то, с которым работал Рубенс, развеска именно оригинальных шпалер не совсем корректна и в принципе невозможна. Мы хотим показать примерный вариант задумки мастера и восстановить точную хронологию всех композиций цикла, чего никто прежде не делал. На некоторых modello [7] мы восстановили утраченные края архитектурной каймы, взяв их со шпалер и дорисовав вручную в программе Procreate, в соответствии с приемами и колоритом художника. Также все эскизы были зеркально отражены по горизонтали для наилучшего представления целостной картины, с учетом того, как выглядят шпалеры. Выполнение этой задачи стало бесценным опытом, потому как пришлось весьма тщательно подбирать тоновые и цветовые отношения, сделанные П.П. Рубенсом.

На представленных развертках можно увидеть предполагаемый алгоритм развески шпалер по северной и южной стене. За основу взята

последовательность шпалер, предложенная Норой де Пуртер. В церкви есть еще два боковых алтаря, которые мы учли, составляя экспозицию. По итогу визуальной реконструкции получилась интересная версия сценографии процессии. Композиции на шпалерах северной стены обращены к главному алтарю по рисунку и динамике, в то время как шпалеры южной стены от него как бы уходят в сторону стены хора монахинь, на которой размещена группа Поклонения. Возможно, движение происходило следующим образом: верующие входили в церковь и видели вдоль литургической стены ветхозаветные сюжеты, которые подводили процессию к главному алтарю, невероятно пышно украшенному тканями, цветами и свечами, с дарохранительницей и причастием. После него, познав смысл Нового Завета, новой жертвы и очищения через Тело и Кровь Спасителя, обновленный человек с триумфом двигался вместе с процессией южной стены, которую отличает победа над всеми пороками и трудностями через Церковь Христову. И тогда все заканчивалось торжественными сценами Поклонения на коро альто. Мы предполагаем, что фасадные стены и крытая галерея монастыря также украшались другими шпалерами из королевской коллекции. Цикл Рубенса стал бы завершающим торжественным аккордом всего праздника. Следует отметить, что в своей монографии «Рубенс (1577–1640)» 2008 г. Конча Эррера Карретеро предлагает несколько вариантов гипотетической развески шпалер, но они сделаны условно, без привязки к интерьеру, а последовательность шпалер отличается от версии Норы де Пуртер.

Подводя итог, следует сказать, что любые версии касательно расположения шпалер в церкви будут лишь гипотезами, в виду отсутствия архивных данных. Однако наш вариант реконструкции проведен с учетом всего предыдущего опыта исследователей данной проблемы и применением новых технологий. Мы имеем возможность увидеть и представить великолепие праздника и торжественной церемонии, к которым многие столетия стремились целые династии правителей. Синтез архитектуры и шпалер является полем для дальнейших исследований. Безусловно, нельзя не сказать о личности самого П.П. Рубенса, выступившего в роли художника-монументалиста, художника-картоньера и даже художника-проектировщика. Его художественные приемы, ставшие глотком свежего воздуха в искусстве шпалеры, оказали значительное влияние на творчество других мастеров.

Примечания:

1. Поскольку устав монастыря гласил, что его членами могут быть только особы благородного происхождения, обитель получила множество дорогих подарков, за многие столетия существования накопилась настоящая сокровищница. Монастырь служил приютом многим девушкам из знатных семей. Спасаясь от навязываемого брака по расчету, и тем самым протестуя, девушки уходили в монастырь, живя в крайней бедности, но приходили с дорогими подарками для обители. Сейчас монастырь функционирует и как музей, храня в своих стенах богатейшую коллекцию предметов искусства. Помимо картин собрание включает монеты, скульптуры, серебро и хрусталь. Здание XVI в. превратилось в комплекс, который со своими картинами, скульптурами, фресками, предметами декоративно-прикладного искусства и ювелирными украшениями, мог бы соперничать с королевским дворцом. В 1960 г. монастырь открыли в качестве музея, хотя теперь он менее роскошен, чем во времена своего расцвета.

2. Деревянную скульптуру Христа носят по монастырю при свечах под звуки плача, который поют послушники, олицетворяющие жен-мироносиц. Надо сказать, что монастырь имел специальное папское разрешение на такие мероприятия в Страстную неделю. Праздник Тела Христова ежегодно отмечался в Мадриде, сопровождаемый аллегорическими представлениями в самом центре города на площади Плаза-Майор (Plaza Mayor). Подобные праздники неоднократно упоминаются как старейшие и наиболее типичные для монастыря, и церемонии в Мадриде, сохранившие свой первоначальный характер. «Погребение» тела Христова принимает форму трогательной, эмоциональной процессии, проходящей на закате в Страстную пятницу.

3. В 70-е годы XX в. Нора де Пуртер с группой исследователей посетили Мадрид с целью изучить Дескальсас Реалес и шпалеры Рубенса, они столкнулись с рядом проблем, которые значительно осложнили работы. Мэрия города и различные административные инстанции не могли помочь в поиске необходимых документов и более ранних чертежей для создания полной картины всех перестроек. Ученые хотели провести точные архитектурные обмеры интерьеров монастыря и церкви, но и это не вполне удалось. Тогда им пришлось сделать весьма поверхностные замеры и рисовать буквально с натуры, находясь на месте, опираясь на единственный доступный чертеж XVI в. В настоящее время съемки помещений и изделий, принадлежащих монастырю, запрещены.

4. Шпалеры группы «Поклонение Евхаристии» с Чикагского эскиза художник выполнил так, как в будущем выглядели бы шпалеры. Это единичный случай такого внимания к подобным деталям, который, скорее всего, связан с тем,

что Рубенсу хотелось представить инфанте этот блок именно в таком виде, как в конечном варианте.

5. Автор предлагает визуальную развеску группы «Поклонение Евхаристии» для стены коро альто, исключительно по причине наличия декоративной решетки и подходящих размеров. Сюжетная тематика данной группы шпалер не характерна для западной стены церкви.

6. Имеются в виду «Четыре Евангелиста», «Триумф Церкви», «Защитники Евхаристии», «Победа Истины над ересью» и «Триумф Божественной любви».

7. Карретеро разделила шпалеры на три группы по сюжетному наполнению: «Прообразы Евхаристии» («Сбор манны», «Илия и ангел», «Авраам и Мельхиседек», «Евхаристия, преодолевающая языческие жертвы», «Жертвоприношения Ветхого 32авета»), «Триумфальные колесницы» («Триумф церкви», «Триумф любви», «Триумф веры», «Победа над ересью», «Триумф надежды»), «Поклонение Евхаристии» и «Защитники Евхаристии» («Защитники Евхаристии» и «Четыре евангелиста»). Исследователь считает, что все шпалеры, кроме блока Поклонения, экспонировались на улице, что также является одной из возможных версий. Значительным достоинством данного издания является то, что здесь представлены изображения реальных шпалер с инвентарными номерами, поскольку Карретеро является заведующей отделом текстиля Фонда Национального наследия (Patrimonio Nacional).

Список литературы:

1. *De Poorter N.* The Eucharist series, Part II, Vol. 1. — cop. 1978. // Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assemmbled by the late dr. Ludwig Burchard in 26 pt. — London: Phaidon, cop. 1975.

2. Virginia Brilliant. Triumph and Taste. Peter Paul Rubens at the Ringling Museum of Art. — Florida, 2011.