К.Г. ШАШКИНА
Преподаватель кафедры «Дизайн-текстиль» МГХПА им. С.Г. Строганова (МГХПА)
e-mail: karina704@mail.ru

K.G. SHASHKINA
Lecturer of the department «Design-textile» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts (MGHPA)
e-mail: karina704@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_2_279_290

СПЕЦИФИКА ПРОИЗВОДСТВА ФЛАМАНДСКИХ ШПАЛЕР XV–XVI ВВ.: АТРИБУЦИЯ, МАСТЕРСКИЕ, ХУДОЖНИКИ

THE SPECIFICS OF THE PRODUCTION OF FLEMISH TAPESTRIES IN THE 15th–16th CENTURIES: ATTRIBUTION, WORKSHOPS, ARTISTS

В статье рассматривается специфика шпалерного производства во Фландрии в XV–XVI вв.: значение и роль шпалер в европейском искусстве, принцип работы ткацких мастерских, а также обрисовка общей ситуации на рынке шпалер того времени. Затрагиваются ключевые аспекты атрибуции произведений тканого искусства.

In the article, tapestry production in Flanders in the 15th-16th centuries is of particular importance: the significance and role of tapestry in European art, the principle of operation of weaving workshops, as well as an outline of the general situation on the tapestry market of that time. The characteristic features of the attribution of the power of woven art are touched upon.

Ключевые слова: шпалера, маркировка, клеймо, картон, ткацкая мастерская, заказ.
Keywords: tapestry, border, mark, cartoons, weaving workshop, order.

Шпалерное искусство долгое время было ведущим в Европе. Масштабы, сложная иконография, художественная оригинальность, специфика материала и техники, а также возможность максимально эффектно воздействовать на зрителя с целью достижения определенных эмоций сделали шпалеру самым востребованным видом искусства с середины XIV в. и вплоть до XVIII в. В своем монументальном воплощении ткацкое искусство вышло за рамки прикладного мастерства. Огромные масштабы полотен, которые с легкостью перемещаются в любое пространство, в отличие от классической настенной живописи, позволяют называть шпалеру «мобильной фреской». Производились ковры, как правило, сериями, которые представляли собой целые ансамбли. Внушительные размеры и значительное количество ковров в самой серии, а также тонкость исполнения и особенность техники ткачества предполагали работу целой артели ткачей на протяжении десятилетий. Внутри одного цикла шпалеры связаны между собой размерами, стилем и орнаментикой, что в совокупности иллюстрирует единое живописное повествование. Их вывешивали в хронологическом или смысловом порядке, и таким образом перед зрителем разворачивалось целое декоративное повествование.

Исследование шпалер всегда сопровождает ряд проблем. Например, определение точного количества настенных ковров в серии; мастерская, в которой они выполнялись; авторство картонов или имя заказчика (от этого зависит и расположение полотен в пространстве). Данные вопросы тесно взаимосвязаны. При более глубоком изучении становится ясно, что большинство серий сохранились не полностью, чаще всего мы ничего не знаем о художниках-картоньерах, и далеко не всегда можем выяснить, в какой конкретно мастерской было соткано изделие или серия. Какие же инструменты имеются для того, чтобы составить некую ясную картину создания «мобильной фрески»? В первую очередь — относительное местоположение во временных рамках. Если нет указаний на конкретный год создания, то можно предположить дату по характерным для определенного времени стилистическим приемам. Во-вторых, о месте изготовления (город, ткацкий центр) делают предположения на сравнении с работами с доказанным происхождением. В-третьих, наличие каймы или же ее отсутствие, а также ее декоративное и сюжетное наполнение могут помочь при исследовании изделия [1]. И даже такие способы применимы далеко не ко всем шпалерам. Ситуация усложняется еще и тем, что некоторые ансамбли не были завершены полностью или же они

разрозненны по частным коллекциям, вследствие чего их историю сложно проследить. Бывало, что после завершения серии она отправлялась в другую страну или город. В Европе существовали специальные торговые залы, где велась продажа ковров [2], и шпалеры из одной серии могли уйти к разным владельцам. Прибавить к этому — плохие условия хранения, такие как повышенная влажность, яркое освещение и различные события (войны, пожары и прочее); все это привело к безвозвратной потере многих тканей. В пожарищах также исчезло огромное количество ценных архивных записей, документации и деловой переписки заказчиков с исполнителями. Даже при изучении архивов крупнейших коллекций мы видим, что до нас дошли далеко не все изделия.

В западноевропейской истории шпалеры многие столетия выступали в качестве престижного и монументального предмета обихода, который повествует зрителю о светской жизни или религии. При этом южно-голландские ковровые изделия занимают одну из самых значительных ниш в истории шпалерного искусства. Вплоть до XVII столетия фламандские центры ткацкого производства (с конца XV столетия, прежде всего, Брюссель) играли ведущую роль в международной торговле, поначалу поставляя ковры знатным клиентам или духовенству. Позднее позволить себе подобные заказы смогли люди из более низкого сословия.

В основном, они изготавливались по заказу в мастерской, но также ткали «впрок» менее трудоемкие вещи, рассчитанные на случайного покупателя (рис. 1) [3]. Затем их предлагали для продажи либо в самой мастерской, либо в коллективных торговых залах. Главный международный рынок шпалер находился в Антверпене [2, с. 117]. В XVI в. здесь был создан знаменитый зал «Тэпсисперспанд» — крупный торговый зал, расположенный на Шуттерсховене [4], куда продавали свои товары ткачи и торговцы из всех городов южных Нидерландов. Производство шпалер довольно скоро превратилось в настоящую индустрию. Чтобы успешно вести дела, владельцам ткацких мастерских приходилось быть и крупными предпринимателями, и грамотными финансистами, способными оценить требования рынка, найти и заключить договор с художником, привлечь новых заказчиков, произвести в срок оплату за выполненную работу. Показательным будет пример знаменитых торговцев шпалерами — Франсуа де ла Планша и Марка Команса. Планш был сыном шпалерных предпринимателей из Ауденарде, находящихся на самой верхушке торгово-производственной пирамиды [3, с. 44–45]. Они поставляли сырье и картоны

ткацким мастерским и занимались реализацией гобеленов в Антверпене и Франции. Марк Команс — внук торговца тканей в Антверпене, который женился на девушке из влиятельной флорентийской купеческой семьи. Его отец Томас Команс сделал впечатляющую международную карьеру торговца тканями. У Томаса также было несколько братьев, занятых в семейном бизнесе и поддерживающих разветвленную торговую сеть тканей Комансов. Для развития семейного дела заключались браки по расчету, для взаимной выгоды предприятий.

Бывает очень сложно проследить экономические каналы, по которым двигалась торговля. Из-за дороговизны и длительности выполнения заказа некоторые операции проводились не напрямую между владельцем мастерской и клиентом, а при определенном посредничестве. Это были третьи лица, как правило, финансисты, которые сотрудничали с изготовителем. Так же, как и владельцы мастерских в Южных Нидерландах, они всегда были независимыми, работающими в качестве частных предпринимателей. Феномен государственной мастерской, начатый в XVI в. во Флоренции и достигший своего пика в гобелене XVII в. в Париже, не получил своего развития в Нидерландах. Это объясняет скудность документальных свидетельств о деятельности предприятий в этой стране. Со временем наследники ликвидировали старые бумаги своих предшественников, тогда как во Флоренции и Париже государственные чиновники тщательно следили за отчетной документацией.

В 1987 г. Фабиан Жюберт выступил с призывом к тому, чтобы приписывать гобелены к конкретным центрам их производства, и в 1993 г. снова поднял эту проблему. В этом же году Адольфо Сальваторе Кавалло попробовал уточнить эту концепцию. Однако при всем желании далеко не всегда мы имеем возможность точно атрибутировать шпалеру или целую серию. Историческая литература, прежде всего, основополагающие труды Хайнриха Гёбеля, повествующие о голландских шпалерах, делает акцент на трех основных центрах производства настенных ковров: Аррас, Турне и Брюссель. Если рассматривать их с точки зрения художественного развития, то его начальный этап можно зафиксировать в Аррасе, а конечный — в Брюсселе. В производстве ковров задействовано несколько отраслей и лиц, каждому отведена определенная роль. Например, покупатель, — его интересы учитываются в первую очередь; художники — на них возложена проработка тематики и создание эскизов; и, наконец, мастера ткацкого искусства. Их задача — воплотить в жизнь задуманное целой командой. Та-

ким образом, мы видим, что работа над заказом — это комплексный, многосложный порядок действий, в котором участвует целая команда людей. В конечном счете, даже мобильность участвующих в этом процессе художников и ткачей не позволяет локализацию и прикрепление к какому-либо центру. Точнее, это возможно далеко во всех случаях. Эскизы и ковры можно было отправлять в различные места, а у заказчика была возможность выбрать подходящую мастерскую. Этой позиции придерживается и Гай Дельмарсель. Исследователь считает, что приписать абсолютно каждую шпалеру к определенному городу достаточно проблематично. Наряду с некоторыми уже названными причинами, он указывает на трудности и невозможность классифицировать изделия, в соответствии с имеющимися письменными источниками. Так, например, заключенный с продавцом в Турне, Брюсселе, Брюгге или Лилле контракт на покупку ковра не обязательно является подтверждением того, что он будет произведен именно в этом месте. К тому же Дельмарсель выяснил: несмотря на то, что Брюссель и Брюгге являлись процветающими ткацкими центрами, мы не знаем ни одного настенного ковра из города Брюгге эпохи позднего Средневековья. Также ученый упоминает договор, заключенный между художниками, мастерами ткацкого дела и советом города Брюссель от 1476 г. В документе было закреплено следующее: художники должны были создавать эскизы основного сюжета углем или карандашом. Задачей мастеров ткачества являлось создание образов птиц, зверей, деревьев, растений, а также подбор материала для создания ковров. Таким образом, в шпалере сочетались и декоративность ткачества, и живописные приемы. В Брюсселе и Турне существовали цеха, или объединения городских ремесленников, которые практиковали создание композиций для шпалер. Например, уже в конце XIV столетия художники Мельхиор Брёдерлам, Симон Мармиён и Жозе Дарет рисовали образцы настенных ковров в своих артелях. Занимаясь комплексными проблемами классификации ковров по месту их производства, можно встретить доказательства участия в процессе создания ковров и других мастеров живописи. Причины перехода все большего количества художников на сторону ткацкого искусства следует искать в изменении вкуса у публики, испытывавшей потребность в новых видах иносказаний и в свежих стилистических идеях. Возник процесс диалога, причем художники видели в шпалерном искусстве будущее.

После 1500 г. ткацкое ремесло было сильно востребованным на юге Голландии. В развитии производства настенных ковров XVI столетия

меценатство в лице бурбоно-испанской династии играло большую роль. Как и прежде, наличие подобных изделий в коллекции — показатель статуса, богатства и влияния, а также возможность увековечить достоинства правителя, его достижения или важные исторические события. Например, серия шпалер «Охота Максимилиана I» была создана придворным художником Маргариты Австрийской Бернардом ван Орлеем и являлась большой ценностью династии. Серия состоит из 12 ковров, где каждый соответствует определенному месяцу года. Зрителю предстает картина повседневной жизни герцога и его двора. На шпалерах изображены реальные пейзажи и интерьеры, которые выполнялись с натурных зарисовок. Цикл демонстрировался в самых респектабельных кругах, став частью традиционной иконографии, с архитектурой и ландшафтами. Изображения охоты символизировали власть и отражали повседневную жизнь знати, где охота являлась таким же искусством, как и живопись. Другой известный пример, показывающий нам не просто придворную жизнь, а точную военную хронику — это великолепный цикл тканых ковров с изображением крестового похода Карла V на Тунис. Образ императора возвеличивается и прославляется — как защитника всего христианского мира. Эскизы были выполнены Яном Корнелисом Вермейеном, придворным художником Карла V, сопровождавшим правителя на полях сражений, где в качестве военного корреспондента он делал зарисовки событий. Интересно, что сам император не является главным действующим лицом происходящего, а находится где-то в толпе, на заднем плане. Выполнили заказ в мастерской Вильгельма де Паннемакера, и это — роскошный цикл из 12 монументальных ковров, затканных золотом и шелком.

Фламандские ковры по праву считались лучшими в Европе. Иметь такие сокровища было вопросом престижа для любой известной фамилии. Многие коллекции гобеленов большую часть времени находились на хранении и вывешивались лишь по особым случаям: свадьба, важный дипломатический прием, религиозный праздник. Тканые сокровища берегли. Украсить ими интерьер или экстерьер за короткое время совсем несложно, а эффект — всегда впечатляющий. Конечно, помимо шпалер, в коллекциях были и другие прекрасные декоративные ткани. Но «мобильные фрески» составляли наиболее яркую часть собрания, благодаря своим размерам, фактуре, сюжетам и тематике, не говоря о том, что в силу специфики техники ткачества процесс создания даже одного ковра требует большого количества времени, исчисляемого годами. Со-

хранились документальные свидетельства, которые описывают важные встречи королей, сопровождаемые «настоящим текстильным великолепием» — шпалерами с драгоценными нитями. Наличие фламандских шпалер с широким тематическим диапазоном в Испанской коллекции свидетельствует о масштабном развитии и разнообразии ткацкой деятельности. Такие крупные центры ковроткачества, как Брабант, Брюгге, Ауденарде и Брюссель, многие столетия являлись поставщиками для всех стран Европы, выполняя дорогостоящие статусные заказы для императоров и верховного духовенства. Многие заказчики старались переманить владельцев мастерских, чтобы организовать у себя в стране производство настоящих фламандских шпалер. Случившиеся исторические события этому только способствовали.

В 1585 г., во время Нидерландской революции, пал Антверпен. Это привело к большой волне эмиграции художников и ткачей, которые по политическим или религиозным причинам не захотели оставаться в испанской Фландрии. Данную ситуацию хорошо описывает задокументированный случай Франса Сперинга — ткача и продавца шпалер из Антверпена. Испанские войска разграбили его мастерскую, и Сперинг безуспешно пытался восстановить утраченное имущество [5, с. 67]. Он принимает решение переехать на север. Обосновавшись в Делфте, он заново создал ткацкую мастерскую, процветавшую вплоть до 1626 г. Большинство картонов на этом предприятии были выполнены бежавшими фламандскими художниками. Стилистика изделий мастерской Сперинга напоминает поздний маньеризм. Есть сохранившиеся произведения с маркировкой хозяина и клеймом Брюсселя (хранятся в Милане, музей Польди-Пеццоли). Такое несоответствие клейма, скорее всего, связано со старой привычкой, когда Сперинг держал производство в Брюсселе. Последующие ковры отмечались городским знаком щита между двумя буквами H и D (Holland-Delft) — Голландия/Дельфт, в качестве подражания брюссельской маркировке. Также в северных провинциях были основаны и другие ткацкие производства. Ян де Мехт переехал из Брюсселя в Мидделбург и открыл мастерскую в бывшем монастыре августинцев. Многие ткачи Ауденарде переехали в Гауду. Эмиграция коснулась большого количества предприятий, и не всем удалось восстановиться. Франс Тонс, один из самых успешных ткачей в Брюсселе, испытал серьезные финансовые трудности и был вынужден уехать в Испанию в качестве наемного рабочего. Другие фламандцы выехали за рубеж по приглашению иностранных

правителей, которые желали производить высококлассные фламандские шпалеры в пределах своей страны, избегая оттока капитала. Например, в Италии с 1416 г. начинают действовать мастерские при семействе Гонзага, куда активно приглашались иностранные мастера, в том числе и ткачи. Со временем в Италии шпалерное ткачество развилось до высокого уровня. Однако новаторская серия шпалер по картонам несравненного Рафаэля Санти выполнялась в Брюссельской шпалерной мастерской на протяжении 5 лет. Столь статусный и крупный заказ папы римского Льва X Медичи для Сикстинской капеллы доверили именно голландцам.

Художники в XVI в. все больше занимались непосредственно созданием эскизов и этюдов для шпалер, что помогает с определением авторства картонов. Например, ковры, выпущенные с таких крупных предприятий в Брюсселе, как мастерская Питера ван Эдингена [5], а также Питера и Вилльгельма ван Паннемакера [6], Яна ван Тайгема, Франса и Якоба Гебельса, Яна ван Роома, Бернара ван Орлея, однозначно атрибутируются, благодаря документации и идентифицирующим монограммам [4, с. 191–210].

Таким образом, к XVI столетию сеть ткацких мастерских в Европе была настолько хорошо развита, что это только способствовало росту спроса на шпалеры. Как следствие — на рынке стали появляться изделия сомнительного качества, которые выдавались за произведения известных мастерских, в частности, Брюссельских. Многие ткачи стали прибегать к обману: рисунок просто подкрашивался сверху мелом и красками для того, чтобы значительно ускорить процесс создания полотна. Для такого рода изделий появился специальный термин — afsetten [5; 2, с. 116]. Власти города издали ряд указов, регламентирующих отметку авторства оригинальных ковров. С 1544 г. вышло постановление о специальной маркировке произведений тканого искусства, согласно месту производства. Клейма помогали отслеживать мастерскую, в которой выполнялся заказ, и призывать к ответу в случае нарушений (рис 2). Например, в 1621 г. Гийом Реймботс подал жалобу на двух самых крупных владельцев ткацких мануфактур того времени Яна Райса и Жака Гебельса, уличив их в подкрашивании ковров. После судебного разбирательства Реймботс выиграл дело и получил денежную компенсацию. Благодаря указам 1528 г. и 1544 г., результатом которых стала маркировка изделий, мы можем иметь более конкретную информацию о работе мастерских. Из-за частых пожаров, которые уничтожали бумажные архивные записи, многие шпа-

Рис. 1. Шпалера из цикла «История Деция Муса. Гадание на печени»:
а) Брюссель, мануфактура Яна Райса, 408 х 409, 1650 г., коллекция Palacio Real, Мадрид, инв. номер A.362–12235;
б) Брюссель, мануфактура Катарины ван ден Эйден, 346 х 459, 1625 г., коллекция Palacio Real, Мадрид, инв. номер A.359–12083

леры невозможно точно атрибутировать. Отметки на коврах сделали эту задачу, хотя бы частично, решаемой, так как многие клейма были либо утеряны, либо их невозможно расшифровать.

Для создания монументальных серий мастерские часто объединялись, чтобы ускорить процесс изготовления. Примером может служить сотрудничество таких известных шпалерных производств, как мастерские Маартена Рейботса II, Яна Райса II, Жака Гейбельса II и Франсуа ван де Хекке [8]. Однако ткацкой промышленности для создания ценных и разнообразных ковров требовалась помощь государства. В разное время властями были выданы субсидии или кредиты для мастерских Брюсселя. Также их освободили от всех видов налогов. Правда, для получения таких привилегий ткачи должны были выполнять не менее двух серий шпалер в год. Довольно большой объем, учитывая монументальные размеры ковров и безупречное качество исполнения.

На протяжении XV–XVI вв. производство фламандских шпалер претерпело колоссальные изменения, начиная от тематики, стилистики и композиционных программ и заканчивая развитием самого ткацкого производства — от традиции коллекционирования до разветвленной сети крупных мануфактур. Если на начальном этапе своего становления в шпалерах преобладала религиозная тематика, то постепенно сюжетная линия сместилась в сторону светской тематики, аллегорической и даже

Рис. 2 На рисунке представлены клейма некоторых ткацких центров-городов, таких как Брюгге, Брюссель, Брабант и Париж, а также маркировка частных мастерских Франсуа ван дер Хекке и Гилама ван Лифдэйла

исторической. В разработку картонов для «мобильных фресок» стали вовлекать крупных художников, а также на законодательном уровне регламентировался порядок передачи авторских прав на переиздание выполненной серии. Работа ткацких мастерских представляла собой сложную разветвленную сеть, в которую входили как заказчики, художники, так и исполнители. На разных исторических этапах государством принимался ряд указов, направленный на поддержание качества и престижа фламандского шпалерного искусства. Вплоть до XVII столетия, пока во Франции не открылась собственная крупная шпалерная мануфактура (которая начиналась, опять же, с двух фламандцев — Команса и Планша), Фландрия удерживала лидирующие позиции. Мы имеем возможность видеть и изучать прекрасные монументальные циклы шпалер, декоративные, сложные и тонкие по исполнению. Самобытные, затейливые, вызывающие трепет и волнение — тканые сокровища, которые до сих пор вызывают множество вопросов и споров среди исследователей.

Примечания:

1. Кайма как элемент фламандской шпалеры стала появляться примерно с 1480 г. в Брюсселе. До этого момента основной сюжет в гобелене доходил до самого края полотна, без какой-либо оформленной рамки. Для визуального выделения центральной композиции зачастую нарочито обводили флору на переднем плане или «укладывали» небольшие кустарники и деревья, чтоб подчеркнуть границы. С 1500 г. кайма (или бордюр) становится полноправным декора-

тивным элементом шпалеры, выполняя информативную функцию, в том числе. У каждой мастерской были свои предпочтения в оформлении каймы, по характеру рисунка и выбранным предметам можно сделать вывод о месте создания ковра. Поначалу преобладали богатые цветочные гирлянды, с фруктами и овощами, с живущими в них птицами и мелкими животными. В позднем Ренессансе стали добавлять медальоны, с заключенными в них сюжетами, которые перекликались с основной темой. Когда началась эпоха барокко, где-то до 1660 г., художники стали экспериментировать с архитектурными элементами, создавая эффект театральной сцены, особенно под влиянием декоративных и иллюзорных решений П.П. Рубенса. Более деликатное вхождение архитектурных мотивов решалось за счет больших картушей, которые располагались как в середине полотна, так и по углам бордюра. Этот прием идеально вписывался в концепцию самого времени и отвечал задачам стиля. После Рубенса подобного рода приемы, выглядели, скорее, как атавизм. Тогда ткачи захотели вернуться к ранним, флоральным, решениям, но адаптированным под актуальные тенденции, с элегантными фестонами, арабесками и гротесками. Наконец, незадолго до 1700 г., последний новый тип каймы фламандских шпалер — тканая имитация позолоченной резной деревянной рамы. С этого времени шпалеры считались просто «ткаными картинами», или «тканой живописью», что объясняет подобное решение бордюра. Многие серии исполняли по прошлым, уже существующим картонам. Подобные переиздания мало чем отличались друг от друга по центральному сюжету, хотя незначительные перемены можно заметить. Однако бордюр у всех разный, в зависимости от времени и моды. Ткацкие мастерские могли перевыпускать серии множество раз, меняя только кайму, что иногда осложняет процесс изучения этого вида искусства.

2. Когда в мастерскую поступал заказ на цикл шпалер, то в договоре, как правило, обозначались авторские права на картоны. Часто владельцы мануфактуры их выкупали и затем ткали по ним «реплики» серии, но с некоторыми изменениями и обязательной сменой каймы. Есть случаи, когда оригинальная серия не сохранилась, но имеются последующие версии. По ним, хотя бы примерно, можно представить исходный вариант. На подобных аукционах покупатели могли найти себе копию известной шпалеры и даже целой серии.

3. На рисунке 1 мы видим последующие реплики с оригинального цикла про Деция Муса по картонам П.П. Рубенса. Мастерская Яна Райса выкупила права на картоны и продолжала выпускать гобелены по этому сюжету. Может показаться, что оба ковра идентичны, но, если внимательно рассмотреть, видна разница в кайме. Пропорции и даже элементы внутри бордюра видоизменились. На

заднем плане справа знамена и драпировки заметно отличаются. Самая первая, оригинальная версия находится в консервации музея Лихтенштейна в Вене.

4. Первый выставочный зал в средневековой Европе, специально предназначенный для выставки и продажи произведений искусства, открыт в Антверпене в 1460 г. при соборе Богоматери и действовал до его сноса в 1560 г. Вниманию публики были представлены картины, скульптуры, книги, гравюры, шпалеры и декоративные ткани. Данное предприятие стало практикой организации нового типа городских ярмарок, которые развивались в южных Нидерландах в течение XV в. Это был самый большой и престижный из всех художественных рынков в Европе до 1550 г., обогнавший по популярности даже венецианские ярмарки.

5. Фламандское слово «afzetter», которое сохранило свои отрицательные коннотации до сегодняшнего дня, просто означает «swindler» — «мошенник».

6. Питер ван Эдинген, более известный как Питер Кук ван Альст, — фламандский художник, владелец ткацкой мастерской в Брюсселе, где выполнялась серия шпалер «Деяния апостолов» по картонам Рафаэля. Участвовал в создании многих статусных заказов. Был придворным художником императора Карла V. Для императора была выполнена известная серия шпалер «Честь».

7. Питер де Паннемакер — фламандский художник, работавший с Маргаритой Австрийской в 1518 г. Стал основателем ткацкой мастерской, управление которой продолжил его сын Виллльгельм. Их предприятие получало заказы Габсбургского двора.

8. Упомянутые мастерские продолжали свою работу на протяжении долгих лет, так как дело передавалось по наследству.

Список литературы:

1. Catalogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: Siglo XVII. — Madrid, 1986.

2. *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to 18th Century. — London Publishers, Tielt/Belgium, 1999.

3. *Guiffrey J.* Manufactures Parisiennes de tapisseries. — Paris, 1892.

4. *Schneebalg Perelman S.* Le retouchage dans la tapisserie bruxelloise ou les origines de l`edit imperial de 1544. — Asrab, 1961.

5. *Van Ysselsteyn (G.T.)* Geschiedenis der tapijtweverijen in de Noordelijke. Nederlanden, 2 vols. — Leiden, 1935–36.