МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова
(ФГБОУ ВО РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Шашкина Карина Григоровна

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫЕ ЦИКЛЫ ШПАЛЕР ПО КАРТОНАМ П.П. РУБЕНСА В ПРОСТРАНСТВЕ АРХИТЕКТУРНОГО АНСАМБЛЯ

Специальность 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
Том I

Научный руководитель
кандидат искусствоведения, доцент
Полякова Е.В.

Москва 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ…… 4

ГЛАВА 1. ШПАЛЕРНОЕ ИСКУССТВО ФЛАНДРИИ К. XVI-НАЧ. XVII В. И ПРИНЦИПЫ РАЗМЕЩЕНИЯ ШПАЛЕР В КУЛЬТОВЫХ И СВЕТСКИХ ИНТЕРЬЕРАХ……. 27

1.1. Технология и специфика шпалерного ткачества Фландрии XVI-XVII в.…….....27

1.2. Культурно-историческая ситуация во Фландрии в конце XVI-начале XVII в. и ее влияние на развитие шпалерного искусства …… 43

1.3. Анализ пространственного расположения шпалер в культовых и светских интерьерах.…… 54

ГЛАВА 2. ШПАЛЕРЫ ПО КАРТОНАМ П.П. РУБЕНСА В ПЛАСТИЧЕСКОЙ И КОЛОРИСТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ СТИЛЯ БАРОККО 1616-1622 ГГ……...…….... 74

2.1. Серия шпалер «История Деция Муса» (1616-1618), как первый опыт художника в шпалерном искусстве (знакомство с технологией и спецификой производства)……...74

2.2. Развитие стилевых программ барокко в шпалерах серии «История императора Константина» (1622)...…….. 94

2.3. Сложение авторского почерка П.П. Рубенса в иконографии, композиционных и колористических приемах проектирования шпалер 1616-1620-х гг……..112

ГЛАВА 3. НОВАТОРСТВО П.П. РУБЕНСА В ШПАЛЕРНОМ ИСКУССТВЕ В КОНТЕКСТЕ СТИЛЯ БАРОККО ……..……. 121

3.1. Комплексный художественный подход П.П. Рубенса в работе над серией шпалер «Триумф Евхаристии» (1625-1633)……. 121

3.2. Реконструкция экспозиции серии «Триумф Евхаристии» в интерьере церкви монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде……..151

3.3 Становление композиционных программ художника на примере серии шпалер «История Ахиллеса» (1630-35 (1632-33)), и их влияние на шпалерное искусство западноевропейских художников…….162

ЗАКЛЮЧЕНИЕ…… 183

Библиография……185

Каталог-приложение…….207

ВВЕДЕНИЕ

Данное диссертационное исследование посвящено комплексному анализу и систематизации разрозненного, обширного материала о декоративных циклах шпалер, выполненных по картонам одного из самых известных художников эпохи барокко Питера Пауля Рубенса (1577-1640).

Для начала следует внести ясность касательно используемой в исследовании терминологии. Шпалерой, с точки зрения технологии ткачества, называется настенный, безворсовый ковер с сюжетным или орнаментальным изображением, вытканный вручную. В иностранной литературе шпалеру обозначают словом «tapestry», а технику- шпалерным ткачеством.[1] Термин «гобелен» возник позднее в XVII в. Бирюкова Н. Ю. даёт следующее пояснение: «…Гобеленами называются стенные ковры, вытканные на парижской мануфактуре Гобеленов; шпалерами- аналогичные по технике стенные ковры, выполненные на других мануфактурах».[2] В отечественной литературе можно встретить определение «гобеленовое ткачество» при описании текстиля более ранних времен, и связано с тем, что шпалерное и гобеленовое ткачество идентичны с точки зрения технологии. Мы будем употреблять термины «шпалера» и «настенный ковер», как наиболее корректные и общепринятые в рамках заявленной темы.

Шпалера как форма искусства, являлась неотъемлемой частью интерьера Западной Европы уже с XI- XII вв., хотя довольно крупная коллекция древних шпалер находится в музее Гарвардского университета в научно-исследовательском институте Думбартон-Оукс (Dumbarton Oaks) в Вашингтоне. Также в фонде Абегга (Abegg-Stiftung) в Швейцарии

[1] В основу техники шпалерного ткачества легло простейшее полотняное переплетение, с той разницей, что в полотне нити основы и утка применяются в равном соотношении. В шпалерном же ткачестве рисунок создается путем полного перекрытия основы более плотными нитями утка, которые и образуют рисунок.

[2] *Бирюкова Н.* «Французские шпалеры конца XV-XX века в собрании Эрмитажа», издательство «Аврора», Ленинград, 1974. С.23.

представлен широкий ассортимент позднеантичных тканей, и весьма впечатляющими являются сохранившиеся фрагменты огромных шпалер. Изученные предметы этих коллекций, говорят о широком и разнообразном использовании шпалер в украшении и зонировании пространств интерьера и экстерьера. Сохранилось достаточно литературных источников, рассказывающих в подробностях о применении шпалер в качестве мобильного средства организации пространства. Шпалеры можно с легкостью перемещать, и создавать необходимое помещение, будь то шатер или походный храм. Уже в эпоху античности шпалера становится важным декоративным акцентом во дворцах знати, который помимо эстетической функции, еще выполнял роль утилитарную, зонируя должным образом интерьер. Тематика шпалер подбиралась под характер помещения, а высочайшее качество исполнения делало их двусторонними, так как изнанка не отличалась от лицевой стороны. Подобный уровень технического исполнения говорит о высоком спросе, и развитом производстве. Многие шпалеры были окрашены в пурпурные оттенки, что указывает на статусного заказчика, поскольку позволить себе этот крайне редкий и дорогой краситель, мог далеко не каждый.

В странах Западной Европы техника шпалерного ткачества была хорошо известна уже в период раннего средневековья. Через Римскую империю и Византию она попала в Европейские страны. Плиний в своих трудах упоминает мастерство ткачей из Галлии, которые соперничали с вавилонянами и александрийцами. Есть свидетельства, указывающие на работу нескольких ткацких мастерских в Марселе на юге Франции.[3] В первые годы христианского Рима церкви и базилики украшались с таким же усердием, как и императорские дворцы во времена язычества. Однако падение Рима и нашествие варварских народов привело это искусство в

[3] *Шашкина К.Г.* Роль западноевропейской шпалеры в формировании пространственной среды // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. – 2023. - № 4, ч. 1. – С.174-176.

упадок. Со временем, северные захватчики извлекли из своих языческих верований почтение к жречеству, и постепенно церковь стала святилищем, а в неспокойные времена, даже хранилищем произведений искусства и золотых монет. У знатных людей появился обычай дарить церкви имущество, и оставлять на хранение ценности перед военными походами. Эта мода сделала церковь и монастыри покровителями изящных искусств. Период правления Меровингов во Франции был богат произведениями искусства, о чем свидетельствуют сохранившееся ювелирные украшения. Вероятно, все они были выполнены в монастырских мастерских. В XVI в. н. э. церковь Сен-Дени была перестроена, и ее убранство состояло из мрамора, бронзовых врат, золотых ваз и великолепных «драпировок». Мы не можем сказать наверняка. подразумеваются ли именно шпалеры под словом «драпировки» из-за неточностей в описаниях древних писцов, но такая вероятность есть. Существует легенда, рассказанная жителями Обюссона Кольберу- министру Людовика XIV, о том, как зародилось шпалерное искусство. Они заявили, что производство существовало с незапамятных времен. После того, как Карл Мартелл в победоносной битве повернул вспять волну сарацинских нашествий между Туром и Пуатье в 732 г., некоторые из побежденных пленников, рассеянных по округе, остались и осели на местах, чтобы практиковаться и обучаться искусству шпалерного ткачества. То, что испанские мавры были искусными ткачами шпалер и других тканей, подтверждается существованием чрезвычайно тонкой ткани, известной как «Покрывало Хишама» (Королевская академия истории, Мадрид). В нем есть шпалерная полоса с изображением цветов, зверей, птиц, человеческих голов, а также куфическая надпись, молящая о благословении Хишама, калифа Кордовы (976-1013). Другая легенда связывает средневековых ткачей Арраса с галлами из племени атребатов. Атре- батум это латинское название Арраса, и шпалеры ткались там со времен Плиния вплоть до XVI в. Во время опустошительных набегов норманнов большое количество аррасских ткачей эмигрировало в Бове.

Сохранилось много литературных источников VIII в., которые описывают убранства церквей различных аббатств, и во всех присутствует значительное количество шпалер. Записи IX и X в. сообщают о налаженной работе шпалер при монастырских мастерских, а слава о производстве монастыря в Пуатье дошла до Италии. Сохранилась переписка, из которой следует, что в 1133 г. аббат Сомюрский заказал две шпалеры для хора своей церкви, где они должны были вывешиваться по большим праздникам. Рисунок обеих шпалер состоял из сцен Апокалипсиса.[4] Самый ранний, дошедший до нашего времени памятник датируется XI в. – это фрагмент шпалеры с изображением сцены терзания в круглом медальоне из церкви святого Джереона в Кёльне.[5] Первые сохранившиеся образцы европейских шпалер XII-XIII в. относят к регионам Германии и Скандинавии. На территории Франции и Нидерландов таких ранних примеров, как германские ковры, не сохранилось, но тем не менее шпалерное ткачество существовало. К сожалению, не сохранилось достаточно документальных источников, которые помогли бы ясно понять каким образом было организовано производство в то время, но уже с XIII в. имеются записи о нескольких гильдиях ткачей.

На протяжении нескольких столетий, при активной поддержке правящих династий, шпалерное искусство становится одним из ведущих. Помимо утилитарной функции утепления стен, шпалеры становятся важной формой светского искусства, и средством эмоционального воздействия на зрителя. Шпалеры начинают ткать целыми сериями, которые включают в себя определенное количество композиций, и все они связаны общей тематикой и стилистикой. Благодаря внушительным размерам, а также тому визуальному эффекту, который получается при легком колыхании искусно

[4] *Thomson W.G.* History of Tapestry. - London, 1973. P.39-40.
[5] *Шашкина К.Г.* К истории создания серии шпалер по картонам П.П. Рубенса «Триумф Евхаристии» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2014. - № 4. –С.192.

вытканных настенных ковров, шпалеры использовали во всех значимых событиях. Они использовались во внутреннем убранстве дворцовых и культовых помещений, а в особых случаях (например, торжественные приемы или важные дипломатические встречи) вывешивались на улицах или в специально построенных, временных павильонах, создавая праздничную обстановку.[6] В XVI в. Фландрия являлась ведущим центром шпалерного ткачества, однако, грянувшая Нидерландская буржуазная революция[7], разделила страну на два отдельных государства, где южная часть- Фландрия, осталась под покровительством Испании, а северная- Голландия, сохранила независимость. Долгие годы войны негативно сказались на шпалерном производстве. В Голландии оно фактически пришло в упадок, и многие профессиональные ткачи были вынуждены эмигрировать. В то время, как во Фландрии, ткачам предоставили особые налоговые привилегии, и обеспечили заказами. В XVII в. брюссельские мастерские продолжают выпускать многочисленные серии шпалер, однако это были лишь повторы ранее выпущенных циклов. Можно сказать, что на фоне золотого времени шпалер середины XVI в., это был период застоя. Новым этапом развития шпалерного искусства, станет творчество П.П. Рубенса, который создаст картоны для четырех серий шпалер.[8] Его новаторские композиции для шпалер, окажут влияние на последующих художников по шпалерам. Предложенная Рубенсом развеска шпалер в два яруса в культовом интерьере, станет абсолютно новым экспозиционным решением, и в дальнейшем станет активно применяться во время коронаций

[6] Тематика настенных ковров подбиралась в соответствии с характером события.

[7] Нидерландская буржуазная революция проходила в несколько этапов с 1566 по 1609 гг., и с 1621 по 1648 гг. Помимо идеологической борьбы с испанской короной, северные провинции отвергали католическую церковь, и продвигали идеи Реформации, в частности протестантизма, что значительным образом повлияло на характер искусства Голландии.

[8] Будучи фламандским художником и верным католиком, а также находясь под покровительством новых испанских наместников во Фландрии- эрцгерцогов Альберта и Изабеллы Клары Евгении, у П.П. Рубенса сложится наиболее благоприятная ситуация для развития своего таланта.

европейских монархов.[9] Эстетика и идеалы стиля барокко с его патетикой, театральностью и динамичностью, самым благоприятным образом подходили для дальнейшего, художественного развития шпалерного искусства, являвшегося неотъемлемой частью проявления эпохи.

Тема диссертации возникла из необходимости привести в системную целостность накопленный материал, касающийся развития шпалерного ткачества в западноевропейском искусстве и проследить тенденции использования шпалер в интерьере, и в организации экстерьера во время значимых событий. Исследовать эскизы, картоны и шпалеры всех серий по картонам П.П. Рубенса вместе, комплексно, для выявления периодов становления авторского стиля художника в этом виде искусства. Изучить предложенные им варианты экспозиции шпалер, определить роль и функцию настенных ковров в архитектурном ансамбле.

Актуальность исследования. Несмотря на значительный вклад П.П. Рубенса, в историю мирового искусства, его опыт в создании картонов для шпалер оставляет открытыми множество вопросов. В настоящий момент в отечественном искусствознании отсутствует комплексное, фундаментальное исследование всех серий шпалер по картонам П.П. Рубенса. Вследствие чего возникла необходимость сбора и изучения разрозненного материала по теме, преимущественно на иностранных языках, а также изучения зарубежных музейных коллекций. В зарубежном искусствознании творчеству художника в шпалерном искусстве уделено достаточное внимание, однако каждая серия шпалер рассмотрена отдельно. Отсутствует единый информационный источник, дающий представление о местонахождении всех эскизов, картонов и шпалер каждого цикла. Комплексное исследование четырех серий поможет составить полную картину развития стиля художника, уточнить спорные версии относительно имен заказчиков и интерьеров, в которые предполагались циклы шпалер.

[9] В данном случае речь идет о третьей, самой большой серии шпалер по картонам художника «Триумф Евхаристии» (1625-1633).

На примере одной из серий есть возможность предложить вариант экспозиции шпалер в интерьере. Полная схема расположения шпалер, их порядок и последовательность в интерьере по замыслу художника в отечественном искусствознании не описана. Данной проблемы иностранные специалисты касались в 1978 г., однако визуальной схемы развески шпалер не было предложено, как и более точного плана помещения. В настоящей диссертации собран, систематизирован и проанализирован имеющийся материал по декоративным сериям шпалер по картонам П.П. Рубенса, с уточнением терминологии, датировок работы над заказами, имен заказчиков. Собран каталог-приложение, содержащий полную информацию об эскизах, картонах и шпалерах всех серий, а также предложен вариант экспозиции шпалер одной серии в культовом интерьере.

Степень научной разработанности темы. Наряду с многочисленными монографиями и публикациями о живописи и графике П.П. Рубенса, отсутствие работ по комплексному исследованию шпалер в контексте архитектурного ансамбля, является заметной лакуной. Тем не менее изданий, посвященных истории шпалерного искусства, и отдельным сериям шпалер по картонам Рубенса, достаточно для того, чтобы составить общую информационную базу. Учитывая возросший, в последнее время, интерес к шпалерному искусству, необходимо структурировать и уточнить имеющийся материал.

Творчество одного из крупнейших европейских художников эпохи барокко, оставившего после себя внушительное творческое наследие, неизбежно вызывает интерес исследователей. В огромном количестве литературы, представляется возможным выделить типологию, используемых в исследовании изданий. В первую очередь это литература общего плана, которая рассказывает биографию художника, и содержит опубликованную личную переписку Рубенса, проливающую свет на некоторые аспекты его работы над заказами. Наиболее знаковыми публикациями данной тематики, являются труды Лекуре М.-А. «Рубенс»

(2011) и сборник переписки художника со вступительной статьей и примечаниями Егоровой К.С. «Питер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников» (1977). Оба издания дают широкую и подробную биографию мастера, полное описание его творческой деятельности, манеры общения с высокопоставленными лицами, характер ведения переговоров. Также можно встретить упоминания о заказах на шпалеры. Следует упомянуть работу Экардта Гётца «Питер Пауль Рубенс» (1987), в которой он дает краткое описание основных событий жизни Рубенса, и касается всего двух шпалер из разных серий мастера, с поверхностной и неточной информацией. Данный выпуск является переводом с немецкого языка, и в ходе нашего исследования были выявлены неточности в переводе, из-за которых сведения о настенных коврах вводят читателя в заблуждение.

Стоит отметить монографию Уэджвуда К. В. «Мир Рубенса, 1577-1640» (1998). Помимо анализа живописи художника, Уэджвуд рассматривает деятельность мастера как декоратора. Автором составлен обзор проектов по оформлению торжественных празднеств, украшавших город для встречи Испанских инфант. Представленные панели являются продолжением идей Рубенса о двухъярусном расположении полотен с архитектурным обрамлением, которое он использовал при создании серии шпалер «Триумф Евхаристии». Также упоминается серия «История императора Константина», и краткие исторические справки о ткацких производствах в XVII в.

Далее выделим издания, которые посвящены истории развития шпалер. Безусловно, одним из ключевых исследователей западноевропейского шпалерного искусства следует назвать Бирюкову Н. Ю. и ее монографии «Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже: XV-начало XVI века» (1965) и «Французские шпалеры конца XV- XX века в собрании Эрмитажа» (1974), которые дают наиболее полную картину развития шпалерного ткачества в контексте европейского искусства. Автор также публикует иллюстрации и информацию по циклу «История

императора Константина». Несмотря на то, что серия из Эрмитажа является повтором оригинального выпуска, это ценный предмет исследования в рамках заявленной темы.

Монография Уолтера Томсона «История шпалер» (W. G. Thomson «A History Of Tapestry») 1973 г. содержит много ценной информации об истории шпалерного искусства с древнейших времен вплоть до XX в. Географические рамки охватывают все страны континентальной Европы, а также Англию, Шотландию, Ирландию. Особенную ценность составляют представленные документы, такие как описи имущества владельцев мастерских, с указанием картонов и шпалер. А также издание Томаса Кэмбэлла «Шпалеры Ренессанса. Искусство и великолепие» (Thomas P. Campbell «Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence») 2002 г., которое содержит достаточно емкую и подробную историю шпалерного искусства Европы. Томас Кэмбэлл является авторитетным специалистом по шпалерам, и его имя фигурирует в ряде ключевых изданий по данной тематике.[10]

Рассматривать творчество П.П. Рубенса необходимо в контексте всеобщей истории развития шпалерного искусства. Самой крупной и информативной монографией подобного рода является «Фламандские шпалеры с XV по XVIII столетие» Ги Демарселя (Delmarcel G. «Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century» (1999) весьма значительного искусствоведа в области европейского шпалерного ткачества. Книга была издана на двух языках: голландском и французском. Автор опирался на научные знания исторического развития ткацкого производства, независимо от того, где шпалеры выставлялись: в музеях, в частных коллекциях или на аукционах. Целый ряд публикаций отмечает его как

[10] *Campbell T.* Tapestry in the Baroque: threads of splendor. – The Metropolitan Museum of Art, New York, and Palacio Real, Madrid, 2007.
Campbell T., Cleland Elizabeth A. H. Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage. - Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2008.

высококлассного специалиста по части голландского ткацкого искусства. Выпущенное в 2003 г. юбилейное издание включает в себя, наряду с научно-исследовательскими изысканиями в честь Демарселя, объёмную библиографию его статей по истории искусства начиная с 1966 г.

Творчество художника в области шпалерного проектирования в большей степени изучали именно зарубежные исследователи. Самым масштабным и полным изданием о П.П. Рубенсе, которое состоит из 29 томов и дополнительных подразделов в некоторых томах, является «Корпус Рубенианум Людвига Бурхарда» («Corpus Rubenianum Ludwig Burchard») искусствоведа и коллекционера Якоба (Людвига) Бурхарда. Доктор Бурхард, специалист по фламандскому искусству, который с 1935 г. начал собирать материал по творчеству Рубенса, и мечтал выпустить посвященный ему многотомник. Некоторое время доктор Бурхард работал в Доме-музее Рубенса в Антверпене. Ученый ушел из жизни в 1960 г., оставив после себя более 800 ящиков заметок и фотографий, 7000 книг и каталогов. Весь собранный материал перешел в архив коллекций Дома Рубенса и послужил основой для эпохального издания, названого в честь доктора Бурхарда. Труд, начатый еще в 1963 г., до сих пор не завершен, а над каждым томом работает команда специалистов. Издание освещает все аспекты творчества художника, включая гравюры, графику, монументальные работы, неосуществленные проекты и, конечно же, шпалеры. Однако серии настенных ковров рассматриваются не вместе, а в отдельных томах, на которые мы будем ссылаться в своей работе. Прежде всего следует отметить **II том,** посвященный серии «Триумф Евхаристии» («The Eucharist Series») (1978), состоящий из двух частей (текста и отдельного тома иллюстраций). Автор монографии известный ученый, исследовавший данный цикл Нора де Пуртер (Nora de Poorter), дает подробную историю заказа серии, обрисовку исторического и политического контекста Испании, жизни самой заказчицы – инфанты Изабеллы Клары Евгении, а также нюансы ее отношений с художником,

повлиявшие непосредственно на состав заказа серии. Особенно важен представленный иллюстративный материал, первоначальный план монастыря, который взят за основу для реконструкции; фотографии самих шпалер, их поздних повторений и клейма, и эскизные решения Рубенса. Довольно подробно Нора де Пуртер сообщает о ткацких мастерских эпохи барокко и их хозяевах. Тем не менее, автор не ставит перед собой задачи по реконструкции развески всей серии в пространстве интерьера. Следует учитывать и давность работы, потому как после исследования Норы де Пуртер столь информативных научных исследований по данной серии шпалер не выпускалось. Далее отметим **XX том** «История Ахиллеса» («The Achilles Series») (1975) одного из авторитетных исследователей шпалер Рубенса Эгберта Хаверкампа-Бегемана (Egbert Haverkamp-Begemann). **XIII** том под названием «Предметы из истории» («Subjects from History») состоит из трех разделов. Нам интересны два из них: ***второй раздел*** «Предметы из истории. Цикл Деций Мус» («Subjects from History. The Decius Mus Series») рассказывает о самой первой серии шпалер художника. Издание вышло в свет в 2019 г. И **т*ретий раздел*** «Предметы из истории. Цикл Константина» («Subjects from History. The Constantine Series» (2011). Автором является Коенраад Брозенс (Koenraad Brosens). Издание является весьма ценным исследованием, поскольку именно эта серия освещена недостаточно подробно, а вопрос о заказчике вызывает споры.

Весьма важной и одной из основополагающих монографий, повествующей о цикле шпалер «История императора Константина», является труд Давида Дюбона (D. Dubon) «Шпалеры из фондов Самуэля Кресса в коллекции Музея Искусств в Филадельфии: «История Константина Великого по картонам Питера Пауля Рубенса и Пьетро де Кортона» («Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art: the history of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona» (1964). Давид Дюбон относится к группе исследователей, которые не согласны с версией о том, что серию заказал король Франции

Людовик XIII, которой мы также придерживаемся. В монографии представлены интересные факты и редкие письма художника, которые заставляют иначе взглянуть на историю создания серии шпалер.

Далее стоит отметить ряд каталогов, выпущенных по итогам тематических выставок, посвященных отдельным сериям шпалер. Особый интерес представляет каталог-сборник статей к выставке «Питер Пауль Рубенс. История Ахиллеса», которая проходила в музеях Роттердама и Мадрида с 30 августа 2003 г. по февраль 2004 г. В каталог вошли картоны, шпалеры, в том числе более поздние повторы серии, статьи именитых искусствоведов. Над его созданием трудилась целый коллектив авторов, таких как Ф. Ламмерце и А. Вергара, при участии крупнейших специалистов творчества Рубенса: А. Боерсмы, Г. Дельмарселя и Ф. Хили (F. Lammertse and A. Vergara with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy). Издание вышло в свет с одноименным названием ««Питер Пауль Рубенс. История Ахиллеса» («Peter Paul Rubens: The Life of Achilles» (2004). Авторы подробно изучили картоны, сделав основной акцент на причастности мастерской Рубенса к их созданию. Проследили судьбу эскизов и настенных ковров после смерти художника. Следует отметить, что формат каталога не предполагал глубокого анализа самих произведений. Однако, является крайне ценным, поскольку содержит точные выходные данные по всем эскизам и шпалерам серии.

Труд Вирджинии Бриллиант (Virginia Brilliant) «Триумф и вкус» («Triumph and taste» (2011) представляет собой издание, включившее картоны Рубенса к серии «Триумф Евхаристии» из коллекции Музея искусств Джона и Мэйбл Ринглинг (Ringling museum of art) в Сарасоте, Флорида, которая включает большое количество живописных полотен мастера, приобретенных на аукционе Christie’s в 1924г. Еще один каталог под названием «Блистательный Рубенс: серия Триумф Евхаристии» («Spectacular Rubens: The Triumph of the Eucharist Series» (2014) под

редакцией Вергары А. и Вуллетт А. (Vergara A., Woollett A.T.), был выпущен по результатам одноименной выставки в Центре Гетти (The J. Paul Getty Museum) в Лос-Анджелесе. Издание оснащено яркими и качественными иллюстрациями, и является сборником статей, рассказывающих историю бытования и реставрации шести масляных картин П.П. Рубенса для серии шпалер «Триумф Евхаристии», которые хранятся в музее Прадо в Мадриде.

Необходимо упомянуть об известном испанском искусствоведе, заведующей отделом текстиля Музея Королевских Коллекций в Мадриде (Patrimonio Nacional, Madrid) Конче Эррере Карретеро (Herrero Carretero C.) и ее знаковой монографии «Рубенс, 1577-1640: коллекция шпалер» («Rubens, 1577-1640: colección de tapices» (2008). Являясь автором многочисленных публикаций о шпалерах разного времени, их атрибуции и реставрации, Карретеро дает подробное описание, историографию и качественный иллюстративный ряд по теме. В двухтомник, изданный музеем в 1986 г. и 2000 г. под названием «Каталог шпалер коллекций Музея Национального наследия» («Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional») под руководством Карретеро К. Э., Паулины де Вега и Кармен Диаз Галлегоз (Junquera Paulina, Díaz Gallegos C., Herrero Carretero C.), вошли самые разные шпалеры музея, сформированные по тематике и сюжетам. Дается сравнительный анализ и историей бытования предметов, а также инвентарные номера.

Труд Баумстарка Р. (Baumstark R.) «Питер Пауль Рубенс: цикл Деция Муса (каталог выставки)» («Peter Paul Rubens: The Decius Mus cycle [exhibition]: The Metropolitan museum of art, The collections of the prince of Lichtenstein» (1986), целиком посвященный серии «История Деция Муса», дает нам представление о количестве шпалер и их иконографии. Шпалеры и картоны данной серии довольно хорошо сохранились. Настенные ковры находятся в хранилище Музея Лихтенштейна, и экспонируются только по особым случаям, а полотна маслом выставлены в постоянной экспозиции. Благодаря сотрудничеству с музеем, в частности с представителем

секретариата управления кабинета директора музея- Софи Виставель, нам любезно была предоставлена информация по содержанию коллекции, самой серии, инвентарными номерами произведений, и качественный иллюстративный материал.

С октября 2007 г. по январь 2008 г. в Музее Метрополитен в Нью-Йорке проходила выставка «Шпалеры в барокко: нити роскоши» («Tapestry in Baroque: Threads of Splendor») под редакцией Т. Кэмбэлла и Элизабет Клиланд (Elizabeth A. H. Cleland), по итогам которой вышел каталог-сборник статей с симпозиума (2010). Издание объемное и многогранное, освещает самые разные проблемы шпалерного ткачества. Рассматриваются как целые серии, так и отдельные настенные ковры разных эпох, стран и художников. Содержит много ссылок на архивные данные и ткацкие мастерские. Отдельно стоит выделить статью Конрада Брозенса (Koenraad Brosens), в которой освещается новый материал касательно работы шпалерной мануфактуры Рэсов, выполнявшей одну из серий Рубенса.[11] Статья Жана Витте (Jean Vittet), посвящена посмертной описи имущества Шарля Команса, которая включает более поздние повторы шпалер серии «История императора Константина» с картонов Рубенса.[12] Особенно интересна статья Эбельтье Харткамп-Йонксис (Ebeltje Hartkamp-Jonxis) рассказывающая о шпалерах маньеризма, барокко и классицизма, в контексте интерьеров.[13] Вышеупомянутая Конча Эррера Карретеро (Herrero Carretero C.) в своей статье «Шпалеры для придворного и церковного обихода в XVII в. в Испании» освещает наиболее знаковые серии из испанской коллекции, в том числе и цикл «Триумф Евхаристии», которые применялись для оформления разнообразных торжеств. Уникальные

[11] *Brosens K.* New light on the Raes workshop in Brussels and Rubens's Achilles series. - Tapestry in the Baroque. New aspects of production and patronage. The Metropolitan Museum of Art Symposia. - New York, 2010. P. 20-33.

[12] *Vittet J.* Charles de Coman's posthumous inventory. Там же, с. 56-83.

[13] *Hartkamp-Jonxis E.* Mannerist, baroque and classicist: narrative tapestries and related paintings in late XVII-XVIII century Holland. Там же, с. 134-153.

иллюстрации и инвентарные номера произведений, представляют большую ценность.[14]

Среди исследователей творчества Рубенса, необходимо упомянуть о таких известных специалистах, как Юлиус Хелд (J. Held), Ерик Дюверже (E. Duverger) и Майкл Джэффи (M. Jaffe). Область интересов доктора Хелда[15] касается эскизов и масляных полотен художника, их авторства, времени создания. Многочисленные статьи в иностранных научных журналах, проливают свет на многие неизвестные вопросы, касающиеся методов ведения работы П.П. Рубенса над заказами, и участие его мастерской в создании картонов. Майкл Джэффи- историк искусства, на протяжении семнадцати лет выполнял обязанности директора музея Фицуильяма в Лондоне, в котором хранится много эскизов к шпалерам, он также является автором статей о мастере.[16] Особенно автора интересовала деятельность Рубенса в области монументально-декоративного искусства и отношения с заказчиками. Статьи Эрика Дюверже, как одного из специалистов по творчеству художника именно в области создания картонов для шпалер значительно дополняют сведения об этой сфере деятельности мастера.[17]

---

[14] *Herrero Carretero C.* Tapestries for Court and Ecclesiastical use in XVII century Spain. Там же, с. 274-283.

[15] *Held J.S.* The Cardiff Cartoons. // The Burlington Magazine. - Mar., 1983.-Vol.125, No.960. - p.131-136.

Held J.S. The Cardiff Cartoons. // The Burlington Magazine. - Jun., 1983.-Vol.125, No.963.-p. 361.

Held J.S. On the date and function of some allegorical sketches by Rubens // Journal of the Warburg and Courtland Institutes. -1975.-№38.-P.218-233, 226.

[16] *Jaffe M.* Rubens and Nicolo Pallavicino. // Burlington Magazine. – July, 1988.–Vol.130, № 1024. – P.523-27.

Jaffe M. The Aeneas cartoons at Cardiff: not Boeckhorst, Rubens. // The Burlington magazine. - 1983.–Vol.125, № 965.–P.480-487.

Jaffe M. Rubens's Aeneas cartoons at Cardiff // The Burlington Magazine.-Mar., 1983.-Vol.125, No. 960. - p.136 - 151.

[17] *Duverger E.* Patronen voor tapijtwerk in het sterfhuis van Francois van den Hecke // Artes Textiles.–1981.-№10.–P.221-234.

Также статьи Чарльза Скрибнера (Charles Scribner) в научных журналах и коллективных монографиях, являются важным вкладом в общую картину исследований вопросов касательно шпалер по картонам Рубенса.[18]

При выполнении настоящей работы были использованы материалы интернет-портала «Jstor» - электронной библиотеки, содержащей оцифрованные номера всех иностранных журналов об искусстве. Также использовались электронные базы данных музея в Мадриде «Patrimonio Nacional». Были изучены электронные базы Российской государственной библиотеки, библиотеки иностранной литературы в Москве, архивы выставок испанского искусства, исторический архив Барселоны, национальной библиотеки Мадрида, королевской библиотеки в Турине, электронной библиотеки Мигеля де Сервантеса, и Национальной библиотеки в Париже. Общая картина развития мирового текстильного искусства, включая шпалерное ткачество, была изучена на курсе лекций «История художественных тканей» доцента РГХПУ им. С. Г. Строганова– Поляковой Е.В.

В ряду отечественных музеев, в первую очередь следует назвать Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге, который имеет богатую коллекцию шпалер, и, в частности, повтор серии «История императора Константина» по картонам Рубенса. В ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве хранятся эскизы художника маслом на деревянных панелях, которые по стилистике и композиционным решениям можно сопоставить с эскизами к шпалерам. Однако, значительная часть материала, в большей степени,

---

Duverger E. Tapijten naar Rubens en Jordans in het bezit van het Antwerps handelsvennootschap Fourment-Van Hecke. // Artes Textiles. Bijdragen tot de geschiedenis van de tapijt-, borduur- en textielkunst. - 1971.- № 7. -P.119-173.

[18] *Scribner C.* Corpus Rubenianum Ludwig Burchard II. The Eucharist series by Nora de Poorter. // The Burlington magazine. - Nov., 1980. - Vol.122, № 932. -P.772-773.

Scribner C. Sacred Architecture: Rubens's Eucharist Tapestries. // The Art Bulletin Journal. - dec.1975. -Vol.57, № 4. -P.519-528.

Scribner C. Tapestries Designed by Rubens. // The Burlington magazine. – May 1984. -Vol.126, № 974. –P.301.

разрознена по зарубежным коллекциям. В Кракове в музее замка Вавель хранится крупная коллекция фламандских шпалер разных эпох. В музее Ватикана представляет интерес цикл шпалер «Деяния Апостолов» по картонам Рафаэля, как образец нового слова в шпалерном искусстве, на который Рубенс опирался при создании своих первых серий шпалер. Собрания Историко-художественного музея и принца Лихтенштейна в Вене являются весьма ценными. В первом хранится большая коллекция живописных работ П.П. Рубенса, а также фламандские шпалеры из королевского собрания. В их число входят и шпалеры по картонам Я. Йорданса. Музей Лихтенштейна хранит всю серию «История Деция Муса», и большие масляные эскизы мастера. При тесном сотрудничестве с командой музея, нам были предоставлены фотоматериалы коллекции с выходными данными. В Риме во дворце Барберини, в котором возможно висела вторая серия шпалер Рубенса «История императора Константина», в мае 2023 г. прошла выставка шпалер семейства Барберини. Данное событие весьма важно, так как экспозицию составили шпалеры, дополнительно вытканные к серии по картонам итальянского художника Пьетро де ла Кортона. В Мадриде внимания заслуживает музей Прадо, где экспонируются некоторые картоны Рубенса к шпалерам, и, конечно же, музей монастыря Дескальсас Реалес, который хранит самую масштабную и грандиозную серию «Триумф Евхаристии».

Хронологические границы исследования касаются периода развития шпалерного искусства Фландрии в XVI- XVII в., как важного элемента организации пространства интерьера, ее становление в контексте западноевропейского искусства вплоть до эпохи барокко.

Временные рамки охватывают период с 1616-1635 гг. когда Рубенс выполняет четыре заказа на серии шпалер, внутри которых мы выделяем два основных этапа развития стиля мастера в шпалерном искусстве: **1.** с 1616-1622 г. наблюдаются прямые отсылки к древнеримскому искусству и поиски композиционных решений на основе изученных образцов итальянских

мастеров, в особенности Рафаэля Санти, в решении композиций для шпалер; **2.** с 1625-1635 г. когда появляется совершенно новаторская иконография и трактовка сюжетов, художественных приемов и мотивов шпалер. Это период, когда Рубенс окончательно сложился как один из самых знаковых художников эпохи барокко, имея за плечами ценный опыт монументальных работ, в том числе, и в шпалерном искусстве.

Завершается исследование анализом творчества известных художников-картоньеров как: Якоб Йорданс, Юстуса ван Эгмонта, Яна ван Хекке, Симона Вуэ и Шарля Лебрена, на которых опыт П.П. Рубенса оказал значительное влияние.

Географические границы исследования затрагивают Италию, Испанию, Фландрию и Францию.

Объектом настоящего исследования являются произведения П.П. Рубенса в области шпалерного искусства: эскизы, картоны и шпалеры четырех циклов «Деций Мус» (1616-1618), «История императора Константина» (ок.1622), «Триумф Евхаристии» (1625-1633) и «История Ахиллеса» (1630-35(1632-33)), выполненные по рисункам художника, а также предполагаемые для них интерьеры. Особый интерес представляет интерьер церкви монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде, как единственный, документально подтвержденный архитектурный объект, в котором размещалась одна из серий шпалер.

Предмет исследования – влияние творчества П.П. Рубенса на развитие и становление шпалеры, как формообразующей части пространства интерьера и экстерьера. Формирование собственного, новаторского стиля художника и его влияние на шпалерное искусство в целом.

Цель исследования- определить роль и степень значимости опыта П.П. Рубенса в этом виде искусства, а также проследить взаимосвязь шпалер и архитектурного пространства.

Задачи исследования:

1. Определить роль и место шпалеры, как статусного вида искусства, в светской и политической жизни европейских стран.

2. Провести комплексный художественный анализ эскизов, картонов и шпалер четырех серий, для выявления этапов развития авторского стиля художника в искусстве шпалеры.

3. Исследовать принципы экспонирования шпалер в архитектурном пространстве, на примере сохранившегося эскиза П.П. Рубенса, а также более поздних изобразительных источников.

4. Показать значение творчества П.П. Рубенса в шпалерном проектировании.

Гипотеза исследования состоит в том, что предложенные П.П. Рубенсом художественные композиции шпалер и вариант двухъярусного экспонирования, определили тенденции развития шпалерного искусства в Европе.

Источниковой базой исследования являются эскизы, картоны и шпалеры из мировых музейных собраний таких как: музей Лихтенштейна в Вене, музей Искусств в Филадельфии, музей монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде, музей Искусств Джона и Мэйбл Ринглинг в Сарасоте, Музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме, музей Фицуильяма в Кембридже.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в следующем:

- определена ведущая роль шпалеры, в организации сценографии значимых событий и оформлении церемоний;

- собрана и систематизирована информация о деятельности ткацких мануфактур, их методах работы с художниками и заказчиками;

- проанализированы принципы работы ткацких мастерских, роли художника и заказчика, технико-технологические особенности создания шпалер исследуемого периода;

- впервые в отечественном искусствознании комплексно проанализированы четыре серии шпалер по картонам Рубенса;

- каталогизирован визуальный материал (изображения эскизов и шпалер с выходными данными) и отражен в сводной таблице в виде приложения;

- выполнена схема развески серии шпалер «Триумф Евхаристии» в интерьере церкви в Мадриде, с отрисовкой и уточнением размеров.

Научная значимость диссертационной работы состоит в комплексном изучении целого ряда документов, монографий и публикаций по теме исследования, которые служат фундаментом для исторического, культорологического и искусствоведческого анализа шпалер.

Методология исследования включает комплексный анализ, особенно при определении предмета, объекта, цели исследования и постановки проблемы. Для выполнения анализа использовались следующие методы:

Историко-культурный метод позволил представить состав заказов на шпалеры в контексте эпохи барокко, а также общую культурно-историческую ситуацию не только исследуемого периода, но и предпосылок к его становлению. Этот метод был задействован при изучении влияния различных явлений культурной, политической и религиозной жизни, влияющих на выбор тематики шпалер, их стилистических и тематических особенностей, в связи с заказчиком и архитектурой.

Литературно-аналитический метод помог изучить, проанализировать и обобщить имеющуюся литературу по вопросу.

Источниковедческий метод стал основополагающим при поиске, отборе и изучении архивных материалов.

Сравнительно-исторический метод позволил оценить роль шпалер Рубенса в контексте барочной эпохи, а также значение влияния его творчества на искусство шпалеры в целом.

Предметно-аналитический метод был использован при обследовании шпалер и интерьеров, для последующего создания реконструкции.

Метод художественного-стилистического анализа играл основную роль при изучении шпалер, их сопоставлении, при поиске и отборе иллюстративного и документального материала в печатных каталогах и электронных поисковых системах.

Иконографический метод исследования использовался при анализе иконографических программ каждой серии шпалер, что позволило проследить развитие стиля художника, и определить степень новизны найденных художественных программ Рубенса.

Технико-технологический метод применился при изучении особенностей создания шпалер данного времени и расшифровке терминов. Особое внимание уделялось системному подходу, позволявшему использовать все вышеперечисленные методы в комплексе и наиболее рациональных сочетаниях. Он был особенно важен для реконструкции общей картины проектирования шпалер в контексте архитектурного ансамбля.

Теоретическая значимость работы состоит в следующем:

- ряд монографий и писем, введенных в научный оборот, могут служить для сопоставительного, исторического, культурологического и искусствоведческого анализа в исследованиях истории шпалерного искусства;

- уточнение и расширение различных аспектов, связанных с деятельностью шпалерных мануфактур и работой П.П. Рубенса в этой области, позволяет лучше понять и глубже исследовать производство шпалер в Европе. Открытые факты, указывающие на тесную связь художника с ведущими ткацкими мастерскими, и его отношения с высокопоставленными лицами могут быть учтены при изучении принципов работы ткацких мануфактур, а также поможет изучить характер отношений между заказчиком и исполнителем;

- предлагаемая реконструкция экспонирования цикла шпалер «Триумф Евхаристии» поможет лучше понять замысел Рубенса и наглядно

покажет его комплексную работу над заказом, которая учитывает будущий интерьер;

- некоторые ключевые моменты диссертационной работы могут быть использованы в дальнейших исследованиях. К их числу можно отнести: вопрос сравнения творчества Рубенса с другими художниками-картоньерами; критерии отбора художественных произведений для сравнительного анализа, методы сопоставления их художественного уровня и стилистических особенностей; проблему определения того, какое влияние на формирование особенного стиля мастера оказывало искусство того или иного художника, или требования заказчика.

Практическая значимость работы:

- историография основных этапов развития шпалерного искусства может послужить базой для более системного подхода в изучении истории тканей; может использоваться при подготовке спецкурсов лекций для студентов и аспирантов;

- материалы данной диссертационной работы могут быть использованы при организации экспозиционно-выставочной деятельности.

На защиту выносятся следующие **положения:**

- выявление значимой роли шпалеры в оформлении интерьеров, и их применение в организации сценографии ключевых исторических событий;

- первый опыт художника при работе над сериями шпалер «История Деция Муса» и «История императора Константина», как сложение авторского стиля художника;

- новаторские композиционные и экспозиционные программы П.П. Рубенса в процессе работы над сериями шпалер «Триумф Евхаристии» и «История Ахиллеса»;

- обновленная и уточненная информация по заказчикам серий и интерьерам;

- вариант возможной развески шпалер серии «Триумф Евхаристии» в интерьере церкви монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде;

- собранная и структурированная база, содержащая выходные данные с инвентарными номерами и местоположением в коллекциях по эскизам, картонам и шпалерам художника;

- анализ роли и влияния творческих программ П.П. Рубенса на ведущих художников по шпалерам Фландрии и Франции.

Апробация исследования. Основные положения и результаты исследования отражены в шести научных статьях из перечня рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации. Отдельные положения диссертации были изложены в шести докладах на научных конференциях в высших учебных заведениях: два выступления на межвузовской научной конференции «Проблемы истории искусства глазами студентов и аспирантов» в РГГУ в мае 2014 г. и 2015 г.; доклад на конференции студентов и аспирантов «Проблемы синтеза искусств» в МГХПА им. С.Г. Строганова в 2014 г. и 2015г.; доклад на Всероссийской научно-практической конференции «Соловьевские чтения» в РГХПУ им. С.Г. Строганова в 2023 г.

Структура диссертации обусловлена целью и задачами исследования. Работа состоит из двух томов. Первый включает в себя введение, три главы, заключение, библиографию, а также каталог-приложение по эскизам и шпалерам П.П. Рубенса. Общий объем первого тома составляет 216 страниц. Второй том представляет собой иллюстрированный альбом на 173 страницах. Библиография включает 245 позиций.

ГЛАВА 1. Шпалерное искусство Фландрии конца XVI- начала XVII века и принципы размещения шпалер в культовых и светских интерьерах.

Первая глава посвящена определению терминологии, специфике и технико-технологическим особенностям шпалерного дела во Фландрии к. XVI- нач. XVII в. Рассматривается культурно-историческая ситуация в стране, изменившая вектор развития шпалерного искусства в Западной Европе, и утвердившая барочный стиль в иконографии и экспонировании настенных ковров. Анализируются принципы и сценарии расположения шпалер в архитектурном пространстве, в зависимости от характера происходящего события.

1.1. Технология и специфика шпалерного ткачества Фландрии XVI-XVII вв.

Говоря о шпалерном ткачестве необходимо осветить технико-технологические особенности этого искусства. Зарождение шпалерного ткачества, как техники создания текстильного изделия, произошло во времена самых ранних культур. Принцип ткачества всегда один- вертикальные и горизонтальные нити (основа и уток), пересекающиеся под прямым углом.[19] Говоря об этимологии самого слова «шпалера», в словарях можно встретить несколько расшифровок, среди которых шпалера это безворсовый настенный ковёр; обивочная ткань ручной работы с сюжетными изображениями; текстильные обои. Происходит от

[19] Ткачество на каркасе или простейшем ткацком станке, практиковалось еще в каменном веке. Примером может служить кусок грубого льняного материала, найденного в обломках озерного жилища в Швейцарии. Похожие по технике фрагменты были найдены и в Йоркшире, в каменных гробницах, а также несколько платьев бронзового века из Колдинга (Дания). Примитивным ткачеством также владели древние египтяне, перуанцы, китайцы, греки и римляне. Мы видим изображения ткацкого станка с мастерицами на стенах гробницы в Бени-Хасане за 3000 тыс. лет до Рождества Христова. На фреске из Фив, датируемой 1600 г. до н. э. запечатлен ткацкий станок более позднего вида, а богиня-покровительница египетского ткачества Нейт, изображалась с челноком на голове.

итальянского «spalliera» из «spalla»- «плечо, лопатка»,[20] а в эпоху Возрождения в Италии оно означало «спинка скамьи» или «настенное украшение за мебелью».[21] Бирюкова Н. Ю. в своем труде, посвящённом французским шпалерам, даёт следующее определение: «Шпалерами называются тканые стенные ковры с сюжетными или орнаментальными изображениями, являющимися органической частью самой ткани, в отличие от вышивки, узоры которой наносятся на поверхность ткани иглой».[22] В англоязычной литературе шпалеры упоминаются под словом «tapestry», обозначающим узорную ткань, созданную из цветных нитей шерсти, шелка, золота и серебра. Произошёл термин от старофранцузского «tapisserie» - «шпалера» (в XIV в.), что в свою очередь появилось из более старых вариаций «tapisser»- «покрывать тяжёлой тканью» и «tapis» (в XII в.)- «ковёр, напольное покрытие».[23]

Если говорить о техническом оснащении при выполнении шпалер, то существует два типа ткацкого станка: *готлисс* («haute liss»- высокая основа) - вертикальный станок, и *басслисс* («basse liss»- низкая основа)- горизонтальный. Нити основы, натягивали на два вала. В качестве основной нити, как правило, использовали шерсть. Рисунок на полотне получался благодаря пересечениям нитей основы и утка, где уток полностью перекрывает основу и образует сам рисунок. Ткачи, создавая шпалеру, строго следовали картону в натуральную величину. Обычно он выполнялся углем или мелом на бумаге. Иногда картон мог быть цветным, но чаще

---

[20] Фасмер Макс «Этимологический словарь русского языка», URL: https://starling.rinet.ru/cgi-bin/response.cgi?root=/usr/local/share/starling/morpho&morpho=1&basename=morpho\vasmer\vasmer&first=1 (дата обращения: 17.01.2023).

[21] Официальный сайт ГМИИ им. А. С. Пушкина «Консервация и реставрация» https://museumconservation.ru/data/specprojects/tkanoe-velikolepie/history-of-tapestries/zarozhdenie-shpalernogo-kachestva/# (дата обращения: 17.01.2023).

[22] *Бирюкова Н.* «Французские шпалеры конца XV-XX века в собрании Эрмитажа», издательство «Аврора», Ленинград, 1974. С.8.

[23] Электронный словарь- Online Etimology Dictionary, URL: https://www.etymonline.com/word/tapestry (дата обращения: 5.02.2023).

всего, это был линейный рисунок. В горизонтальном станке эскиз помещали под нити основы и мастер мог работать по рисунку. В ткацких мастерских картон делали на кусках бумаги, склеенных между собой. Затем наносилось изображение, и, если нужно, тонировалось акварелью. Готовое полотно разрезали на вертикальные полосы шириной около 80 см и постепенно, по мере роста тканого изделия, подкладывались под основу.[24] Если картон был черно-белым, то мастера ориентировались на небольшой эскиз в цвете. Работа велась слева направо. Ткач видел рисунок под нитями основы и ему необходимо было качественно передать все цветовые и тоновые переходы. Следовательно, ближайшая к ткачу рабочая поверхность была изнаночной. В то время как оборотная сторона вытканного полотна- лицевой. Под полотно подкладывали зеркало, чтобы видеть результат работы с лица. Получалось, что готовое изделие является зеркальным отражением картона. Точнее картон необходимо отрисовать с учетом зеркального отражения при ткачестве. Бывали случаи, когда рисовальщики забывали об этом важном моменте и, как результат, можно встретить шпалеры с неправильно вытканными надписями или неверно поставленными фигурами. Когда готовый ковер срезали со станка, изнанка обшивалась плотной тканью во избежание загрязнений и попадания влаги. Ширина станка соответствовала высоте шпалеры, что позволяло ткать довольно длинные полотна. Именно поэтому при экспонировании готовых ковров, горизонтальные нити основы становятся вертикальными. В басслиссах имелись две педали. При нажатии на них поднимался нужный ряд нитей основы и образовывался зев-пространство между нитями, в которое продевали челноки с уточными нитями (рис.1.1). Этот прием ускорял процесс ткачества. Надо сказать, что такой тип станка появился в странах Бенилюкса еще в эпоху готики: «Широкое применение горизонтальных станков вызвало большие изменения в экономической и социальной жизни, в особенности в

[24] *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999. P.11.

Нидерландах, где в XI—XII веках на базе текстильного производства возник целый ряд городов. Ткачеством на более организованной основе вновь начали заниматься мужчины. Оно стало широко распространенной и престижной профессией».[25] В вертикальном станке нити основы располагаются перед ткачом без зеркального отражения, и рисунок могли наносить линейно прям на основу. С одной стороны, это удобнее физически для мастера, но в таком случае темп работы значительно сокращается, так как готлисс не предполагает наличие педалей (рис.1.2).

Ткацкое производство во Фландрии к XVI столетию будет представлять собой целую развитую производственную и торговую сеть. В XV в. Франция, которая прежде была главной страной- поставщиком шпалер, погрузилась в Столетнюю войну, и ведущую позицию в области производства шпалер заняли Нидерланды, где активно развивались ткацкие центры в Турне, Брюсселе. Габсбурги начали править в Нидерландах с 1477 г. после женитьбы Максимилиана I (1459-1519) на Марии Бургундской (1457-1482). Император был страстным любителем и коллекционером шпалер. Впоследствии и его преемники занимались собиранием ковров. Так, его дочь Маргарита Австрийская положила начало значительной коллекции шпалер. Всю свою жизнь она приобретала ковры в таких известных центрах ковроткачества, как Брюгге и Энгиен.[26] На тот момент, согласно сохранившимся документам, в ткацких мастерских трудилось порядка 15 000 человек.[27] В связи с развитием различных ткацких центров, произведения которых отличались и стилистически, и технологически, появилась необходимость классифицировать шпалеры по месту

---

[25] *Неелов В.В.* Ткачество: от плетельных рам до многозевных машин. – М.: Легкопромбытиздат, 1986. URL: https://www.booksite.ru/fulltext/nee/lov/tka/che/stvo/3.htm (дата обращения: 17.01.2023).

[26] *Шашкина К.Г.* К истории создания серии шпалер по картонам П.П. Рубенса «Триумф Евхаристии» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. –2014. -№ 4. – С.193.

[27] *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to 18th Century. London Publishers, Tielt/Belgium - 1999, p.117.

производства. В 1987 г. исследователь шпалерного искусства Фабиан Жюберт (Fabienne Joubert) выступил с призывом к тому, чтобы приписывать ковры к конкретным центрам их производства, и в 1993 г. снова поднял эту проблему. В этом же году Адольфо Сальваторе (Adolfo S. Cavallo) 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 (Heinrich Göbel), повествующие о голландских шпалерах, делает акцент на трёх основных центрах производства настенных ковров: Аррас, Турне и Брюссель. Если рассматривать ковры с точки зрения художественного развития, то его начальный этап можно зафиксировать в Аррасе, а конечный– в Брюсселе.[28] В создании шпалер задействовано несколько отраслей и лиц, каждому из которых отведена определенная роль. Например, покупатель– его интересы учитываются в первую очередь. На художников возложена проработка тематики и создание эскизов. И, наконец, мастера ткацкого искусства. Их задача воплотить в жизнь задуманное целой командой. Картоны создавали специально обученные художники- картоньеры. Обычно их имена неизвестны, однако в истории этого искусства многие известные художники- живописцы, брали на себя задачу по созданию картонов для шпалер. Часто, именно заказчик выбирал кому из художников поручить работу. Статус патрона предполагал сотрудничество с именитым мастером и ткацкой мастерской. К сожалению, в редких случаях мы имеем возможность видеть оригинальные картоны к той или иной серии шпалер. Их сохранилось достаточно мало, но каждый является отдельным произведением искусства. Безусловно стилистика вытканного рисунка будет значительно отличаться от того же, выполненного углём или краской. И после того, как картон попадал в

[28] *Шашкина К.Г.* Специфика производства фламандских шпалер XV-XVI вв.: атрибуция, мастерские, художники // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. – 2022. - № 3, ч.2. – С.282-283.

мастерскую, ткачи в процессе работы видоизменяли и адаптировали исходник под технику шпалеры. Более того, до определённого момента даже кайму к основному сюжету подбирали именно ткачи, а не художники. Ткацкая мастерская являлась предприятием, в котором принимало участие значительное количество человек. Владелец заключал договоры и отвечал за реализацию произведений. Ткачи были исполнителями, причём они делились на тех, кто занимался тканьем только лиц и фигур; кто-то ткал исключительно пейзажи или животных с птицами. Секреты мастерства передавались из поколения в поколение, и это приводило к образованию целых династий ткачей. Помимо этого, в мастерской трудились красильщики, которые занимались окрашиванием шерсти в нужные оттенки. В каждой мастерской был свой набор шаблонов для каймы. Можно с уверенностью сказать, что тема каймы (или бордюра) требует отдельного, глубокого исследования. Это весьма информативная часть любой шпалеры. Наиболее популярные серии часто ткали заново, далеко не единожды, для новых заказчиков. И именно по стилистике каймы можно определить время создания более позднего повтора, или отличить от оригинального первого выпуска. С момента появления каймы как части шпалеры, каждая ткацкая мастерская имела свой набор шаблонов, выбор которых для того иного изделия долгое время оставался за ткачами. По бордюру иногда можно определить мастерскую и время создания произведения.[29] Чаще всего выбор каймы оставался за ткачами. Стилистическое решение во многом зависело от региона. Например, в Брюсселе предпочитали классическое цветочное обрамление, а в Турне добавляли свитки с текстом по верхнему краю. Со

[29] Бордюр, как самостоятельный, элемент шпалеры, начал встречаться примерно с 1480 г. Ранее сюжеты шпалер не включали в себя какое-либо декоративное обрамление. Как один из важнейших элементов шпалеры, окончательно утвердился около 1500 г. Сначала это были пышные цветочные букеты с гирляндами и фестонами из цветов, фруктов, овощей, птиц и мелких животных. Позднее в эпоху Ренессанса кайма состояла из медальонов с сюжетами, не связанными с основной тематикой ковра. Первым художником, который разработал свой авторский вариант каймы для серии шпалер, стал Рафаэль для цикла «Деяния апостолов» по заказу папы римского Льва X в 1513 г.

второй четверти XVI в. стали появляться более затейливые формы каймы, такие как гротесковые или с разным декоративным и сюжетным наполнением по периметру рамы. С 1660 г., в барочную эпоху, художники стали экспериментировать с архитектурными элементами в кайме, которые превращались в целые ансамбли при развеске всей серии шпалер в ряд. Кайма стала неким синтезом архитектуры, цветочных гирлянд с элегантными фестонами, завитками, с включением арабесок и гротескных мотивов. Незадолго до 1700 г. в шпалерах бордюр ткали как имитацию позолоченной, резной, деревянной рамы.[30]

Ги Демарсель (Guy Delmarcel) упоминает договор, заключённый между художниками, мастерами ткацкого дела и советом города Брюссель от 1476 г. В документе было закреплено следующее: художники должны были создавать только эскизы углём или карандашом, фигуры или композиций из них. Задачей мастеров ткачества являлось создание образов птиц, зверей, деревьев, растений, а также подбор материала для создания гобеленов. 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 в. художники Мельхиор Брёдерлам, Симон Мармиён и Жозе Дарет рисовали образцы настенных ковров в своих артелях. Занимаясь комплексными проблемами классификации настенных ковров по месту их производства, можно встретить доказательства участия в процессе создания картонов для шпалер и других мастеров живописи. Причины перехода всё 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, причём художники видели в шпалерном искусстве будущее. Также бывает очень

[30] *Delmarcel G.,* Flemish Tapestry from the 15th to 18th Century. London Publishers, Tielt/Belgium –1999. P.14-15.

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 шпалере 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. мы видим, что работа над заказом, это комплексный, многосложный порядок действий, в котором участвует 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 не во всех случаях. Эскизы и ковры можно было отправлять в различные места, а у заказчика была возможность выбрать подходящую мастерскую. Этой позиции придерживается и Ги Демарсель (Guy Delmarcel). Исследователь считает, что приписать абсолютно каждую шпалеру к определённому 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, заключённый с продавцом в Турне, Брюсселе, Брюгге или Лилле контракт на покупку ковра, не обязательно является подтверждением того, что он будет произведён именно в этом месте. К тому же Демарсель выяснил, что несмотря на то, что Брюссель и Брюгге являлись

процветающими ткацкими центрами, мы не знаем ни одного настенного ковра из города Брюгге эпохи позднего средневековья.

В начале XVI в. все монархи Европы размещают заказы на шпалеры. Следуя моде, средний класс тоже начинает приобретать шпалеры, но без использования драгоценных нитей. Так, настенные ковры становятся формой светского искусства и предметом эмоционального воздействия на зрителя. Еще одним ярким примером может служить хроника Габсбургских встреч XVI в. Когда у очевидцев событий не хватало слов, чтобы описать великолепие текстиля, начиная от ливреи служащих и заканчивая невероятными сериями фламандских шпалер, сверкающих золотом. Подобных дипломатических приемов было достаточно много. Например, прием Карла V и его сына Филиппа сестрой и тетей Марией Венгерской в замке Бинше в августе 1549 г., или встреча Филиппа и Карла с королём Себастьяном Португальским в Гваделупе в 1576 г.[31]

Сеть ткацких мастерских в Европе к XVI столетию 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, или упростить разработку сложного рисунка. Для такого рода изделий появился специальный термин – afsetten[32]. Власти города издали ряд указов, регламентирующих отметку авторства оригинальных ковров. 16 мая 1544 г. вышло постановление о специальной маркировке произведений тканого искусства согласно месту

[31] *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to 18th Century. London Publishers, Tielt/Belgium –1999. P.17.

[32] Фламандское слово «afzetter», которое сохранило свои отрицательные коннотации до сегодняшнего дня, просто означает «swindler» - «мошенник». *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999. P.115.

производства.[33] Клейма помогали отслеживать мастерскую, в которой выполнялся заказ и призывать к ответу в случае нарушений. Например, в 1621 г. Гийом Реймботс подал жалобу на двух самых крупных владельцев ткацких мануфактур того времени Яна Рэса и Жака Гёбельса, 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 шпалеры невозможно точно атрибутировать. Отметки на коврах сделали эту задачу, хотя бы частично, решаемой, так как многие клейма были либо утеряны, либо их невозможно расшифровать (рис.1.3).

В развитии производства настенных ковров XVI в. меценатство в лице бурбоно-испанской династии играло большую роль. Как и прежде, наличие подобных изделий в коллекции – показатель статуса и богатства, а также возможность увековечить достоинства правителя, его достижения или важные исторические события. Например, серия шпалер «Охота Максимилиана I» была создана придворным художником Маргариты Австрийской – Бернаром ван Орлеем, и являлась большой ценностью династии. Серия состоит из двенадцати настенных ковров, где каждый соответствует определенному месяцу года. Зрителю предстает картина повседневной жизни герцога и его двора. На шпалерах изображены реальные пейзажи, 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.[34] Первый

[33] Там же, p.116.

[34] *Шашкина К.Г.* Специфика производства фламандских шпалер XV-XVI вв.: атрибуция, мастерские, художники // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. –2022. - № 3, ч.2. –С.284.

представитель династии Габсбургов на испанском престоле- Филипп I Красивый (1478-1506) оставил свои путевые заметки, в которых рассказывается о том, что шпалеры вывешивались в интерьерах, и снаружи зданий для сопровождения торжественных процессий.[35] Это важный факт показывает, что традиции использования тканей во время ключевых событий продолжаются. Филипп стал приобретать шпалеры в основном в поездках. В 1506 г. после его смерти между придворными вспыхнул настоящий конфликт за раздел коллекции, а суд требовал уплаты долгов. По счастью, управляющим двора короля был Питер ван Альст,[36] который сам рассчитался с долгами и задержался в Испании еще на два года, чтобы сохранить в безопасности бесценные ковры и дорогие ткани из коллекции Филиппа Красивого и его супруги Хуаны Безумной.[37] Их наследник Карл V продолжил пополнять коллекцию. В мастерской Вильгельма де Паннемакера были вытканы мильфлёра «Герб Карла V» (1530-1555) (рис.1.4) и грандиозная серия «Осада Туниса» (1548-1554) (рис.1.5), состоящая из двенадцати частей. Образ императора возвеличивается и прославляется, как защитника всего христианского мира. Эскизы были выполнены Яном Корнелисом Вермейеном – придворным художником Карла V, сопровождавшего его на полях сражений, где в качестве военного корреспондента 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 монументальных ковров, затканных золотом и шелком. В мастерской Питера ван Альста выполнили масштабную и сложную по иконографии серию из семи ковров под названием «Честь» (1520-1525) для Карла V. Цикл является не просто

[35]*Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to 18th Century. London Publishers, Tielt/Belgium –1999. P.95.

[36] Питер ван Альст (1502-1550) - фламандский художник, архитектор, гравер. Владелец известной шпалерной мастерской в Брюсселе.

[37] *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999. P.96.

аллегорией, а сочиненной наставниками императора моделью поведения достойного монарха. Каждое полотно повествует зрителю о некоем собирательном образе Чести в контексте ситуаций из реальной жизни.

Со второй половины XVI в. и до конца столетия фламандские мастерские выпустили весьма крупные и поистине роскошные циклы шпалер. Художники активно знакомились с художественными и композиционными программами шпалер Ренессанса, в частности итальянского. Бернар ван Орлей внимательно изучал опыт Рафаэля в создании картонов для шпалер. По картонам Ван Орлея были созданы «Встреча статуи Девы Марии» (1516-1518), серия «История Иакова» (1528-1534), и знаменитый цикл «Битва при Павии» (1525-1531) по заказу Карла V, и серия «Охота Максимилиана» (1531-1533), включающая двенадцать ковров, посвященных двенадцати месяцам года. На них художник изобразил весь герцогский двор, реальные пейзажи усадьбы и интерьеры с натурных зарисовок. Также появляется мода на вердюры и шпалеры с изображением садово-парковой архитектуры. Находясь под большим влиянием итальянского искусства, художники создают все больше шпалер-гротесков, уделяют больше внимания ландшафту, живописности и разнообразию декоративных элементов в кайме.

Помимо Брюсселя ткацкое дело было хорошо налажено в таких городах как Турне, Энгиен, Брюгге, Ауденарде и Антверпен. Существовало множество небольших мастерских, которые давали рабочие места ткачам. Однако во время нашествия испанских войск в 1576 г., было украдено и вывезено достаточно внушительное количество прекрасных шпалер, в частности из Энгиена, который не уступал по качеству исполнения Брюсселю. Документы свидетельствуют о том, что в Турне ткацкая деятельность продолжалась вплоть до XVII столетия, но никаких конкретных примеров с маркировкой в виде башни (клеймо Турне) не сохранилось. В Брюгге и Ауденарде также были выполнено несколько испанских заказов. Через Антверпен проходили все важные торговые пути.

Это был интернациональный город с развитой международной торговлей. Например, первый выставочный зал в средневековой Европе- знаменитый «Тэпсисперспанд», расположенный на Шуттерсховене, куда продавали свои товары ткачи и торговцы из всех городов южных Нидерландов,[38] специально предназначенный для выставки и продажи произведений искусства, был открыт в Антверпене в 1460 г. при соборе Богоматери, и действовал до его сноса в 1560 г. Вниманию публике 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. Мастерские города выполняли крупные заказы. Особенно примечательна серия «Подвиги Геракла», состоящая из тринадцати ковров, дополненных десятью удлинёнными геральдическими полотнами, в качестве ламбрекенов над окнами. Серия была заказана герцогом Альбрехтом V Баварским в 1565 г. для зала его большого дворца в Дахау.[39]

При императоре Карле V Испания продолжает наращивать своё могущество. XV-XVII в. были ознаменованы эпохой великих географических открытий, где Испания сыграла важную роль. Экспедиция Магеллана,[40] а главное – завоевание Мексики и империи инков, не только выводят страну в ряды мощнейших европейских держав, но и открывает поток золота и драгоценных металлов необходимых короне для ведения многолетних войн и утверждения своей власти. Прославление правящей династии достигалось, в том числе, при помощи текстиля и испанский

[38] *Шашкина К.Г.* Специфика производства фламандских шпалер XV-XVI вв.: атрибуция, мастерские, художники // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. – 2022. - № 3, ч.2. –С.281.
[39] *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999. P.176-179.
[40] Первое кругосветное плавание. Испанская морская экспедиция под предводительством Фернана Магеллана в 1519-1522 г.

престол станет одним из самых крупных заказчиков «мобильных фресок» и наличие фламандских шпалер с широким тематическим диапазоном в Испанской коллекции это подтверждают. В связи с той значимостью, которое имело шпалерное искусство для ведущих мировых держав, испанский король и преемник Карла V Филипп II (1556-1598) в 1597 г. учредил «Королевскую шпалерную службу», которая отвечала не только за сохранность ковров, но и за пополнение монаршей коллекции новыми шедеврами.[41] Служащими были составлены подробные инвентаризационные описи всего имущества. Собрание шпалер Фонда Национального Наследия (Patrimonio Nacional) примечательно не только своим количеством, но также качеством и сохранностью памятников. Опубликованный в 1986 г. каталог шпалер XVI-XVII в. из коллекции Фонда насчитывает более чем 700 единиц.[42] Некоторые документы свидетельствуют, что при испанских Габсбургах шпалеры расценивались как сокровища. Примером может служить инвентаризационная опись собрания Филиппа IV (1621-1665), согласно которой его коллекция передавалась по наследству сыну Карлу II- последнему Габсбургу Испании.[43]

Во Фландрии производство шпалер по-прежнему нуждалось в поддержке государства и мастерским предоставлялись субсидии и

---

[41] *Шашкина К.Г.* К истории создания серии шпалер по картонам П.П. Рубенса «Триумф Евхаристии» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. –2014. -№4. –С.193-194.

[42] Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional (Madrid: Patrimonio Nacional, 1986): Paulina Junquera de Vega and Concha Herrero Carretero, vol. 1, Siglo XVI; Paulina Junquera de Vega and Carmen Diaz Gallegos, vol. 2, Siglo XVII / Concha Herrero Carretero «Tapestries for Court and ecclesiastical use in seventeenth- century Spain» pp.282 //«Tapestry in the Baroque. New aspects of production and patronage», New York 2010.

[43] Список шпалер посмертной инвентаризационной описи Филиппа IV переписан в документальном приложении, которое включает шпалеры из королевской коллекции, опубликованные на сегодняшний день в «Rubens, 1577-1640: Colección de tapices. Obras maestras de Patrimonio Nacional (Madrid: Patrimonio Nacional, 2008)» (p. 124-49) by Concha Herrero Carretero / см. там же, p.282.

освобождение от налогов.[44] С 1630 г. многие мастерские начали выпускать пейзажные шпалеры, обрамленные архитектурными элементами, иногда заполненные небольшими жанровыми или мифологическими фигурами. Цветочные мотивы изобиловали в декоративных скатертях и балдахинах, которые производились в значительном количестве в провинциях во второй трети XVII в. Текстиль такого плана пользовался спросом у зажиточных бюргеров, которые не могли позволить себе шпалеры большого размера.[45] Брюссель активно занимался организацией торговых и выставочных площадей, в которых велась реализация шпалер. Таким образом старались строго отслеживать передвижения ковров и вести тщательную документацию на государственном уровне. Это были своего рода попытки побороть растущую конкуренцию, и, возможно, добиться полной монополии на производство. В XVII в. брюссельские мастерские продолжают выпускать многочисленные серии, что свидетельствует об их активной деятельности, однако это были повторы изданных циклов с небольшими изменениями. На фоне золотого времени середины XVI в., когда над картонами работали такие художники как Бернар ван Орлей и Михаэль Кокси, это был период застоя в шпалерном ткачестве. Новой страницей в истории станет творчество крупнейшего фламандского художника – Питера Пауля Рубенса, который создаст картоны для четырех серий шпалер и окажет влияние на развитие европейского шпалерного

[44] После 1647 г. ткачи должны были производить не менее двух серий в год, чтобы не потерять право на льготы.

[45] Многие семьи перевозили с собой коллекции роскошных тканей и шпалер, при смене места жительства. Эта практика сохранилась и в XVI- XVII вв. начале, поскольку крупные домохозяйства накопили достаточное количество текстиля, чтобы иметь шкафы для хранения в каждом из своих имений. Точно также шпалеры перемещались по мере необходимости из одного дома в другой для особых случаев, или по мере того, как значение конкретного дома возрастало или падало. На протяжении всего этого периода сохранялись бережные методы ведения хозяйства и сохранности настенных ковров. Причём, более изысканные шпалеры вывешивались только во время пребывания хозяина в доме, а затем убирались обратно на хранение. Или же, если шпалеры оставались на местах, их накрывали сверху тканью от пыли, а окна комнат закрывали ставнями и занавесками.

искусства. Он станет одним из ведущих художников эпохи барокко. Стилистика шпалер будет меняться, отвечая задачам нового стиля. Больше экспрессии, театральности, динамики, драматизма в фигурах, выражениях лиц и сюжетах, а также массивная, наполненная цветочными гирляндами и сочными плодами кайма, станут неотъемлемой частью «мобильных фресок». Впитав приемы Рубенса, над картонами для шпалер будут работать и другие фламандские художники, такие как Якоб Йорданс, Ян ван Хекке, Энтони Салларт, Ян Бекхорст и Юстус ван Эгмонт. Если говорить о повествовательных шпалерах, созданных во Фландрии во второй трети XVII в., то они их композиции строятся по формуле, которую Рубенс ввёл в 1620-х гг., и продолжил Йорданс 1630-х гг. В первую очередь, это монументальные фигуры, существующие в условных декорациях, обрамленных архитектурной каймой. Помимо оптической иллюзии присутствия зрителя в сюжете шпалеры, которую дает архитектурная кайма, придуманная Рубенсом, подобное решение в целом было в стиле высокого барокко. Кроме того, формат широкой каймы вокруг крупных фигур был привлекателен для коммерческих мастерских, по той причине, что ткачество архитектурного обрамления требует меньше физической работы по исполнению, чем исполнение детализированных пейзажей. Подобную схему успешно применяли и в других мастерских, особенно в Антверпене и Брюгге, и в меньшей степени в мастерских Парижа и Мортлейка. Рынок шпалер с крупными фигурами также стимулировал производство новых картонов по рисункам XVI в., в которых детализированные пейзажи были сведены к минимуму, а обычный декоративный бордюр заменен широкой каймой в стиле барокко. Для создания монументальных серий мастерские часто объединялись, чтобы ускорить процесс изготовления и удержать качество исполнения на высоком уровне.[46] Примером может служить

[46] *Шашкина К.Г.* Специфика производства фламандских шпалер XV-XVI вв.: атрибуция, мастерские, художники // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. – 2022. - № 3, ч.2. –С.287.

сотрудничество таких известных шпалерных производств, как мастерские Яна ван Лефдаля и Жерара ван дер Стрекена, Маартена Рейботса II, Яна Рэса II, Жака Гёбельса II и Франсуа ван де Хекке.[47]

После барокко Фландрия постепенно потеряет ведущие позиции в искусстве шпалерного ткачества, и уступит место Франции, в которой ткачество возродилось во многом благодаря фламандских художникам и ткачам. И даже такие известные французские картоньеры, как Шарль Лебрен и Симон Вуэ, будут вдохновляться творчеством Питера Пауля Рубенса.

1.2. Культурно-историческая ситуация во Фландрии в к. XVI-нач. XVII в. и ее влияние на развитие шпалерного искусства.

После периода благополучия и расцвета, к началу XVI в. Испания переживает экономический упадок, растратив все средства на роскошь и войны, в то время как Нидерланды активно развивались. В 1555 г. после отречения от престола Карла V Габсбурга, трон унаследовал Филипп II, который обратил внимание на богатую страну и избрал политику полной «испанизации» Нидерландов[48], что также означало полное повиновение католической церкви (рис.1.7). Желание превратить Нидерланды в свою колонию, и преследование «еретиков»[49] появилось еще во времена Карла V, но его сын оказался более жестоким. В своем стремлении к власти он жег отступников католической веры на кострах, а имущество отбирал в пользу казны. Его радикальные методы привели к религиозным и политическим волнениям, что, в свою очередь, вылилось в борьбу за независимость от испанской империи – Великая Нидерландская буржуазная революция 1566-1609 г. Нидерланды встали на защиту своей национальной свободы. Реакция испанского короля была вполне предсказуемой и в Нидерланды отправили

[47] Упомянутые мастерские продолжали свою работу на протяжении долгих лет, так как дело передавалось по наследству.
[48] *Лекуре М.-А*. Рубенс. - М.: Молодая гвардия, 2011. С.8-9.
[49] В Нидерландах большая часть населения исповедовала протестантизм (прим. авт.).

войска для подавления мятежа. Сначала все провинции объединились для борьбы с общим врагом, однако затем южная часть, в которую входили такие крупные центры как Фландрия и Брабант, не захотели портить отношения с Испанией, опасаясь радикализма протестантов и конфискации имущества. Итогом стал сепаратный договор между южными провинциями, в котором выражалась полная готовность подчиниться Испании.[50] Вслед за югом северные провинции заключили свой договор, провозгласив себя Республикой соединенных провинций, иначе говоря Голландией, полностью отвергая правление и политику Филиппа II.[51] Итогом этого конфликта стал распад Нидерландов на северную Голландию и южную Фландрию. Южная часть страны осталась под покровительством Испании и прославляла католицизм, а северная обрела независимость и исповедовала протестантизм. Брюссель входил в южную часть и продолжал выполнять заказы испанского двора. Голландские художники продолжали национальные традиции, и развивали жанровую живопись: пейзажа, натюрморта, портрета. Возникает такое течение, как «малые голландцы» или голландское барокко, получившее название из-за небольшого формата работ. Фламандская культура, оказавшись под влиянием Испании, приняла католические ценности. Большие алтарные образы своей эмоциональной насыщенностью, театральностью и драматизмом должны были вызывать у зрителя чувство трепета, и служить проводниками идей католицизма, одновременно украшая убранство интерьера. Дворянство и придворное

[50] Аррасская уния 1579 года- союз ряда провинций Нидерландов исторических (Эно, Артуа, Дуэ), заключённый в Аррасе в январе 1579 г. по инициативе католического дворянства и направленный, по существу, против Нидерландской революции XVI в. и войны с Испанией. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/5823/%D0%90%D1%80%D1%80%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F (дата обращения: 18. 04.2017).

[51] Утрехтская уния оформила союз семи северных провинций исторических Нидерландов. Заключена в 1579 г. в Утрехте в ходе Нидерландской революции, направлена против Испании и внутренней католической реакции. Заложила основы Республики Соединённых провинций. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/5823/%D0%90%D1%80%D1%80%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F (дата обращения: 18.04.2017).

окружение предпочитали мифологические сюжеты и различную светскую тематику: сцены охоты и парадные портреты. Данные события оказали самое негативное влияние на шпалерное производство в Нидерландах, и сохранность уже имеющихся шпалер. Торговые связи нарушились, экономика пришла в упадок. Иконоборческие программы протестантизма внесли свои перемены в характер и задачи искусства. Таким образом, шпалерное искусство Голландии и Фландрии будет развиваться абсолютно по-разному, и в сложившихся условиях, наиболее благоприятным регионом для продолжения шпалерного дела, станут именно южные провинции во главе с Брюсселем.

В 1585 г., во время Нидерландской революции, Антверпен падет, и будучи полностью разрушенным войной потеряет свои ведущие позиции, а экономическая активность переместится в Амстердам. Это приведет к большой волне эмиграции художников и ткачей, которые по политическим или религиозным причинам не захотели оставаться в испанской Фландрии.[52] 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.[53] Он принимает решение переехать на север. Обосновавшись в Делфте, и 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. Может даже с некой обидой и

[52] Там же, p.209.
[53] *Van Ysselsteyn* (G.T.) Geschiedenis der tapijtweverijen in de Noordelijke. – Nederlanden, 2 vols, Leiden, 1935-36, p.67.

ревностью, что весьма свойственно гордым голландцам. 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.[54] 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 «Деяния Апостолов» по картонам Рафаэля Санти для Сикстинской капеллы (рис.1.6), выполнялась в брюссельской мастерской Яна ван Тайгема при посредничестве Питера ван Альста, на протяжении пяти лет с 1516-1521 г. Столь статусный и крупный заказ папы римского Льва X Медичи доверили именно голландцам. В 1520 г. тот же Лев X заказал у Питера Ван Альста серию шпалер «Детские игры и Символы Медичи», где изнанка ковров была полностью выткана золотом. В инвентарных описях статусных коллекций шпалеры стоят в одном ряду с ювелирными украшениями и достаточно далеко от живописных полотен. Также понятно почему во времена Директории во Франции, революционеры сжигали фламандские шпалеры

[54] *Шашкина К.Г.* Специфика производства фламандских шпалер XV-XVI вв.: атрибуция, мастерские, художники // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. – 2022. - № 3, ч.2. –С.286.

из королевской коллекции для переплавки золота и серебра на оплату снаряжения, оружия и продовольствия.[55]

Период эмиграции ткачей из Нидерландов растянулся на многие годы и затронул практически все страны западной Европы. Ткачи из Ауденарде переезжали в Гауду, Пастарну в Италии. Европейские монархи, пользуясь случаем, активно приглашали фламандских ткачей в свои страны, для налаживания шпалерных производств. Например, в 1600 г. король Генрих IV убедил двух фламандцев- Марка Команса и Франсуа де ла Планша (Франц ван дер Плакен) переехать в Париж и открыть своё ткацкое дело в помещениях красильщиков шерсти Гобеленов, что они и сделали. Данное решение было стратегическим, так как Фландрия долгие столетия была лидером в шпалерном искусстве, и французы хотели достичь те же высот. Впоследствии партнёры расстались, однако Команс с сыновьями остался в Сен-Марсель, сформировав новое дело под названием «Мануфактура Гобеленов». По сути, это была ткацкая шпалерная мануфактура, которая выполняла шпалеры на заказ. В 1660-х гг. все небольшие ткацкие мануфактуры в Париже объединили в мануфактуру Королевской меблировки, не затронув Гобеленов. Так шпалеры, выпущенные этой мануфактурой, стали называться гобеленами.

Людовик XIV активно приглашал эмигрирующих мастеров на мануфактуру в Бове. Наместники испанской короны во Фландрии – эрцгерцоги австрийские Альберт и Изабелла Клара Евгения (дочь короля Испании Филиппа II), пытались остановить отток ткачей из страны и даже издали указ от 1617 г., который запрещал вывоз фламандских шпалер и выезд мастеров за пределы страны. Более того, документ запрещал смешивать шпалеры из разных мастерских в одной серии, а также маркировать клеймом Брюсселя ковры, вытканные в других местах. Это

[55] *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999. P.17.

было оговорено по той причине, что многие ткачи, эмигрировавшие из Брюсселя в Антверпен, по привычке ставили клейма с маркой BB.[56] Заметных результатов эта мера не принесла. Между 1619-1623 гг. произошла очередная волна переселения ткачей в Англию, где их привлекли к работе в мастерских Мортлейка. В 1627 г. ткач из Ауденарде Якоб ван дер Влие переехал в Рим и открыл мастерскую под патронажем кардинала Барберини.[57] Подобные геополитические события оказали влияние на развитие шпалерного искусства всей Европы. Рассредоточение нидерландских ткачей, которые увезли свое мастерство, умения, навыки и художественные приемы, позволило вывести шпалерное искусство на принципиально новый уровень в других странах.

В испанской Фландрии происходит ряд политических событий, оказавших влияние на историю страны. В 1596 г. Филипп II отправляет регентом во Фландрию своего племянника эрцгерцога Альберта. Желая предотвратить потерю бургундских провинций, король разрабатывает план выгодных для империи брачных союзов. В результате женой Альберта становится дочь испанского короля – Изабелла Клара Евгения. Испытывая глубокую привязанность к Изабелле, Филипп II даровал супружеской чете определенную независимость в управлении страной. Так, 6 мая 1598 г. их провозгласили суверенными правителями Нидерландов[58], но уже в ноябре на престол взошел Филипп III, внук Карла V.[59] Эрцгерцогам удалось

[56] BB (Брюссель-Брабант) - маркировка брюссельских шпалер после указов от 1528 и 1544 г. Каждый город, где занимались производством шпалер, имел своё клеймо.

[57] После смерти мастера его дело перешло к зятю и дочери. См. Guy Delmarcel Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999- p. 211.

[58] *Лекуре М.-А.*, Рубенс. - М.: Молодая гвардия, 2011. С.105.

[59] Новый правитель не отличался дальновидностью, и не умел грамотно вести политику. Испания перестала властвовать в Европе, империя Габсбургов была раздроблена уже много лет, а тем временем протестантская Англия и католическая Франция старались нарастить своё влияние. Филипп III пренебрежительно относился к Нидерландам и мечтал силой вернуть северные провинции. После закрытия порта Шельды юг Нидерландов уже не приносил в Испанскую казну крупный налог и был обречен на разорение, в то время как север представлял собой морской форпост, открывавший англичанам путь к заветным землям. Под предлогом религиозного единства Англия поддерживала Голландию. Тем не менее, находясь в столь шатком положении, Филипп III не оказывал никакой помощи

поддерживать мир в Нидерландах, хотя вывести страну из состояния войны они не смогли (рис.1.8). В отношениях с Голландией и вовсе добились успеха, подписав 9 апреля 1609 г. Двенадцатилетнее перемирие. Военные действия прекратились, а во главе северных провинций встал Мориц Нассауский. Несмотря на то, что за двенадцать лет серьезных нарушений в условиях перемирия не произошло, все понимали, что дальнейший раздел страны неизбежен.[60]

Брюссельские шпалерные мастерские продолжали выполнять заказы, в том числе и для короны. Будучи глубоко верующими католиками, эрцгерцоги продвигали авторитет церкви и идеи Контрреформации, а также прославление монархии через шпалерное искусство, которое по-прежнему оставалось востребованным, как способ демонстрации богатства и мощное средство визуального внушения. Несмотря на то, что характерной чертой шпалер эпохи барокко является использование дорогостоящих материалов, только две серии фламандских шпалер XVII в., принадлежащие Фонду Национального Наследия, были вытканы с использованием драгоценной металлической нити: «Битвы эрцгерцога Альберта»[61] и «История Деция Муса», по картонам Питера Пауля Рубенса. Серия «Битвы эрцгерцога Альберта» состоит из семи шпалер, вытканных шелковой, серебряной и золоченой нитями. Посвящены победе эрцгерцога Альберта Австрийского (1559-1621) над королем Франции Генрихом IV в Пикардии, в битве при Калаисе, Ардре и Хальсте. В шпалерах из серии «Битвы Эрцгерцога Альберта» еще чувствуется влияние Ренессанса, и ковры представляли

эрцгерцогине Изабелле во избежание раздела Нидерландов. Уверенный в том, что именно Альберт и Изабелла провалили миссию по объединению земель, он лишил их реальной власти. Отныне ни одно решение не могло приниматься без одобрения Испании.

[60] В 1621-1648 гг. случится вторая фаза Нидерландской революции.

[61] Серия шпалер «Битвы эрцгерцога Альберта», проект картонов датируется 1597 годом Отто ван Вееном; выполнение картонов относится к Яну Снеллику старшему в 1597-99 гг.; шпалеры вытканы в мастерской Маартена Рейботса II в Брюсселе в 1597-99 гг., шерсть, шелк, золотные и серебряные нити, 335 x 603 см, Palacio Real, Madrid; Patrimonio Nacional (TA-46/1 10005712) из монографии Tapestry in the Baroque. New aspects of production and patronage, p.275.

собой вытканную военную хронику с портретами современников, и подробной топографией местности главных сражений (рис.1.9). Кайма включает эмблемы и трофеи, намекающие на героические качества эрцгерцога. Ничто не предвещает новый стиль, характер рисунка и композиции напоминает цикл «Осада Туниса». Серия была заказана Антверпенским Магистратом в качестве подарка Альберту Австрийскому и Изабелле Кларе Евгении, по случаю их триумфального въезда в город. Создание картонов было поручено Отто ван Веену (1556-1629) не только за его высокие заслуги как художника, но также за верность католической церкви и лояльности к политике Филиппа II. Триумфальный въезд был описан и проиллюстрирован Иоанном Бохиусом- секретарем Антверпена в его труде «Историческое повествование о входе и инаугурации самых прославленных лидеров Бельгии- Альберта и Изабеллы, Австрийских Эрцгерцогов».[62] По утверждению Бохиуса впервые выставленные на всеобщее обозрение шпалеры, поразили всех, кто присутствовал на церемонии мастерством исполнения и качеством материалов. В коврах использовалось большое количество золотых и серебряных нитей, сделавших структуру шпалер настолько плотной и неподвижной, что казалось будто они могут стоять самостоятельно без подвески.

Большинство монархов взошедших на престол в начале XVII в., продолжили традиции собирания ценных шпалер, как и их предшественники, поскольку шпалера оставалась самым подходящим атрибутом, подчеркивающим королевское великолепие. Заказы по изготовлению циклов шпалер, которые инициировали монархи, являлись одним из самых дорогих и важных художественных начинаний за время их правления. Участие известных художников, выполнявших картоны для

[62] *Joannes Bocchius*, Hisrotica narration profectionis Serenissimorun Belgii Principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum. Et eorum optatissimi in Belgium adventus, rerumque gestarum et memorabilium gratulationum, apparatuum et spectaculorum in ipsorum susceptione et inauguratione hactenus editorium accurate Descriptio (Antwerp: Ex Officina Plantiniana, apud Joannem Moretum, 1602), pp. 311-13 / там же, p.282.

будущих шпалер, и ведущих ткацких мастерских, исполнявших серию, стало определенной программой, без которой не обходился ни один статусный заказ. Помимо дорогих шпалер, изготовленных для собственной коллекции, монархи приобретали тканые сокровища в качестве дипломатических подарков. После прихода к власти эрцгерцоги Альберт и Изабелла поддерживали брюссельские ткацкие мастерские, размещая многочисленные заказы. Приобретенные шпалеры дарили высокопоставленным лицам, для налаживания доверительных отношений, и утверждения власти в столь непростое время. Помимо королевского двора, крупным заказчиком подобных дорогостоящих произведений были и представители высшего духовенства. Из-за реформистских иконоборческих течений в протестантских странах, шпалеры в значительной степени были рассредоточены по разным собраниям к. XVI- нач. XVII вв., не получив должного иконографического развития в рамках барокко. В то время как коллекции католических стран, не были затронуты этими событиями. Контрреформация и декреты третьего Тридентского собора требовали иного уровня великолепия и театральности в церковной литургии, и украшении церемоний. Шпалера, благодаря своим масштабам и портативности, идеально соответствовала новому стилю.

Эрцгерцоги сыграли ключевую роль в жизни Питера Пауля Рубенса. Он был рекомендован им в качестве художника родным братом- Филиппом Рубенсом, занимавшим должность городского эшевена Антверпена. Филипп старательно хлопотал за него и искал заказы. Мать художника дала мальчику хорошее гуманитарное образование, а старший брат, используя свои связи, помогал завязывать полезные знакомства. Рубенс был прекрасно знаком с античной мыслью, литературой и искусством. Его стремление вырваться в высшие слои общества, амбиции, а также трудолюбие, внимательность и аккуратность помогли художнику получить желаемое место в высшем обществе. Он построил роскошный дом-дворец в центре разрушенного войной Антверпена, и покупал коллекции античного

искусства, расплачиваясь собственными картинами. Все старания привели к признанию Рубенса эрцгерцогским двором. Его имя впервые упоминается в архивных документах Двора 8 августа 1609 г., а зимой 1610 г. Рубенс становится придворным художником эрцгерцогов Австрийских.[63] Этот тесный союз, переросший в крепкую дружбу и весьма доверительные отношения, подарил миру множество значительных работ мастера, выполненных по заказу своих покровителей или по заказу других, не менее высокопоставленных лиц. За свою творческую карьеру Рубенс создаст картоны для четырех серий шпалер: «История Деция Муса» (1616-1618), «История императора Константина» (ок.1622), «Триумф Евхаристии» (ок.1625-1633), «История Ахиллеса» (1630-1635 (1632-33)). Фламандский художник, выполнявший заказы для Испании, Англии и Франции стал символом эпохи барокко: «В истории фламандского искусства творчество Рубенса является представителем нового, полного жизненности направления, представителем фламандской живописи, усовершенствованной изучением итальянского искусства. Повинуясь велениям своего темперамента и непреодолимому зову своего таланта, Рубенс пользуется вывезенной им из Венеции и Рима техникой для великолепного воплощения наблюдаемой им жизни и замыслов, рождающихся в его голове с счастливой и неисчерпаемой лёгкостью».[64] Принципиальным отличием Рубенса от других художников-картоньеров стало то, что он вынудил красильщиков шерсти отойти от традиционных цветовых решений, и экспериментировать с окраской сырья, чтобы максимально приблизиться к его живописному решению. В то время как ранее художники, работая над эскизом, учитывали те цвета нитей, которые уже имелись в наличии в ткацких. Мастер лично приходил в красильни и контролировал процесс, чтобы быть полностью удовлетворённым результатом. Подобная инициатива плохо скажется на сохранности шпалер,

[63] *Лекуре М.-А*. Рубенс. - М.: Молодая гвардия, 2011. С.111-113.
[64] *Жеффуа Г.* Рубенс. Биография- характеристика.- Петроград.: Огни, 1913- с.52-53.

потому как они начнут сильно терять в цвете со временем. Например, цикл «Деций Мус» хранится в консервации музея Лихтенштейна в Вене.[65] По фотографиям, предоставленными сотрудниками музея, хорошо видно, что на шпалерах пропали все тоновые и цветовые нюансы.[66] Также Рубенс придумал новую систему подготовки эскизов к шпалерам. Он сначала выполнял небольшие фор-эскизы маслом на деревянных панелях- bozzetti, затем переносил на более большой формат, тоже маслом по дереву– modelli.[67] И уже окончательным картоном являлась живопись на холсте в натуральный размер будущего ковра. Вероятно, это связано с тем, что мастерская художника помогала в исполнении работ, и небольшие эскизы служили отличным образцом для более больших работ. Затем на итоговом полотне, Рубенс лично прописывал какие-то моменты, или проходил своей рукой по всей картине.

Будучи преданным католиком, Рубенс продолжит воплощать идеалы и устремления церкви в своем творчестве, не только в своих алтарных образах и живописных полотнах, но и картонах для шпалер. Самая масштабная серия «Триумф Евхаристии» будет заказана инфантой Изабеллой для сопровождения важнейшего церковного праздника Евхаристии. Художнику будет дана полная творческая свобода для реализации проекта, что позволит Рубенсу предложить абсолютно новую концепцию расположения шпалер в два яруса в архитектурном пространстве внутри и снаружи монастыря, для которого предназначалась серия. Традиции использования шпалер для оформления разнообразных церемоний будут активно продолжаться в XVII-XVIII вв. во многих европейских странах.

[65] По информации, предоставленной сотрудниками музея Лихтенштейна в Вене.
[66] *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999. P.228.
[67] Данные термины являются общепринятыми, и не переводятся на другие языки.

1.3. Анализ пространственного расположения шпалер в культовых и дворцовых интерьерах.

Традиция использовать ткани в качестве завес для зонирования пространства, или обеспечения некого заслона- укрытия (от непогоды, к примеру) встречалась во всех культурах от Древнего Египта до Греции, Рима, Византии, и других странах. Причем большая часть подобных завес достаточно внушительных размеров, была выполнена именно в технике шпалерного ткачества. Высокое мастерство владения техникой ткачества, позволяло делать шпалеры двусторонними, поскольку изнанка не уступала по чистоте исполнения лицевой стороне. Таким образом, появилась возможность при помощи больших и мобильных шпалер, развешанных в архитектурном пространстве, формировать необходимые зоны. Это могли быть завесы в галереях внутренних дворов, для заслона от непогоды, или зонирование спальной, более интимной зоны. Часто шпалеры использовали при переселениях и походах, когда в короткие сроки, на временных конструкциях необходимо было организовать крытый шатер. Например, иудейский народ, усвоивший технику ткачества с тех времен обитания в Египте, использовал текстиль в технике шпалерного ткачества, для создания походных храмов.[68] В Древней Греции шпалера ценилась высоко. По словам Луи де Роншо (L. de Ronchaud), признанного исследователя античных шпалер, Парфенон был украшен шпалерами.[69] И это свидетельство использования шпалер в пространстве культового интерьера. В фонде Абегга (Abegg-Stiftung) в Швейцарии представлен широкий ассортимент позднеантичных тканей, и весьма впечатляющими являются сохранившиеся фрагменты огромных шпалер. Если говорить о коллекции фонда, то одним

[68] В книге Исход XXVI дается подробная инструкция создания завес скинии. Упоминаются размеры и способ крепления в виде петель с их точным количеством, а также указания по установке брусьев из дерева, на которые следует развесить ткани.

[69] Ткачество составляло важную часть воспитания греческих девушек. На Кипре существовала знаменитая ткацкая мануфактура, и до нас дошли имена двух ведущих мастеров- Ацетас и Геликон. См. *Ronchaud de L.* La tapisserie dans l'antiquite, le peplos d'Athene. - Paris, Librairie de l'art, 1884. P.34.

из самых больших интерьерных занавесов, вытканным шерстью по льняной основе, является занавес Диониса. Когда-то он служил настенным ковром в римском частном доме или в культовом здании (рис.1.10).[70] Также хочется отметить фрагменты некогда цельного занавеса VI- IX в. из шерсти, размером 255х97 см (инв. 424, 425, 426). Вокруг центрального круглого медальона, по углам на красном фоне расположены квадраты, обрамлённые г-образными полосами с круглыми фибулами на концах. Ткань сохранилась лишь наполовину, а значит по ширине завесь была около двух метров. Симметричная, замкнутая композиция всего полотна и немалый размер, говорит об предназначении шпалеры в интерьер или экстерьер. Довольно крупная коллекция древних шпалер находится в музее Гарвардского университета в научно-исследовательском институте Думбартон-Оукс (Dumbarton Oaks) в Вашингтоне.[71] Интересен фрагмент занавеса, выполненный цветной шерстью по не окрашенному льну, 188х93,5 см (инв. 57.180), на котором изображён подглядывающий из-за завесы слуга.

[70] Размер шпалеры 210х700 см, относится к IV в., Египет (инв. № 3100а).

[71] Надо сказать, что несмотря на внушительную коллекцию интерьерных и мебельных позднеантичных тканей, до недавнего времени они в большей степени были известны узкому кругу специалистов. В этой связи, в 2012 г. было решено запустить исследовательский проект с публикацией каталога и текстами статей. В 2016 г. в Нью-Йорке прошла выставка «Создание идентичности: сила текстиля в поздней античности» в Институте изучения древнего мира на Манхэттене. Она была призвана показать «как ткани были тщательно созданы, чтобы передать определённые образы себя, общества и культуры, а также дать представление как о повседневной жизни, так и практике религиозных ритуалов». Проект объединил более пятидесяти тканей из разных материалов и техник исполнения, чтобы показать, как текстиль отражал потребности и увлечения общества. Организаторы выставки собрали образцы из шести учреждений: Бруклинский музей, Кливлендский музей искусств, исследовательский фонд Думбартон-Оукс в Вашингтоне, музей Археологии Келли при Мичиганском университете, музей Метрополитен, музей искусств в Нью-Йорке-Йорке и музей Изящных искусств в Бостоне. Основную массу составляют образцы, найденные при раскопках и переданные в музеи на хранение. Отдельные экземпляры были куплены частными коллекционерами и переданы в дар музеям. Много тканей лежало в запасниках в безвестности, пока про них не вспомнили при подготовке выставки, поэтому подобные проекты приводят к переоценке роли текстиля, как неотъемлемой и значимой части домашнего обихода. См. Электронный вариант газеты The New York Times «В текстиле поздней античности: долговечный показ мод» от Джон Ноубл Уилтфорд, 14 марта 2016 г. URL: https://www.nytimes.com/2016/03/15/science/roman-empire-textiles-archaeology-late-antiquity.html?auth=login-google1tap&login=google1tap (дата обращения: 21.02.2023).

Специалисты так и не пришли к единой версии о причине выбора столь своеобразного сюжета. Возможно, это было своего рода напоминанием слугам о послушании и прилежании по отношению к своему господину. Тематика нравоучительных сюжетов и сценариев поведения для различных слоев общества на шпалерах, будет довольно популярной в шпалерах XV в.

О характере расположения шпалер в интерьере мы можем судить по сохранившимся фресками и мозаикам. Подобные иллюстрации свидетельствуют о наличии занавесей и драпировок во многих регионах Средиземноморья, где они использовались для оформления интерьера и более прагматичных целей, таких как зонирование или уединение. Самый известный пример, это мозаика VI в. из церкви Сант-Аполлинария-Нуово в Равенне, изображающая ряд занавесей в пролётах арочной колоннады и главном портике дворца Теодориха (рис.1.11). Или изображение расписной ниши с занавесями из церкви Пшои в Египте (рис.1.12). Несмотря на почти полное отсутствие примеров шелкотканых шпалер, сохранился крайне примечательный образец первой половины VIII в.- шелковая шпалера из кафедрального собора города Сплита в Хорватии (рис.1.13).[72] Кроме того,

[72] Этот фрагмент шелка из сокровищницы собора впервые был изучен в 1993 г. экспертом по текстилю- Сюзанной Бидерманн (Susanne Biedermann) из Художественно-исторического музея в Вене. Ее отчет был частью работ по консервации реликвария св. Анастасия (датированного 1705 г.) в 1990-х г., в результате которых был обнаружен фрагмент шелка. Бидерманн отметила, что ткань была выполнена в технике чрезвычайно тонкого шпалерного ткачества. В 2008 г. Анна Муфезиус (Anna Muthesius) впервые опубликовала ткань в сравнительном анализе двух шелковых фрагментов, найденных в соборе Святого Домния в Сплите, и хранящихся в Министерстве культуры Хорватии в этом городе. Муфезиус подчеркивала сходство шелкового изделия с шелковыми тканями из Центральной Азии (вероятно, Согдианы). Оно имеет вытянутый прямоугольный формат, соткано из тонких шёлковых нитей в темно-фиолетовой, ярко-красной, темно-синей, зеленой и золотисто-охристой гамме. Рисунок состоит из пяти крупных медальонов, выстроенных по вертикали. Три центральных медальона сохранились очень хорошо, верхний и нижний имеют утраты. Каждый круг имеет своё наполнение, но стилистика рисунка у всех общая, это стилизованный растительный мотив, который произрастает из вазы или подиума. В некоторых медальонах он больше похож на раскрывшийся хвост павлина, в других на лотос или на геометризированный цветок. Каждый круг имеет обрамление в виде темно-синей полосы с орнаментом в виде точки или волны. В цветовом и тоновом решении очень интересно применяется ход смены цвета на цвете, то есть все цвета чередуются в зависимости от необходимого цветового эффекта.

сохранилось много литературных источников VIII в., которые описывают убранства церквей различных аббатств, и во всех присутствует значительное количество шпалер.[73] Практика применения шпалер в архитектурном пространстве переживала этапы расцвета и упадка, в зависимости от культурно-исторического контекста.

Большие перемены шпалерное искусство переживает с середины XIV в. с приходом к власти короля Франции- Карла V Мудрого (1364-1380) из династии Валуа и его братьев- герцога Беррийского, Филиппа Смелого и Людовика I Анжуйского. Огромные масштабы полотен, которые с легкостью перемещаются в любое пространство, в отличие от классической настенной живописи, позволяют называть шпалеру «мобильной фреской». Шпалеры стали выпускаться целыми сериями, а внушительные размеры, тонкость и специфика техники ткачества, предполагали работу команды 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 декоративное повествование (рис.1.14). Именно с этого времени «мобильные фрески», становятся важным декоративным акцентом светских и культовых интерьеров. От статуса заказчика зависел сюжет шпалеры, будь то европейский монарх, знатный герцог или влиятельная семья.[74] Как правило, целью заказа было прославление патрона, его власти, побед и достоинств (рис.1.15). Это могли быть мифологические сцены, аллегорические композиции (триумф человеческих добродетелей,

[73] Записи IX и X в. сообщают о налаженной работе шпалер при монастырских мастерских, а слава о производстве монастыря в Пуатье дошла до Италии. Сохранилась переписка, из которой следует, что в 1133 г. аббат Сомюрский заказал две шпалеры для хора своей церкви, где они должны были вывешиваться по большим праздникам. Рисунок обеих шпалер состоял из сцен Апокалипсиса.

[74] *Шашкина К.Г.* К истории создания серии шпалер по картонам П.П. Рубенса «Триумф Евхаристии» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2014. -№ 4. –С.192.

обличение пороков) или изображение реальных исторических событий и персонажей.[75] Утверждение статуса правящих европейских династий посредством демонстрации великолепных шпалер, станет общепринятой традицией, и даже, обязательным условием для поддержки репутации. В связи с этим, шпалерное производство будет активно развиваться.

В начале XVI в. все монархи Европы размещают заказы на шпалеры. Следуя моде, средний класс тоже начинает приобретать шпалеры, но без использования драгоценных нитей. Так, настенные ковры становятся формой светского искусства и предметом эмоционального воздействия на зрителя. Например, по заказу английского короля Генриха VIII в брюссельских мастерских Питера ван Альста, по картонам Яна ван Рома была создана серия шпалер «Давид и Вирсавия: встреча во дворце» (1510-1515). В этих шпалерах впервые можно увидеть сомасштабность архитектуры и человеческих фигур. Группы людей располагаются на фоне прекрасных пейзажей, вытканных изысканно, декоративно, с тонкими цветовыми нюансами. Размер одной шпалеры 460х720 см, а вся серия состоит из одиннадцати ковров. Это великолепие было задумано заранее, специально к знаменитой встрече французского короля Франциска I и английского монарха Генриха VIII в долине Арда на севере Франции в июне-июле 1520 г., известной как «Поле золотой парчи». Она достаточно красочно и полно описана в хрониках, что позволяет нам представить степень важности шпалер в исторических событиях: «У подножия названного дворца был каркас из прекрасного золота, на котором висели роскошные шпалеры, вытканные из золота и шелка, на них было изображено множество античных историй, и такими же шпалерами были

[75] По заказу Людовика I Анжуйского была выполнена одна из самых больших серий шпалер «Анжерский Апокалипсис», а по заказу герцога Беррийского «Девять героев», в которой появляются мотивы, прославляющие светскую власть. Циклы шпалер «Дама с Единорогом» (1484-1500) и «Охота на единорога» (1495-1505) поражают своей красотой, вниманием к деталям и мастерством исполнения, однако нам ничего неизвестно о заказчиках.

завешаны все стены и покои, и все окна столь богато покрыты, что это зрелище превосходило все, виденное до той поры».[76] Речь идёт о капелле-временной резиденции Генриха VIII.[77] У французского короля был свой шатёр, резиденция, галереи и павильоны, которые были не менее богато украшены драгоценными тканями и коврами. Учитывая политическую ситуацию и отношения двух враждующих государств, степень роскоши и значимости ковров, являющихся средством эмоционального давления, демонстрации силы, богатства и мощи, сложно недооценить. Шпалеры были вывешены во временно построенном павильоне Генриха сплошным коридором, чтобы сопровождать делегацию, и, конечно, произвести самое невероятное впечатление. Еще одним ярким примером может служить хроника Габсбургских встреч XVI в. Когда у очевидцев событий не хватало слов, чтобы описать великолепие текстиля, начиная от ливреи служащих и заканчивая невероятными сериями фламандских шпалер, сверкающих золотом. Подобных дипломатических приемов было достаточно много. Например, прием Карла V и его сына Филиппа сестрой и тетей Марией Венгерской в замке Бинше в августе 1549 г., или встреча Филиппа и Карла с королём Себастьяном Португальским в Гваделупе в 1576 г.[78]

Роль шпалер в формировании пространства разнообразных событий станет крайне высока в XVII-XVIII вв. и настенные ковры будут участвовать в качестве декораций событий, а также как формообразующий элемент организации торжеств, как мы уже видели на примере серии «Давид и Вирсавия». Для наиболее важных придворных церемоний шпалеры вывешивали и снаружи во внутренних дворах, или вдоль маршрута процессий.

---

[76] *Караваева Е.Э.* Встреча Генриха VIII и Франциска I на Поле Золотой парчи: союз, соперничество и репрезентация власти // Средние века. 2014. Вып. 75 (1-2). С.72-76. В данной статье автор достаточно подробно описывает убранство делегаций монархов, с отсылками на документальные источники.

[77] *Шашкина К.Г.* Роль западноевропейской шпалеры в формировании пространственной среды // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. –2023.- № 4, ч.1. –С.178.

[78] *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to 18th Century. London Publishers, Tielt/Belgium –1999. P.17.

Ярким примером является цикл «Триумф Евхаристии» по картонам П.П. Рубенса, где шпалеры играют главную роль в сценографии всего праздника. Испания в силу приверженности католицизму, и желанию показать публике свое богатство и значимость, невероятно пышно украшала всевозможные события самыми дорогими шпалерами из монаршей коллекции.[79] Надо сказать, что и в наши дни в честь праздника Евхаристии, фасады и балконы улиц, вдоль которых проходит торжественная церемония, также украшаются шпалерами данной серии. 22 августа 1612 г. испанский двор устроил тщательно продуманную церемонию в королевском дворце Алькасар в Мадриде, по случаю официальной помолвки одиннадцатилетним инфанты Анны с Людовиком XIII, одиннадцатилетнем королём Франции, которого по этому случаю представлял Генрих Лотарингский, герцог Майенский.[80] Современники описывают внешний вид главных комнат дворца, которые были специально увешаны брюссельскими шпалерами XVI в. В зале, где был подписан брачный договор, красовался вытканный золотом цикл шпалер «Семь смертных грехов».[81] Ближе к покоям короля, в прилегающей комнате, были развешаны вытканные золотом шпалеры серии «Осада Туниса».[82] В соседнем зале находился второй комплект «Семь смертных грехов»,

[79] В первой половине XVI в. самым большим собранием шпалер была коллекция британской короны, которая к концу правления Генриха VII в 1547 г. выросла до более чем 2000 экземпляров. Испанская коллекция, собранная при Карле V, Марии Венгерской, Филиппе II была не такой многочисленной, около 700 экспонатов на рубеже веков в Мадриде и Брюсселе. Однако, она была ещё более грандиозной с точки зрения художественного качества и используемых материалов. Признавая исключительный характер коллекции, Филипп II предпринял необычный шаг, указав, что после его смерти ни одна из этих шпалер не должна быть продана кому-либо, в том числе, в качестве выплаты долгов. Как уже случалось с собраниями некоторых его предков. Вместо этого шпалеры должны были находиться в бессрочном владений испанской короны. Французская королевская коллекция также насчитала несколько сотен шпалер в начале XVII в., включая вытканные золотом шпалеры, приобретённые Франциском I в 1530-40-х гг.

[80] *Campbell T.* Tapestry in the Baroque: threads of splendor. – The Metropolitan Museum of Art, New York, and Palacio Real, Madrid, 2007. P. 107.

[81] Цикл создан в 1540-х гг. по эскизам Питера ван Альста, и представляет собой аллегорические композиции с известными личностями из истории и мифологии, повествующие о разрушительных последствиях человеческих слабостей.

[82] В конкретном случае речь идет о повторениях с оригинальной серии.

сотканный из золота. Стены следующего зала были увешаны серией «Почести» огромная аллегорическая серия, прославляющая добродетели императоров Габсбургов, придуманная Бернаром Ван Орлеем для Карла V в 1520 г. Соседний зал, являющейся кабинетом короля, был украшен шпалерами серии «История Ноя», заказанной Филипом II в начале 1560-х гг. по эскизам Михаэля Кокси. Большой зал, в котором королевская чета собиралась для церемонии целования рук после подписания брачного контракта, увешан серией «Осада Туниса», самым большим и богатым циклом всей королевской коллекции. Из этого краткого описания совершенно очевидно, что шпалеры XVI в., выбранные для этого случая, составили иконографическую программу, в которой аллегорическая тема, религиозная, историческая и мифологическая сочетались, прославляя могущество и преемственность династии Габсбургов, а также личную и общественную этику испанских королей. Использование шпалер в этом важном контексте, является подходящим виденьем к рассмотрению использования восприятия шпалер в XVII в. Самым поразительным фактом, который выявляется из современной документации это центральная роль шпалеры в придворном великолепии. Величайшие коллекции того времени в большей степени принадлежали королевским семьям, обладавшим богатством для приобретения шпалер в самых крупных масштабах. Однако, собрания шпалер знатных европейских домов не уступали, по своей исключительности, монаршим. Это были накопившиеся с течением времени, зачастую распределённые по различным резиденциям, шпалеры самого разного времени, стиля, качества и тематики.[83] Самые грандиозные придворные экспозиции включали в себя сочетание идеалов и представление силы испанской монархии. В Мадриде ценные шпалеры регулярно выставлялись для украшения всех крупных придворных событий. Филипп III взял один из циклов шпалер в Лиссабон на случай разнообразных торжеств.

[83] *Campbell T.* Tapestry in the Baroque: threads of splendor. – The Metropolitan Museum of Art, New York, and Palacio Real, Madrid, 2007. P.109.

Шпалеры высоко ценились как произведения искусства, и как символы королевских регалий.[84] «Мобильные фрески» представляли собой буквальную декорацию, на фоне которой монахи того времени выполняли свои официальные функции. При всех дворах имелись специальные сотрудники, отвечающие за уход, экспозицию шпалер и других драгоценных тканей. Наиболее ценные шпалеры хранились на складе, чтобы защитить их от физических повреждений, света, дыма и сырости. Таким образом, размещение этих редко встречающихся предметов, придавало дополнительный театральный элемент королевским похоронам и коронациям, бракосочетаниям, крещениям, приемам послов и другим государственным мероприятиям. Например, временный павильон, построенный в 1659 г. для подписания Пиренейского мирного договора Филипом IV и Людовиком XIV был украшен шпалерами из цикла «История Ноя». Последующая свадьба Людовика XIV и инфанты Марии Терезии, состоялась на фоне одной из шпалер «Семи смертных грехов». Аналогичным образом серия «История Авраама», заказанная Генрихом VII в качестве подтверждения преемственности монархии Тюдоров, была перевезена из Хэмптон Корт в Уайтхолл для различных приемов и фестивалей.

Практика экспонирования шпалер в культовых сооружениях, для сопровождения триумфальных процессий во время крупных празднеств, а также и в качестве повседневного декора, применялась довольно активно во многих странах Западной Европы. Однако, особенно ярко данную традицию чтили в Испании. Испанские соборы приобретали фламандские шпалеры на

[84] Грандиозные циклы шпалер того времени использовались в качестве фона для важных мероприятий, но шпалера также оставалась главным элементом декора приемных залов и галерей королевских дворцов и в повседневной жизни. Хотя необходимости в обогреве помещений при помощи шпалер уже не было, так как здания XVII в. хорошо отапливались и остеклялись, чем постройки более ранних периодов, они всё равно были подвержены сквознякам. С конца XVI в. все чаще стали отделывать комнаты из тесненной кожи, драпировок шелка и бархата, а в XVII в. такой способ декорирования применялся во многих европейских королевских дворцах, особенно в более приватных помещениях. Однако подобные тенденции мало повлияли на сохраняющийся спрос на шпалеры. Развешенные от края до края и задрапированные поверх дверных проемов и другим формам декора, шпалеры обеспечивали практичную, прочную и портативную форму изоляции.

религиозную тематику в больших масштабах. Множество шпалер XVII в. до сих пор хранятся в коллекциях соборов таких городов, как Бургос, Сарагоса, Таррагона, Толедо, Самора и Севилья. Настенными коврами оформляли не только культовые сооружения во время религиозных празднеств, но и значимые, торжественные события. Весьма показательной является картина Доминго Мартинеса[85] «Кареты Виктора и Парнаса (Карета для доставки портретов царей в ратушу» (холст, масло, 135х291 см, 1748 г.), на которой изображен торжественный ход триумфальных колесниц по случаю восшествия на престол Фердинанда VI и Барбары Брагансской в 1747 г.[86] На полотне отчетливо видно, что фасады зданий украшены шпалерами, на протяжении всей процессии. Двухэтажные здания покрыты драпировками так, что балконы второго этажа представляют собой декоративные ткани, а первый этаж украшают настенные ковры. Художник с большим вниманием к деталям прописывает сюжеты шпалер, благодаря чему мы видим в композициях некоторых шпалер архитектурные обманки, похожие на те, что придумал Рубенс (рис.1.16). Художник Олео де Лоренцо де Кирос[87] оставил нам достаточно живописных полотен, являющихся изобразительным свидетельством использования серий шпалер для украшения улиц города во время праздников. Например, картина «Триумфальная арка Санта-Мария на улице Майор» (масло, холст, ок. 1763 г., 112х163 см) по случаю прибытия в Мадрид нового короля Карлоса III. Несколько циклов роскошных шпалер экспонируются на фасадах зданий в два яруса.[88] На других домах можно видеть более значительные по размерам шпалеры, развешанные в один ярус. Все они, своеобразным коридором, обрамляют триумфальную арку, тем самым, визуально задавая ход процессии (рис.1.17). На другой картине

[85] Художник из Севильи, (1688-1749).
[86] Всего художник написал восемь полотен для иллюстрации книги Кансино Касафонды об этом фестивале, опубликованной в 1748 г.
[87] Испанский художник, работавший в жанре исторической живописи, (1717-1789).
[88] Подобный вариант экспонирования шпалер впервые предложил П.П. Рубенс при работе над серией шпалер «Триумф Евхаристии».

«Льегада де Карлос III в Мадриде» (ок. 1763 г.), посвященной этому же событию, мы видим главную триумфальную арку, завешанные текстилем здания, конницу и музыкантов (рис.1.18). Следующая картина данного цикла «Украшение улицы Калле-де-лас-Платериас по случаю въезда Карла III в Мадрид» (ок. 1763) демонстрирует пышную развеску шпалерами и декоративными тканями уже более высокие пятиэтажные здания (рис.1.19). Как мы видим, в Испании практика развески шпалер в экстерьере была довольна многообразна. Зачастую для каждого события сооружалась временная архитектура (триумфальные арки, колесницы и т.д.), поскольку она выполняла самые разные функции, но при этом не требовала значительных финансовых затрат. Отдельно хочется отметить, что 5 мая по 2023 г. на Мальте, в соборе Св. Иоанна в Валлетте, открылась грандиозная выставка шпалер, подаренных собору Магистром Рамоном Переллосом. Он заказал два цикла шпалер- «Жизнь Христа» по картонам Н. Пуссена и «Триумф Евхаристии» по картонам П.П. Рубенса между 1697 г. и 1702 г. Общая площадь обеих серий, что размещались в интерьере собора долгое время, составляет около 750 м2. Большие шпалеры были подвешены над арками, ведущими к боковым часовням, а двенадцать шпалер поменьше покрывали промежуточные пилястры. Остальные пять шпалер украшали пространство над главным входом в церковь. Таким образом, полотна полностью покрыли верхнюю часть трех сторон нефа собора Святого Иоанна. Каждая композиция имеет типично барочную кайму, которая сочетается с внутренним убранством собора. Пять шпалер изображают сцены из жизни Иисуса Христа, а остальные пять представляют собой аллегории из цикла Евхаристии. В 2006 г. все настенные ковры были отправлены на реставрацию в Бельгию, и весь процесс восстановления завершился лишь в 2022 г., и теперь посетители смогли увидеть, как шпалеры располагались внутри здания, и какое эмоциональное и эстетическое впечатление оказывали на присутствующих (рис.1.20). Для нас особый интерес представляет повтор

серии Рубенса,[89] выполненный с отличной от оригинала каймой, но точной центральной композицией, а развеска в просторном интерьере, позволяет понять масштаб работ. Также данный проект отражает подлинный интерес к шпалерному искусству в наше время, и его прямую взаимосвязь с архитектурой. Как мы видим, для оформления крупных религиозных праздников «мобильные фрески» используют вплоть до наших дней, как, например, украшение фасада собора в Толедо, о чем уже упоминалось (рис.1.21). Также интересна фотография XX в., на которой король Испании Альфонсо XIII преклоняет колени перед шпалерой со сценой Тайной Вечери, во время торжественной процессии 18 июня 1914 г. Фасад здания украшен серией «Жизнь Христа» (рис.1.22), повтор которой ныне экспонируется в соборе Валлетты. Во время бракосочетания наследного принца Филиппа Астурийского 14 мая 2004 г., кафедральный собор Мадрида Санта-Мария-ла-Реаль-де-ла-Альмудена был украшен шпалерами из королевской коллекции.[90]

Несмотря на то, что доля заказов на циклы шпалер в большей степени относились к Испании, другие страны Европы также являлись активными заказчиками тканых сокровищ. В Италии церковнослужители приобрели ряд серий шпалер в к. XVI- нач. XVII вв. следуя заветам Контрреформации. Некоторые из них выполнены в ткацких мастерских Медичи во Флоренции. Например, состоящий из девяти частей цикл «История Богородица и младенца Христа» 1580 г. для церкви Санта-Мария-Маджоре в Бергамо, по эскизам Алессандро Аллори. И серия из пяти частей с ветхозаветными сюжетами Евхаристии. В середине 1590-х также были сотканы шпалеры для собора Комо в Дуомо по проекту Аллори, и шпалеры являются частью постоянной

[89] Оригинальная серия в Мадриде висит в бывшей спальне монахинь, не предназначенной для большим полотен, что мешает полноценному восприятию.

[90] *Шашкина К.Г.* Роль западноевропейской шпалеры в формировании пространственной среды // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. –2023. - № 4, ч.1. –С.183-184.

экспозиции собора по сей день (рис.1.23). Подавляющее большинство подобных заказов было выполнено во Фландрии. Серия «Житие Христа» подарена собору Кремоны его архиепископом 1591 г., или цикл «История Самсона» заказан для нефа Кремонского собора 1629 г. префектами города. Таким образом, для многих крупных собор и монастырей важной особенностью литургий, было создание подходящего сопровождения в виде шпалер, изображающих библейские сюжеты или жизнь святого покровителя города. Кульминация таких показов происходила в течение праздника Евхаристии. В к. XVI в. многие соборы начали развешивать шпалеры вдоль маршрута процессии, по которому двигалась толпа верующих с песнопениями и молитвами. В Ватикане на протяжении XVII- XVIII вв. в Борго для этой церемонии развешивались шпалеры Рафаэля «Деяние Апостолов» и серия «Жизнь Христа». Эта практика проводилась во многих других католических городах. В Париже в 1608 г. Томас Кориат описал свое изумление таким зрелищем: «что касается улиц Парижа, то они украшены более роскошно чем в любой другой день в году. Каждая дорога, имеющая какое-либо значение, увешана с обеих сторон от крыши до земли гирляндами шпалерам, самыми дорогими какие только можно найти в городе. Внешний вид улицы Нотр-Дам отличался невероятной пышностью, и значительно превосходил все остальные».[91] Джон Эвелин записал, что видел подобные мероприятия по празднованию Евхаристии в Туре, во время своего пребывания в 1644 г. Аналогичной практике празднования Евхаристии следовали в мадридском Алькасаре в 1626 г. Весь путь торжественного шествия был украшен шпалерами серии «Осада Туниса». Безусловно, подобное физические манипуляции значительно отразились на самих шпалерах, и многие серии нуждались в полноценной реставрации. Во время праздничных шествий, состоятельные семьи вывешивали текстиль, ковры и шпалеры из окон и балконов своих городских домов, чтоб придать еще более праздничный облик

[91] *Campbell T.* Tapestry in the Baroque: threads of splendor. – The Metropolitan Museum of Art, New York, and Palacio Real, Madrid, 2007. P.116.

улицам. Шпалеры, использующиеся для сопровождения процессий, не всегда носили исключительно религиозный характер, хотя присутствовало стремление обеспечить соответствие сюжетной линии и тематики события. Во Фландрии декрет от 1599 г. запрещал использование в подобных случаях сюжетные композиций. Но, очевидно, подобная строгость была чистой формальностью. Так, в 1639 г. когда Урбан VIII посетил иезуитскую церковь в Риме по случаю столетия основания ордена она была украшена шпалерами из коллекции Барберини, что можно увидеть на картине посвященной этому событию Андреа Сакки, Филиппа Гальярди и Яна Миэля «Урбан VIII посещает Иль Джезу во время празднования столетия ордена иезуитов» (1641) где в пространстве собора главный неф украшен шпалерами, чередующимися с декоративными тканями (рис.1.24). Верхняя часть собора и пространство главного алтаря, также завешаны «мобильными фресками» и текстилем. Несмотря на характер мероприятия все шпалеры посвящены светской тематике. На гравюре Дж. М. Лапортерье «Кельнский собор, украшенный шпалерами» мы видим, как при помощи шпалер выделяют центральный неф, для проведения задуманного мероприятия (рис.1.25). На двух акварелях неизвестных художников 1760-70 х гг. «Внутренний вид собора Нотр-Дам де Пари», шпалеры являются декоративным акцентом в украшении интерьера, и вероятней всего, находились там не в привязке к какому-либо событию (рис.1.26, 1.26а).

В Германии шпалеры также были частью интерьеров, и на гравюрах, посвященных коронации Максимилиана II, можно увидеть и настенные ковры, и огромное разнообразие декоративных тканей для оформления шатров и праздничных столов, что говорит о продолжающихся традициях украшения торжеств шпалерами, во всех странах Европы (рис.1.27,1.27а, б). Тенденции использования шпалер во время разнообразных событий, затронули не только страны материковой Европы, но и Англию. К примеру, серию по заказу английского короля Генриха VIII «История Авраама» мы можем видеть на гравюре Уильяма Шервина «Коронация Якова II в

Вестминстерском аббатстве в 1665 г.» (гравюра, Королевская коллекция Великобритании (инв. RCIN 750180) (рис.1.28). Шпалеры экспонируются у алтаря, и задают торжественный тон всей церемонии. В большом и воздушном пространстве готического собора, при помощи шпалер выделена определенная зона рядом с алтарем для того, чтобы многочисленные гости могли ориентироваться, и не сбивать порядок процессии. И снова тема цикла, является намеком на достоинства самого заказчика- согласно ветхозаветному преданию, Авраам ради своей веры был готов снести любые испытания. В наши дни «История Авраама» экспонируется в интерьере дворца Хэмптон-Корт (рис.1.29).[92] Гравюра чешского художника Вацлава Холлара 1662 г.- «Коронация Карла II в Вестминстерском аббатстве 23 апреля 1661 г.» (Метрополитен музей (инв.№23.89.9)) является очередным примером организации и зонирования пространства культового интерьера во время коронации монарха (рис.1.30). Шпалеры участвовали на протяжении столетий во всех сферах жизни государства, например, на картине Яна ван Вианена «Комната послов Франции в Хевис-Тер-Никувбурге, близ Гааги» (рис.1.31) во время важного дипломатического визита, стены кабинета украсили шпалерами. На гравюре Дж. Дэвиса «Палата лордов» 1830 г., шпалеры занимают все свободное пространство стен, создавая торжественную обстановку во время заседания Парламента (рис.1.32). В Голландии «мобильные фрески» вывешивались даже для украшения общественных зданий. На офорте Я. Веннекула «Западная стена магистратского суда в ратуше Амстердама» (инв.№ 35.45.2) 1661 г. из Метрополитен музея (рис.1.33), можно увидеть, как ловко расположили шпалеры между пилястрами стен ратуши, образовав что-то наподобие архитектурного обрамления каждого ковра.

[92] *Lennard F., Hayward M.* Tapestry Conservation. - Butterworth-Heinemann is an imprint of Elsevier, 2006. P.20.

Новаторский прием Рубенса экспонирования шпалер в несколько ярусов станет особенно популярным, при оформлении грандиозных коронаций европейских монархов. Поскольку данный ход, требует большого количества шпалер, а производимое визуальное впечатление крайне эффектное, к нему часто прибегали французские монархи, для продвижения политики абсолютизма. Сохранился целый альбом графики Пьера Дюлена, посвященный коронациям, а также офорты Жана Лепотра, которые позволяют нам четко представить картину размещения шпалер во время знакового государственного события. На офорте Лепотра 1655 г. «Коронация Людовика XIV в Реймсе 7 июня 1654 г.» (офорт, Метрополитен музей, Фонд Харриса Брисбейла Дика, (инв.№53.600.67)) мы видим, как в интерьере Реймского собора нижний ряд шпалер образует коридор-центральную ось всей процессии, вдоль которой рассажены главные гости (рис.1.34, 1.34а). Далее следует второй ярус, где присутствует публика, и за их спинами висят «мобильные фрески». Еще выше, третьим рядом, располагаются огромные шпалеры в два яруса, которые идут сплошной стеной, без разрывов, несмотря на нюансы архитектуры. Среди представленных шпалер встречаются и повторения цикла «Деяния Апостолов» по картонам Рафаэля, и «История Сципиона» по эскизам Джулио Романо,[93] а также ценнейшие изделия фламандских мануфактур и французской королевской коллекции. Коронация Людовика XV запечатлена на гравюрах Дюлена и живописных полотнах Пьер-Дени Мартена, достаточно подробно, и мы имеем возможность представить ясную сценографию этого события. На гравюре из альбома Пьера Дюлена,

[93] Опись имущества семейства Фарнезе, показывает большое количество шпалер XVI в. в различных резиденциях в Парме, Риме и Неаполе, а также приобретение новых серий на протяжении XVII в. Большинство из них давно утрачено, но ряд впечатляющих циклов сохранился. К ней относится брюссельская серия «История Сципиона», которая ныне находится в Квиринальском дворце. Цикл исполнили примерно в 1650- 65-х гг. по мотивам картонов более поздних повторов, сделанных с оригинала Джулио Романо, но с барочной каймой. Она была приобретена в последней трети века герцогом Рануччо II и его братом Алессандро- губернатором испанских Нидерландов с 1678 по 1680 г.

посвященного коронации правителя (рис.1.35), момент преклонения короля у главного алтаря показан сбоку крупным планом, благодаря чему можно разглядеть сюжет ковров верхнего ряда- повтор цикла «Деяния Апостолов»[94] (Лувр, Париж, инв.№ 26309.1).

Несмотря на растущее значение исторической живописи в это время, статус шпалерного искусства, как ведущего, в том числе с точки зрения использования в качестве дипломатических подарков, сохраняется. Картины имели популярность в более камерных, интимных помещениях, а серии шпалер давали возможность создавать чрезвычайно впечатляющие экспозиции как в помещении, так и на открытом воздухе, что делает этот вид искусства поистине уникальным. Интересна картина Пьер-Дени Мартена «Людовик XV с эскортом после коронации 26 октября 1722 г.» 1724 г., на которой видно, как шпалеры развешаны на улице своеобразным коридором, задавая движение процессии (рис.1.36). Это живописное свидетельство современников, является прекрасным наглядным примером того, как шпалеры становились формообразующим звеном сценографии праздника, и его ключевым элементом, как с точки зрения декорирования, так и с позиции зонирования нужного пространства. В интерьере собора настенные ковры располагались по отработанному ранее принципу, покрывая сплошной завесой в несколько ярусов, огромные пролеты собора (рис.1.37). Венчание на царство следующего короля- Людовика XVI, тоже проходило в окружении прекрасных шпалер, как мы можем видеть на акварели 1814 г. Франсуа-Жозефа Беланже из коллекции Метрополитен музея (инв.№1984.78) (рис.1.38). Интересно, что на шпалерах знаменитого Шарля Лебрена «История Людовика XIV» в сценах коронации и дипломатических встреч монарха, мы видим украшенные настенными коврами интерьеры.[95]

[94] В коллекции французской короны имелось около семи повторов данной серии с разным вариантом каймы.

[95] На шпалере «Восстановление союза со Швейцарией» из цикла «История Людовика XIV» по картонам Шарля Лебрена, показан важный дипломатический прием в соборе Парижской Богоматери, обильно украшенном шпалерами из королевской коллекции. Использование

Например, на шпалере «Встреча Людовика XIV с Филиппом IV Испанским», показана встреча двух европейских монархов во время обсуждения будущего бракосочетания французского короля и дочери Филиппа IV, испанской инфанты Марии Терезии. Французы стоят на фоне шпалер, выпущенных Гобеленовой мануфактурой, в то время как испанская сторона украшена персидскими коврами и фламандскими шпалерами из испанской Королевской коллекции. Такое тонкое решение является дипломатическим ходом и данью уважения гостям, показывающим текстильное богатство и великолепие обеих стран. «История Людовика XIV» ткалась на протяжении десяти лет с 1665-1675 гг., и первые готовые полотна уже вывешивались на церемониях, хотя цикл еще не был завершен. Иногда выбирали какие-то конкретные ковры из серии, в зависимости от характера события. К примеру, в июле 1677 г. отдельные шпалеры украсили внутренние дворы и фасад Версальского замка, для празднования победы в Голландской войне.[96] Парижский журнал «Меркьюр Галант» (Mercure galant) описал шествие, по увешанными шпалерами улицам.[97] В статье перечислены тринадцать циклов ковров, среди которых «История Людовика XIV» и «История Александра Македонского», прославляющие политические и военные достижения французского короля. Все дворцы, вдоль которых проходила процессия, были украшены самыми лучшими шпалерами королевской коллекции (некоторые серии являлись копией с оригинального выпуска): «Деяния Апостолов», «Психея» и «Гротески» Рафаэля; «Триумф Сципиона» Джулио Романо; «Плоды войны», принадлежащие испанскому королю; «История императора Константина» П.П. Рубенса; «Охота» Г. Гольбейна; «История Людовика XIV» Ш. Лебрена. Подобный вид художественной демонстрации

столь статусных и дорогих ковров во время приема посла, говорит о чрезвычайной важности события для страны.

[96] Между Францией и Габсбургской Испанией велись споры, которые переросли в военный конфликт, за утверждение власти в отдельных регионах испанских Нидерландов в 1667-68 г.

[97] Tapestry in the Baroque. New aspects of production and patronage. The Metropolitan Museum of Art Symposia. -New York, 2010. P.344.

зародился во Франции еще во времена правления династии Валуа и церкви. Людовик XIV активно применял традиции украшения праздников шпалерами, однако, это касалось не только светской жизни, но и религиозной. На гравюре Стефано де ла Белла «Праздник Тела Христова у дворца Пале-Рояль, Париж, 12 июня 1648 г.», (офорт, Метрополитен музей, коллекция Элиши Уиттели, 1959 г, инв. 59.570.383.) цикл «Деяния Апостолов» по картонам Рафаэля, вывешен во внутреннем дворе дворца, хотя сюжет сугубо религиозный. Этот пример показывает тенденцию сочетать культовые празднества и политические амбиции монархии (рис.1.39, 1.39а) в рамках одного события. [98]

По свидетельствам современников, шпалеры воспринимались в том числе, и как декорации на сцене. На офорте Жана Лепотра «Праздники любви и Вакха в Версале, 18 июля 1668 г.» (Лувр, Париж, инв.№ KM003928) показан вариант оформления интерьера зала и главной сцены, на которой происходит действие спектакля (рис.1.40). Кроме того, зачастую вместо настоящих вытканных шпалер, использовали специальные панно-обманки, выполненные маслом на холсте, имитирующие фактуру ткачества. Для

[98] Надо отметить, что до времен Людовика XIV никто не снабжал присутствующих пояснительными текстами, касательно иконографии представленных шпалер, и их сюжетно-тематического наполнения. Поскольку шпалеры выставлялись на всеобщее обозрение, и являлись непосредственными участниками политической и общественной жизни государства, возникла необходимость донести до публики весь смысл увиденного. Первым стал историк Андре Фелибьен (1619-1695), который начал выпускать публикации с подробным описанием популярных серий шпалер. К празднику Евхаристии в 1705 г. вышла его небольшая брошюра, где рассказывалось об иконографии ковров, сопровождающих мероприятие. Этот текст был распространен среди участников шествия-жителей Парижа самого разного социального происхождения. Краткие аннотации Фелибьена облегчали понимание сюжетной тематики, выставленных ковров во внутренних дворах Лувра и мануфактуры Гобеленов, давали названия к конкретным полотнам, и даже сообщали имена художников по картонам. Это послужило полезным инструментом просвещения большого количества людей, и стало определенной документацией серий. В конечном счете, экспонирование «мобильных фресок», подобно театральным и оперным представлениям, была направлена на обращение к публике с определенной целью- прославление монархии, богатства и великолепия короны, или же для усиления впечатления от какого-то праздника или церемонии. См. Tapestry in the Baroque. New aspects of production and patronage. The Metropolitan Museum of Art Symposia. - New York, 2010. P.354.

праздника «Любовь и вакх» был специально построен временный театр в Маленьком парке к западу от замка. Построенный полностью из дерева, театр имитировал грандиозную архитектуру, запланированную для будущего замка. Некоторые из драгоценных материалов, такие как мрамор или лазурит, имитировались деревянными деталями, отделанными штукатуркой, краской и воском. Шпалеры, которые мы видим на гравюре, были на самом деле «обманкой», той же имитацией, только краской по ткани. Об этом свидетельствуют платежи за подобные произведения с королевского счета. Поскольку изготовление шпалер занимает значительное количество времени, сил и средств, то в рамках одного, довольно камерного по масштабам события, заказывали панно «под шпалеру», с полной иллюзией фактуры настоящего настенного ковра. В конкретном случае их поставила компания, специализирующаяся на организации королевских торжеств- Гарде-Мебле (Garde-Meuble by the Menus-Plaisirs du Roi). Для этого праздника сделали серию панно «Времена года», которая имеет сложную иконографию, и исполнение в шпалерном ткачестве потребовало бы значительных усилий и времени. На рисунке Дж. Ланфранко «Проект декорации стены» XVII в. (рис.1.41), шпалеры покрывают стены даже поверх фресок, видимо по причине необходимости смены декораций для события, и создания определенной атмосферы.

Таким образом, следует отметить высокую степень значимости шпалер не только при зонировании жилого пространства интерьера, но также важным элементом организации пространства экстерьера. Шпалеры использовали, как атрибут эмоционального воздействия на зрителя. Зачастую, они становились формообразующим звеном всей сценографии церемонии. Значительные размеры, богатая сюжетная тематика, декоративность, пластичность и мобильность, позволяли использовать шпалеры во время самых разнообразных событий.

ГЛАВА 2. Шпалеры по картонам П.П. Рубенса в пластической и колористической системе стиля барокко1616-1622-х гг.

Вторая глава содержит краткую историографию развития карьеры П.П. Рубенса (рис.2.1), как ведущего художника барокко. Его знакомство с искусством Италии и древнеримской историей, во время путешествия по Италии, произвело на Рубенса неизгладимое впечатление, и сделает его настоящим знатоком и даже коллекционером античных образцов. Зарисовки, сделанные с натуры, лягут в основу фирменного стиля художника, и получат свое развитие во всех его работах, в том числе и в картонах для шпалер. Знакомство с влиятельными итальянскими семьями, позволит Рубенсу выйти на новый уровень и получить свои первые заказы в области шпалерного искусства, что станет отправной точкой развития творческого кредо фламандца, как автора картонов для «мобильных фресок». Работа над первыми двумя сериями даст П.П. Рубенсу необходимый опыт, и по части понимания организации шпалерного дела в Европе, общения с заказчиками, и заложит фундамент для раскрытия авторского стиля и видения этого вида искусства.

2.1. Серия шпалер «История Деция Муса» (1616-1618), как первый опыт художника в шпалерном искусстве (знакомство с технологией и спецификой производства).

Изучение творчества П.П. Рубенса неразрывно связано с ключевым моментом в жизни художника, а именно его путешествие в Италию, которую он впервые посетил в 1600 г. в возрасте двадцати трех лет. Пройдя восьмилетнее обучение в подмастерье художников Тобиаса Верхахта, Адама ван Ноорта и Отто ван Веена.[99] По истечению срока учебы, он получает звание свободного мастера и вступает в гильдию Св. Луки, но начинать творческую деятельность в качестве свободного художника не

[99] Отто ван Веен являлся придворным художником эрцгерцогов австрийских, и имел опыт работы над картонами для серии шпалер «Битва эрцгерцога Альберта» (1597).

спешит. Его ранние произведения несут на себе явный отпечаток влияния того или иного учителя. На тот момент у молодого юноши не было ни одной заметной работы. Однако, Рубенс окажется довольно требовательным к себе и в будущем, когда станет уже известным художником, внимательно подбирая выгодные для карьеры заказы. Для улучшения навыков рисовальщика и расширения кругозора, он принимает решение ехать в Италию, чтобы увидеть своими глазами шедевры Ренессанса и античное наследие.

Согласно предварительно составленному плану, сначала он посещает Венецию, где знакомится с неким вельможей из свиты самого Винченцо Гонзага, приехавшим из Мантуи на карнавал. Именно эта встреча стала судьбоносной для П.П. Рубенса. Молодой художник показал несколько своих работ, а тот, в свою очередь, рассказал о фламандском мастере герцогу Гонзаге. Что именно побудило Винченцо пригласить к себе юного Рубенса точно неизвестно. Может ему приглянулись работы, а может важную роль сыграла любовь герцога к Фландрии. У него на службе уже пребывал фламандский портретист, тем не менее, это было отличное начало карьеры для неизвестного художника. В Италии в это время также процветало семейство Медичи, покровителей искусств. Несмотря на это, двор «мантуанского владыки» Винченцо Гонзага был самым пышным и богатым. Герцог, будучи страстным коллекционером и ценителем искусства, тратил небывалые суммы на пополнение своей художественной коллекции. В нее входили и фламандские шпалеры, и полотна таких художников как Корреджо, Тициан, Веронезе, Леонардо и Караваджо. На стенах фрески работы Мантеньи и Пизанелло.[100] Гонзага был довольно расточительным, содержал при дворе собственный театр, а также разнопрофильных мастеров, которые не только оснащали герцога

[100] *Шашкина К.Г.* Первый опыт П.П. Рубенса по созданию серии картонов для шпалер (исторический аспект) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2016. -№ 1, ч.1. –С.83-84.

изысканной утварью и предметами обихода, но и обучали мантуанских ремесленников. Попав в подобную обстановку, художник был полон решимости самоутвердиться в жизни и творчестве. Всего в Италии он провел восемь лет. Герцог заказывал у мастера чаще всего пейзажи, декоративные работы или копии с полотен известных мастеров. Лишь спустя два года Винченцо дал художнику крупный заказ- триптих для иезуитской церкви в Мантуе.[101] В алтаре помещался холст «Семейство Гонзага поклоняется Троице», а по бокам сцены «Преображение» и «Крещение». За время своего пребывания в Италии Рубенс активно путешествовал, делая везде зарисовки в альбом. Особенно мастер увлекался копированием произведений античных авторов и работы Рафаэля. Тем самым, оттачивая мастерство рисовальщика, он также собирал свой каталог по искусству. П.П. Рубенс особенно интересовался жизнью, бытом и культурой Римской империи: военные доспехи, мебель, одежда, музыкальные инструменты, триумфальные арки и колонны, бюсты философов и многое другое, все попадало в сферу увлечений художника. Впоследствии эти зарисовки видоизменятся и превратятся в его собственных персонажей, которые все чаще станут появляться на полотнах, в частности, на картонах для шпалер. Например, мотив арки и фриза станет основополагающим при создании мастером эскиза для торжественной встречи испанских правителей в Нидерландах. Следует отметить, что Рубенс не был «слепым копиистом», смело переделывая что-либо в рисунке, если его не удовлетворял оригинал. В процессе кропотливой работы художник находился в постоянном поиске, формируя свой творческий метод. Рубенсу был тридцать один год, когда он навсегда покинул Италию. Так случилось, что свои первые значительные работы он создал именно здесь. Именно в Италии о нем впервые услышали и оценили, как художника.

[101] *Лекуре М.- А.* Рубенс.- Молодая гвардия, 2011. С. 41-48, 62-102.

Он завязал много полезных знакомств, которые в будущем помогут получить значительные заказы.

Рубенс также неоднократно посещал Геную в 1605 г. и в 1606 г. Был хорошо знаком с покровителями города. Он выполнял для них великолепные портреты, и, позднее в 1622 г. опубликовал виды и планы их резиденций в гравюрах, сделанных во время своего путешествия. Именно в Генуе изначально хранились картоны Рафаэля к серии шпалер «Деяния Апостолов»,[102] которые Рубенс внимательно изучал и делал с них зарисовки.[103] Художник любил выполнять эскизы к шпалерам не традиционными углем или цветным мелом по бумаге, как это было приято ранее, а маслом на деревянных досках, что стало новшеством для данного этапа работы над картонами. Также много внимания исследователи уделяют сотрудничеству Рубенса и его мастерской. Французский теоретик Роже де Пиле отмечает, что у маэстро были достаточно опытные ученики, которые способны выполнить большое количество полотен с эскизов мастера.[104] Многие художники XVII в. прибегали к помощи учеников, однако Рубенсу удалось превратить подмастерье в некое подобие кустарной мануфактуры. Учитывая популярность художника и масштабы заказов, которые ему поступали, совершенно не удивительно, что приходилось подключать учеников к работе. Договариваясь о заказе, художник всегда уточнял, как именно его выполнить: собственноручно, или прибегая к помощи учеников. Соответственно цена такой работы заметно отличалась, как правило, более чем в два раза. Иногда Рубенс признавал, что среди учеников нет никого, кто мог хотя бы поверхностно выполнить ту или иную работу, и тогда

[102] Ныне находятся в музее Виктории и Альберта в Лондоне.
[103] *Шашкина К.Г.* Первый опыт П.П. Рубенса по созданию серии картонов для шпалер (исторический аспект) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. –2016.- № 1, ч.1. –С.85.
[104] De Piles 1767 (ed. princ. 1699), p.341. См. сноску № 49 в *Lammertse F. and A. Vergara* with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy. Peter Paul Rubens: The Life of Achilles.- NAi Publishers Rotterdam, 2004. P.21.

брался за нее лично. Он приносил в подмастерье свой эскиз, а ученики переносили в натуральный размер на холст и подробно прописывали. Для каждой части картины был свой художник: кто-то писал только пейзажи, фрукты или одежды. Затем проходил своей рукой по всему полотну и прописывал лица, так как предпочитал делать это самостоятельно. В завершении, на готовом произведении мастер ставил свои инициалы. Многие современники осуждали художника за приписывание коллективной работы себе. Однако на наш взгляд П.П. Рубенс действовал справедливо. В этой связи стоит отметить, что начинающие молодые художники получали уникальную возможность трудиться и набираться опыта у именитого мастера. Если кто-либо из учеников принимал решение уйти и начать собственную карьеру, Рубенс отпускал его без каких-либо условий и со многими сохранил хорошие доверительные отношения. Кроме того, ученики работали в мастерской за определенное вознаграждение и соглашались сознательно. Он стал первым художником в истории, который «повел настоящую войну за охрану своей художественной собственности и добился того, что во всех главных европейских столицах его подпись пользовалась защитой закона».[105] В подмастерье Рубенс поставил «на поток» создание гравюр и офортов по своим работам, так как мечтал о распространении искусства в массы. Эта идея посетила его во время путешествия в Италию. Процесс создания бумажных картонов требует особых навыков, поэтому выполнять их должны художники, специализирующиеся в этой области. Самый известный художник-картоньер и последователь Рубенса- Якоб Йорданс, который был также знаменит благодаря своим живописным полотнам. Он разрабатывал картоны для нескольких серий, и в этом также помогали ученики из его мастерской.[106] По знакомству с Рубенсом немецкий художник и биограф

[105] *Лекуре М.-А*. Рубенс.- Молодая гвардия, 2011. С.152.

[106] European tapestries in the Art institute of Chicago/ Koenraad Brosens; with contributions by Pascal-François Bertrand [et al.]; Christa C. Mayer Thurman, general editor. - Chicago:Art institute of Chicago; New Haven ; Yale university press, cop. 2008, p.393-395.

Иоахим фон Зандтрарт (Joachim von Sandrart) заказал у Йорданса большие картоны по мотивам масляных эскизов серии шпалер Рубенса для короля Испании.[107] Также одним из известных учеников мастера был Антонис ван Дейк. Исследователи считают, что именно они, в большей степени, помогали Рубенсу в создании картонов к шпалерам, повествующих об истории римского консула- Деция Муса. Серия стала отправной точкой в творчестве Питера Пауля Рубенса как в попытке трактовать классический античный сюжет, так и в создании картонов для шпалер. В дальнейшем античная тематика будет прослеживаться в творчестве мастера, но стилистическая трактовка сюжета и композиционные решения, претерпят изменения в процессе становления почерка художника. По каждой серии шпалер, созданной Рубенсом, до сих пор имеются принципиальные вопросы, на которые, возможно, никогда не будут найдены ответы. Причиной служит отсутствие достоверных документальных данных, в виду их гибели в пожарах, а также тот факт, что мастер уничтожал практически всю свою личную переписку за исключением незначительных по важности писем. Точная датировка циклов остаётся преимущественно приблизительной, имена заказчиков наверняка известны только у одной серии, а об интерьерах для настенных ковров судить и вовсе сложно. Из-за неизвестности имён заказчиков, не представляется возможным установить конкретный интерьер, и точное расположение настенных ковров в пространстве. Либо архитектура сохранилась не в первоначальном виде и является поздней перестройкой. Тем не менее, сами шпалеры и эскизы к ним сохранились, что дает возможность проследить эволюцию стиля мастера.

[107] Иоахим фон Зандтрарт- немецкий историк искусства и переводчик в своем труде Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Kunste, Neurenberg, 1675, pp. 336 говорит о некой серии шпалер (до сих пор неясно какой именно). Удивительно, но он утверждает, будто Рубенс специально поручил Йордансу данный заказ, чтобы отвлечь художника от масляной живописи. Делалось это с умыслом, чтобы Йорданс не смог достичь еще больших высот в живописи. Нам эта версия кажется сомнительной, потому как известно, что у художников были дружественные отношения, и маэстро никогда не мешал своим ученикам добиваться успеха в самостоятельном творчестве.

Если первая и вторая серии стали начальным этапом становления Рубенса в этом виде искусства, где он еще следовал отработанной иконографии Рафаэля, то в двух последних сериях раскрылся во всей своей творческой, новаторской мощи. В каждой серии активно будут проявляться излюбленные художником мотивы имперского Рима: несущиеся колесницы, трофеи, доспехи и архитектура. Однако, теперь, получив полную переработку, и превратившись в совершенно новые формы, они стали «визитной карточкой» Рубенса.

Цикл «Деций Мус» стал успешным начинанием П.П. Рубенса в области шпалерного искусства. Документальные источники сообщают, что подготовительная работа художника по созданию картонов длилась с ноября 1616 г. по май 1618 г.,[108] и заказчиками серии являлись Генуэзские дворяне, чьи имена неизвестны.[109] Сам художник в переписке озвучивает следующее: «По заказу генуэзских вельмож я только что сделал несколько прекрасных картонов, по которым сейчас уже работают ткачи..».[110]Однако есть версия, что это семейство Паллавичини, с которыми художник имел достаточно близкие отношения как деловые, так и дружеские.[111] Во время своего первого визита в столицу Лигурии художник познакомился с маркизом Николо, а через него со старшим братом- падре Марчелло Паллавичино, первым префектом Дома профессоров. Оба были сыновья богатого Агостино ди Франческо Паллавичино- покровителя и мецената Генуи. В свите Винченцо Гонзаги художник оказался именно благодаря Николо Паллавичино (рис.2.2), а по заказу отца Марчелло в 1605 г. выполнил картину для иезуитской церкви (рис.2.3). Кроме того, Николо

[108] *Шашкина К.Г.* Первый опыт П.П. Рубенса по созданию серии картонов для шпалер (исторический аспект) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2016. - № 1, ч.1. –С.85.
[109] *Baumstark R.* Peter Paul Rubens. The Decius Mus cycle.- New York Metropolitan museum of art, 1985. P.3-4.
[110] *Егорова К.С.* Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. - М., «Искусство», 1977. С.99.
[111] Там же, с.415, 45-2.

стал крестным отцом второго сына Рубенса от Изабеллы Брант.[112] Более точные обстоятельства и условия заказа остаются неопределенными. Мы знаем, что в ноябре 1616 г. двое фламандских купцов-ткачей Ян Рэс, имевший свою шпалерную мастерскую в Брюсселе, и Франс Свеертс,[113] торговец шпалерами, заключили соглашение на изготовление серии с Франко Катанео- генуэзским торговцем из Антверпена. И Рэс и Катанео были выходцами из семей, которые занимались изготовлением и продажей шпалер не одно поколение[114]. В заключенном соглашении указывается, что именно Рубенс должен выполнить картоны, и, более того, следить за качеством исполнения ковров. Также мы можем предположить, что художник имел контакты и определенные договоренности с мастерскими в Брюсселе, о которых сам не раз говорил в письмах. В своем послании от 26 мая 1618 г. сэру Дадли Карлтону, Рубенс сообщает, что он только закончил работу над картонами для серии шпалер и имеет еще много дел с брюссельскими ткацкими мастерскими[115]: «Я пошлю Вашему Превосходительству размеры моих картонов к истории Деция Муса– консула, который принес себя в жертву для победы римского народа. Но чтобы получить точные цифры, я должен написать в Брюссель, потому что как раз недавно сдал всю работу хозяину мастерской».[116] Также следует отметить тот факт, что дедушка Рубенса по материнской линии и его сын Дионисий, были торговцами шпалер и текстиля. Поэтому художник с детства имел непосредственное отношение к этому виду искусства.[117]

---

[112] *Jaffe M.* Rubens and Nicolo Pallavicino. // Burlington Magazine. – July, 1988. – Vol. 130, № 1024. – P.523-27.

[113] Франс Свеертс (1567-1629)- антверпенский историк, археолог, знаток древностей. Близкий друг Рубенса, с которым вел активную переписку.

[114] *Guy Delmarcel*. Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999, p.224

[115] Там же, p.229.

[116] *Егорова К.С.* Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. - М., «Искусство», 1977. С.102.

[117] Там же, p.222.

Шпалеры ткались в Брюсселе, в известной мастерской Яна Рэса старшего, его клейма стоят на коврах. В течение XVII столетия цикл «История Деция Муса» приобрел массовую популярность, и было дополнительно сделано около двадцати повторений с картонов Рубенса. Они изготавливались в других брюссельских мастерских, и как следствие, с измененной каймой и разным количеством самих ковров. Например, согласно договору 1618 г. первое издание принадлежало Яну Рэсу и купцу Франсу Свеертсу.[118] На некоторых шпалерах последующих изданий стоит клеймо таких ткацких мастерских, как Ван Лефдаля и Ван дер Стрекена (Вена, коллекция князей Шварценбергов / Vienna, Schwarzenberg Collection), Франса ван ден Хекке (Краков, замок Вавель; музей Ватикана; Мондови, Епископский дворец / Cracow, Wawel Castle; the Vatican Museums; Mondovi, Episcopal Palace), Яна Рая и Михаэля Ваутерса в Анверпене (Женева, музей Исскуства и истории / Geneva, Musee d'Art et d'Fiistoire).[119] Два повтора серии находятся в коллекции Национального наследия (Patrimonio Nacional) в Мадриде по заказу Филиппа IV для украшения дворца Буэн Ретиро (Buen Retiro) (рис.2.4).[120] Если говорить о том, как шпалеры попали в коллекцию музея Лихтенштейна, то можно отметить, что в 1661 г. шесть полотен принадлежали двум Антверпенским художникам -Гонзалесу Коку и Жану Баптисту ван Эйку, совместно с Жаном Карель де Витте. Затем они появились в усадьбе Ван Эйков в 1692 г. Вскоре после этого принц Иоганн Адам Андреас фон Лихтенштейн приобрел серию, дополненную двумя другими полотнами, которые были во владении императора Леопольда I, общей суммой в 11 000 гульденов, через Анверпенского арт-дилера Маркуса Форхаута. Принц был в восторге от данной серии, и заказал

[118] *Duverger J.,* Aantekeningen betreffende de patronen van P. P. Rubens en de tapijten met de geschiedenis van Decius Mus, Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 24, 1976-1978, P.15-42.
[119] *Lammertse F. and Vergara A. with contributions by A. Boersma, Delmarcel G. and Healy F.* Peter Paul Rubens: The Life of Achilles.- NAi Publishers Rotterdam, 2004. P.34.
[120] Tapestry in the Baroque. New aspects of production and patronage. P.275.

дорогие обрамления с роскошными резными картушами, которые специально выполнил скульптор Джованни Гиулианни в 1706 г. Они предназначались для усиления впечатления от коллекции Лихтенштейна.[121]

Сюжет цикла взят из книги античного историка Тита Ливия «История Рима от основания города», и описывает решающую битву в войне между римлянами и латинянами в 340 г. до н. э. Войско римлян возглавляли два полководца Деций Мус и Тит Манлий. Обоим перед итоговым сражением во сне явился некий муж, который рассказал, что для победы римлян один из полководцев должен пожертвовать свою жизнь. Деций Мус приносит себя в жертву согласно древнему ритуалу и племя латинян обращается в бегство. П.П. Рубенс при проектировании серий шпалер, готовил эскизы в несколько этапов: сначала писал варианты композиций маслом на небольших деревянных панелях- bozzetti, а затем с них делали более разработанный и продуманный эскиз большего размера маслом на холсте- modello. В последствии, именно с modello ткачи переносили рисунок на бумагу для удобства в работе. Благодаря нашему сотрудничеству с музеем, в частности с секретарем управления кабинета директора Софи Виставель (Sophie Wistawel), главный хранитель отдела шпалер любезно предоставил фотографии произведений, включая живописные полотна из постоянной экспозиции, а также информацию о размерах и инвентарных номерах. Серия включает в себя восемь шпалер, шесть из которых представляют собой повествовательные сцены (рис.2.5-2.10):

1. «Деций Мус рассказывает свой сон» шпалера (352x326 см), мастерская Ян Рэса; (инв. TA 16); modello- 294x277,9 см (инв. GE 47).

[121] *Baumstark R.* Peter Paul Rubens. The Decius Mus cycle.- New York Metropolitan museum of art, 1985. P.4.

2. «Деций Мус советуется с оракулами. Толкование победы» шпалера (398x359 см), мастерская Ян Рэса; (инв. TA 17); modello- 294x412,3 см (инв. GE 48).

3. «Молитва о пожертвовании. Благословление Деция Муса» шпалера (399x402 см), мастерская Ян Рэса; (инв. TA 18); modello- 284,2x335,7 см (инв. GE 49).

4. «Деций Мус отсылает ликторов к Титу Манлию» шпалера более позднего издания мастерской Яна Рэса II (345x396 см) (инв. TA 172); modello- 285,5x342,4 см (инв. GE 50).

5. «Смерть Деция Муса» шпалера (390x564 см), мастерская Ян Рэса; (инв. TA 19); modello- 288,5x517,7 см (инв. GE 51).

6. «Похороны Деция Муса» шпалера (331x508 см), мастерская Ян Рэса; (инв. TA 25); modello- 288,8x515,2 см (инв. GE 52).

Два межоконных полотна- «entre-fenetres», предназначенные для использования в качестве узких полос на стены между окнами: «Победа и Доблесть» (шпалера- 390x153 см (инв. TA 20); modello- 287,8x272,4 (инв. GE 78), «Трофеи» (modello- 287x125,2 см (инв. GE 53).[122] В настоящее время шпалеры находятся в хранилище музея и экспонируются крайне редко. Все живописные полотна хранятся в собрании и являются частью постоянной экспозиции принца Лихтенштейна. Разница в размерах между modello и готовой шпалерой, обусловлена каймой, которую ткачи включали уже при исполнении эскиза в материале. В 2013-2014 г. большая часть собрания коллекции, включая шпалеры, были экспонированы в рамках выставки «Рубенс, Ван Дейк и фламандская школа живописи: шедевры коллекции принца Лихтенштейна» в Национальном музее в Шанхае.

Существует версия, согласно которой «История Деция Муса» является единственной серией, где художник не прибегал к помощи подмастерья при создании картонов. Однако однозначного ответа на этот

[122] По информации, предоставленной сотрудниками музея.

вопрос нет. Даже тщательное изучение картонов не привело исследователей к общему мнению. Большая часть холстов действительно является великолепным примером кисти Рубенса с его характерной силой и блестящей проработкой деталей. В частности, в полотнах «Деций Мус рассказывает свой сон» и «Посвящение Деция Муса», яркий стиль мастера проявляется с уверенной простотой, что подтверждает отсутствие помощников, хотя талантливый ученик, конечно. мог бы достичь такого уровня. Другая гипотеза сводится к тому, что, учитывая общую площадь серии, более 91,5 квадратных метров, можно предположить, что мастерская художника была активно задействована в художественных работах. Мы не считаем данный вопрос настолько принципиальным. Как уже говорилось ранее, Рубенс не скрывал работу подмастерья для такой долгой и кропотливой работы как перенос рисунка в натуральную величину, и проработку отдельных частей. Но не следует забывать, что сам эскиз и композиционная задумка, всегда принадлежали только мастеру. Более того, свои будущие идеи, эскизы и некоторые важные заказы, он скрывал от учеников в кабинете под замком.

Несмотря на то, что история Деция Муса хорошо известна и неоднократно цитировалась, как рассказ о подлинной добродетели и самопожертвовании во имя великой цели, она не привлекала ни одного художника до Рубенса. Таким образом, его цикл является первым живописным повествованием об этом героическом эпизоде войны между римлянами и латинянами, описанной Ливием. Латины населявшие равнины Лиция, долгое время подчинялись Риму. Они подняли восстание во время Латинской войны (340-348 гг. до н.э.), которая для Рима началась неблагоприятно. Обе армии разбили свои лагеря в окрестностях Капуи, и римские полководцы, соконсулы Тит Манлий и Деций Мус, столкнулись с врагом, намного превосходящим по силе. В этот критический момент героев посетило одно и то же видение, в котором неизвестный человек заявил, что

командующий одной стороной и армия противника должны быть принесены в жертву Матери-Земле. И в каком бы войске не находился полководец, он должен пожертвовать легионами и пасть вместе с ними во имя смерти врага. Таким образом, только самопожертвование и необычайная храбрость могли бы спасти Рим, а также самым драматичным образом связать победу со смертью, и сделать сюжет максимально выразительным и театральным. Подобная концепция прекрасно отвечала задачам нового стиля барокко и внутренним порывам художника. С этой сцены «Деций Мус рассказывает свой сон» (293,5х277 см) Рубенс и начинает повествование.

Довольно интересно мастер адаптирует литературный источник под свои задумки, и видоизменяет некоторые моменты для улучшения композиционного решения. Например, он ограничивает свою серию одним главным героем- Децием Мусом. Тит Манлий появится лишь однажды, в последнем эпизоде, хотя именно по его вине этот конфликт развернулся в большем масштабе. На полотне мы видим, как Деций подходит к воинам и рассказывает свой сон. Стоя на возвышении- суггестусе[123], консул обращается к солдатам, и его слова ярко подчеркивает, поднятая в риторическом жесте, правая рука. Справа от его фигуры стоят знаменосцы разных подразделений в античной военной форме, их взгляды прикованы к командиру. Несмотря на то, что композиция не является многочисленной, художник умело организовывает пространство и создает впечатление слушающей толпы. Рубенс прибегает к приему adlocutio[124], который часто использовался в римском искусстве. Демонстрируя не только речь, но и

[123] От лат. suggestus - возвышенная платформа или трибуна, с которой ораторы обращались к толпе. URL: https://interpretive.ru/termin/suggestus.html (дата обращения: 12.03.2023).

[124] В Древнем Риме подобным словом обозначали обращение генерала, или императора, к своей армии. Общая форма приветствия армии к их лидеру. URL: https://homework.study.com/explanation/define-adlocutio.html (дата обращения: 13.03.2023).

некий церемониальный государственный акт, adlocutio объединил многие аспекты повествовательной реальности и прославления боевых искусств. Примеры подобного приема можно найти на монетах имперской эпохи, на римских триумфальных памятниках, как колонна Траяна, Марка Аврелия или арка Константина. Тициан обращался к этому решению для изображения Альфонсо Авалоса, маркиза дель Васто (Прадо, Мадрид), но в передаче темы Рубенс более достоверно следует античным образцам, и достигает удивительного сходства со своей конкретной моделью- рельефом спирального фриза колонны Траяна. Подобные реконструкции из античного прошлого художник считал одним из столпов своего искусства.[125] Масляный эскиз к этой композиции (Национальная галерея искусств, Вашингтон) показывает, что художник хотел включить в сюжет орла Юпитера, парящего над консулом, как символ покровительства небесных сил. Мастер позже использовал мифические элементы в своем цикле картин для галереи Марии Медичи, и, фактически, во всех последующих аллегорических полотнах. Однако, в итоговый вариант композиции этот момент не вошел. Художник ограничил картины исторической реальностью. Описывая историю римского консула, Рубенс использует героический и торжественный стиль повествования. Важной деталью является принадлежность к Риму- на тиснении шлема Деция, сложенного вместе со щитом наподобие натюрморта у подножия суггестуса, изображена волчица с Ромулом и Ремом.

В следующей сцене «Толкование Победы. Гадание на печени» (293,5х413,5 см) художник рассказывает, как незадолго до решающей битвы Деций и Тит приносят в жертву быков, чтобы предсказатели, гадая на печени убитых животных, смогли понять кому именно следует принести себя в жертву по воле богов. Печень быка Деция имела отличия, что явилось

[125] *Baumstark R.* Peter Paul Rubens. The Decius Mus cycle.- New York Metropolitan museum of art, 1985. P.5.

знаком свыше. Рубенс изображает момент, когда консул узнает о своем предназначении. Диалог жестов и взглядов оракула и полководца находится в центре сюжета, и внимания всех персонажей. Знаменосцы и последователи Деция Муса собрались, чтобы стать свидетелями этого важного момента, их лица выражают смятение и печаль. Наиболее примечательной деталью является золотой кубок, наполненный кровью быка, который стоит у ног Деция, тем самым подчеркивая его жертву. «Толкование победы» крайне важна, как пример подражания Рафаэлю. Композиция Рубенса и «Пребывание Павла в Листре» Рафаэля из цикла «Деяния апостолов», весьма схожи по композиционному решению. Фламандец тоже помещает фигуру в красном в угол, и копирует жертвенный алтарь. Он даже исправил некоторые неточности итальянского гения. Рафаэль показал жертвенного быка, надев на него ободок. Но, согласно римскому ритуалу, его следовало снять до того, как животное было убито. Рубенс изобразил по правилам, ободок на живом быке. Несомненно то, что художник был хорошо знаком с правилами и ритуалами по изобразительным источникам, которые активно изучал во время своего пребывания в Италии. В частности, мы можем видеть подобные сцены жертвоприношений на рельефах Аврелиана в Палаццо Консерваторов в Риме, на саркофагах в Уффици во Флоренции, и в Палаццо Дукале в Мантуе. Настоящая картина демонстрирует глубокое почитание античной культуры Рубенсом, и его продолжение традиций Ренессанса, воплощенных Рафаэлем.

В сюжете «Благословение Деция Муса» (287x334 см) показан торжественный обряд девоции (devotio).[126] Согласно преданию, обреченный герой, произнеся молитву, должен был встать обеими ногами на стрелу и покрыть голову мантией. Рубенс точно следует описанию. Последователи

[126] От лат. devotio- обет подземным богам, который приносил полководец, добровольно жертвуя жизнью. Взамен боги должны были уничтожить вражеское войско. URL: https://la-rus-dict.slovaronline.com/20934-devotio (дата обращения: 13.03.2023).

консула отошли чуть в сторону, оставив двух главных героев, жреца и полководца, в центре внимания. Священнослужитель протягивает руку над головой Деция в благословляющем жесте. В основе ритуала лежит праведное поведение по отношению к богам и людям. Всю картину пронизывает трогательный пафос церемонии и торжественность. Холст демонстрирует характерную силу манеры Рубенса с мощными контурами и живописной лепкой формы. Интенсивное использование чисто красного при написании плоти, следует признать отличительной чертой техники мастера. Священнослужитель окутан великолепной венецианской парчой, фактуру которой мастер передал невероятно искусно. Отдельного внимания заслуживает изображение коня Деция. Его шелковистая поверхность, пена у рта и взволнованный взгляд, передают зрителю эмоциональное состояние животного, которое будто понимает, что ему предстоит нести своего любимого хозяина на смерть.

«Деций Мус отсылает ликторов»[127] (284x342 см). В тексте Ливия сказано, что после молитвы Деций отсылает ликторов к Титу Манлию, чтобы сообщить о своем решении пожертвовать жизнью во имя победы. Затем он, вооруженный и завернутый в тогу, собирается вскочить на коня и умчаться на поле брани. Здесь Рубенс внимательно следует тексту Ливия. В данной картине отсутствует пафос судьбоносного события, но вся картина несёт печать драматизма. Лица ликторов полны печали, рука Деция поднята в заключительном приветствии. Мрачное настроение отражается и в отдаленном пейзаже. Художник создал его по воспоминаниям о храме Минервы в Риме- руины, как напоминание о былом величии. В ритме повествования цикла, это полотно является некой передышкой перед апогеем последующей батальной сцены. Подобная пауза необходима, чтобы

[127] У древних римлян особый тип служащих у главнокомандующих; исполнители приговоров. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/40229/%D0%9B%D0%98%D0%9A%D0%A2%D0%9E%D0%A0 (дата обращения 15.03.2023).

показать развитие душевного состояния героя. Невозмутимость его поведения характеризуется Рубенсом как воплощение римского идеала добродетели, стоицизма- философии, получившей выражение в трудах Сенеки, и возродившаяся благодаря трудам ученого Юстуса Липсиуса, друга художника. Они оба на протяжении своей жизни тяготели к стоицизму, и мастер через своего персонажа показывает приверженность идеологии.

Решающая битва римлян и латинян, а также смерть Деция Муса объединены в одну композицию «Смерть Деция Муса» (288х497 см). В ней художник показывает разные эпизоды действий для демонстрации неудач римлян до самопожертвования Деция. На фоне атакующих римлян и убегающих латинян, основная группа полотна с монументальной мощностью возвышается над своеобразным пьедесталом, сложенным из смертельно раненных воинов. Конь полководца встает на дыбы, вся его фигура передает напряжение и силу духа равную его хозяину. Изображению лошадей Рубенс учился у Леонардо да Винчи. Роже де Пиль (Roger de Piles), один из первых биографов художника, говорит о том, что Рубенс упоминал как изучал записные книжки Леонардо в Ареццо. И даже полотно «Смерть Деция Муса» является, своего рода, подражанием знаменитой «Битве при Ангиари» Леонардо. Мы имеем возможность в полной мере прочувствовать силу и воинственную страсть исходной композиции, поскольку настенная роспись Леонардо погибла вскоре после ее завершения, но имеется рисунок (Лувр, Париж), который дает четкое представление о произведении. Принцип, на основе которого Леонардо создавал свою битву, очевидно, был воплощен Рубенсом. Однако, он изменил эмоциональный настрой сюжета, и вместо животной ярости преобладает идеал самопожертвования. Герой, мужественно подчиняющийся воле богов, встречает свою смерть с открытыми глазами и преображенным лицом, подобно христианскому мученику. Его взор в момент смертельной опасности обращен к свету,

нисходящему с небес. Несмотря на то, что Рубенс следует тексту Ливия, здесь есть принципиальное отличие в орудии убийства консула. Художник заменяет стрелы на копье. Подобное отклонение было сделано для того, чтобы композиционно сконцентрировать смерть героя в едином изображении, не дробя фигуру стрелами. Под ударом копья, консул падает с коня. В мощном диагональном движении орудие попадает ровно в центр всей композиции, подчеркивая смертельное ранение. Хаста- длинное, тяжелое копье, было древнеримским национальным оружием, посвященным богу войны Марсу. Оно почиталось во имя бога войны, и именно через него Деций Мус приносит жертву Марсу, «который с восторгом принимает это героическое предложение римской добродетели».[128]

Поскольку Ливий не описывает деталей церемонии прощания с Децием, в сюжете «Похороны Деция Муса» (290х465 см) Рубенс опирался на собственные знания античной истории. Впервые появляется Тит Манлий, соконсул Деция, который отдает последнюю дань уважения герою. Солдатами воздвигнут тропеум (tropaeum)[129] и на тубах звучит победная, боевая музыка. Римляне готовят погребальный костер, несут добычу, а золото и серебро складывают в великолепные сосуды. Связанные пленники съеживаются под тяжестью рук победителей, а пленницы плачут, расставаясь с детьми. В центре композиции снова Деций Мус, как стержень празднования и страданий. Он торжественно покоится на резных носилках и снова выделяется красной тогой. Это цветовое пятно является лейтмотивом всей серии, как символ кровной жертвы и достоинства.

---

[128] *Baumstark R.* Peter Paul Rubens. The Decius Mus cycle.- New York Metropolitan museum of art, 1985. P.10.

[129] Тропеум (от лат. tropaeum) - мемориал захваченного оружия, штандартов и отрубленных голов соперников. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/latin_rus/44675/tropaeum (дата обращения: 15.03.2023).

Шпалеры, являясь важной частью оформления пространства, покрывали сплошной завесой все стены помещений. По этой причине серия могла включать в себя узкие портьеры- «entre fenetres», которые можно было развесить в пустых участках стены между окнами или дверьми. Два межоконных полотна «Победа и Доблесть» (287х271,5 см) и «Трофеи» (289х126 см) были выполненные учениками Рубенса, как полагают исследователи, хотя и по его эскизам. Шпалеры по этим рисункам не сохранились, однако, они являются важной деталью в осмыслении расположения ковров в интерьере. В контракте от 9 ноября 1616 г. между Яном Райсом и Франко Каттанео к серии Деция Муса приписаны еще три полотна: трофеи и две фигуры Победы и Доблести в одной композиции.[130] Последних Рубенс поместил в одну композицию, таким образом межоконных полотна стало два, но фигуры были вытканы по отдельности (рис.2.11). Данные произведения не являются частью основного повествовательного сюжета, но подчеркивают героический поступок консула.

Уникальность серии «История Деция Муса» также заключается в том, что монументальность созданных в натуральную величину рисунков, приводит в восхищение и прекрасно вписывается в концепцию барочных идеалов. Пропорции тесно связаны со зрителем и вовлекают его в происходящее. Действия фигур на переднем плане и то, как композиция разворачивается к смотрящему, создает эффект театральности, который Рубенс будет активно развивать в последующих сериях. Предоставив ткачам полотна в натуральный размер настенных ковров, Рубенс надеялся добиться максимальной живописности в ткачестве, с учетом того, что

[130] Johann Kräftner und Andrea Stockhammer, Liechtenstein Museum Vienna. The Collections, München 2004 (по информации, предоставленной сотрудниками музея Лихтенштейна в Вене).

красильщикам пришлось по-новому красить нити. Как мы уже знаем, из-за этих экспериментов шпалеры со временем сильно потеряли в цвете.

«История Деция Муса» это не только один из прекрасных живописных циклов, но и первый задокументированный заказ Рубенса на шпалеры. Принц Иоганн Адам Андреас I фон Лихтенштейн (1657-1712) приобрел весь живописный цикл в 1693 г., а примерно в 1870 г. принц Иоганн II фон Лихтенштейн (1840-1929) закончил пополнять коллекцию, собрав картины и шпалеры серии.[131] Высокое качество исполнения, а также же клеймо Райса позволяют предположить, что шпалеры являются частью одной из первых вытканных версий, упомянутых в документах 1616 г. Бордюры шпалер состоят из архитектурных рам и лепниной, в которые вписаны картуши с анемонами и маскаронами, раковинами, листьями аканта, гирляндами из фруктов и цветов, дельфинами и гарпиями. В 2001 г. музей выкупил более позднюю версию шпалеры «Похороны Деция Муса» мастерской Якоба II Гёбельса, и кайма этой шпалеры прекрасно вписывается в ряд с ранее приобретенными. Это связано с тем, что подобный вариант обрамления использовался и в мастерской Райса, и Гёбельса. Это один из самых ранних примеров барочной каймы во фламандском шпалерном ткачестве. В собрании находится еще одна шпалера неизвестного мастера, не имеющая живописного оригинала Рубенса- «Деций Мус получает статую Минервы» (инв. ТА 122) (рис.2.12). Ковер приобрел Виктор Ромберг, а затем выкуплен князем Хансом Адамом II, и подарен музею. Возможно, это был чей-то подарок самому Рубенсу, как признание за цикл о Деции. Кайма, представляющая собой имитацию скромного деревянного багета, также не позволяет отнести шпалеру к оригинальному циклу.

[131] Ausst.- Kat. Rubens, Van Dyck and the Flemish School of Painting. Masterpieces from the Collections of the Prince of Liechtenstein, Johann Kräftner, Brigitte Brandstetter, Alexandra Hanzl, Michael Schweller, Sophie Wistawel. Beijing 2013 (по информации, предоставленной сотрудниками музея Лихтенштейна в Вене).

Таким образом, цикл «История Деция Муса» стал первым опытом Питера Пауля Рубенса в области шпалерного искусства, при исполнении которого он прорабатывает излюбленные мотивы древнеримского искусства, и композиционные решения на основе образцов античного искусства и Ренессанса. Успех серии позволил художнику получать подобные заказы и дальше. Следующим этапом для него станет создание картонов к серии «История императора Константина».

2.2. Развитие стилевых программ барокко в шпалерах серии «История Императора Константина» (1622).

Барочная стилистика с ее монументальностью форм, динамикой и театральностью, набирала мощь в контексте западноевропейского искусства. Подобные веяния, были крайне близки по характеру и темпераменту фламандскому мастеру. 13 сентября 1621 г. Рубенс писал дипломату и любителю искусства Уильяму Трамбаллу: «…признаюсь, что по врожденному чувству я более склонен писать огромные полотна, чем маленькие вещицы. У каждого свой дар: мой талант таков, что, как бы непомерна ни была работа по количеству и разнообразию сюжетов, она еще ни разу не превысила моего мужества»[132]. С лета 1622 г. Рубенс вел работу над серией монументальных картин для галереи Марии Медичи в Люксембургском дворце.[133] В связи с этим заказом художник посещал Париж зимой. Возможно, во время такого визита, сын Марии Медичи, французский король Людовик XIII предложил мастеру работу по созданию картонов к серии шпалер «История императора Константина», двенадцать ковров которого были вытканы на мануфактуре Сен-Марсель в Париже.

[132] *Егорова К.С.* Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. - М., «Искусство», 1977. С.118.

[133] Выбор королевой-матерью Рубенса в качестве художника, вероятно был обоснован тем, что королева познакомилась с ним еще когда он был в свите Винченцо Гонзаги, и присутствовал на ее бракосочетании с Генрихом IV во Флоренции. Кроме того, не стоит забывать, что по приезду из Италии Рубенса сделали своим придворным художником покровители испанских Нидерландов, эрцгерцоги Альбер и Изабелла Клара Евгения.

Шпалеры повествуют о ключевых событиях в жизни первого христианского римского императора Константина I Великого. Цикл состоит из следующих сцен: «Бракосочетание Константина и Фаусты, и Констанции и Лиция», «Константину является знамение Христа», «Лабарум», «Триумф Константина над Максенцием в битве у Мильвийского моста», «Триумфальный вход Константина в Рим», «Трофеи», «Крещение Константина», «Константин поручает своему сыну Криспу командование флотом», «Константин побеждает Лициния», «Константин поклоняется Истинному Кресту», «Основание Константинополя» и «Смерть Константина». По эскизам Рубенса сохранилось семь шпалер. Также позднее, в 1630-х гг. серия была дополнена рисунками итальянского художника Пьетро де ла Кортона, по заказу кардинала. Шпалеры по рисункам итальянского художника выполнялись в ткацких мастерских семейства Барберини. Существует также тринадцатый эскиз кисти Рубенса, который так никогда и не получил своего воплощения в материале - «Триумф Рима».[134] Вероятно его не утвердил заказчик, и он был заменен на «Смерть Константина».[135]

Личность заказчика или заказчиков шпалер данной серии, бурно обсуждалась в научных кругах с 1964 г. Большинство ученых пришли к мнению, что им был французский король Людовик XIII. Основанием для этого служила переписка с французским ученым, другом и корреспондентом художника Николя-Клоду Фабри Пейреск (Nicolas-Claude Fabri Peiresc). В письме от 1 декабря 1622 г. Николя Пейреск сообщает Рубенсу, что ткачи Марк Команс и Франсуа де ла Планш в Париже получили четыре картона в работу пару дней назад. Пейреск и несколько поверенных,

---

[134] *Шашкина К.Г.* Заказчики и исполнители серии шпалер «История императора Константина» по картонам П.П. Рубенса // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». –2018. - №2. –С.75.

[135] *Dubon D.* Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art: the history of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona. – Aylesbury, 1964. P.10.

действующие по поручению короля Франции, присутствовали при распаковке картонов, тщательно завернув их вновь после осмотра, чтобы никто не смог увидеть их прежде его Величества.[136] Они произвели настоящий фурор. Особенно поразили глубокие познания Рубенса в области римского костюма и военного обихода. Пейреск говорит, что работа над серией была единогласно признана одной из самых прекрасных, созданных великим человеком и гением. И даже если кто-либо из учеников мастера принимал участие, все равно ни один художник во Франции не смог бы так виртуозно справиться с этой задачей. Далее в письме следуют отрывки касательно участия мастерской художника, однако против этого никто не выступает, так как очевидно, что мастер проделал большую работу уже после учеников.[137] Парадоксально, но другая группа исследователей нашла в корреспонденции факты, подтверждающие, что заказчиками выступали Марк Команс и Франсуа де ла Планш, два фламандских эмигранта, руководивших мануфактурой Сен-Марсель. Некоторые ученые пришли к компромиссу и заявили, что изначально заказ взяли Команс-Планш, а затем он полностью перешел Людовику XIII. У Рубенса были довольные тесные отношения со многими ткацкими производствами, и возможно мастерская Команса-Планша тоже имела связи с художником, и даже некие свои интересы. Выдающаяся предпринимательская стратегия, разработанная Комансом-Планшем, вероятно, сыграла не последнюю роль в истории этого заказа.

В 1890 г. ученый-новатор творчества Рубенса Макс Русес (Max Rooses) стал одним из первых, кто объявил Людовика XIII заказчиком серии «История императора Константина». Он пришел к такому выводу, расшифровав два письма. Первое было написано Пейреском Рубенсу 1

[136] Там же, с.143.

[137] *Brosens K.* Who commissioned Rubens's Constantine series? A new perspective: the entrepreneurial strategy of Marc Comans and Francois de la Planche // Simiolus: Netherlands Quarterly for the history of Art.- №3 (2007 – 2008). –Vol.33, p.166–182.

декабря 1622г., о котором упоминалось выше. Второе было написано Рубенсом Валаве, брату Пейреска, 26 февраля в 1626 г., где он упоминается интересный момент: «Я был весьма огорчен, узнав из письма господина де ла Планша, что, по-видимому, мне не намерены заплатить остаток суммы, причитающейся за картоны для шпалер, сделанные мной для службы Его Величеству».[138] Кажется, что эти два отрывка безоговорочно указывают на Людовика XIII, как на заказчика серии. Однако в таком случае странно, что вопрос оплаты с художником решает ла Планш, а не поверенный короля. В научном сообществе принято было считать короля заказчиком вплоть до 1964 г., пока Давид Дюбон (David Dubon) не опубликовал первую монографию и каталог, сопровождающий выставку серии «История императора Константина» в музее Искусств в Филадельфии в 1964 г. Дюбон, в свою очередь, обратился к письму Пейреска Рубенсу от 21 июля 1622 г., которое доказывает, что у художника и де ла Планша был налажен прямой контакт до того, как четыре картона были отправлены в Париж. Также были изучены письма от 4 и 5 августа 1622 г., где говорится о задолженности Планша перед Рубенсом, и перерасчете гонорара за картоны с учетом этой суммы в посмертной описи Планша от 1627 г.[139] Руководитель мастерской действительно владел «Двенадцатью маленькими масляными эскизами на деревянных панелях кисти Питера Пауля Рубенса, которые изображают историю Константина, стоимость каждой оценивается в 100 ливров. Также двенадцать картонов на бумаге в натуральную величину по 500 ливров».[140] И, наконец, Дюбон представил девять других писем с 1622 г. по 1623 г., которые доказывают довольно активное участие Команса и де

[138] *Lammertse F.* and Vergara A. with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy, Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. - NAi Publishers Rotterdam, 2004, c.430-433.
[139] *Rooses M.*, Ch. Ruelens, Correspondance de Rubens et documents epistolaires, Vol.3-Anvers, 1898. P.9.
[140] *Dubon D.* Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art: the history of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona. – Aylesbury, 1964. P.91.

ла Планша в процессе создания серии.[141] Это говорит о том, что роль фламандцев вышла далеко за рамки владельцев ткацкой мануфактуры.

Давид Дюбон обращает внимание, что иконография цикла больше историческая чем аллегорическая, поэтому не может читаться как аллегория жизни Людовика XIII. Он поставил под сомнение общепринятую версию о персоне заказчика, на стороне которой высказывание самого художника «о службе Его Величеству», и положенной Рубенсу стипендии. И пришел к более неоднозначному выводу: «Король Людовик XIII заказал серию либо в качестве личного заказа, либо как покровитель мануфактуры Сен-Марсель. Однако вопрос о точном имени следует рассматривать с большей осторожностью, пока не будут найдены более веские доказательства».[142]

Ткацкая мастерская в предместье Сен-Марсель действительно находилась под покровительством короля. Поэтому есть вероятность того, что Его Величество заказал серию непосредственно для реализации в мастерской Команса-Планша. Конечно, эту теорию встретили достаточно критично, утверждая, что заказ подобного масштаба могли себе позволить лишь высшее духовенство, знать или королевская семья. Было опубликовано множество опровержений в довольно резкой манере в адрес Давида Дюбона. Тем не менее, в 1975 г. один из крупнейших исследователей творчества Рубенса, профессор Юлиус Хелд (Julius Held) выступил с заявлением о том, что версия Дюбона вполне возможна. Профессор считает, что «серия была спроектирована и выполнена в какой-то степени спекулятивно, как некое общее предприятие Рубенса и крупнейших

[141] *Lammertse F.* and *Vergara A.* with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy, Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. - NAi Publishers Rotterdam, 2004. P.78-103, 114-124, 127-134. (Имеются в виду письма от 24 ноября 1622 г., 30 декабря 1622 г., 13 и 26 января 1623 г., 9 и 16-24 февраля 1623 г.)

[142] *Шашкина К.Г.* Заказчики и исполнители серии шпалер «История императора Константина» по картонам П.П. Рубенса // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». –2018. -№2. –С.77.

владельцев ткацкой мануфактуры».[143] Хелд принимает во внимание письмо художника, где он сообщает о своей службе королю, но также обращает внимание на слова Дюбона о недостаточном количестве фактов, указывающих на короля как на заказчика. В переписке французского короля не найдено ни одного упоминания о заказе этой серии или условиях ее выполнения. Это довольно странно, учитывая, как внимательно отслеживались и записывались сделки подобного уровня. Также в письме от 1 декабря 1622 г. Пейреск описывает просмотр картонов судебными чиновниками, что было бы невозможно для королевского заказа.

Вплоть до 2000 г. в научных кругах велись ярые споры о том, кто же заказал серию. К единому мнению исследователи так и не пришли. Одни остались верны гипотезе, что заказчиком выступал Людовик XIII. Другие, убежденные сторонники версии Дюбона, настаивают, что инициаторами создания серии шпалер выступили Команс-Планш. Третьи считают, что изначально договоренность была с Комансом-Планшем, и лишь позднее заказ перешел к королю.[144] Во всей этой цепочке нельзя забывать и тот факт, что король подарил первые семь шпалер кардиналу-легату Франческо Барберини.

Франсуа де ла Планша и Марка Команса везде обозначают как «шпалерных ткачей», что не дает возможности даже подумать о них, как о заказчиках дорогостоящей серии шпалер. Но изученные документы открыли ряд интересных биографических фактов, которые наводят на мысли о более сложной роли Команса-Планша в ткацком деле и их предпринимательской стратегии. Франсуа де ла Планш был сыном шпалерных предпринимателей из Ауденарде, находящихся на самой

---

[143] *Guiffrey J.* Manufactures Parisiennes de tapisseries. – Paris, 1892. P.44-45. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9817686s/f54.double (дата обращения: 25.08.2023).

[144] *Шашкина К.Г.* Заказчики и исполнители серии шпалер «История императора Константина» по картонам П.П. Рубенса // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». – 2018. -№2. –С.77-78.

верхушке торгово-производственной пирамиды.[145] Они поставляли сырье и картоны ткацким мастерским, и занимались реализацией шпалер в Антверпене и Франции. Марк Команс был внуком торговца тканей в Антверпене, который женился на девушке из влиятельной флорентийской купеческой семьи. Его отец – Томас Команс (Thomas Comans) сделал впечатляющую международную карьеру торговца тканями. У Томаса также было несколько братьев, занятых в семейном бизнесе, и поддерживающих разветвленную торговую сеть тканей Командов. Например, известно, что Бальтазар перебрался в Амстердам и добился впечатляющих успехов в деле продажи тканей, став одним из самых богатых жителей города. Впоследствии он женился на родственнице матери Франсуа де ла Планша.[146] Очевидно эти семьи были тесно связаны между собой. Помимо основной деятельности на мануфактуре, фламандцы также интересовались осушением болот во Франции, торговлей зерном с Мальтой и мыловаренным производством в различных французских городах. Также ткачи организовали другую важную направляющую в своей сфере, а именно– импорт фламандских шпалер во Францию. Этим они нарушили строжайший королевский указ о запрете ввоза и продажи фламандских шпалер, принятый для поддержки французского шпалерного производства.[147]

Таким образом, мы видим, что Команс и Планш были предпринимателями с большим опытом и связями. Несомненно, имея

---

[145] Там же.

[146] *Bikker J.* The Deutz brothers, Italian paintings and Michiel Sweerts: new information from Elisabeth Coymans's Journael // Simiolus.- 1998.- №26.- P.277-311.

[147] Подобные нарушения королевских указов со стороны мануфактур, были обычным делом. Например, Парижская гильдия мастеров и купцов шпалер (Maîtres et Marchands Tapissiers), которая была ведущей в области производства и продажи гобеленов в Париже до времен Генриха IV, пользовалась своими многовековыми привилегиями, и продолжала торговлю и импорт фламандских шпалер в больших объемах. Выдержка из статьи *Deville J.* Recueil de documents et de statuts rela-tifs à la corporation des tapissiers Je 1258 à 1875. réflexions concernant cette corporation. – Paris, 1875., K. Brosens "The organisation of seventeenth-century tapestry production in Brussels and Paris: a compar-arive view"// De Xevenriende Beuw. -2004. -№20.- P.268-74.

собственный капитал, они самостоятельно могли финансировать новую, доверенную им мануфактуру в Париже. Однако им предстояло развивать производство в непростых условиях,[148] поэтому успех и развитие дела всецело зависели от хозяев. Учитывая предпринимательские способности Команса и Планша неудивительно, что дуэт занимался различными прибыльными проектами помимо ткацкого дела, и их назвать простыми ткачами, которые исполняли королевскую волю. Фламандцы должны были учитывать уровень конкурентных мастерских, чтобы грамотно выстроить свою стратегию развития. Не стоит забывать и о мастерских Морис Дюбур и Жерара Лорана, которые соперничали с мануфактурой в Сен-Марсель. Фламандцам нужны были новые произведения, которые бы заинтересовали покупателей. Успех предприятия полностью зависел от умения владельцев налаживать связи, и совершать выгодные сделки. Эти аспекты наталкивают на мысли о том, что господин Рубенс мог принять не последнее участие в жизни Марка Команса и Франсуа де ла Планша, в связи с развитием их мануфактуры.[149]

Инвентарная опись, составленная в 1627 г. после смерти Франсуа де ла Планша, которая показывает общие с Комансом активы, помогает понять общую картину оборота настенных ковров. На момент этой даты, мастерской были выполнены семь серий шпалер. Все, за исключением цикла Рубенса, были выполнены до 1620 г. по картонам французских художников-маньеристов. Цикл «История Дианы» разработал Туссен

[148] В первую очередь Генрих IV и Людовик XIII оказались плохими плательщиками. Уже в 1606 г., спустя всего пять лет после образования мануфактуры, Команс и Планш жаловались в письмах Жану де Форе (Jean de Fourey), которого приставили следить за развитием дела, что несмотря на полученные 200 экю от государства, они инвестировали 30000 экю и разница не была им возвращена. Они не получили ее и полгода спустя. При Людовике XIII ситуация не изменилась, а размер долга продолжал расти. Эти факты свидетельствуют, что предприятие Команса и Планша было отнюдь не приоритетным в вопросах финансирования за счет казны.

[149] *Шашкина К.Г.* Заказчики и исполнители серии шпалер «История императора Константина» по картонам П.П. Рубенса // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». –2018. -№ 2. –С.79-80.

Дюбрейль (Toussaint Dubreuil) приблизительно в 1600 г., за основу были взяты шпалеры XVI в. Картоны серии «История Артемизии» также базируются на рисунках XVI в., выполненные Анри Лерамбертом (Henri Lerambert) и его племянником Лорентом Гийо (Laurent Guyot) между 1600 и 1617 гг. Гийо также проектировал серию «Король Франции» до 1610 г., и совместно со своим шурином Гийомом Дюми (Guillaume Dumée) цикл «История пастора Фидо» (около 1610). Неизвестно кто был автором ковров «История Гомбо и Масе» (The story of Gombaul and Macée), сделанной по гравюрам конца XVI в., или автором цикла «История Фиагена и Хариклеи» (The story of Theagenes and Chariclea), которые по стилистике датируются не позднее 1620 г. Другими словами, до поступления картонов к серии «История императора Константина» у Команса и Планша был опыт работы с произведениями маньеризма, берущими свое начало в XVI столетии. К 1620 г. они уже казались архаичными и устаревшими. Поэтому положение мастерской было не столь крепким, учитывая ассортимент. Самой популярной серией на рынке шпалер того времени была серия «История Деция Муса» по рисункам Рубенса. Она стала воплощением нового развития в искусстве шпалеры. Весной 1617 г. кардинал Гвидо Бентивольо затронул больное место, когда по просьбе кардинала Сципиона Боргезе изучил рынок шпалер в Париже, и выступил с докладом о сериях, что видел в мастерской Сен-Марсель. Он сетует на то, что шпалеры по картонам французских художников отличаются бездушностью, скудностью композиционной остроты, а фигуры людей в натуральную величину кажутся слишком маленькими к размерам самих ковров. И тут же предлагает кардиналу купить прекрасные картоны в Риме, и готов вложить в это собственные средства. Значит фламандцы были готовы рассматривать вопросы о покупке новых картонов, чтобы как-то улучшить свое положение на рынке. При условии, что во Франции выбор новых шпалер был невелик и неинтересен, до того момента как Симон Вуэ (Simon Vouet) вернется из Италии в 1627 г. Команс и Планш активно искали картоны за границей.

Инвентарные книги от 1627 г. показывают, что мастерская Сен-Марсель вышла на договор с Рубенсом и купила не только картоны к серии «История императора Константина», но и масляные эскизы. На тот момент практика была такова, что эскизами владел именно заказчик. Эскизы были важным инструментом, своего рода авторским правом на серию. По ним поправляли и восстанавливали картоны, если те были повреждены в процессе ткачества. Они были универсальны в использовании в качестве рекламы мастерской, так как их можно демонстрировать выставляя внутри, и снаружи помещения.[150]

Довольно необычным является и тот факт, что цикл шпалер выполнялся на мануфактуре в Сен-Марсель, а не в ткацких мастерских Лувра, учитывая статусность заказа. Поручить выполнение такого важного дела, не самому крупному предприятию, странное решение со стороны короля. Тем не менее важные заказы уже размещались в мастерских Сен-Марсель и Лувра. Однако, о заказе на цикл шпалер у самого известного художника барокко, нет упоминаний ни в одном документе из королевских инвентарных книг. Кроме того, есть еще несколько интересных моментов в письме от 1 декабря 1622 г., в котором Пейреск описывает просмотр Комансом и Планшем четырех картонов, что позволялось лишь заказчикам. Картоны выставлялись в мастерской Сен-Марселя, а не в каких-либо королевских помещениях. Более того, со слов Пейреска в мастерской находилось много посторонних людей, которые были потенциальными заказчиками и внимательно изучали картоны. Это значит, что Команс и Планш определили дату и время просмотра полотен, разослали приглашения наиболее подходящим кандидатам, среди которых были и представители короля.[151] Конечно, они попали в список гостей не случайно, а с надеждой на то, что король заинтересуется серией и сделает заказ.

[150] Там же, с.82-83.
[151] *Rooses M., Ruelens Ch.,* Correspondance de Rubens et documents epistolaires, Vol.3-Anvers, 1898. P.86.

Однако дальновидные предприниматели пригласили и других, не менее достойных клиентов, из среды высшей знати и духовенства. Можно предположить, что Людовик XIII изначально сделал заказ не для себя, а в качестве подарка кардиналу Франческо Барберини. Тогда действительно получается, что королю не было необходимости строго отслеживать ход работы. Выходит, что слова Пейреска о просмотре картонов правда, и именно после этого приглашения король решает сделать подарок. Стратегический ход Команса и Планша по привлечению интереса к мастерской, принес свои плоды. Будучи фламандцами, они могли наладить контакт с Рубенсом самостоятельно, и заказать блистательную серию ковров.

Изучив все версии и факты, мы склонны придерживаться мнения о том, что цикл шпалер «История императора Константина» все-таки был заказом мастерской Марка Команса и Франсуа де ла Планша, для последующей продажи королю, либо кому-то из высшего общества. Слова самого Рубенса о том, что он делает картоны для Его величества, возможно является своеобразным речевым оборотом воспитанного человека, так как характер всей его сохранившейся переписки весьма обходительный и дипломатичный. В свою очередь, именно Людовик XIII купил серию с намерением подарить ее кардиналу Франческо Барберини, с которым на протяжении долгих месяцев вел переговоры по Вальтеллине.[152] Во время своего визита в Париж в феврале 1625 г., Рубенс застал приезд кардинала Барберини. Он прибыл в мае в качестве легата по приказу Папы Урбана VIII для улаживания вопроса с королем о Вальтеллине. Кропотливые переговоры продолжались в течение трех месяцев, но не дали результатов. Франческо Барберини, возвращаясь от кардинала Ришелье в личные покои, неожиданно обнаруживает на стене в своих покоях шпалеру «Крещение

[152] *Dubon D.* Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art: the history of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona. – Aylesbury, 1964. P.12.

императора Константина», а также записку, в которой говорится о том, что данная серия «История императора Константина» является подарком короля. Кардинал сначала отказывался принимать столь щедрый дар, ссылаясь на невыполненное поручение Его Святейшества, но в итоге соглашается после уговоров придворных и дипломатов короля. Он писал об этом событии: «Мсье де Бонольо, со стороны короля, подарил мне очень красивые шпалеры…».[153] В таком случае представляется возможным увидеть интерьер, в котором находились ковры – Большой зал во дворце кардинала в Риме, хотя и это является лишь версией. После того, как шпалеры доставили владельцу, к ним в поддержку начали изготавливать целый комплект декоративных тканей и дополнительных небольших ковров по рисункам Пьетро де Кортона, прикрывающих пустые участки стен. Учитывая, что заказ делался не в конкретный интерьер, то вполне возможно, что потребовалась доработка пространства чем-то помимо шпалер. Это объясняет причину, по которой в королевских инвентарных книгах нет упоминания о коврах, и почему шпалеры долгое время находились именно в Риме.

Все ковры находились в вечном городе вплоть до XIX в. В 1889 г. пять шпалер мастерской Барберини и одна французская «Основание Константинополя», были приобретены американским коллекционером Чарльзом М. Фоулком (Charles M. Ffoulke). Затем,в 1913 г., они попали коллекцию Джона Р. Маклина (John R. McLean), и оставались там до 1948 г. Позднее были проданы на аукционе, однако парижский ковер выкупил Институт искусств Миннеаполиса (Minneapolis Institute of the Arts). Остальные шесть шпалер по картонам Рубенса перешли в коллекцию Корсини (Corsini Collection) в 1907 г., а затем выставлены на аукционе в Венеции в 1919 г., и позднее попали в частное лондонское собрание. Несколько небольших панно, две портьеры и балдахин по рисункам

[153] Там же, p.12.

Кортона остались во дворце Барберини. Две другие портьеры и четыре наддверных панно находятся в коллекции наследников Уго Феррагути (Ugo Ferraguti). Таким образом, нам удалось составить список шпалер и эскизов. Большая часть серии, а именно семь шпалер, которые относятся к работе Рубенса, хранятся в музее Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art).

1. «Бракосочетание Константина и Фаусты» (485,1x608,3 см) (инв.1959-78-2), modello- 47,3x64,4 см, частная коллекция М. У. Литэм (M. W. Leatham), Финчемпстед.

2. «Битва у Мильвийского моста» (485,1x744,2 см) (инв.1959-78-3), modello- 38,3x64,5 см, коллекция Уоллеса (Wallace collection) (инв.№ 520), Лондон.

3. «Триумфальный въезд Константина в Рим» (487x544,4 см) (инв.1959-78-1), modello- 48,2x25,5 см, коллекция Фонда Клоуза (Clowes Fund Collection), Индианаполис, США (IMA) (инв.№ 2001.237).

4. «Крещение Константина» (477,5x545,5 см) (инв.1959-78-4), modello- частная коллекция Виконтессы де Ноай (The Vicomtesse de Noailles).

5. «Основание Константинополя» (483,9x480,1 см) (инв.1959-78-7), modello- 41,3x40,7 см, Государственный музей Карлсруэ (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe) (инв.№2759).

6. «Константин поклоняется истинному кресту» (495,3x502,9 см) (инв.1959-78-6), modello- 35,4x33,7 см, частная коллекция.

7. «Смерть Константина» (489x497,8 см) (инв.1959-78-5), modello- 34x33,5 см, частная коллекция (рис.2.13-2.19, 2.19a).[154]

[154] Отдельно хотелось бы упомянуть местоположение дополнительных масляных эскизов П.П. Рубенса к следующим сценам: «Основание Константинополя»- частная коллекция Максвелла Макдональда (Maxwell Macdonald), Глазго, Англия; «Константин поклоняется истинному кресту»- находится в Н. А. К. Имбирикос (N. A. C. Embiricos), Лондон, Англия; «Смерть Константина»- частная коллекция в Париже.

Также у музея в Филадельфии имеется масляный эскиз художника к сцене «Символ Христа является Константину» (46,2х56 см) (кот.659) (рис.2.20), который не был выткан. В частных коллекциях также находятся два эскиза «Трофеи» (38,1х29,21 см) (рис.2.21) и «Лабарум» (35,4х27,5 см) (рис.2.22). Вышеперечисленные шпалеры фигурируют в инвентарных описях кардинала, как французские. В 1959 г. шпалеры были переданы в дар музею Фондом Сэмюэля Х. Кресса (Samuel H. Kress). Для того, чтобы экспонировать их максимально гармонично, учитывая большие размеры и колористическое решение, руководство музея переориентировала программу строительства Большого зала, который как раз находился в состоянии ремонта, и к марту 1963 г. работа была завершена. Параллельно строительству зала, велась реставрация шпалер, продолжавшаяся на протяжении пяти лет с привлечением специалистов из Италии, Франции, Бельгии и Нью-Йорка. Средства на столь затратные мероприятия также выделил Фонд Кресса. Руководил реставрацией вышеупомянутый Давид Дюбон, который на тот момент являлся помощником куратора отдела декоративного искусства музея. В наши дни шпалеры составляют постоянную экспозицию музея, и располагаются в зале у главной лестницы на третьем этаже здания. Все шпалеры украшены широкой, нарядной каймой, имитирующей резной багет, характерной для мануфактур Сен-Марсель. Наверху располагается клеймо парижской мастерской, а на краю имеются инициалы ткачей: Филипп де Мехт (Maecht)[155] и Ганс Тайе (Taye). Слева на бордюре красуется герб Франции, справа герб Наварры. Он гербов расходятся связки цветов с пальмовыми листьями. Ленты, обвивающие скипетры, украшены кисточками на концах. Многочисленные маскароны, короны встречаются по всей кайме. Внизу по центру медальон, в котором изображен орел, побеждающий змею.

[155] Филипп де Мехт- член известной семьи фламандских ткачей. Работал у Команса и Планша. В 1619 г. стал руководителем ткацкой мануфактуры в Мортлейке (Англия).

Строительство дворца началось в 1625 г. по инициативе Маффео Барберини, будущего Папы римского Урбана VIII, который был страстным поклонником стиля барокко. Проектированием занялся Карло Модерно и окончательный вариант утвердили в 1627 г. Но спустя два года архитектор скончался и работу передали Джованни Бернини. Строительство было завершено к 1633г. Дворец представляет собой трехэтажную постройку, имеющую главный корпус и два боковых крыла (рис.2.23). Большой зал, в котором предположительно располагалась серия, находится в левом крыле. Роспись плафона Большого зала, это грандиозная фреска Пьетро де Кортона на сводчатом потолке с облаками и светом, является прославлением семейства и папы, со знаковыми символами: папскими ключами, тиарой и пчелами Барберини (рис.2.24, 2.24(а)). Стоит отметить, что не сохранилось каких-либо документов или рисунков, которые показывали бы расположение шпалер в пространстве. Однако, единственным помещением способным вместить такое количество монументальных ковров, является именно Большой зал дворца. Он представляет собой довольно просторное пространство, не перегруженное каким-либо деталями, и не разбитое панорамными окнами. Достаточная высота потолков и наличие сплошной стены, позволяют разместить большие шпалеры. Стилистика барочной росписи плафона гармонично смотрится с мощными античными фигурами персонажей ковров. Так как кардинал Франческо Барберини принимает решение дополнить серию Рубенса, но уже силами итальянских мастеров, Пьетро де Кортона пришлось подстраиваться под стиль, заданный фламандским мастером, с чем он успешно справился. Итальянец использует ту же античную атрибутику для создания своих композиций. Ярко выраженной пространственной глубины нет, фигуры сгруппированы, по большей части, сбоку. Тяжелые, но простые архитектурные формы и декоративные рельефы явно взяты с античных образцов, в то время как аксессуары, такие как урны, алтари и мебель, представляют собой смесь античных и барочных форм. Де Кортона старался максимально вписаться в

формат полотен Рубенса, например, даже кайму сделали идентичной с французской версии, повторив клеймо парижской мануфактуры. Однако французские гербы заменили на фамильных пчел семьи Барберини, и в нижнем медальоне отсутствует орел со змеем. Сюжетный ряд итальянца включал в себя такие сцены как: «Константин, сражающийся со львом» (328,93х234,95 см) (инв.1959-78-11), «Константин сжигает упоминания» (499,11х454,66 см) (инв.1959-78-12), «Константин, уничтожающий языческих идолов» (499,11х371,35 см) (инв.1959-78-8), «Статуя Константина» (502,92х175,26 см) (инв.1959-78-13), «Битва с Лицием. Морское сражение» (501,65х787,4 см) (инв.1959-78-9), «Явление истинного креста» (492,76х344,17 см) (инв.1959-78-10) (рис.2.25-2.30). Шпалеры по данным картонам выполнены в период с 1633-1637 гг., в ткацких мастерских Барберини. С марта по июль 2023 г. в Риме состоялся грандиозный проект под названием «Суверенный образ. Урбан VIII и Барберини» в палаццо Барберини по случаю 400-летия избрания папы. Шедевры из коллекции знаменитой семьи, часть которых на протяжении веков перепродавалась, и осела в разных музейных собраниях мира, были собраны вместе, чтобы показать барочное великолепие шпалер в их первоначальном интерьере. На выставке было представлено более восьмидесяти работ, из которых сорок полотен составляют итальянские коллекции. В Большом зале архитекторы выставки установили черную сцену, на которой в верхнем ярусе расположились картоны, а в нижнем шпалеры. Подобное решение оказалось весьма эффектным, потому как стены дворца насыщенного охристо-золотистого цвета, который появился позже.[156] И полотна могли просто затеряться на таком активном фоне. Помимо серии про Константина, также были выставлены шпалеры, демонстрирующие величие папы, и сцены из

[156] На фотографии зала, сделанной в XX в., стены однотонные и светлые. Возможно, просто окрашены. Сейчас они обиты обоями, которые значительно обогатили вид всего зала, при условии, что теперь его стены не украшают шпалеры (рис.2.22(а)).

жизни Христа. Благодаря этому проекту мы имеем возможность представить, как настенные ковры смотрятся в зале (рис.2.31-2.33).

Подводя итог, можно сказать, что картоны обоих художников к серии про первого римского христианского императора, основаны на намерении создать античную атмосферу и благородное величие происходящего. Конечно, этому способствует использование римской атрибутики, однако, в большей степени этот эффект достигается через статичные позы, боковое движение и расположение фигур на самом краю передней плоскости. Если рассматривать всю серию целиком в контексте исторических событий времен императора Константина, а также в связи работы нескольких художников, можно расположить полотна в следующей последовательности:

1. «Константин, сражающийся со львом», Пьетро де Кортона
2. «Женитьба Константина», П.П. Рубенс
3. «Явление истинного креста», Пьетро де Кортона
4. «Явление истинного Христа» (один из пяти, не включенных в дар 1625 г.), П.П. Рубенс
5. «Лабарум» (один из пяти, не включенных в дар 1625 г., местонахождение шпалеры и картона неизвестно), П.П. Рубенс
6. «Битва у Мильвийского моста», П.П. Рубенс
7. «Триумфальный въезд Константина в Рим», П.П. Рубенс
8. «Трофеи» (один из пяти, не включенных в дар 1625 г., местонахождение шпалеры и картона неизвестно), П.П. Рубенс
9. «Статуя Константина», Пьетро де Кортона
10. «Констанций назначает Константина своим преемником» (не был выткан; эскиз не вошел в основной цикл) П.П. Рубенс
11. «Крещение Константина», П.П. Рубенс
12. «Константин, сжигающий памятники», Пьетро де Кортона

13. «Константин и Крисп» (один из пяти, не включенных в дар 1625 г.), П.П. Рубенс

14. «Битва с Лицием. Сухопутное сражение» (один из пяти, не включенных в дар 1625 г., местонахождение шпалеры и картона неизвестно), П.П. Рубенс

15. «Битва с Лицием. Морское сражение», Пьетро де Кортона

16. «Св. Елена и Истинный Крест», П.П. Рубенс

17. «Основание Константинополя», П.П. Рубенс

18. «Константин, уничтожающий языческих идолов», Пьетро де Кортона

19. «Смерть Константина», П.П. Рубенс

20. «Триумф Рима» (не был выткан), П.П. Рубенс

Тематика перечисленных сюжетов представляет собой чередование реальных исторических фактов и легенд, связанных с личностью императора. Таким образом, можно исключить возможность, что серия предназначалась для Людовика XIII, поскольку ни одна их сцен не соотносится с жизнью короля. Также необходимо понимать, что король Франции был с сговоре с кардиналом Решельё, ради укрепления своей власти, и чтобы прекратить вмешательства матери Марии Медичи в политику государства. Споры с папой о господстве в Вальтеллине, никак не способствовали нормализации отношений с престолом, поэтому вполне возможно, что подобным щедрым жестом Людовик XIII пытался укрепить связь с влиятельным семейством Барберини, и, как следствие, с папой римским.

Таким образом, мы не можем установить точное имя заказчика серии шпалер «История императора Константина», однако версия о том, что это король Франции Людовик XIII вызывает значительные сомнения. Тем не менее, этот прекрасный цикл настенных ковров имел большой успех у публики, как и большинство работ великого фламандца. И многочисленные

поздние повторы серии, в том числе и для монарших особ, яркое тому подтверждение.

2.3. Сложение авторского почерка П.П. Рубенса в иконографии, композиционных и колористических приемах проектирования шпалер 1616-1620-х гг.

Как уже отмечалось ранее, поездка П.П. Рубенса в Италию в самом начале своей творческой карьеры, оказала на мастера значительное влияние. Достаточно ярко об этом факте пишет Экардт Гётц: «…здесь (в Италии) он воспринимал самые разнообразные влияния, исходившие от классического, современного или античного искусства. Все они внесли значительный вклад в формирование его стиля. Первые произведения Рубенса, возникшие на итальянской почве, были, естественно, ещё очень сильно связаны с отечественной традицией. Но постепенно Рубенс отошёл от академического стиля своего антверпенского учителя (Отто ван Веена);…его почерк становится более свободным, более индивидуальным, более выразительным, его палитра- богаче, не достигая той красочной силы, характерной для более поздних работ».[157] Как мы видим, на начальном этапе своей карьеры Рубенс находился под влиянием итальянского искусства во всех сферах своей деятельности. Следует отметить, что среди его живописных полотен наиболее ярким примером подражания Рафаэлю можно назвать картину «Преображение Господне» (1604-05), где он переносит композиционную схему, тональное и колористическое решение итальянца (рис.2.34). Так как его опыт в живописи напрямую связан с работой над картонами, этот факт является крайне важным. Если говорить о его опыте в области создания эскизов для шпалер, то, безусловно, следует отметить, что, ознакомившись с художественными программами Рафаэля в

[157] *Экардт Г.* Питер Пауль Рубенс. – Мир искусства, 1986 – 1987. С.7-8.

шпалерах его цикла «Деяния Апостолов», Рубенс ориентируется на них, получив свои заказы на картоны.

Цикл Рафаэля задумывался для нижних стен часовни Сикстинской капеллы. Серия должна была воплотить целостную иконографическую программу, дополняющую фрески часовни, и прославить папу Льва X, как представителя Христа на земле. Верхний ярус стен часовни украшают фрески начала XV в., повествующих о жизни Христа и Моисея, расположенных под циклом папских портретов. Росписи выполнили ведущие художники эпохи, среди которых Перуджино, Боттичелли, Синьорелли и Гирландайо. Самый нижний ряд стен расписан иллюзорными «обманками», имитирующих парчовые драпировки. Шпалеры развешивались поверх текстильной имитации (рис.2.35). Более того, в стремлении иметь подобные тканые сокровища в своей коллекции, папа Лев X следовал примеру Медичи и прежних пап на престоле. Многие из них заказывали шпалеры для своих резиденций и соборов. В той же часовне капеллы уже были установлены крючки для развески шпалер, потому как практика оформления религиозных праздников шпалерами, активно применялась еще при папе Сиксте IV.[158] Рафаэль предложил концепцию монументальных, вытканных фресок, в которых действующие персонажи, выполненные в человеческий рост, существуют в иллюзорных декорациях. Серия шпалер «Деяния Апостолов» одно из самых эффектных произведений высокого Ренессанса, ставшая первым примером воплощения эстетики Ренессанса в шпалерах, и оказавшая влияние на творчество крупнейших нидерландских художников по шпалерам XVI в., таких как Бернар ван Орлей и Питер ван Альст. Композиционные ходы Рафаэля, когда фигуры в сюжете располагаются по определенным геометрическим схемам, и показанные в острой фазе драматического момента, станут отправной

[158] *Campbell T.* Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence. - The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2002. P.189.

точкой в композициях Рубенса для первых двух серий шпалер. Принципиальным отличием будет решение формата самих фигур: у Рубенса они значительно более большие и мощные, занимающие чуть ли не всю плоскость. В его композициях остается значительно меньше места для пейзажа и световоздушной среды. В большей степени, это обусловлено задачами барочного стиля, и отражением творческого характера фламандца. В двух последующих сериях,[159] Рубенс продолжит размещать монументальные фигуры в шпалерах, однако их движение и стилистика заметно поменяются. Трактуя религиозную тематику, Рафаэль обращается к античному наследию и активно использует атрибутику древнеримской культуры для своих композиций: «Приверженность античности пронизывает все зрелые работы Рафаэля, как в плане реальных изображений (взятых из литературных и археологических источников) или архитектурных декораций и скульптур, так и в использовании гротеска, вдохновленного росписями Золотого дома Нерона».[160] Рубенс также будет придерживаться подобной концепции при разработке эскизов шпалер. Кроме того, Рафаэль стал первым художником-картоньером, который, получив заказ на серию шпалер для конкретного интерьера, внимательно изучит помещение, и предложит свой авторский вариант каймы для настенных ковров. Это станет абсолютно новым ходом для шпалерного искусства, поскольку чаще всего выбор бордюра остается за ткацкими мастерскими. Рубенс поступит аналогично, когда будет разрабатывать картоны для серии «Триумф Евхаристии».

Полотна Рубенса для серии «История императора Константина» перекликаются со многим живописными работами в обширном творчестве мастера, и также нам представляется возможным сравнить их с первым

[159] Имеются в виду серии «Триумф Евхаристии» и «История Ахиллеса».
[160] *Campbell T.* Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence. - The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2002. P.188.

циклом шпалер «История Деция Муса», потому как они крайне близки по композиционным, стилистическим и художественным приемам. Важным моментом является их значительное отличие от последующих двух серий по картонам художника по многим ключевым пунктам, такие как композиции сцен, решение декоративной каймы, стилистика персонажей и предметов композиций. Оба цикла представляют собой чисто повествовательную трактовку сюжета из древнеримского эпоса, причем выбранные произведения являются весьма редкими в художественной интерпретации. Некоторые сюжеты, которые в большей степени являются придуманными легендами, помимо существующих повествовательных сцен, не представляют собой аллегорические композиции, а являются гармоничным дополнением общеизвестных моментов. Таким образом, обе серии представляют собой изобразительную трактовку письменного, исторического источника. Данный факт важен в той связи, что следующая серия «Триумф Евхаристии» будет именно аллегорией религиозной тематики, а последний цикл «История Ахиллеса» изобразительной трактовкой древнегреческого эпоса.

Статичность фигур в первых двух сериях, за исключением батальных сцен, мало соотносится со стилем «зрелого» П.П. Рубенса. В «Истории Деция Муса» и в «Истории императора Константина» мало пространственной глубины, не ощущаются порывистые, изогнутые линии, столь характерные для Рубенса. Серии скорее являют нам спокойную монотонность античности и раннего Ренессанса, хоть и не имеют присущей им ярко выраженной перспективы и световоздушной среды. В трактовке предметов и наполнения композиций шпалер «История Деция Муса», Рубенс во многом опирался на рельефы колонны Трояна и арки Константина в Риме. Например, сцена «Деций Мус рассказывает свой сон» является прямым подражанием рельефу «Марк Аврелий обращается к своим солдатам» на арке Константина (рис.2.36). Фигура главного героя

возвышается среди остальной массы персонажей композиции, построенной по диагонали. Солдаты стоят в напряжении, внимательно слушая своего полководца, и их лица озадачены и печальны. Все элементы основной сцены вписываются в прямоугольный треугольник. Такой же прием мы видим в сюжете «Триумфальный въезд Константина в Рим», который похож по движению и стилистике на рельеф «Триумфальный въезд победоносного полководца» с арки Константина (рис.2.37). Фигура императора в торжественном одеянии, верхом на коне, является центральной линией, разделяющей композиции на две равные части. Подобное решение помогло выделить Константина н фоне многочисленной толпы. Образовавшаяся светлая по тону диагональ, зрительно делит основную сцену на два равносторонних треугольника. Если в рельефе есть возможность передать разноплановость и перспективу через высоту элементов, то в шпалере нет такой возможности. Здесь художник, впитав и изучив подлинные древнеримские образцы, учится применять увиденное на практике, пусть даже и в новом для себя виде искусства. Подобного рода выверенных геометрических схем, мы уже не встретим в шпалерах более позднего периода. Если сравнить масляный эскиз Рубенса «Символ Христа является Константину» (не вошел в основной цикл), и эскиз к шпалере «Деций Мус рассказывает свой сон», то можно говорить об абсолютно идентичных композициях (рис.2.38). Ключевая фигура героя, находится справа и как бы застыла, с поднятой в жесте рукой, а вокруг толпятся приближенные. Несмотря на то, что они находятся в активном движении, в их фигурах присутствует та же сухость. Рубенс еще будто только прощупывает почву, находится в поиске выразительных решений, и, конечно же, отрабатывает изученные приемы. Совершенно иная картина предстает перед нами в следующих сериях шпалер «Триумф Евхаристии» и «История Ахиллеса», где экспрессивная динамика фигур и остальных персонажей сцен, поражают своей силой, и в то же время, удивительной легкостью. Даже эскизы

художника отличает невероятно живой мазок, движение руки и сложный, богатый колорит.

Рассматривая маленький эскиз bozzetti «Трофеи» к истории Константина, можно увидеть, что художник скопировал трофеи с одноименного эскиза межоконного полотна к серии про Деция (рис.2.39). Более того, на переднем плане у ног Константина, изображены фигуры плененных врагов, в таких же позах, как и в сюжете «Похороны Деция Муса». Можно сделать вывод, что первые многие решения, найденные в рисунках к первому циклу шпалер, использовались и во второй, зачастую, практически напрямую. Это принципиальное отличие от последующих серий шпалер, где он отойдет от цитирования античных образцов, но трансформирует излюбленные мотивы в новые формы, и применит их в совершенно другом ключе, подчинив барочной стилистике, и собственному авторскому языку. Выбор каймы и при оформлении первых серий, оставался за ткацкими мастерскими. Как уже было сказано, у каждой мастерской был свой набор шаблонов для бордюров. Их подбирали ткачи, отталкиваясь от основного сюжета цикла. В последних двух сериях, Рубенс сам разработает кайму и придумает новый прием «шпалеры в шпалере», когда бордюр станет частью основной композиции.

Архитектура в серии про Деция служит фоном, выведенным на дальний план. В случае с циклом про Константина, с помощью архитектуры художник усиливает статичное расположение фигур в пространстве вертикальными линиями, а пейзаж так же проходит горизонтальной плоскостью где-то вдалеке. Подобные приемы можно увидеть и в шпалерах Рафаэля «Деяния Апостолов». В сцене «Крещение Константина» композиционное решение всего пространства сюжета отсылает нас к шпалере «Исцеление хромого Павлом» из того же цикла (рис.2.40). Рубенс точно так же помещает фигуры в мощную архитектуру витых «соломоновых» колонн, которые держат всю композицию. Они являются,

своего рода, активными столпами всей сцены, на фоне которых происходит основное действие. Безусловно, давно доказано какое сильное влияние искусство Италии, оказало на творчество знаменитого фламандца, в особенности античная история, и оно прослеживается на протяжении всего творческого опыта мастера. Однако, если говорить о шпалерах, то в сериях «История Деция Муса» и «История императора Константина» отпечаток античности создает некую строгость в трактовке сюжетов, и отсылает нас скорее к позднему Ренессансу или очень раннему барокко.

При создании эскизов и полотен к будущим шпалерам, принцип работы художника также отличается в случае первых двух серий, и последних. Так, например, при работе над циклами «Триумф Евхаристии» и «История Ахиллеса» Рубенс сначала выполнил небольшие эскизы маслом на деревянных панелях- bozzetti, затем перенес их на более большой формат – modello. Для «Триумфа Евхаристии» и «Истории Ахиллеса» Рубенс и мастерская создали огромные полотна масляной живописью.[161] В случае с циклами «История императора Константина» и «История Деция Муса» художник начинал работу сразу с modello. Хотя, конечно, для отдельных фигур и композиций все же пришлось делать отдельные эскизы. Картоны были скопированы с modello. Предполагаемые размеры шпалер должны были соответствовать размерам панелей Рубенса. В этом отношении мастер был более определенным, чем при подготовке первых серий. Так, размеры modello как Деция Муса, так и Константина значительно отличаются от реальных размером ковров. Например, отдельные панели имеют разную высоту, в то время как в шпалерах она одинаковая.

Несмотря на то, что точных данных, указывающих на интерьер, в который предполагались первые две серии, не сохранилось, их объединяют версии, отсылающие к Италии. Выбор сюжетов из древнеримской истории,

[161] *Lammertse F. and Vergara A. with contributions by Boersma A., Delmarcel G. and Healy F.* Peter Paul Rubens: The Life of Achilles.- NAi Publishers Rotterdam, 2004. P.16.

и владельцы шпалер- итальянские семьи в обоих случаях, как и расположение в итальянских палаццо, также являются общей канвой циклов. Их разработки основаны на исследованиях Рубенсом античной скульптуры, военной атрибутики, гемм и ренессансного наследия. Тогда как циклы «Триумф Евхаристии» и «История Ахиллеса» станут поистине барочными, полными движения и порывистости. Герои шпалер будут полны невероятной экспрессии, и, в то же время, удивительной нежности (например, в трактовке женских образов). На каждом полотне разыграется свой сценарий, в котором поучаствуют забавные путти, триумфальные колесницы, а кайма станет своеобразной театральной сценой. Самым важным момент станет уникальная архитектурная кайма двух последних серий, создающая оптическую иллюзию «шпалеры в шпалере», будто зритель является частью происходящего на шпалере. Две последние серии покажут миру действительно новые художественные программы, которые до Рубенса никто не делал, и они станут истинным воплощением барочных идеалов, и творческого гения художника.

Исследователи творчества и жизни П.П. Рубенса обозначают период с 1612 по 1620 г. ключевым в процессе формирования зрелого стиля мастера.[162] Также много внимания уделяют тому, что работа над картинами для галереи Медичи в 1622 г. велась параллельно с созданием картонов для «Истории императора Константина». В 1625 г. полотна для Марии Медичи размещают в Люксембургском дворце, и в это же время Рубенс становится гостем на свадьбе короля Англии Карла I и Генриетты Марии Французской, где знакомится с герцогом Бекингемом. В том же 1625 г. покровительница фламандца Изабелла Клара Евгения посещает его дом в Антверпене, и дает распоряжение о дипломатической миссии от ее имени у границ с Германией. Испанская инфанта также заказывает у своего любимого художника и дорогого друга серию шпалер «Триумф Евхаристии», с оговоркой на

[162] *Лекуре М.- А.,* Рубенс.- Молодая гвардия, 2011. С.389.

полную свободу в самовыражении. Карл I пожаловал художнику титул рыцаря в 1630 г., и, возможно, был заказчиком серии шпалер «История Ахиллеса». Это время пребывания Рубенса в Мадриде, где он ведет переговоры с королем Испании Филиппом IV от имени Изабеллы, будучи ее доверенным дипломатом. И уже в 1630 г. он получает дворянский титул от испанского короля. Есть версия, что последнюю серию шпалер заказал Филипп IV. Таким образом мы видим, что 1625 г. стал переломным в карьере Рубенса. Он достиг невероятных вершин не только как художник, но и построил успешную карьеру в самых высших кругах, как дипломат и дворянин, титул которого он так мечтал получить.[163]

После двух выполненных серий, где мастер только входит в работу в новой для себя сфере искусства, он получает заказ от своей покровительницы, давшей ему творческую свободу. Этот факт, несомненно, повлиял на художественно-стилистическое решение всего цикла. В свою очередь, это позволило Рубенсу найти именно свой авторский почерк в шпалерном искусстве, и в дальнейшем применить его еще в одной серии настенных ковров, ставшей последней в его карьере. С 30-х гг. XVII в. художник начнет страдать от сильной подагры до самой своей смерти в 1640 г. Однако именно это время принесет миру две последние, великолепные серии шпалер. На примере циклов «Триумф Евхаристии» и «История Ахиллеса» мы рассмотрим новые программы, как композиционные, так и экспозиционные, ставшие апогеем барочного стиля П.П. Рубенса.

[163] Дворянский титул художник получил в 1624 г.

ГЛАВА 3. Новаторство П.П. Рубенса в шпалерном искусстве в контексте стиля барокко.

Третья глава посвящена двум сериям шпалер по картонам П.П. Рубенса «Триумф Евхаристии» и «История Ахиллеса», которые стали абсолютно новыми по иконографии в этом виде искусства, и представляют собой вершину творческого стиля художника. Его принципиально нестандартный подход к заказу, который затронул сферу проектирования шпалер в системе целого архитектурного ансамбля, является целью внимательно изучения. Смелое и динамичное композиционное наполнение полотен, делает их поистине барочными, полными театральности и драматизма. Эмоциональный эффект лишь усиливается благодаря технологическим особенностям шпалеры, а мобильность настенных ковров, предполагает использование изделий в самых разнообразных ситуациях.

3.1. Комплексный художественный подход П.П. Рубенса в работе над серией шпалер «Триумф Евхаристии» (1625-1633).

В июле 1625 г., инфанта Изабелла Клара Евгения (1566-1633), дочь Испанского короля Филиппа II, посетила в Антверпене студию своего придворного художника и советника Питера Пауля Рубенса. Инфанта позирует для портрета (Музей Норта Саймона, Пасадена) (рис.3.1) в честь победы Испании над Нидерландами в битве при Бреде.[164] Вместо придворного одеяния, она выбирает для себя традиционное облачение монахинь ордена клариссок, которое надела после смерти мужа Альберта в 1621 г. Существует версия, что именно в этот день, желая отблагодарить Бога за победу, Изабелла заказывает Рубенсу серию из двадцати шпалер для

[164] Бреда́ (нидерл. Breda) — город в Нидерландах, в провинции Северный Брабант. Во время Восьмидесятилетней войны в 1581 году, Бреда была взята неожиданным ударом фламандско-испанских войск, которыми командовал Клод де Берлемон. В 1625 году после десятимесячной осады город сдался испанцам под командованием Спинолы, что было запечатлено Веласкесом в его знаменитом шедевре.

женского монастыря Дескальсас Реалес (Descalzas Reales) в Мадриде,[165] который занимал особое место в жизни Клары Евгении (рис.3.2). Основанный в 1556 г. ее тётей- инфантой Хуаной Австрийской,[166] он стал местом захоронения матери инфанты- Елизаветы Валуа, и постоянной резиденцией многочисленных родственниц. Изабелла при рождении, в день Св. Клары, получила имя покровительницы и основательницы ордена монашек, осевших в этом монастыре. Рано осиротев, она провела годы в монастыре, и довольно глубоко прониклась религией.[167] Юношеские переживания только укрепили и утвердили преданность инфанты христианской вере и римской католической церкви. Изабеллу не просто удачно выдали замуж, вместе с браком на плечи легло бремя отстаивания испанских интересов в экстремально беспокойных Нидерландах и продвижения принципов католической контрреформации. Их с Альбертом правление характеризуется стойким упорством за убеждения церкви и заботой о ее владениях. Эрцгерцогская чета продолжила испанскую традицию великолепных религиозных праздников, исполняя приказ короля бороться с ересью и делать все возможное для укрепления католической веры в провинциях. Естественно, Изабелла и Альберт демонстрировали преданность Святому Причастию, принимали участие в паломничествах и процессиях, а также делали дорогие подарки святыням. Приняв монашеский постриг после смерти супруга в 1621 г., она надеялась остаться в монастыре до конца своих дней.[168] Однако политические события и желание племянника Филиппа IV оставить ее в качестве покровительницы Южных

[165] *Virginia Brilliant* «Triumph and Taste. Peter Paul Rubens at the Ringling Museum of Art»- Florida, 2011- p.29.

[166] Хуана Австрийская (1535-1573)- младшая дочь императора Карла V и принцессы Португалии Изабеллы. Завещала превратить дворец, в котором она родилась, в женский монастырь. Владельцем дворца был королевский казначей Алонсо Гутьеррес.

[167] *Шашкина К.Г.* К истории создания серии шпалер по картонам П.П. Рубенса «Триумф Евхаристии» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2014. -№4. –С.196-197.

[168] См. там же.

Нидерландов, вынудили забыть о своей мечте. Она умерла в Брюсселе 1633 г., так более и не увидев за 34 года родную и любимую Испанию.

Почитание Евхаристии было основополагающим для Габсбургов и по всей Испании, а оспаривание протестантскими реформаторами доктрины Таинства стимулировало Католическую преданность Святому Причастию на протяжении Контрреформации. Кульминацией религиозной и ритуальной жизни Дескальсас Реалес стали празднества, посвященные Евхаристии. Они отмечались с особой пышностью, с дорогими украшениями, и великолепными публичными церемониями. Подобные праздники неоднократно упоминаются как наиболее типичные для монастыря, и как старейшие церемонии в Мадриде, сохранившие свой первоначальный характер. «Погребение» тела Христова принимает форму трогательной, эмоциональной процессии, проходящей на закате с Страстную пятницу. Деревянную скульптуру мертвого 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 на центральной площади Плаза-Майор (Plaza Mayor), в центре города. Свое начало традиция берет с XIII в. и остается популярной вплоть до XVII в. Сохранилось множество текстов этих пьес, многие из которых написаны известными испанскими писателями. Без сомнения, празднества приобрели еще большее значение, когда королевский монастырь также активно поддерживал именно эту доктрину.[169] Полное описание празднования Тела Христова в Дескальсас Реалес оставил в 1615 г. Хуан Каррильо, отец-исповедник

[169] *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. P.29.

монастыря. В своем тексте он утверждает, что церемонии, организованные инфантой Хуаной были настолько великолепны и впечатляющи, что это значительно способствовало укреплению веры и преданности церкви не только в Мадриде, но и по всей Кастилии. Она украсила монастырь своими личными драгоценностями, и велела устроить самый роскошный праздник. Королевский двор, конечно, тоже принимал активное участие в организации, и предоставлял своих лучших музыкантов, певцов и проповедников на время восьмидневного фестиваля. Король со своей семьей присутствовали на службе и участвовали в процессии по улицам города.[170] Конечно, Изабелла Клара Евгения была в числе королевских особ, которые ежегодно посещали это событие, и без сомнения, помнила об этом празднике, как об одном их самых важных событий для всей страны. О набожности инфанты и её благочестии ходили легенды, о чем можно судить даже по книгам.[171]

Поскольку устав монастыря гласил, что его членами могут быть только особы благородного происхождения, обитель получила множество дорогих подарков, за столетия существования накопил настоящую сокровищницу. Монастырь служил приютом многим девушкам из самых 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,

---

[170] *Carrillo J.,* Relation Hiftôrica de la Real Fundacion del Monafterio de las Descalças de S. Clara de la villa de Madrid. Con los frutos de santidad que ha dado y da al ctelo cada dia. D e las vidas de la Princesa de Portugal dona Juana de Auftria su fundadora. Y de la M. C. de Emperatriz Maria su hermana, que vivió y acabô santamente alli su vida, Madrid, 1616. P.421-429.

[171] Имеется в виду книга Франциска Пери о третьем ордере Святого Франциска, в которой он рассказывает о образцовой любви инфанты к Святому Причастию. 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. P.33.

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. Однако, он по-прежнему дает яркое представление об условиях жизни знати во времена испанских Габсбургов. Среди всех имеющихся даров, серия шпалер Изабеллы занимает особое место. Это было одно из самых крупных и ценных пожертвований монастырю, свидетельствующее о хорошей осведомленности заказчика, касательно обычаев обители. Шпалеры должны были придать еще больше великолепия празднику Евхаристии. [172] Так как сами ковры в принципе имеют и функциональное значение, то не противоречат главному принципу францисканской общины-бедности. Их нельзя использовать в качестве личного украшения, а только на благо общего дела. Удивительная способность «мобильных фресок» создавать определенную сценографию события при помощи зонирования пространства, а также их монументальность и декоративность, которые оказывают прямое эмоциональное воздействие на зрителя, несомненно как нельзя лучше подходили для праздника подобного рода. Потому инфанта решает заказать цикл «Триумф Евхаристии», состоящий из двадцати шпалер. На выборе темы для ковров сказалось желание Изабеллы показать свою осознанность, убежденную преданность религии и политической линии. Заказ Изабелла отдала своему доверенному лицу, придворному художнику, католику- Питеру Паулю Рубенсу. Помимо признанного таланта, как мастера, инфанте нужны были его связи с ткацкими мастерскими, поскольку задуманная серия была настолько масштабной, что потребовалось бы участие сразу нескольких мануфактур. Сохранилось мало

[172] Следуя Новозаветной доктрине, Христос учреждает Таинство Причастия на Тайной Вечере. Евхаристия в Римской Католической вере подразумевает принятие Тела и Крови Христова, души и божественности. Только рукоположенные священники могут освящать хлеб и вино так, что их субстанция заменяется на Тело и Кровь Христа.

документальных свидетельств о заказе «Триумф Евхаристии». Нет каких-либо конкретных сведений об оплате, писем или счетов, поэтому датировка создания является приблизительной, и даже определить количество ковров в серии наверняка мы не можем. Из сохранившихся работ Рубенса и его мастерской, мы видим какой алгоритм при создании серии, выработал художник, а сохранность шпалер позволяет делать более точные выводы. Помимо украшения интерьера монастыря, полотна также предназначались для крытой галереи внутреннего двора обители. Соответственно, вместе сцены составляли композицию из процессии святых, триумфальных карет, которые, будто в зеркальном отражении, сопровождают и принимают участие в реальной церемонии. В церкви весь ансамбль, вероятно, был установлен в два яруса покрывая обе стены нефа, и ту, в которой установлена решетка монашеского хора. Эскиз из Чикагского музея дает нам представление, в какой последовательности Рубенс хотел представить пять панелей. На рисунке мы видим колонны тосканского ордера, обрамляющие композицию нижнего регистра, в то время как соломоновы колонны фланкируют композицию верхнего яруса. Однако точное размещение шпалер в интерьере не может быть определено с абсолютной уверенностью из-за кардинальной перестройки церкви в XVIII в., вследствие чего она утратила свой первоначальный вид, и в виду отсутствия каких-либо документальных свидетельств. Также, следует учитывать высокую вероятность того, что задумка Рубенса по экспонированию не была точно соблюдена. В любом случае, цикл о Евхаристии абсолютно новаторский и уникальный, как с точки зрения иконографии и художественных решений, так и в плане экспонирования в пространстве монастыря. Практическое исполнение той иллюзионистической задачи оформления стен, которую задумал художник, представляло ряд сложностей. Рубенсу пришлось спроектировать около двадцати сцен, расположенных в несколько рядов, в месте, сильно удаленном от Антверпена, а размеры и пропорции нужно уточнять не единожды. Рисунки

следовало выполнить с учетом зеркального отражения, так как их выполняли на басслисном станке.[173] К этому добавляется необычность иконографической программы и сюжетной тематики, гармоничное сочетание линий и колорита. Необходимо было найти подходящую форму для всего вышеперечисленного, а также поймать баланс между архитектурной иллюзией каймы и порывистым движением некоторых сцен. Таким образом, это серия в значительной степени более трудоемка, чем предыдущие циклы шпалер мастера.

Серия состоит из двадцати вытканных сцен, и одного эскиза, не получившего воплощения в материале. К каждой шпалере художником лично были выполнены bozzetti и modello, с которых ученики исполнили большие масляные полотна. Затем, с них снимали копии и переносили на бумагу ткачи, для удобства в работе. Modello в большей степени похожи на другие эскизы Рубенса к предыдущим коврам. В то время, как bozzetti представляют собой первые образцы, в которых мастер легкими, порывистыми и свободными движениями, одним подмалевком стремиться воплотить триумф праздника. Нет никаких свидетельств, что им предшествовала подготовительная работа на бумаге, потому можно с уверенностью заключить, что они и являются начальными эскизами. Единственным карандашным рисунком следует назвать «Обнаженные женские фигуры и благотворительность с детьми» (ок. 1626 г., Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. № 5513), который имеет прямые отсылки по изображенным фигурам к композиции «Триумф Божественной любви» (рис. 3.3). Средняя высота большинства шпалер составляет почти пять метров, а ширина варьируется от трех до семи метров. Чтобы максимально оперативно выполнить такой масштабный заказ, пришлось привлечь к

[173] Шпалеры из группы Поклонения Евхаристии с Чикагского эскиза, художник выполнил так, как в будущем выглядели бы шпалеры. Это достаточно единичный случай такого внимания к подобным деталям, и скорее всего связан с тем, что Рубенсу хотелось представить инфанте этот блок именно так, как его следует смотреть в конечном варианте.

работе несколько брюссельских мастерских: Яна Рэса и Якоба Гёбельса. Они часто сотрудничали и именно их клейма мы видим на коврах. Рэсу, имени которого принадлежит тринадцать шпалер, помогали два мастера-Ганс Вервоерт и Якоб Фобер. О ткачах мало, что известно, но их инициалы указаны на полях вместе с клеймом Брюсселя. Муниципальные архивы Брюсселя были уничтожены во время артобстрела в 1695 г., и, следовательно, нам известно крайне мало о деятельности городских ткачей.[174] Сотканы ковры на высокой плотности 8-9 нитей на см, но не содержат драгоценных нитей.[175] Несомненно, это был самый важный и крупный заказ для ткацких мастерских того времени, которые уже не были столь процветающими. Возможно, именно поэтому инфанта выбрала для монастыря подарок в виде шпалер, и оказывала финансовую поддержку гильдии ткачей. Монастырь избежал войн и грабежей на протяжении последующего времени, и поэтому ковры сохранились в его стенах всем ансамблем. Они практически не покидали своего места, за исключением большой выставки предметов искусства, посвященных Евхаристии, в Барселоне в 1952 г., по случаю международного конгресса.[176] И, хотя ковры полностью не избежали повреждений, они незначительны и устранены, а благодаря высокому качеству исполнения, цвета сохранились довольно хорошо. Далее, мы приведем список шпалер вместе со всеми эскизами и картонами, а также дополнительную информацию, включающую нынешнее местонахождение (рис.3.4-3.25):

1. «Два херувима несут дарохранительницу» (350x311 см, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN,[177] инв.№ 00614222). Картон[178]

[174] *Thomson W.G.* History of Tapestry. –London, 1930. P.398.
[175] *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. P.163.
[176] Там же, с.164.
[177] PN- Patrimonio Nacional – Фонд Национального наследия Испании (прим. автора).
[178] Под термином «картон» имеются в виду картины, выполненные маслом на холсте в натуральный размер шпалеры (прим. автора).

370x320 см- местонахождение неизвестно; modello 50x45 см- местонахождение неизвестно, bozzetti 31,5x31,5 см- Художественный институт Чикаго (инв.№ 37.1012).[179]

2. «Музицирующие ангелы» (510x320 см, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614224). Картон 495x320 см- местонахождение неизвестно; modello 65x42 см- местонахождение неизвестно, bozzetti- Художественный институт Чикаго (инв.№ 37.1012).

3. «Музицирующие ангелы» (494x312 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614218). Картон 495x315 см- местонахождение неизвестно; modello 65x40 см- местонахождение неизвестно, bozzetti- Художественный институт Чикаго (инв.№ 37.1012).

4. «Церковная иерархия в поклонении» (495x331 см, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614216). Картон 490x330 см- местонахождение неизвестно, местонахождение неизвестно; modello 66,5x46,5 см- музей Дж. Б. Спид в Луисвилле, bozzetti- Художественный институт Чикаго (инв.№ 37.1012).

5. «Светская иерархия в поклонении» (480x331 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614217). Картон 480x331 см- местонахождение неизвестно; modello 66,5x46,5 см- частная коллекция[180], bozzetti- Художественный институт Чикаго (инв.№ 37.1012).

---

[179] Пять шпалер цикла: «Два херувима несут дарохранительницу», «Музицирующие ангелы», «Музицирующие ангелы», «Церковная иерархия в поклонении», «Светская иерархия в поклонении» составляют группу шпалер «Поклонение Евхаристии». Вариант размещения данной группы представлен на сохранившемся bozzetti П.П. Рубенса из Чикагского Художественного института, по этой причине шпалеры имеют единый инвентарный номер (прим. автора).

[180] Эскиз считался утерянным, пока в 2019 г. Художественная галерея Хугстедера (Hoogsteder & Hoogsteder) не обратилась к специалисту творчества П.П. Рубенса Фризо Ламерце из музея Бойманса ван Бёнингема, с просьбой подтвердить подлинность найденного эскиза. Анализ произведения подтвердил оригинальность и принадлежность кисти фламандского художника, что стало важным открытием и находкой для мирового искусства. URL: https://www.artdependence.com/articles/museum-boijmans-and-hoogsteder-art-gallery-discover-rubens-oil-sketch-presumed-lost/ (дата обращения: 07.04.2023).

6. «Царь Давид, играющий на арфе» (330х485 см, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614223). Картон 330х485 см- местонахождение неизвестно, modello 45х66 см- коллекция Фонда Барнса, Марион, США; bozzetti 11х16 см- местонахождение неизвестно.

7. «Встреча Авраама и Мельхиседека» (490х600 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610324). Картон 445,1х570,9 см (обрезан по периметру, вероятный исходный размер 490х600 см)- музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN212); modello 87х91 см- музей Прадо, Мадрид (инв.№ P001696); modello 66х82,5 см- Национальная художественная галерея в Вашингтоне; bozzetti 15,5х15,5 см- музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 231).

8. «Сбор манны небесной» (417х482 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610321). Картон 487,7х411,5 см- музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN211); modello 65х53 см- музей Искусств Лос-Анджелеса (Los Angeles County Museum of Art, сокр. LACMA) (инв.№ M.69.20); bozzetti 15,5х13 см- музей Бонна в Байонне (инв.№ 456).

9. «Пророк Илия и Ангел» (445х415 см, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 006103320). Картон 471х413 см- музей Изящных искусств, Валансьен, Франция; modello 66х54,5 см- музей Бонна в Байонне, Франция; bozzetti 15,5х13 см- музей Бонна в Байонне, Франция (инв.№ 457).

10. «Жертвоприношение Ветхого Завета» (480х655 см, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614220). Картон 480х655 см- пропал при пожаре в Брюссельском дворце в 1731 г.; modello 70х86 см- Бостонский музей Изящных искусств; bozzetti 16х21,5 см- местонахождение неизвестно.

11. «Триумф Церкви над невежеством и слепотой» (480х750 см, Я. Рэс, Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610325). Картон 480х750 см- пропал при пожаре в Брюссельском дворце в 1731 г.; modello 86х105 см (увеличили размер по периметру, вероятный исходный размер 62х98,5 см)-

музей Прадо, Мадрид (инв.№ P001698); bozzetti 16,5x24,8 см- музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 228).

12. «Триумф Веры над философией и наукой» (490x650 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614219). Картон 481x595 см (уменьшили по ширине, исходный размер 481x650 см)- музей Изящных искусств, Валансьен, Франция; modello 63x89 см- Королевское собрание, Брюссель; bozzetti 16,5x21 см- музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 243).

13. «Триумф Божественной любви» (488x480 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610323). Картон 386,1x518,2 см - музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN977); modello 87x91 см (размер увеличен, исходный 65x66 см)- музей Прадо, Мадрид (инв.№ P001700); bozzetti 15,5x13 см- музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 230).

14. «Четыре евангелиста» (487x550 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610322). Картон 439,4x447 см - музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN213); modello 64x68 см- замок Садэли, Глостершир, Англия; bozzetti 16,3x16,7 см (размер увеличили, исходный 15,9x16,3 см)- музей Фицуильяма (инв.№ 242).

15. «Защитники Евхаристии» (482x493 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00618366). Картон 434,3x444,5 см- музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN214); modello 86x91 см (добавили поле по периметру, оригинальный размер 65x68 см)- музей Прадо, Мадрид (инв.№ 1695); modello 24,5x34,5 см- музей Прадо, Мадрид; bozzetti 15,8x16,5 см- музей Фицуильяма в Кембридже (инв.№ 241).

16. «Евхаристия преодолевает языческие жертвы» (490x670 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610319). Картон 490x670 см- пропал при пожаре в Брюссельском дворце в 1731 г.; modello 65x91 см- музей Прадо (инв.№ P001699), Мадрид; bozzetti 16x21,5 см- местонахождение неизвестно.

17. «Победа Истины над ересью» (473x651 см, Я. Рэс, Я. Гёбельс. Десальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614221). Картон 470x670 см- пропал при пожаре в Брюссельском дворце в 1731 г.; modello 64,5x90,5 см- музей Прадо, Мадрид (инв.№ P001697); bozzetti 16,5x21,6 см- музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 229).

18. «Преемственность пап» (493x250 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610326). Картон 493x250 см- местонахождение неизвестно; modello 66x34 см- галерея Изящных искусств, Сан-Диего; bozzetti 17x8,5 см- местонахождение неизвестно.

19. «Летопись» (270x203 см, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610328). Картон 260x200 см- местонахождение неизвестно; modello 36x28,5 см- местонахождение неизвестно; bozzetti 8,6x6,8 см- музей Изящных искусств в Турне, Бельгия.

20. «Милосердие просвещает мир» (270x200 см, Я. Рэс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610327). Картон 270x200 см- местонахождение неизвестно; modello 36,8x29,4 см- колледж Амхерсдж, Массачусетс, США; bozzetti- не сохранился.

21. «Триумф Надежды» (не выткан, сохранился bozzetti 16,2x20,3 см- частное собрание Л. Фейтен и Ко, Нью-Йорк.

Некоторые сцены изначально задуманы в большем формате, чем получилось в конечном счете, и это можно понять, разглядев bozzetti. Например, панели «Триумф церкви», «Веры» и «Божественной любви», а также «Четыре евангелиста» и «Защитники Евхаристии», когда-то были частью единого двухъярусного эскиза по типу группы «Поклонение Евхаристии» из Чикаго. На некоторых сторонах колонны и картуши упираются в самый край, потому что часть была отпилена. Чтобы не закрыть край композиции за каймой, были приклеены дополнительные полосы панелей. Не случайно какие-то сюжеты укорачивали с определенных сторон: композиции для нижнего ряда обрезали сверху, для верхнего- снизу.

Это можно видеть на шести сохранившихся bozzetti из музея Фицуильяма. Весьма вероятно, что эскизы для серии писались группами, по несколько на одной панели, это объясняет их небольшой размер. Подобный прием группировки нескольких сцен на одной панели Рубенс уже практиковал, когда готовил варианты оформления торжественного въезда испанского наместника во Фландрию, что можно видеть на эскизе «Поздравление с прибытием инфанта Фердинанда» (1634 г., 73х78 см, Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв.№ ГЭ-498). Bozzetti и modello отличаются не только размерами, но и внесенными в процессе работы изменениями. Modello проработаны более детально, со всеми цветовыми и колористическими нюансами, а также полностью продуманы композиционно.

К сожалению, нет документа с точной датой заказа, однако, если рассматривать серию, как приданое инфанты для монастыря, то вероятно идея заказа возникла в 1621-22 гг., когда она стала последовательницей ордена св. Франциска. Замысел Рубенс начали воплощать лишь спустя несколько лет. Единственные указания, проливающие свет на дату, являются ссылки Филиппа Шиффле, который являлся капелланом инфанты с 1624 г. Серия дважды упоминается в заметках, подготовленные для ее биографии.[181] Благодаря некоторым отрывочным строкам из писем, можно сделать вывод, что последние живописные полотна для картонов Рубенс доделал к концу 1627 г. В одном письме Шиффле указывает, что в июле 1628 г. эрцгерцогиня отправила в Испанию две повозки с произведениями искусства, включая шпалеры, причем серию отослали целиком, не частями.[182] Предполагаемой конечной датой завершения всех картонов является январь 1628г. Очевидно, что брюссельские ткачи начали работу

[181] Ныне находятся в муниципальной библиотеке в Безансоне.

[182] *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. P.36.

еще до того, как был дописан последний сюжет. Вероятно, шпалеры начали ткать в 1626 г. Якоб Гёбельс, чье клеймо фигурирует на шести шпалерах, заявил 22 декабря 1626 г. в ходе судебного разбирательства в городском магистрате Антверпена, что неисполнение платежа не позволяет ему выполнять заказы, в частности от инфанты.[183] Такие крупные исследователи творчества Рубенса, как Макс Рузес (Max Rooses) и Юлий Хелд (Julius Held), полагают, что заказ был сделан в 1625 г., после победы Испании при взятии Бреды. Изабелла возвращалась в Брюссель через Антверпен, и остановилась у Рубенса, который написал ее портрет в монашеском облачении. Вероятно, тогда было озвучено желание инфанты преподнести подарок монастырю во славу Господа, который помог испанским войскам. С августа по февраль 1625 г. Рубенс находился в Брюсселе, и видимо уже вел подготовительную работу к серии. Относительно точного количества ковров ученые также разошлись во мнениях. Макс Рузес провел крайне кропотливую работу по систематизации сохранившихся шпалер, разделив их на несколько групп, схожих по композиционному решению, размеру и кайме. Изначально речь шла о пятнадцати коврах. В процессе изучения вопроса, численность дошла до семнадцати, затем до двадцати. Долгие годы среди исследователей шли споры об авторстве отдельных композиций, однако, со временем, когда стали находить bozzetti и modello, к сохранившимся коврам, картина прояснялась и многие версии потеряли свою актуальность. Несмотря на то, что сейчас в монастыре хранится двадцать шпалер, хотя в научных кругах есть версия, что, возможно существовали еще и другие шпалеры. Рубенс прибегнул к помощи своих учеников, но это не является столь принципиальной деталью, поскольку большую часть работы художник выполнял самостоятельно, и самое главное, все эскизы выполнял собственноручно. И так, подводя итог, остановимся на версии, что эскизы

[183] Там же, p.37.

были выполнены в 1626 г., а вытканная серия отправилась в Испанию в 1628 г.

Достоверно известно, что цикл предназначался для монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде, но в какие именно 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) (рис.3.26, 3.27). С конца XIX в. было принято устраивать процессии в открытой части, также называемой claustro processional, и развешивать шпалеры на фасадных стенах монастыря. Однако, теперь «мобильные фрески» висят совсем иначе. Они располагаются в бышей спальне монашек, высота потолков которой, совершенно не предназначена для таких больших шпалер, и составляют экспозицию, открытую для посещения туристами. Нора де Пуртер (Nora de Poorter) с группой исследователей, нашли старые описания религиозных процессий, которые дают представление об украшении монастыря в день празднования Евхаристии. Имеются два литературных источника XVI в. и XVII в. Самым ранним текстом является устав об основании монастыря, составленный в 1572 г. и опубликованный в XVIII в., в котором инфанта Хуана просит отмечать праздник с особой торжественностью и роскошью. Она описывает событие общими словами, и не дает уточнений по поводу декораций. К празднику Воскрешения она велит установить рядом с церковью четыре алтаря, и чтобы все стены были увешаны шпалерами. Гораздо более полное описание мы можем встретить в документе Хуана Каррильо (Juan Carrillo), рассказывающего о праздновании Тела Христова в Дескальсас Реалес в 1615 г. Отец- исповедник дает точную и яркую картину праздника во всем его блеске. Если верить его словам, то подобные торжества проходили каждый год, и становились все пышнее: «…Церковь была убрана и завешана вышитой тканью так, что все стены были покрыты.

В дополнение к трем постоянным алтарям были установлены четыре алтаря, так что можно было отслужить семь месс одновременно. Эти алтари были украшены серебряными и позолоченными подсвечниками, крестами, фигурами святых, обилием искусственных цветов и белыми фронтонами вышитого дамаска. На ступенях алтаря были расстелены дорогие ковры. Столешница главного алтаря была сверху донизу украшена шелковыми цветами, а над выставленной на алтаре дарохранительницей был установлен балдахин из белой парчи. Церковь освещалась более чем двумястами белыми свечами».[184] Также, Каррильо сообщает о том, что монастырь украсили серией шпалер «Осада Туниса Карлом V». Хуана унаследовала их от своего отца, и завещала их Филиппу II с условием, что дворец будет передавать настенные ковры монастырю в праздничные дни. Тот факт, что одна из наиболее ценных серий из владений испанской короны использовалась для празднования Евхаристии, говорит о горячей приверженности и участии двора в подобных событиях. Какой-то более точной документальной информации о том, как украшалась процессия в день празднования Тела Христова, не сохранилось, в том числе, и описание расположения шпалер по картонам Рубенса. Лишь в XIX в. в документе от 1881 г. можно встретить упоминания о семнадцати из двадцати шпалер, выставленных в клаустро публико (claustro publico) во время праздника Евхаристии, что указывает на оформление шпалерами внутреннего двора.

Намерением Изабеллы Клары Евгении было использование ее драгоценного подарка в наиболее подходящем месте, а именно, в самой церкви, которая играла самую важную роль в церемонии. Она была озабочена не тем, чтобы сменить осаду Туниса, а осуществить более грандиозный и значительный замысел. Инфанта заменила вышитые портьеры, покрывавшие каждую стену церкви, чтобы во время празднования церковь и монастырь, могли быть увешаны великолепными

[184] Там же, p.48.

брюссельскими шпалерами. Церковь монастыря приказала построить инфанта Хуана между 1556 г. и 1564 г. В ней всю юность молилась и Изабелла, а здание сохранилось как часть монастырского комплекса. План участка и общая конструкция не были изменены, а фасад сохранился в точности в своем первоначальном виде (рис.3.28). Однако, интерьер значительно изменен, особенно в результате реконструкции примерно в 1756 г. под руководством архитектора Диего де Виянуэвы (Diego de Villanueva).[185] Таким образом, церковь в ее нынешнем виде менее интересна с точки зрения истории архитектуры, и описания ее встречаются недостаточно часто, хотя это одна из старейших сохранившихся церквей Мадрида, и один из редких памятников XVI в. По различным административным причинам,[186] ученым не удалось составить максимально точный чертеж помещений, и нам остается опираться на приблизительную схему, сделанную в 1975 г. Норой де Пуртер и командой исследователей на месте (рис.3.29). 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 церкви. До сих пор не было попыток установить вид интерьера XVI в., поэтому мы вынуждены основываться на современном облике церкви, и скудными

[185] Там же, p.55.

[186] В 70-х гг. 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.

описаниями из документальных источников, которые в совокупности дают некий средний вариант. Здание церкви имеет общие черты с церковью Эскориала, хотя и значительно скромнее, построена по простому принципу- центральное сооружение с добавлением двух элементов: хора с высоким алтарем (рис.3.30), и хором монахинь- коро альто (coro alto) напротив главного алтаря. Сегодня, при входе в основное здание, оно выглядит как низкий сводчатый неф (рис.3.31), а монахини из коро альто могут видеть главный алтарь, и наблюдать за церемонией через решетку (рис.3.32). Относительно подробное описание церкви сохранилось в трудах Хуана Лопеса де Ойоса (Juan Lopez de Hoyos),[187] который указывает, что старая архитектура церкви сохранена не полностью. Единственный широкий неф раньше был разделен на три части двумя рядами колонн, как и в Эскориале. Фрагменты колонн до сих пор видны внутри фасадных стен, и были убраны, вероятно, с практической точки зрения. Возможно, это произошло в XVIII в., и пространство стало целым широким нефом. Коро альто остался на прежнем месте, хотя пол этого помещения был поднят во время реконструкции. Главный алтарь находился на возвышении, что было распространенной практикой в те времена, и к нему вели двенадцать ступеней, как и в Эскориале. Оригинальной особенностью по словам Лопеса де Ойоса являются две двери по обе стороны алтаря, а в небольшом проходе позади- люк, через который монахини причащались. В церкви было три алтаря: главный и два поменьше в боковых приделах. Скульптура и живопись для них были заказаны Хуаной у знаменитого испанского художника Гаспара Бессеры (Gaspar Bessera). Решетка в хоре монахинь, считалась шедевром и главной особенностью церкви, погибла в пожаре 1862 г., как и работы Бессеры. В этом же году из иезуитской церкви был привезен алтарь XVIII в. и постепенно дополнен элементами XIX в., чтобы вписаться

[187] Хуан Лопес де Ойос (1511-1583)- испанский писатель и гуманист. По поручению городского совета Мадрида составлял эпитафии и истории, которые должны были быть помещены на хранение в церковь Дескальсас-Реалес в честь панихиды 24 октября 1568 г. для Изабеллы Валуа- матери инфанты Изабеллы Клары Евгении.

в архитектурную среду. Его мы и можем видеть в настоящее время. Однако для достоверной реконструкции расположения шпалер Рубенса в пространстве церкви, необходимо понимать, как выглядел оригинальный алтарь XVI в., работы Г. Бессеры. Такая возможность имеется благодаря сохранившему рисунку самого автора, и гравюре Ж. Авриаля, опубликованной в 1839 г. (рис.3.33). Рисунки несколько отличаются друг от друга, но описание Лопеса де Ойоса совпадает с гравюрой Авриаля, и, видимо, в первоначальный вариант Бессеры были внесены изменения. Алтарь представлял собой деревянное или мраморное ретабло, с постаментом и тремя ярусами, каждый из которых украшен тремя сценами. Колонны во всех ярусах, обрамляющие сцены, разные. Вероятно, Рубенс отталкивался от этой детали, разрабатывая свои вариант экспозиции шпалер, и даже их каймы. Отличием от решения Бессеры является выбор колонн. У Рубенса нижний ряд- тосканские, верхний-витые, а у Бессеры нижний ярус- коринфские, второй- тосканские, а самый верхний венчают фигуры, заменяющие колонны. Однако, общая стилистика остается единой, и такое различие вполне логично- главный алтарь все же должен выделяться, в то время как шпалеры, являются сопровождением всей процессии, подводящей к нему. Боковые стены церкви были значительно переделаны, и у исследователей нет подробностей о проведенных работах. Особенно трудно определить, как массив стены разбивался декором или пилястрами, что, конечно, в значительной степени влияет на схему развески шпалер, если предполагать их размещение именно в интерьере церкви. Две галереи и два органа, которые сейчас располагаются по сторонам от алтаря, являются более поздним решением. Кроме того, в двух трансептах раньше располагались большие двери, которые теперь отсутствуют. В любом случае, шпалеры Рубенса были рассчитаны на большие пространства, что возможно только в основной части церкви и галерее внутреннего двора.[188]

[188] Внутренний двор существовал до того, как появился сам монастырь и церковь. Основные постройки здания монастыря велись вокруг него.

Неф под монашеским хором не подходит из-за высоты потолка, а стены основного пространства не были симметричными из-за расположения там исповедальни, кафедры, и, возможно, органа. Ясно также, что изменения XVIII в. сделали невозможным развеску шпалер в первоначальном варианте, даже если бы была известна авторская концепция Рубенса.

Одиннадцать больших шпалер являются единой системой с группой «Поклонение Евхаристии». Они имеют одинаковую высоту, и два варианта оформления каймы. В пяти коврах мы видим тосканские колонны, а в остальных шести- соломоновы или витые колонны. На больших коврах соломоновы колонны возвышаются над тосканскими, о чем можно судить по перспективе. Как на четырех сценах поклонения, так и на больших шпалерах, мы видим, что были выбраны 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 так, что пол исчезает, зато видно часть потолка. Таким образом, можно сделать вывод, что шпалеры с соломоновыми колоннами должны были висеть выше шпалер с тосканскими колоннами. С художественной точки зрения, это верный ход, так как более тяжелый тосканский ордер держит низ, в то время как, более легкое архитектурное решение 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 висеть вместе. Вероятно, П.П. Рубенс ознакомился с интерьером церкви заранее, перед тем как начать работу над bozzetti. Идея о размещении ковров в два яруса, стала новаторской, по той причине, что шпалеры представляли собой не просто

последовательность сцен, а единую монументальную композицию, выстроенную вокруг зрителя. Основную структуру композиции формируют два ряда архитектуры в самих шпалерах, которые являются каймой. В нижнем ряду расположены тосканские колонны, обычно попарно; они рустованы и стоят на постаменте. Архитрав выполнен в античном стиле, с метопами и триглифами. Над архитравом располагается широкий карниз с декором аканта или виноградных лоз, прерываемый выступающими основаниями соломоновых колонн верхнего ряда. Они, в свою очередь, поддерживают архитрав, нижняя сторона которого украшена кессонами. Это любопытное сооружение с архитектурной точки зрения имеет общие черты с архитектурой Ренессанса. 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. С самого начала итальянского Ренессанса мы видим, что художник, которому необходимо оформить весь интерьер целиком, придает ему четкую структуру при помощи архитектурного обрамления. Эта вымышленная архитектура, нарисованная на стене или потолке, часто соответствует реальным архитектурным элементам, однако, служит для разделения поверхности на композиционные блоки. Таким образом, создается либо эффект некой картины на стене, либо иллюзорный прием архитектуры в архитектуре. Расцвет подобного решения пришелся на творчество Рафаэля и Джулио Романо, и созданные ими комплексы, гармонично сочетают в себе всевозможные иллюзорные эффекты: архитектуру, шпалеры, картины на стене, человеческие фигуры, раздвигающие занавеси и т.д. Например, одна из фресок Зала Константина в Риме, изображающая битву Константина и Максенция у Мильвийского моста, представляет собой иллюзию, на которой центральный сюжет разворачивается на шпалере, висящей на архитектурном карнизе (рис.3.34).

Ряд особенностей, которые казались странными для шпалер в решениях Рубенса, связаны с тем, что в каких-то моментах он следовал традициям итальянской фресковой живописи. Среди них, использование архитектуры в качестве структурирующих элементов; факт самостоятельного проектирования каймы художником; игра с различными уровнями реальности изображенных персонажей: «Иллюзионистические возможности живописи, найденные еще античными мастерами, ее способность имитировать архитектурные формы, скульптурный рельеф, лепнину широко использовались художниками Возрождения, понимающим живопись, как искусство универсальное, позволяющее создать целостный архитектурно-декоративный облик интерьера, найти единство архитектурных членений (реальных или иллюзорных), сюжетных композиций и орнаментики».[189] Заслуга Рубенса 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 их пределы. Таким образом, мы видим верхнюю область небес, в которой ангелы поют, музицируют и несут дарохранительницу, в то время как царь Давид играет на арфе. Внизу, в земной сфере за пределами архитектуры, церковные и светские сановники поклоняются дарохранительнице, несомой ангелами.

В своей серии Рубенс изменил концепцию шпалерного дизайна, создав иллюзорный эффект шпалеры внутри шпалеры. Так, фактическая архитектура церкви была заменена другой- тканной архитектурой, на которой как бы висят шпалеры (данный прием хорошо усвоит и интерпретирует на свой манер ученик Рубенса- Якоб Йорданс при создании

[189] *Смирнова И.А.* Монументальная живопись итальянского Возрождения. М., Изобразительное искусство, 1987. С.12.

своих эскизов настенных ковров).[190] Подобное композиционное решение было новаторским, хотя использование архитектуры в шпалере для эффекта «оптических обманок» уже практиковали итальянские художники в XVI в. Одним из наиболее известных примеров, конечно же, является серия «Деяния апостолов» по картонам Рафаэля, где художник придумал кайму в виде декоративной рамы, в которой нижняя часть имитирует барельеф бронзового цвета. Серия должна была располагаться под фресками Перуджино и Боттичелли в галерее Сикстинской капеллы. Другим ярким примером, могут служить шпалеры, сотканные по заказу Франциска I для Фонтенбло по эскизам Россо Фьорентино и Приматиччо. Здесь сцена как таковая утратила ведущее значение, в то время как сама шпалера создает эффект прямоугольного фрагмента богато украшенной стены. Центральная шпалера представляет собой будто картину, окруженную роскошной архитектурой с карнизами, статуями, путти и фестонами. Сверху даже видны кессоны и поперечные балки потолка, уходящие в перспективу (рис.3.35). В серии «Триумф Евхаристии» шпалеры, на фоне которых происходит основной сюжет, держат путти, стараясь повесить на карниз архитектурного обрамления. Они настолько умилительно и выразительно изображены, что мы понимаем, насколько тяжело им удержать полотно. Четыре шпалеры уже заняли свое место, в то время как остальные все еще в процессе подвешивания. Путти выполняют свою работу группами: по двое, по трое, и по четверо. Толстые красные шнуры с кисточками на концах прикреплены к кольцам «в потолке», и кажется, будто только благодаря им ковры еще не рухнули под своей тяжестью вместе с маленькими помощниками. Для придания более праздничного вида, сверху иногда встречаются цветочные и фруктовые гирлянды. Где-то они дополняются каменным картушем, в котором написано название шпалеры. Во многих

[190] *Шашкина К.Г.* К истории создания серии шпалер по картонам П.П. Рубенса «Триумф Евхаристии» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. –2014. -№4. –С.198.

случаях, внизу на постаменте располагаются предметы или животные, несущие символическое значение согласно изображаемой сцене. Подобный прием Рубенс также использует при создании своей последней серии «История Ахиллеса». Первые циклы Рубенса более спокойные по своей наполненности, имеют пустые места на переднем и заднем планах. В случае Евхаристии все композиционное поле заполнено фигурами, находящимися в активном движении. Сложное обрамление ковров только усиливают это впечатление. Хотя, безусловно, все серии довольно живописны по характеру, и везде прочитывается стиль мастера. В предшествующих эскизах, посвященных Децию Мусу и императору Константину, художник шел традиционным путем, сконцентрировавшись на сюжетно-тематической идее, при этом оставив право выбора каймы за ткачами. Своим иллюзорным приемом в Евхаристии 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. Таким образом, к реальным участникам присоединялись участники изображенные. Рубенс здесь заставляет зрителя задуматься о материальном и невидимом, о том, что было животрепещущей темой цикла, который оставлял впечатление присутствия Христа в таинстве Причастия. Все действующие лица, херувимы и архитектурные элементы принадлежат одному и тому же пространству, единой системе освещения и перспективы. 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 проблему двойного ряда полотен. Художник весьма тщательно подошел к разработке

всей серии уже на этапе эскизирования bozzetti. Наличие каймы на всех панелях говорит о том, что художник планировал размещение своих шпалер в интерьере сразу, а не просто рисовал композиции на стены, которые затем пришлось бы обрамлять, и, как следствие, изменить пропорции и развеску полотен в пространстве. Он брал за основу каждую стену по отдельности, и вписывал архитектурную кайму так, чтобы получилась оптическая иллюзия глубины, и уже потом заполнял сюжетными композициями. Может именно поэтому художник объединял сцены в крупные группы на этапе эскизирования, с включением архитектурной каймы. Тот факт, что bozzetti Рубенса были разрезаны на отдельные сцены, а часть затерялась еще в XVIII в. при продажах с аукционов, лишь усложняет возможность реконструкции. Вероятно, это было сделано 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 об экспозиции. Чикагский эскиз разрезать не стали, потому как он представляет собой единую композицию, и размеры отдельных сцен были бы совсем фрагментарными. Неспроста для нижнего ряда были выбраны тосканские колонны, а для верхнего- соломоновы. Это был продуманный ход мастера, чтобы показать связь земли и неба. Витые колонны легче и изящней по силуэту, и поэтому открывают вид на небесные пейзажи, в то время как мощные тосканские тянут к земле. Используя витые колонны, Рубенс показывает прообраз Небесного Иерусалима, который должен восторжествовать на земле до скончания веков, и которого человечество сможет достичь только через Евхаристию. На фоне идей Контрреформации мастер делает акцент на тесной связи между небом и землей. Входя в увешанную шпалерами церковь Дескальсас Реалес, зритель оказывается в священном месте: небо видно над головами, путти резвятся в складках мнимых шпалер, ангелы и царь Давид музицируют, пока земные грешники преклоняют колени. Таким образом, сама церковь становится преддверием рая. Важной особенностью является то, что Рубенс с помощью

шпалер создает новый архитектурный интерьер, наполненный значимой символикой праздника Евхаристии.

Следует отметить, что для создания композиционной и иконографической схемы Поклонения, П.П. Рубенс также опирался на опыт предшественников времен Ренессанса. Основная идея заключается в поклонении и прославлении всем сообществом Церкви Святого Духа, Христа, Таинства Причастия, Девы Марии и конкретного Святого. Общая композиционная конструкция расположения всех сцен строго симметрична и показывает совместный акт поклонения Церкви Торжествующей, представленной ангелами или святыми, а также Церкви Воинствующей, в лице высших сановников, папой римским или императором. Существует множество вариантов этой базовой схемы, например, в картине «Поклонение Троице» А. Дюрера, «Поклонение агнцу» Яна ван Эйка или «Триумф Христа» (шпалера Мазарини) (рис.3.36).[191] Все эти работы объединяет общая сюжетная линия: связь между небесным и земным через Троицу и святых, а также приверженность Церкви. Подобные схемы также встречаются в книжных миниатюрах, где Евхаристия выступает как связующее звено между Церковью и Троицей. Во фламандском искусстве есть несколько похожих примеров: картина Мартена де Воса «Прославление имени Иисуса Христа» (церковь Св. Иакова в Антверпене), рисунок Питера де Йоде «Поклонение Св. Духу» (музей Искусств Эшмола в Оксфорде), и гравюра неизвестного художника, опубликованная

[191] Дюрер создал свой алтарь, изображающий Поклонение Троице, для богатого купца Маттеуса Ландауэра. Троица изображена с Христом на Кресте, поддерживаемым ангелами, в центре небесного собрания святых. Толпу мучеников слева возглавляет Мария, а группу ветхозаветных пророков и царей справа- Иоанн Креститель. Священнослужители и миряне, следующие за главами государства и церкви, образуют самую нижнюю горизонтальную зону на небе. У Ван Эйков также в центре композиции Троица, Дева Мария и Иоанн Креститель, в окружении музицирующих ангелов. В панели нижнего регистра собрание святых, грешников, духовенства и воинов. В шпалере «Триумф Христа» композиция показывает три мира, объединенных под властью Спасителя: языческий, ветхозаветный и современный христианский. В центре сам Иисус правит религиозным и светскими мирами, представленными отдельными персонажами.

Адрианом Коллэртом «Поклонение Евхаристии» (Королевская библиотека, Брюссель). Все композиции изображают мир земной и небесный, папу римского и императора напротив друг друга, преклоненных, и смотрящих наверх на объект своего поклонения, который окружен ангелами в облаках.[192] Сцена с ангелами, несущими Дарохранительницу, довольно часто встречается в более ранних примерах, и является одной из излюбленных в христианской иконографии. На волне Контрреформации этот сюжет являлся знаковым, и подчеркивал значимость Евхаристии через поклонение ангелов на небе, и таинства причастия на земле, через Дарохранительницу, освященную Церковью Воинствующей. Рубенс изобразил церковное воинство перед земными иерархиями. Справа от Дарохранительницы церковные сановники и папа римский. Они являются скорее условными типажами, чем конкретными личностями, в то время как в светских сановниках слева мы узнаем императора Фердинанда II и других членов династии Габсбургов: Филиппа IV, короля Испании и покровителя монастыря Дескальсас Реалес вместе с супругой Изабеллой. Идея единения неба и земли через Евхаристию, была сильна со времен Средних веков, и Рубенс хотел поддержать её в своей композиции. Однако идея экспонирования настенных ковров в нескольких ярусов, стала абсолютно новаторской для шпалерного искусства.

Позднее художники, создававшие картоны для шпалер, подражали декоративной практике Рубенса, обрамления основного сюжета архитектурными элементами с целью добиться иллюзорного эффекта «шпалеры в шпалере». Идея некой театральной сцены, в которой развивается действие, была охотно принята ткачами и стала стандартной практикой, даже если шпалера изначально не планировалась как единой целое с каймой. То, что зародилось у Рубенса как функциональная форма,

[192] *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. P.177-180.

продиктованная определенными задачами оформления интерьера, развилось у его последователей в классическую схему каркаса портика. Она стала крайне популярной с середины XVII в. и вплоть до конца XVIII в., и эта популярность, несомненно, была обусловлена серией «Триумф Евхаристии». После того, как цикл Евхаристии занял свое место в монастыре, было соткано большое количество шпалер-повторов, но не такого высокого качества. Более поздние версии не могли создаваться по масляным картонам Рубенса, так как те являлись собственностью Изабеллы и хранились во дворце. Скорее всего, копии снимались с бумажных картонов, которые делали специально для работы ткачей, и в качестве «каталога» шпалер у арт-дилеров. Разумеется, после феерического успеха цикла, многим захотелось иметь у себя подобное произведение. Последующие повторы не имеют маркировки мастерских, выполнивших оригинал. Опираясь на сохранившиеся шпалеры с клеймами и документы, мы видим, что большая часть принадлежала одной из самых известных мастерских XVII в.- Франса ван ден Хекке (с 1614 по 1665 г.) и его сына Яну-Франсу ван ден Хекке (с 1662 по 1700 г.), выпускавшей многочисленные повторы серии на протяжении второй половины столетия. Вероятно, мастерская выкупила права на картоны для переиздания.[193] Конечно, бумажные картоны были утрачены еще в XVIII в., по причине своей хрупкости и изношенности. Однако к началу XX в. был один сохранившийся бумажный картон в крайне плохом состоянии- «Светская иерархия в поклонении». Его продали на аукционе в Вене в 1910 г.,[194] после чего он пропал из виду. К счастью, каталог 1910 г. содержит хорошую репродукцию, а более подробная информация встречается в издании 1815 г., и описывает его следующим образом- «…нарисовано на бумаге и наклеено отдельными кусочками на серую бумагу, так что можно либо

[193] *Thomson W.G.* History of Tapestry.- London, 1930. P.382-383.
[194] Продан Полом Мёршем (Paul Mersch) в Вене 5 апреля 1910 г. (лот 105). См. записи John Smith, A Catalogue Raisonné, II, p.255-256, №867.

сформировать отдельные группы, либо собрать картон заново как единое целое».[195] Картоны из мастерской Ван ден Хекке упоминаются и в 1699 г., когда антверпенский арт-дилер Наулертс (Naulaerts) сообщает потенциальным покупателям, что рисунки Рубенса для «Триумфа Церкви» являются ключевыми с религиозной тематикой, и что шпалеры могут быть сотканы в любое время в течение 8-10 месяцев. Кроме того, в документах этого времени встречается несколько шпалер из этой серии на рынке Антверпена с 1680 по 1703 г. Более поздние повторы встречаются и за пределами Фландрии. В 1673 г. группа из восьми ковров отправилась в Испанию для графа Харраха (Graf Harrach), а в 1744 г. также восемь полотен оказались в поместье архиепископа Буржского.[196] Шпалеры предназначались для дворянских и буржуазных домов, и в качестве подарков церковным сановникам. Записи о более поздних изданиях серии можно найти в архивных материалах Нидерландов и за рубежом. Далее отметим наиболее значимые повторы шпалер П.П. Рубенса из серии «Триумф Евхаристии». В Венском Историко-художественном музее хранятся старейшие из известных поздних повторов. Датируются периодом до 1657 г., и были куплены для императора Фердинанда III придворным поставщиком Гиллисом Геробо (Gillis Gerobo), чье полное имя выткано на бордюрах вместе с брюссельской маркировкой. Клеймо мастерской, по-видимому, было удалено и заменено на имя поставщика, но временные рамки позволяют предположить именно мастерскую Ван ден Хекке. Около десяти шпалер с маркой Хекке рассеяны по коллекциям в Турине и Риме. Первоначально принадлежали Карлу Эммануилу II, герцогу Савойскому (на четырех вышит его герб). Шпалеры из Кёльнского собора неоднократно упоминаются в литературе, и были тщательно изучены профессором Элберном (Elbern). Они образуют группу из восьми ковров с маркой Ван ден

[195] *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. P.239.
[196] Там же, p.240.

Хекке, и заказаны для кардинала Вильгельма Эгона фон Фюрстенберга (Wilhelm Egon von FiirStenberg).[197] Еще десять шпалер можно найти в приходской церкви Онкалы в провинции Сория (Старая Кастилия), подаренные архиепископом Валенсии. В Женеве, в музее Искусства и литературы, есть три шпалеры, которые относят к Яну-Франсу ван ден Хекке, по причине более пышных цветочных гирлянд, что указывает на более позднее время. Одиннадцать шпалер из коллекции герцогов Бервика и Альбы (Berwick and Alba collection), проданных в Париже в 1877 г., сохранился только один, и находится во владении Банка Парижа и платежных систем в Брюсселе. Информация об утраченных шпалерах есть в каталоге распродажи Бервика и Альбы. В кафедральном соборе Толедо хранится десять шпалер Яна-Франсу ван ден Хекке. Изначально их было двенадцать, и выткали по заказу архиепископа Луиса Мануэля Фернандеса де Портокарреро в дар собору. Настенные ковры использовали для украшения улиц Толедо во время процессии праздника Тела Христова, и вывешивают по сей день. В музее Джона и Мэйбл Ринглинг есть две шпалеры «Триумф Веры» и «Триумф Церкви», на которых указаны полные имена художника и ткача: «P. P. RVBBENS PINXIT», «JOANNES FRANCISCUS VAN DEN HECKE FECIT». Они попали в коллекцию при продаже с аукциона в Париже в 1928 г., и отпечатаны в каталоге продажи. Надо сказать, что этот музей хранит большое количество modello художника. Последнее место, на которое нам хотелось бы обратить внимание, это собор Св. Иоанна в Валлетте. Речь идет о серии под

[197] Ковры не предназначались для собора, однако именно так их и использовали, разделяя хоры и амбулаторий. Шпалерами любовались многие поколения, но с течением времени росло ощущение, что собор должен иметь открытый готический интерьер, и в 1842 г. барочные полотна убрали. Им уделялось мало внимания, и использовали только по торжественным случаям, а позже помещены на хранение в одну из башен и забыты. В 1925 г. их вновь обнаружили, отреставрировали и передали музею Шнютгена в Кёльне, где экспонировались до 1939 г. Впоследствии они вернулись в собор и привлекли к себе внимание благодаря выставке, посвященной серии Евхаристии, на вилле Хюгель в Эссене (см. 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. P.246-247).

названием «Новый Завет», которую ткали в брюссельской мастерской Йоса де Воса (Jodocus de Vos) с 1697-1701 гг. Она состоит из двадцати девяти шпалер, среди которых одиннадцать являются повторами с цикла Рубенса. Их можно увидеть на торжествах в соборе и в наши дни. Все вышеприведенные примеры показывают, насколько популярной и востребованной стала серия «Триумф Евхаристии», начав новую волну заказов и иконографических решений «мобильных фресок».

3.2. Реконструкция экспонирования серии «Триумф Евхаристии» в интерьере церкви монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде.

Мы уже имеем общее представление об убранстве церкви, но также попытаемся определить их расположение в интерьере. Реконструкция первоначального варианта представляет много проблем, потому как архитектура церкви была серьезно изменена. В некоторой степени можно предположить ее первоначальный вид, опираясь на приблизительные размеры, но это будет лишь нашим предположением. Иконография самих ковров может указать на определенные моменты, но кардинально решить проблему не поможет. Сюжеты шпалер не являются частями последовательной истории, как в двух предыдущих сериях. Цикл носит аллегорический характер, и шпалеры можно менять местами и даже вешать отдельно, не влияя на сюжетную линию. Что касается постоянного убранства церкви, то в нем нет некоторых объектов, которые находились в связке с задумкой художника: три дополнительных алтаря посвященных Успению Богородицы, Иоанну Крестителю и святому Себастьяну.

Рубенс П. П. создал иллюзорный ряд, объединенный архитектурными элементами в единое целое, с общей системой перспективы и освещения. Для пяти сцен с Поклонением Евхаристии ситуация довольно ясна, поскольку у нас есть Чикагский эскиз мастера, дающий представление об их расположении (рис.3.37). Все композиции

освещаются фронтально, кроме «Ангелов, несущих дарохранительницу», здесь свет падает справа. Если классифицировать шпалеры по углу обзора и освещению, получается следующая система:

1. Вид справа, свет фронтально: «Победа Истины над Ересью»- верхний ряд; «Триумф Веры»- нижний ряд.

2. Вид справа, свет справа: «Авраам и Мелхиседек»- нижний ряд; «Илия и ангел»- верхний ряд.

3. Вид справа, свет слева: «Торжество Божественной Любви»- нижний ряд; «Царь Давид, играющий на арфе»- верхний ряд.

4. Вид слева, свет слева: «Четыре Евангелиста»- верхний ряд; «Защитники Евхаристии»- нижний ряд. «Евхаристия, преодолевающая языческие жертвоприношения»- верхний ряд; «Жертвоприношение Ветхого Завета»- нижний ряд.

5. Вид слева, свет справа: «Сбор Манны Небесной»- верхний ряд.

6. Вид фронтально, свет слева: «Триумф Церкви»- верхний ряд.

Три небольшие аллегорические композиции «Преемственность пап», «Летопись» и «Милосердие просвещает мир» значительно отличаются от остальных полотен размером, стилистикой сюжета, и отсутствием архитектурной каймы, которая 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. Можно с уверенностью составить список шпалер, рисунок которых помогает определить их расположение относительно друг друга в ярусах: «Четыре Евангелиста» над «Защитники Евхаристии», «Евхаристия преодолевает языческие жертвы» над «Жертвы Ветхого Завета», «Победа Истины над Ересью» над «Торжество Веры». Кроме того, поскольку последние четыре шпалеры

имеют одинаковый размер, возможно они висели попарно напротив друг друга, образуя симметричный ряд. Сравнивая bozzetti и шпалеры можно увидеть, что в окончательный вариант вытканных полотен вносились изменения, которые влияли и на местоположение. Например, в случае с «Встреча Авраама и Мельхиседека», очевиден отход от эскиза. В окончательном виде этой работе придана другая композиционная структура, и настенный ковер отправился в нижний ряд, хотя по эскизу должен был располагаться наверху. Вероятно, перемены связаны с тем, что отвергли эскиз к сюжету «Триумф Надежды», что изменило общую концепцию, и сцену с Авраамом перенесли на место Надежды. Более того, схема расстановки колонн в шпалере про Авраама была взята из эскиза про Надежду (рис.3.38). Вместо обрамления архитектурным портиком всего сюжета, колонны стоят асимметрично: одна слева, а правая спрятана за полотном мнимой шпалеры, за которой видно ряд сдвоенных колонн. Может подобное решение было связано с особенностями архитектоники конкретной стены. Похоже, что расположить две шпалеры одинаковой ширины рядом не представлялось возможным, и колонны в нижнем ряду пришлось сдвинуть визуально к середине, что привело к отсутствию симметрии. «Сбор Манны Небесной» и «Илия и Ангел» могли предназначаться для одной стены с неким промежутком. Они имеют одинаковую ширину, и, если их разместить рядом, просматривается один общий источник света. Поставив вместе bozzetti, создается впечатление, будто это был один целый эскиз, но впоследствии его разделили на два отдельных. Колонна справа на Сборе манны, идеально совпадает с колонной слева на Илии (рис.3.39). Гораздо сложнее определить, как все шпалеры экспонировались вместе, и любые предположения будут лишь гипотетическими. Помочь в этом, в большей степени, могут сохранившиеся bozzetti, но они претерпели определенные перемены, либо утеряны. 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. В описи имущества антверпенского художника Виктора Вольфвоета (Victor Wolfvoet)[198] вместе с другими эскизами Рубенса, включая рисунки потолков иезуитской церкви, обнаружились шесть bozzetti для «Евхаристии».[199] Две сцены из его собрания пропали бесследно,[200] еще две были проданы в 1897 г. на Парижском аукционе и попали в коллекцию музея Бонна в Байонне.[201] Последние две перешли во владение лондонского дилера Сэмюэля Вудберна, который продал их в 1825 г. преподобному Томасу Керричу.[202] В то время в распоряжении Томаса было еще шесть bozzetti, приобретенных из имущества покойного преподобного Эдварда Балме (Edward Balme). Таким образом, сын Томаса унаследовал восемь эскизов к серии «Триумф Евхаристии». Он завещал панели из коллекции Балме и «Авраама» Вольфвоета музею Фитцуильяма в Кембридже, где они ныне и находятся. «Триумф Надежды» остался в семье, и впервые был опубликован в 1967 г. при продаже в Лондоне. Чикагский эскиз оставался в Антверпене до XVIII в., а затем тоже был продан. Остается еще пять маленьких композиций (не считая группы шпалер с Чикагского эскиза), сведения о которых весьма скудны. «Историография» хранится в музее Изящных искусств в Турне; с панели «Милосердие просвещает мир» был сделан рисунок (музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг, Германия); эскиз к «Преемственность пап» не сохранился, и нет никаких упоминаний о нем. «Царь Давид» и «Евхаристия, преодолевающая жертвы» также не имеют сохранившихся bozzetti. Таким образом, двенадцать эскизов для «больших» шпалер исследователи группируют в два блока по фамилиям их первых владельцев:

[198] Скончался в 1652 г.

[199] Сам Виктор выполнил две копии на меди «Сбор Манны Небесной» и «Авраам и Мельхиседек», что подтверждает подлинность хранившихся bozzetti. Ныне гравюры хранятся в музее Мауриц-Хьюс в Гааге (Maurits-huis).

[200] Речь идет о композициях «Жертвоприношение Ветхого Завета» и «Евхаристия, преодолевающая языческие жертвы».

[201] Имеются в виду сцены «Сбор Манны Небесной» и «Пророк Илия и Ангел».

[202] Это панели «Авраам и Мельхиседек» и «Торжество Надежды».

1) Блок Вольфвоет: «Авраам и Мельхиседек», «Сбор манны», «Илия и Ангел», «Жертвоприношение Ветхого Завета», «Евхаристия преодолевает языческие жертвы» и «Торжество Надежды».

2) Блок Балме: «Триумф Церкви», «Триумф Веры», «Триумф Любви», «Четыре евангелиста», «Защитники Евхаристии» и «Победа Истины над ересью».[203]

Есть предположение, что каждая группа 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.[204] В таком случае, возможно, ветхозаветные сцены были на литургической северной стене (левая часть церкви), а новозаветные- на южной. Группа Вольфвоета занимает меньшую площадь, что согласуется с планом церкви: слева было меньше места для шпалер из-за исповедальни монахинь, кафедры и королевской галереи и главного входа. Нора де Пуртер утверждает, что внутреннее пространство claustro de la clausura должно было остаться свободным от ковров, если там проходила процессия, потому что в этой части располагалась (как и в настоящее время) обитель монахинь, и вход с улицы закрыт. Все bozzetti группы Балме сохранились и находятся в музее Фицуильяма в Кембридже, и во многих случаях легко увидеть, как стыковались композиции. Нам представляется необходимым озвучить версию Норы де Пуртер по реконструкции- **вверху**, справа налево (в порядке формирования процессии): «Четыре евангелиста», «Триумф Церкви», «Победа Истины над Ересью»; **внизу,** «Защитники Евхаристии» (под евангелистами), «Триумф Божественной Любви» (под «Триумфом Церкви», но со сдвигом влево), «Триумф Веры» (под «Победа

[203] *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. P.99-100.

[204] Композицию «Триумф Надежды» следует отнести к блоку Ветхого Завета.

Истины над ересью»). Что касается эскизов из блока Вольфвоет, то здесь общая картина складывается несколько сложнее. На двух шпалерах были изменены сюжеты, два bozzetti исчезли, а края остальных частично утрачены. Команда исследователей с Норой де Пуртер предполагают, что в церкви две темы из этого блока («Жертвоприношение Ветхого Завета» и «Евхаристия, преодолевающая языческие жертвоприношения») висели напротив двух тем из группы Балме («Победа Истины над Ересью» и «Торжество Веры»). Для того, чтобы группа «Поклонение Евхаристии» на монашеском хоре гармонировала с остальными шпалерами, и была задумана иллюзорная архитектура, которая также согласуется с архитектоникой главного алтаря. Тем не менее, шпалеры не могли висеть сплошной завесой на обеих стенах, поскольку в трансептах располагаются два небольших алтаря, которые нельзя было закрывать, тем более во время праздника.

Пять шпалер из 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» (рис.3.40). 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 ретабло работы Бессеры, а по центру 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 полагает, что группа «Поклонение Евхаристии» должна была украшать главный алтарь, но объяснить наличие решетки на эскизе не может. Входящие в помещение, видели бы боковые стены нефа и главный алтарь. (рис.3.41). Вряд ли возможно, что в праздник Тела Христова, шпалерами закрывались все скульптурные изображения спасителя, Богоматери и святых. Вполне возможно, что 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, располагались на западной стене. Также существует проблема экспонирования единственной шпалеры, не вписывающейся 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 арку. Главный алтарь венчает именно арка, и в самой верхней точке шпалера вписывается по размерам. Хотя, конечно, сам сюжет мало подходит для подобного места. Де Пуртер предположила, что «Давид» мог висеть на стене около органа, как бы поддерживая музыкальную тематику, или же рядом с королевской галереей. Более того, Контрреформация рассматривала Давида, танцующего перед Ковчегом Завета, как прообраз верующих католиков, поющих радостные гимны Воинству и монашеству, вопреки насмешкам еретиков. Озвучено предположение, что на коро альто могли повесить «Илия и ангел» и «Сбор Манны Небесной», так как их размеры и угол освещения, позволили бы это сделать. Но, опять же, это лишь версия, и скорее всего оба полотна предполагались на одну из боковых стен, как и другие композиции из блока Вольфвоет, потому как иначе северная стена остается практически пустой.

Три небольшие шпалеры «Милосердие», «Летопись» и «Преемственность пап», которые тесно связаны между собой схожей иконографией, следует рассматривать как единое целое. Вряд ли они были распределены по разным стенам и, судя по вытянутой форме, должны висеть близко друг к другу с «Преемственностью пап» между ними. «Милосердие просвещает мир» находилось бы слева- изображенная пещера на ковре, стала бы продолжением скалистой местности с центральной композиции, в то время как «Летопись» с открытым небом примыкала к левой стороне, образуя легкое по тону, воздушное пространство неба. Таким образом, общая геометрическая схема трех сцен представляет собой треугольник. 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 (рис.3.42).

Таким образом, мы пришли к следующему: пять шпалер с Чикагского эскиза дают нам полную картину их развески, и нет никакой точной информации о расположении остальных одиннадцати шпалер. Однако, мы знаем наверняка, что они экспонировались в два яруса. Верхний ярус занимали шпалеры с соломоновыми колоннами, нижний- с тосканскими. Эти полотна представляется возможным разделить на две группы: **1.** «Сбор Манны», «Илия и Ангел», «Авраам и Мельхиседек», «Евхаристия, преодолевающая жертвы», «Ветхозаветные жертвы», и «Триумф Надежды» (bozzetti); **2.** «Торжество Церкви», «Торжество Любви», «Четыре евангелиста», «Защитники Евхаристии», «Победа Истины», и «Торжество Веры». Принимая во внимание угол освещения на шпалерах,

можно предположить, что группа с ветхозаветными сценами предназначалась 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 конкретные цифры. В 70- гг. прошлого столетия у исследователей не было возможностей использовать компьютерные технологии. В связи с чем 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, так же, как и развертки северной и южной стены. Развертка восточной стены с хором монахинь в масштабе 1:60 (рис.3.43-3.46).[205] 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.

Для расположения шпалер на развертках стен, были взяты modello Рубенса, по причине более хорошего качества и значительной яркости по цвету, что позволяет создать наиболее выразительные иллюстрации. 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.[206] Мы же хотим показать примерный вариант задумки мастера, и восстановить точную хронологию всех композиций цикла, чего никто прежде не делал. На некоторых modello[207] мы восстановили утраченные края архитектурной каймы, взяв их со шпалер, и

[205] Мы хотим предложить визуальную развеску группы «Поклонение Евхаристии», для стены коро альто, исключительно по причине наличия декоративной решетки и подходящих размеров. Сюжетная тематика данной группы шпалер не подходит для экспонирования на западной стене церкви.
[206] Следует упомянуть и тот факт, что фотосъемка шпалер запрещена, а их изображения в хорошем качестве в открытом доступе отсутствуют.
[207] Имеются в виду «Четыре Евангелиста», «Триумф Церкви», «Защитники Евхаристии», «Победа Истины над ересью» и «Триумф Божественной любви».

дорисовали вручную в программе Procreate, в соответствии с приемами и колоритом художника (рис.3.47). 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 (рис.3.48, 3.49, 3.50). Сделав развеску, мы пришли к интересной версии организации всей процессии. Получилось, что 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. Нам пришла мысль о том, что, возможно, сценография процессии строилась 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 это действо заканчивалось бы торжественными сценами Поклонения на коро альто. Мы предполагаем, что фасадные стены и крытая галерея монастыря, также украшались шпалерами. Их в королевской коллекции было достаточно много, и все они отличались роскошью и невероятной красотой, и их использовали во время праздника Евхаристии. 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, не в привязке к интерьеру, а последовательность шпалер отличается от версии Норы де Пуртер, хотя Карретеро ссылается на её исследования по многим аспектам. 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 завета»), «Триумфальные колесницы» («Триумф церкви», «Триумф любви», «Триумф веры», «Победа над ересью», «Триумф надежды»), «Поклонение Евхаристии» и «Защитники Евхаристии» («Защитники Евхаристии» и «Четыре евангелиста») (рис.3.51-3.54). 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 представлены изображения реальных шпалер с инвентарными номерами, поскольку Карретеро является заведующей отделом текстиля Фонда Национального наследия (Patrimonio Nacional).

И хотя любые версии касательно расположения шпалер в церкви будут лишь вероятными догадками, в виду отсутствия точных данных, наш вариант реконструкции проведен с учетом всего предыдущего опыта и новых данных. Фотографии фасада церкви и монастыря в наши дни, сделаны автором исследования (рис.3.55, 3,55а, б, в), а также для лучшего представления и сопоставления чертежей с реальным интерьером, собраны кадры из виртуального рум-тура по церкви на официальном сайте монастыря, в виду того, что фотосъемка внутри категорически запрещена (рис.3.56, 3.56 а, б, в, г, д).

Вся проделанная работа по восстановлению обрезанной каймы на эскизах, воссозданию иконографии расположения шпалер всего цикла, их экспонирования в стенах церкви, а также уточнение всех обмеров

помещения, проводились в отечественном искусствознании впервые. Несмотря на то, что многие вопросы останутся открытыми, нам удалось внести много уточнений.

3.3. Становление композиционных программ художника на примере серии шпалер «История Ахиллеса» (1630-1635 (1632-33)), и их влияние на шпалерное искусство западноевропейских художников.

Последняя серия, над которой работал мастер- «История Ахиллеса», состоит из восьми повествовательных сцен, и создавалась с 1630-1635 г. Как и в предыдущих случаях, датировка является приблизительной, потому как документально подтвержденных дат мы не имеем. Существует вторая версия, что более точные годы создания это 1632-33 гг., она возникла на основе изучения стилевых особенностей ковров и сравнения с периодами творчества Рубенса. Серия начинается со сцены, на которой мать Ахиллеса Фетида окунает младенца в реку Стикс в надежде, что он обретет бессмертие. Только пятка, за которую она держала ребенка не попала в воду, что и стало слабым местом героя. Последней сценой цикла является смерть Ахиллеса. Также в серию входят сцены «Обучение Ахиллеса», «Ахиллес и дочери Ликомеда», «Гнев Ахиллеса», «Возвращение Бресеи», «Фетида принимает оружие от Вулкана для Ахиллеса», «Ахиллес убивает Гектора».[208]

Предположительно, с 1630-1635 гг. Рубенс вел подготовительную работу к серии, по тому же принципу, что и с циклом «Триумф Евхаристии»: сначала небольшие bozzetti, которые послужили эскизами для modello.[209] Все шестнадцать панелей маленьких и больших эскизов сохранились, но бумажные картоны утеряны безвозвратно. Оригинальным циклом принято

[208] *Шашкина К.Г.* Судьба картонов и история создания серии шпалер по эскизам П.П. Рубенса «История Ахиллеса» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. –2016. -№ 2, ч.2. –С.268.
[209] Там же, с.270.

считать восемь полотен, которые находились в коллекции французского короля Луи-Филиппа I, и были распроданы на аукционе после его смерти 28 января 1852 г.[210] На шпалерах стоит клеймо мастерской Даниэля Эггермана, которая тесно сотрудничала с Рубенсом и имела оригинальные modello художника к серии. По характеру каймы, мы также можем судить о том, что это первое издание, так как на более поздних повторах, кайма не соответствует рисункам Рубенса.[211] Особенно интересен выбор сюжета. Сцены Троянского цикла чаще всего встречаются в керамике и масляной живописи. Однако шпалеры, повествующие об истории Ахиллеса, до Рубенса не встречались. В эстетику барочной культуры, с ее любовью к динамичному движению и человеческому телу, сюжет из древнегреческого эпоса, подходил как нельзя лучше. При исполнении цикла, ткачи включили серебряную нить. Сложив вместе такие факты как, нетрадиционный для шпалерного искусства сюжет, использование редкого материала – серебряной нити, и клеймо известной мастерской, с которой сотрудничал художник, мы можем предположить, что цикл шпалер «История Ахиллеса» является заказом уникальным и статусным. Возможно, заказчиком выступила семья Паллавичини, для которой художник создал «Историю Деция Муса».[212] Будучи поклонником и знатоком античной культуры, Рубенс наверняка опирался на «Илиаду» Гомера и другие источники, повествующие об Ахиллесе. Вероятно, мастер обсуждал некоторые детали с заказчиком или друзьями. Решение сделать именно восемь ковров, скорее всего, было продиктовано местом, для которого они предназначались. В то

[210] Шпалеры приобрел барон Тенар. Его наследники распродали полотна в 1931 г. вместе с недвижимостью, а шпалеры были куплены другими членами семьи. Позднее серию частично распродали. Четыре ковра в 1954 г. отправились в коллекцию дома Браганса (ныне Вила-Висоза, Португалия), два настенных ковра в 1970 г. продали в Париже. См. *Lammertse F. and Vergara A. with contributions by Boersma A., Delmarcel G. and Healy F.* Peter Paul Rubens: The Life of Achilles.- NAi Publishers Rotterdam, 2004. Pp. 35.

[211] *Шашкина К.Г.* Судьба картонов и история создания серии шпалер по эскизам П.П. Рубенса «История Ахиллеса» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. –2016. -№ 2, ч.2. –С.271.

[212] *Егорова К.С.* Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. - М., «Искусство», 1977. С.415, 45-2.

время как от содержания сюжета зависел размер полотна и его формат. По заказу немецкого банкира и коллекционера Эверхарда Ябаха старшего, в 1637 г. Рубенс взялся выполнить запрестольный образ для церкви Св. Петра в Кёльне. В своем письме он отмечает: «Сюжет следовало бы выбрать в соответствии с размерами картины, потому что многие сюжеты лучше размещаются на больших полотнах, другие– на средних или на маленьких».[213] Из замечаний художника о соответствии размеров можно предположить, что он получил информацию о месте, видимо послав помощника изучить предполагаемое место размещения картин.[214] В этой связи напрашивается вывод, что художник приступал к выполнению заказа лишь после подробного изучения места, для которого создавалось произведение.

Многочисленные повторы серии, вытканные в XVII в., разошлись по миру. Шпалеры первого, оригинального издания, находятся в разных коллекциях. Некоторые «мобильные фрески» хранятся в частных собраниях и не выставляются, а некоторые принадлежат музеям и экспонируется, или же находится в музейных хранилищах. Семь из восьми первоначальных эскизов сейчас хранятся в музее Бойманса в Роттердаме, остальные рассредоточены по музеям. Три эскиза находятся в музее Прадо в Мадриде, два в Музее изящных искусств в Пау (Musée des Beaux-Arts – Ville de Pau), два в галерее института искусств Курто в Лондоне (Courtauld Institute Gallery), и один в музее Джона и Мэйбл Ринглинг в Сарасоте (John and Mable Ringling Museum in Sarasota). Далее мы приведем список шпалер, а также bozzetti и modello с информацией о местонахождении и инвентарных номерах (рис.3.57-3.65):

[213] Письмо адресовано Георгу Гельдорну от 25 июля 1637 года, Антверпен. См. *Егорова К.С.* Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. - М., «Искусство», 1977. С.283.

[214] Семья Рубенса несколько лет жила в Кёльне. Они переехали в Антверпен, когда мальчику было 10 лет, затем спустя время покинули город. С тех пор художник более не бывал в Кёльне.

1. «Фетида опускает Ахиллеса в реку Стикс» (417x320 см- Даниэль Эггерман; местонахождение неизвестно). Более поздний повтор из мастерской Франса Рэса хранится в музее Высоких искусств и истории в Брюсселе (инв. № 2107); modello 109,2x89,2 см- Музей искусств Джона и Мэйбл Ринглинг в Сарасоте (инв. № SN 221); bozzetti 44,1x38,4 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760).

2. «Обучение Ахиллеса» (417x320 см- Д. Эггерман; частная коллекция); modello 109,5x89,4 см- музей Прадо, Мадрид (инв. № 2454); bozzetti 44,7x 38,4 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760a).

3. «Ахиллес среди дочерей Ликомеда» (410x520 см- Д. Эггерман; герцогский дворец Вилла-Висоза (Paço Ducal de Vila Viçosa), Португалия.[215] Повтор мастерской Яна ван Лефдаля находится в Доме Рубенса в Анверпене (инв. № W.58); modello 107,4x145,2 см- музей Прадо, Мадрид (инв. № 2455); bozzetti 45,5x61,2 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 2310).

4. «Гнев Ахиллеса» (417x390 см- Д. Эггерман; частная коллекция); modello 107,1x109,2 см- Художественный музей института Курто (Courtauld Institute Gallery), Лондон (инв. № PG 374); bozzetti 44,8x46 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760b).

5. «Возвращение Бресеи» (417x585 см- Д. Эггерман; герцогский дворец Вилла-Висоза). Поздний повтор из мастерской Франса Рэса хранится в музее Высоких искусств и истории в Брюсселе; modello 107,1x163,3 см- музей Прадо, Мадрид (инв. № 2566); bozzetti 44,4x66,7 см- Институт искусств в Детройте (инв. № 53 356)[216].

---

[215] Собрание произведений искусства герцогского дворца Вилла-Висоза, является частной коллекцией, и не участвует в выставках. Именно поэтому отсутствуют инвентарные номера.

[216] Масляный эскиз Рубенса «Возвращение Бресеи» (45,4x67,6 см) хранится в Детройском институте искусств и является посмертным даром Мистера и Миссис Эдгар Уиткомб (Mr. and Mrs. Edgar B. Whitcomb). См. электронный ресурс https://dia.org/collection/briseis-given-back-achilles-60002 (дата обращения: 20.06.2023).

6. «Фетида принимает оружие от Вулкана для Ахиллеса» (414х468 см- Д. Эггерман; герцогский дворец Вилла-Викоса). Повтор мастерской Яна Рэса хранится в музее собора Св. Иоакова в Сантьяго-де-Компостела, Испания[217]. Еще одна шпалера более позднего повтора, выполненная в мастерской Яна Рэса II поступила в Государственный Эрмитаж в 2016 г. (инв.№ Т-16734); modello 108,7х126,5 см- музей Изобразительных искусств в Пау, Франция (инв. №. 417); bozzetti 44,6х53,4 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760c).

7. «Ахиллес убивает Гектора» (414х468 см- Д. Эггерман; местонахождение неизвестно).[218] Повтор мастерской Яна ван Лефдаля хранится в Государственном музее Касселя, Германия; modello 107,4х126,7 см- музей Изобразительных искусств в Пау (инв. №. 418); bozzetti 44,4х53 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760d).

8. «Смерть Ахиллеса» (418х390 см- Д. Эггерман; герцогский дворец Вилла-Викоза). Повтор мастерской Жерара ван Стрекена хранится в Государственном музее Касселя, Германия (инв. № L 224); modello 107,5х109,8 см- Художественный музей института Курто, Лондон (инв. № PG 375); bozzetti 44,3х46 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760e).

Иконография шпалер довольно интересная и глубокая. Первая сцена, где Фетида окунает своего младенца Ахилла в реку Стикс отсутствует в «Илиаде» Гомера, но встречается у более поздних писателей. Видимо Рубенс знал эти тексты. Сцену освещает факел, который в руках держит старая женщина, по ветхому платью которой, ее идентифицируют, как одну из трех Судеб. Она и определила дальнейшую судьбу героя, смерть из-за

[217] Возможно, данная шпалера находилась в составе серии, проданной Луису Франциско де Бенавидесу, маркизу Карасена в 1648 г. Завещан собору Педро Акунья-и-Мальваром в 1814 г. См. *Lammertse F. and Vergara A. with contributions by Boersma A., Delmarcel G. and Healy F.* Peter Paul Rubens: The Life of Achilles.- NAi Publishers Rotterdam, 2004. P.117.

[218] Шпалера оригинального издания Д. Эггермана была продана на аукционе Друо (Druo) в Париже в январе 1970 г. Ее дальнейшая судьба неизвестна. Фотографий не сохранилось.

слабого места- пяты, которая не коснулась вод Стикса. На заднем фоне мы видим, как Харон переправляет души умерших на другой берег. Композиция обрамлена термами, представляющими двух богов подземного мира: Прозерпину с вуалью и полумесяцем на лбу, и ее супруга Плутона, изображенного с двузубыми вилами. Они смотрят налево, взгляд сосредоточенный, живой. На переднем плане, у подножия иллюзорной сцены, лежит Цербер, а картуш, венчающий композицию, выполнен в форме летучей мыши. Гирлянды, свисающие с картуши, украшены поганками и гранатами. По такой же системе построены все последующие композиции, но с разными деталями, в зависимости от сюжета. Термы, фланкирующие каждую композицию, будут отличаться, в особенности своим настроением и эмоциями. Эти архитектурные элементы станут одушевленными и полноправными героями всех ковров. Иногда, они будут смотреть на центральный сюжет и улыбаться, а иногда бояться и отводить взгляд.

В сюжете «Обучение Ахиллеса» фигуры Ахилла и Хирона были вдохновлены классической скульптурой Кентавра, терзаемого Купидоном (Лувр, Париж), которая была раскопана незадолго до приезда Рубенса в Рим. Художник зарисовал скульптуру под разными углами, когда она была в коллекции Сципиона Боргезе. Тема охоты поддерживается двумя гончими на фоне пейзажа, а на переднем плане расположен натюрморт с охотничьими атрибутами. Шпалера «Ахиллес среди дочерей Ликомеда» показывает нам момент разоблачения героя, и его любовь к одной из дочерей Ликомеда. Одна из терм- богиня мудрости Минерва с совой у основания древка. Вторая изображена с маской, а у ее подножия вьется лисица, намекая на хитрость, к которой пришлось прибегнуть и матери Ахилла, чтоб спасти его, и Одиссею для того, чтоб обличить Ахилла. От верхней картуши разлетелись путти, держа в руках пышные цветочные гирлянды. Этот прием, как мы знаем, Рубенс отработал при работе над серией «Триумф Евхаристии».

Композиция «Гнев Ахиллеса» изображает царя Агамемнона на троне, впадающего в ярость, и Ахиллеса справа. Героя схватила за волосы Минерва, пытаясь обуздать его гнев, вызванный решением Агамемнона забрать Бресею, рабыню Ахилла. Термы представлены в образах старухи со змеями в волосах, и мужской фигуры, с завязанными глазами с факелом у основания древка. Все элементы символизируют подавляемую ярость и раздор. У подножия лежит лев, закованный в цепи. Путти с гирляндами спрятались в тень, и испугавшись затаились. В следующей сцене «Возвращение Бресеи» показан момент примирения между царем и героем, и возвращение прекрасной рабыни обратно к ее хозяину Ахиллу. Термы символизируют Согласие и Меркурия, несущего мир в крылатой шляпе. У Согласия можно увидеть лавровый венок с рукопожатием внутри. «Фетида принимает оружие от Вулкана» повествует о том, как мать Ахилла была отправлена к богу Вулкану за новыми доспехами и оружием для сына. Рубенс изобразил момент передачи щита Фетиде. За спиной Вулкана его помощник несет доспехи, а вдалеке у горна работают кузнецы. По бокам термы в образах Юноны и Юпитера- родителей Вулкана. В нижней части композиции лежат различные предметы кузнечного дела. Интересно, что в картушах всех шпалер помещены надписи, сообщающие основную суть полотна. Например, в сцене с Вулканом надпись гласит: «Заботливая мать дает наказ Вулкану сделать оружие для ее сына».

Драматичная композиция «Ахиллеса убивает Гектора» обрамлена термами в виде Геракла и Марса, бога войны. В центре полотна мы видим, как Ахиллес пронзает копьем шею Гектора, в то время как Минерва с совой парит над героем. На заднем плане изображены троянцы, в смятении наблюдающие за происходящим. Марс- покровитель троянского народа, отвернулся в сторону, смирившись со смертью Гектора. Его поражение предвещает окончательную победу греков над троянцами. В финальной сцене «Смерть Ахиллеса» Рубенс изобразил раненного героя, пытающегося подняться на ноги. Парис напал с тыла, когда Ахилл стоял у алтаря в храме

Аполлона. Сам бог Аполлон вел стрелу в слабую пяту великого героя. Композицию фланкируют термы в виде Аполлона и Венеры с Любовью. Богиня любви намекает на чувства Ахилла к Поликсене, дочери троянского царя Приама, из-за которой и пришел в храм. Аполлон, будучи божеством троянцев, помог им победить Ахилла. Мотив лисы, пожирающей орла на переднем плане, передает мораль: «Хитрость побеждает силу». Картуш выполнен в форме сердца с наконечником стрелы в нижней части, как аллегория смерти главного героя. В целом, вся серия напоминает театральное действо, с ярко выраженной сценой, участниками происходящего, и пояснительным текстом. В то же время, все композиции исполнены с такой легкостью и гармонией, что у зрителя возникает ощущение полной вовлеченности и участия в событиях. Серия была чрезвычайно популярна в Испании, и многие испанские аристократы заказывали повторы у брюссельских ткачей. А Якоб Йорданс позднее дополнил ее некоторыми сценами, одна из которых «Пан дает уроки музыки молодому Ахиллесу», экспонировалась вместе со шпалерами Рубенса в Сантьяго де Компостела. Возможно, заказчиком выступал испанский дворянин- Луи Франциско де Бенавье, маркиз Карасены, который купил у Питера Фоурмена в 1658 г. восемь шпалер.[219]

Количество настенных ковров, безусловно связано с характером и архитектоникой интерьера, для которого они предназначались. Однако нам ничего не известно о том, кто и по какой причине заказал цикл «История Ахилесса». Об этом заказе нет упоминаний ни в одном письме художника. Часть переписки личного характера Рубенс, к сожалению, уничтожал. Соответственно нет никаких представлений об интерьере, в котором должны были размещаться шпалеры. Хотя, как мы уже знаем, художник тщательно изучал помещение, прежде чем взяться за работу. В качестве версий относительно заказчиков «Истории Ахиллеса» исследователями

[219] *Lammertse F. and Vergara A. with contributions by Boersma A., Delmarcel G. and Healy F.* Peter Paul Rubens: The Life of Achilles.- NAi Publishers Rotterdam, 2004. P.37.

было предложено несколько имен. Среди них король Англии Карл I и король Испании Филипп IV. Однако подтвердить это какими-то фактами не представляется возможным.[220] Существует упоминание о серии «История Ахиллеса» в инвентарных книгах тестя Рубенса Даниэля Фоурмена, датированное 1643 г. Там указывается, что помимо шпалер в доме тестя находились восемь эскизов. Также возможно, что Даниэль владел и картонами к настенным коврам.[221] В связи с этим многие исследователи считают, что Фоурмен будучи шпалерным купцом, заказывал серии для продаж в торговых залах. Хотя, вероятно, что после женитьбы Рубенса и Елены Фоурмен 6 декабря 1630 г., шпалеры были принесены в дар художником как зятем.[222] Первое издание «Истории Ахиллеса» было выполнено из шерсти и шелка с добавлением дорогостоящей серебряной нити. В XVII столетии серебряную нить перестали использовать в ткачестве шпалер[223], что наводит на мысли именно о специальном (возможно, статусном) заказе серии. Есть вероятность, что Фоурмен был привлечен в качестве агента с самого начала, и отслеживал процесс создания серии от первых эскизов до окончательного выполнения на ткацком станке. Могло быть и так, что официальный заказ поступил именно от Фоурмена, но некая третья сторона обязалась купить первое издание ковров. В виду ссылок в инвентаре Фоурменов видно, что картоны и эскизы были у него ранее или

---

[220] Варианты, касающиеся личности заказчика, довольно подробно освещены в монографии Egbert Haverkamp Begemann. The Achilles Series. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, X. - Brussels, 1975. Pp. 15-16. Также в этом издании следует обратить внимание на статью Фионы Флили. В 1634 г. герцог Эршот упомянул Рубенса в подготовке картонов к шпалерам для принца Оранского Фредерика Хендрика (Frederik Hendrik). Его комментарии могли быть вызваны тем, что Рубенс действительно работал над серией «История Ахиллеса». Однако нет доказательств тому, что принц заказывал эти серии. См. в Rooses & Ruelens, 1887-1909, vol. 6, p.65, 67, 68.- *F. Lammertse and A. Vergara with contributions by Boersma A., Delmarcel G. and Healy F.* Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. - NAi Publishers Rotterdam, 2004. P.14.

[221] Там же, p.59-63.

[222] Данная версия впервые была предложена Крик-Кюнсгером (Crick-Kuntziger) в 1934. В дальнейшем ее развил Хаверкамп Бегеманн (Haverkamp Begemann) в 1975, p. 16-17.

[223] *Lammertse F. and Vergara A. with contributions by Boersma A., Delmarcel G. and Healy F.* Peter Paul Rubens: The Life of Achilles.- NAi Publishers Rotterdam, 2004. P.14, 35.

поступили позже после того, как первый заказ был выполнен. Как мы уже выяснили, Рубенс довольно много знал о шпалерном производстве. В письме к сэру Дэдли Карлтону от 12 мая 1618 г. он говорит: «Что касается шпалер, то я мог бы быть весьма полезен этому купцу, другу Вашего Превосходительства, поскольку нахожусь в постоянных сношениях с брюссельскими ткачами благодаря постоянным заказам на работы этого рода, которые я получаю из Италии и других стран».[224] Это было, своего рода, семейное дело на рынке произведений искусств, что являлось распространенной практикой, особенно для фламандцев.

Общение художника с заказчиком требовало значительного времени на предварительное обсуждение всех деталей. Например, в своем письме к Филиппу Шиффле (Philippe Chifflet) от 15 февраля 1639 года. Рубенс сообщает: «Мсье. Признаюсь в моем неведении, поскольку я не понимаю, что именно Его Высокопреосвященство Кардинал Баньо подразумевал под словами: «дать ему на листе бумаги, как на продолговатой картине, размеры фасада большого зала» и т.д. Вы говорите со мной о серии шпалер, то есть имеется в виду целая история, разделенная на семь-восемь изображений, а Монсеньер Кардинал упоминает только одно изображение. К тому же подобное дело требует осмотра места и подробных сведений относительно размеров, пропорций и количества шпалер. Но самое главное, прошу Вас, сообщите Его Высокопреосвященству, что сам я не здоров, поскольку подагра очень часто не позволяет мне держать в руке перо и кисть…».[225] Священник Шиффле попросил художника спроектировать шпалеры[226] по просьбе Кардинала Жана Франческо Гудини ди Баньо (Cardinal Gian Francesco Guidi di Bagno). «Неведение» заключалось в неспособности понять поручение кардинала согласно присланному письму. Из него следует, что художник на тот момент уже болел, и выполнить подобный

[224] Там же, p.98.
[225] *Егорова К.С.* Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. - М., «Искусство», 1977. С. 290-291.
[226] Неизвестно о какой именно серии идет речь.

заказ ему было крайне тяжело физически. Спустя год Рубенс скончался. Однако его комментарии относительно проектирования шпалер проливают свет на принципы ведения работы мастера при создании картонов для настенных ковров.

Производство новой серии весьма затратное предприятие, а в случае с «Историей Ахиллеса», которая является «безымянным» циклом, создание подобного проекта без каких-либо точных указаний и конкретных пожеланий заказчика было бы весьма рискованной затеей. Хотя у купцов и ткачей Антверпена хранились шпалеры на продажу, а действительно дорогостоящие шпалеры, они ткали исключительно на заказ.[227] Как пишет Рубенс в своем письме от 26 мая 1618 г. к сэру Дэдли Карлтону: «Что касается шпалер, то, действительно, на рынке совсем нет замечательных; как я уже писал, встречаются они редко, так что нужно делать их на заказ. Думаю, что если «История Камилла» не нравится Вам, то история Сципиона и Ганнибала, которую предпочитает Ваш представитель, возможно, понравится Вам больше. По правде сказать, среди всех этих вещей – бесспорно превосходных – всякий выбор будет произволен.».[228] Из письма ясно, что сэр Карлтон желает приобрести шпалеры и художник рекомендует сделать их именно на заказ.

В 1630-е гг. художник уже страдал от подагры, и ему была необходима помощь своего подмастерья. Французский теоретик Роже де Пиле отмечает, что у маэстро были достаточно опытные ученики,[229] которые способны выполнить большое количество полотен с эскизов

---

[227] *Шашкина К.Г.* Судьба картонов и история создания серии шпалер по эскизам П.П. Рубенса «История Ахиллеса» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. –2016. -№2, ч.2. –С.270.

[228] *Егорова К.С.* Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. - М., «Искусство», 1977. С.102.

[229] *Шашкина К.Г.* Судьба картонов и история создания серии шпалер по эскизам П.П. Рубенса «История Ахиллеса» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. –2016. -№ 2, ч.2. – С.273.

мастера.[230] Отто Сперлинг, врач короля Дании как-то посетив мастерскую Рубенса писал, что застал художника в личном помещении за работой. Он писал картину, параллельно диктовал письмо и слушал, как ему читал помощник. Рубенс вел беседу с гостями, не отрываясь от работы. Также врач оставил заметку о подмастерье: «Мы увидели большую комнату с маленькими окнами. Помещение освещалось большим фонарным окном в потолке. В комнате сидело много молодых художников, работающих над разными кусками полотна. Рубенс сделал предварительный рисунок мелом и кое-где прошелся кистью. Перед учениками стояла задача выполнить картину в цвете, после чего господин Рубенс лично пройдется сверху кистью и поставит клеймо».[231] Bozzetti к серии шпалер «Истории Ахиллеса» считаются полностью работой Рубенса, тогда как с modello наверняка помогали. Однако у экспертов есть разные мнения и на этот счет, из-за того, что часто руку мастера трудно отличить от руки талантливого ученика. К примеру, это мог быть известный художник-картоньер Якоб Йорданс, один из учеников Рубенса, который был также знаменит благодаря своим живописным полотнам, разрабатывал картоны для нескольких серий.[232] По знакомству с Рубенсом немецкий художник и биограф Иоахим фон Зандтрарт (Joachim von Sandrart) заказал у Йорданса большие картоны по мотивам масляных эскизов серии шпалер Рубенса для короля Испании.[233]

---

[230] *De Piles 1767 (ed. princ. 1699), p. 341.* См. сноску № 49 в *F. Lammertse and A. Vergara with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy.* Peter Paul Rubens: The Life of Achilles.- NAi Publishers Rotterdam, 2004. P.21.

[231] Подлинность данного описания оспаривается исследователями по той простой причине, что в доме Рубенса нет подобного помещения. Почему Сперлинг так увидел мастерскую не ясно. См. *Lammertse F. and Vergara A. with contributions by Boersma A., Delmarcel G. and Healy F.* Peter Paul Rubens: The Life of Achilles.- NAi Publishers Rotterdam, 2004. P.18-19.

[232] European tapestries in the Art institute of Chicago/Koenraad Brosens; with contributions by Pascal-François Bertrand [et al.]; Christa C. Mayer Thurman, general editor. - Chicago: Art institute of Chicago; New Haven; Yale university press, cop.2008, p.393-395.

[233] Иоахим фон Зандтрарт- немецкий историк искусства и переводчик в своем труде (Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Kunste, Neurenberg, 1675, p. 336) говорит о некой серии шпалер (до сих пор неясно какой именно). Удивительно, но он утверждает, будто Рубенс специально поручил Йордансу данный заказ, чтобы отвлечь

Modello были созданы, главным образом, в качестве образцов для картонов, а также, чтобы иметь полное представление о том, как будут выглядеть шпалеры. Конечно, эскизы должны быть выполнены блестяще, но не обязательно рукой самого мастера. Это только повысило бы цену работы, и, по-видимому, делалось в редких и исключительных случаях по особым заказам. Поэтому весьма вероятно, что мастерская Рубенса сыграла важную роль при создании серии «История Ахиллеса». Возможно, даже bozzetti были доведены учениками мастера. Обследование рентгеном показало, что первый слой масляных эскизов выполнен с особой тщательностью вплоть до самых мельчайших деталей. Некоторые изменения наблюдаются уже на более позднем этапе. Это еще один факт, по которому можно предположить, что изменения внесены учениками мастерской. То, что Рубенс слепо следовал первоначальному эскизу, верится с трудом. Он был довольно смелым и порывистым художником. В любом случае именно этот момент остается неясным, так как нам совершенно неизвестна степень свободного творчества помощников. Может быть, им было разрешено менять некоторые детали в процессе письма. Может Рубенс лично присутствовал и просил что-либо поправить. В целом modello мало отличаются от эскизов. Лишь слегка может быть перемещена нога или рука, добавлен некий атрибут для идентификации божества, или перекрашены одежды. Интересно, что почти все путти с гирляндами в верхнем бордюре композиции были смещены ближе к повествовательной сцене.[234]

Не осталось даже небольших фрагментов от огромных, бумажных картонов. Мы знаем об их существовании лишь из документальных

художника от масляной живописи. Делалось это с умыслом, чтобы Йорданс не смог достичь еще больших высот в живописи. Нам эта версия кажется сомнительной, потому как известно, что у художников были дружественные отношения, и великий фламандец никогда не мешал своим ученикам добиваться успеха в самостоятельном творчестве.

[234] *Lammertse F. and Vergara A. with contributions by Boersma A., Delmarcel G. and Healy F.* Peter Paul Rubens: The Life of Achilles.- NAi Publishers Rotterdam, 2004. P.21-23.

источников. Инвентарная опись имущества Даниэля Фоурмена, тестя Рубенса, была проведена 23 июля в 1643 г., и включала восемь «эскизов на панелях» для цикла Ахиллеса, а также десять частей вытканных камерных шпалер. Картоны в списке отсутствовали, и скорее всего все еще находились у ткачей.[235] К тому моменту по ним уже были вытканы шпалеры в мастерской Даниэля Эггермана и его сына, а также у Яна Рэса, который, как мы знаем, подписал контракт с купцом Антонио де Пасом 7 октября 1642 года.[236] В любом случае инвентарная опись подтверждает, что картоны принадлежали компании, владельцем которой был сын Даниэля Фоурмена-Питер.[237]Следующее упоминание датируется 1658 г., когда Хендрик Ленартс (Hendrick Lenaerts) заявил, что пять лет назад купил у Питера ван Хекке-младшего и Питера Фоурмена (сына Даниэля Фоурмена) «оригинал картонов о жизни Ахиллеса, написанных г-ном Педро-Паулу Рубенсом, состоящий из восьми эскизов и девяти больших листов бумаги».[238] Затем картоны перепродали Яну ван Лефдалю и Жерару ван дер Стрекену, являвшимися купцами и ткачами.[239] Известно, что на шпалерных складах ткачи хранили ковры вместе с эскизами и картонами. Это было практично и целесообразно. Когда заказчик приходил на склад, то намного удобней было сначала показать ему небольшого размера modello, чтобы он точно определился с выбором серии. К тому же в таком формате хорошо прослеживалась общая композиционная задумка и вся концепция серии. Также на месте можно было выяснить интересующие заказчика вопросы, и подобрать кайму. Последний раз картоны упоминаются в документах в

[235] См. опись у *Jan Denuce,* Antwerpsche tapijtkunst en handel (Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche kunst, 4). -Antwerp, 1936, p.63-65.
[236] *Duverger E*. Tapijten naar Rubens en Jordans in het bezit van het Antwerps handelsvennootschap Fourment-Van Hecke. // Artes Textiles. Bijdragen tot de geschiedenis van de tapijt-, borduur- en textielkunst. –1971. -№7. -p.150, 164, а также см. Egbert Haverkamp Begemann, The Achilles Series. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, X. – Brussels, 1975, p.82-83.
[237] Там же, p.51.
[238] Там же, p.157-158.
[239] Там же, p.26.

сентябре 1685 г. когда Ян ван Лефдаль – сын Уилльяма Лефдаля, продал половину доли отца «масляными панелями и эскизами», «включающих вторую часть Ахиллеса и прилагаемых к нему эскизов» своей сестре и ее мужу Яну Карелу ван Дениму.[240] С тех пор об их судьбе ничего неизвестно, но вероятно они не сохранились.[241] В XVII в. в Брюсселе была распространена практика передачи картонов от одной мастерской к другой, особенно картонов Рубенса. Абсолютно все серии шпалер мастера неоднократно копировались в дальнейшем, а значит, права на картоны выкупали другие мастерские. И даже если картоны оставались во владении конкретной мастерской, арт-дилеры имели право на свою долю с продажи готовых шпалер.[242]

В 2003 г. в музее Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме, при сотрудничестве музея Прадо в Мадриде, состоялась выставка «Питер Пауль Рубенс. История Ахиллеса» («Peter Paul Rubens. The life of Achilles»). Музеям Бойманса и Прадо пришлось объединить свои ресурсы для осуществления этого проекта, так как большинство эскизов из данной серии шпалер находятся в этих коллекциях. Все полотна были специально отреставрированы к выставке. Удалены пожелтевшие верхние слои старого лака, чтобы увидеть мастерство техники художника в полной мере. Помимо работ из музеев в Роттердаме и Мадриде, выставка включала в себя несколько произведений частных и музейных коллекций. По материалам выставки выпущен каталог с одноименным названием. Многие из представленных произведений уже были изучены в той или иной степени, результаты этих исследований освещены в монографиях и статьях.

---

[240] *Lammertse F. and Vergara A. with contributions by Boersma A., Delmarcel G. and Healy F.* Peter Paul Rubens: The Life of Achilles.- NAi Publishers Rotterdam, 2004. P.34.

[241] *Egbert Haverkamp Begemann.* The Achilles Series. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, X.- Brussels, 1975. P.69. Позже источник утверждает, что они были потеряны во время кораблекрушения по пути в Испанию между 1671 г. и 1675 г., однако, это предположение невозможно никак доказать. Скорее всего, речь идет о другой серии. См. также с.62, примечание 21.

[242] Там же, с.69.

Хотелось бы особенно отметить две самые крупные публикации: том из цикла Corpus Rubenianum, изданный в 1975 г. Эгбертом Хаверкампом Бегеманном (Egbert Haverkamp Begemann), который начинал свою карьеру в музее Бойманса, и новаторскую публикацию профессора Юлиуса Хелда (Julius Held) «Масляные эскизы Питера Пауля Рубенса» («The oil scetches of Peter Paul Rubens») 1980 г. Однако следует сказать, что несмотря на большой интерес со стороны исследователей к данной проблеме, многие вопросы так и не нашли ответов. И по настоящее время являются спорными и актуальными.

Последняя серия прекрасных настенных ковров, которую П.П. Рубенс разработал незадолго до своей смерти, является завершающим аккордом творческого пути мастера в шпалерном искусстве. И если при проектировании первых серий он опирался на увиденные образцы итальянского наследия, в двух последних художник творит совершенно свободно и новаторски для своего времени.

Влияние художественных программ Рубенса на шпалерное искусство является бесспорным, и мы можем наблюдать его на примерах довольно крупных художников эпохи барокко и более позднего времени. Следует начать с Якоба Йорданса, как одного из самых известных художников-картоньеров. Он спроектировал не менее семи циклов, и помогал во многих других. В стилистическом плане он следовал своему учителю, однако эскизы выполнял акварелью. Он также специализировался на росписи темперой по ткани, технике, которая была придумана для создания панно, имитирующих шпалерное ткачество, однако значительно дешевле. В XVI в. данное производство были сосредоточено в Малине, где числилось около 150 мастерских.[243] Вероятно, Йорданс начал свой путь именно с подобной

[243] Якоб Йорданс впервые прошел обучение в гильдии Св. Луки в Антверпене, именно в качестве акварелиста. См. *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. - Lannoo, 1999. P.234.

работы, так как его отец имел дело со льном, используемым именно для расписных панно. Художник начал проектировать картоны для шпалер примерно с 1630 г., вслед за Рубенсом, и продолжил вплоть до 1670 г.[244] На самой ранней серии художника- «Сцены сельской жизни» (ок.1644 г.), мы видим архитектурную кайму, которую до «Триумф Евхаристии» было трудно представить (рис.3.65). Иллюзорный эффект «шпалеры в шпалере», обрамленный архитектурным портиком- имитацией театральной сцены, с подписанным картушем наверху, и расходящимися от него цветочными гирляндами, является своеобразным симбиозом приемов Рубенса в его последних двух сериях шпалер. Также к раннему периоду творчества Йорданса можно отнести цикл шпалер «История Александра Македонского» (ок.1633 г.) (рис.3.66), в которой он изображает жизнь молодого завоевателя мира. Серию ткали на протяжении десятилетий, а картоны дважды перепродавались. Композиции наполнены выразительными, крепкими фигурами, а богатая кайма, украшена скульптурами и архитектурными элементами, что отвечало вкусам публики того времени не только во Фландрии, но и во Франции, где под руководством Симона Вуэ разрабатывались похожие решения. Однако наиболее известными сериями Йорданса, являются «Пословицы» (1644 г.) и «Школа верховой езды (баллотада)» (1640-60-е гг.). В случае с Пословицами, художник заключил контракт с тремя брюссельскими ткачами на проектирование картонов, причем ему была дана полная свобода в выборе и трактовке сюжетов. В 1647 г. ткачи продали серию принцу Иоганну Адольфу Шварценбергу, и она имела просто оглушительный успех. Художник опирался на тексты из книги Якоба Кэтса (Jacob Cats) «Зеркало старых и новых времен», опубликованной в 1632 г., и проиллюстрировал многие сцены, например «Ростовщичество-великое зло», «Король пьет» и «Молодой играет на свирели под песни стариков». Йорданс стал мастером сложных аллегорий и выразительных персонажей. В

[244] После смерти Йорданса, инвентарная опись его имущества включала около тридцати картонов к шпалерам, которые, по-видимому, так и не были сотканы.

серии «Сцены сельской жизни», он тоже сатирически трактует события обычной жизни людей, как в композиции «Уличный торговец идет к колодцу, пока он не сломался», где художник показал аллегорию на невинность. Цикл «Баллотада» был крайне популярен, и копировался много раз. Ткацкие мастерские Эверарта Лейниерса и Хайнриха II Рейдамса, выкупили права на картоны Йорданса, и переиздавали его композиции для разных заказчиков. В Художественно-историческом музее Вены хранится несколько вариантов одного сюжета (рис.3.67, 3.68, 3.69). Серия Йорданса начинается со сцены, когда Нептун создает Лошадь, а на последующих изображены различные фигуры выездки. Всадников сопровождают разные боги, в зависимости от темперамента и породы животного: Марс рядом с гнедыми, Меркурий с серыми, спокойными.

Антонис Салларт (Antoon Sallaert), ставший свободным мастером в 1613 г. имел большой опыт в создании картонов для шпалер. В серии «История Тесея» он следует приемам Рубенса из Евхаристии: яркие персонажи видны с низкого горизонта, при этом он четко очерчен, а сцены обрамлены соломоновыми колоннами. Эти особенности присутствуют и во второй серии «Жизнь человека». Семь ковров несут в себе моральный урок, каждый рассказывает о добродетели, определенном возрасте и отношении к изменчивой судьбе. Есть свидетельства, что в 1650 г. принц Лихтенштейна заказал для себя данный цикл.[245] Совсем недавно исследователи определили автора некоторых неизвестных картонов к шпалерам, им оказался Ян Бёкхорст (Jan Boeckhorst), чей живописный стиль сформировался в мастерской Рубенса. В своей серии «История Ромула и Рэма» (Национальный музей в Уэльсе, Кардифф), которую ранее ошибочно приписывали кисти Рубенса, мастер опирается на работы своего учителя, но трактует изученные приемы в собственном стиле.

[245] *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999. P.240.

Юстус ван Эгмонт (Justus van Egmont)- самый известный антверпенский художник-картоньер позднего барокко, после Рубенса и Йорданса. Он работал с П.П. Рубенсом в качестве помощника в галерее Медичи в 1620-х гг., а затем поселился в Париже и работал с Симоном Вуэ с ним над картонами для мануфактуры в Сен-Марсель. Во Франции Юстус стал придворным художником Людовика XIII и Людовика XIV, и почетным членом Академии живописи и скульптуры, но в 1649 г. вернулся в Брюссель. К 1653 г. окончательно обосновался в Антверпене, где разработал множество картонов для шпалер. Из документальных источников достоверно известно, что он спроектировал такие серии, как «История Цезаря», «История Марка Антония и Клеопатры» и «История Зенобии» (рис.3.70). Эти циклы являются показателем моды на истории о героических женщинах, которые также были крайне популярны в театре. У Ван Эгмонда композиции преобразуются в театральную демонстрацию, и стиль в целом, характеризуется вертикальной яркостью, и чрезвычайно живой линией фигур. Одежда, тела, растения и животные движется, переливается цветом и светом. Исполнили ковры в знаменитых мастерских Жерара ван дер Стрекена и Яна ван Лефдаля.

В эпоху позднего барокко, шпалеры все чаще стали восприниматься, как «тканые картины», и владельцы мастерских начали наносить на кромку ковров свои имена полностью. Возможно, эта тенденция пошла после Яна ван Хекке. В своей аллегорическом цикле из десяти шпалер «Времена года», представляющими времена суток и года. Они были задуманы, как непрерывная галерея, в которой месяцы представлены парами (рис.3.71). В них художник продолжил традиции обрамления основной композиции архитектурной каймой, но у Яна ван Хекке, архитектура ушла в глубину и пространство самой сцены, на которой и расположились главные герои. В верхней части он разместил картуш с цветочными гирляндами, которые держат путти, как мы уже видели на цикле Евхаристии и Ахиллеса. Ян ван Хекке был одним из талантливых учеников Рубенса, и после пребывания в Риме, поступил на службу к эрцгерцогу Леопольду Вильгельму в Вене. Когда

эрцгерцог был назначен губернатором австрийских Нидерландов, то привез художника с собой в Брюссель, где и заказал серию. Ван Хекке потребовалась помощь целой команды художников для разработки картонов, а его имя полностью выткано на нижней кромке шпалер вместе с именами ткачей Эверарта Лейниерса и Гиллиса ван Хаббеке. Одним из популярных художников этого времени был Давид III Тейнерс. Он специализировался на геральдических шпалерах, но трактовал их по-новому, выстраивая более лиричные и нежные композиции, наполненные аллегориями и символами. При этом он использовал прием «шпалеры в шпалере», что в целом придавало ощущение необычайной легкости всего полотна, например в шпалере «Герб Аренберга и Алькаретто (рис.3.72). На ковре изображен герб двух семей, объединившихся через брачный союз, несомый ангелами и Венерой.

Во Франции развитие стиля барокко связано с именем Симона Вуэ, чьи картоны привлекают внимание необычайно пышной каймой, включившей в себя декоративные решения французского искусства и нового, динамичного стиля барокко. Художник создает имитацию лепного багета, обрамляющего живописное полотно. Композиции Вуэ достаточно свободны, полны воздуха, но в то же время невероятно динамичны, украшены архитектурой и пейзажами, что говорит о возросшем мастерстве французских ткачей, которые усиленно учились у фламандцев, желая достичь их уровня в шпалерном искусстве. В Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге хранятся две шпалеры из двух серий Вуэ «История Ринальдо и Армиды» и «Сцены из Ветхого завета». Например, шпалера из второго цикла «Самсон, разрушающий храм филистимлян» (340х550 см) (инв.№ Т-15573) изображает разъяренного Самсона в храме, среди соломоновых колонн и толпу людей в центре композиции. Кайма широкая и мощная с тонкой рамкой, примыкающей к основной сцене, представляет собой желтые акантовые листья на голубом фоне. Интересно, что такая же рамка обрамляет повторную серию шпалер «История императора

Константина» по картонам Рубенса, вытканную во французской мастерской Команса и Планша (Эрмитаж, Санкт-Петербург).

Новые иконографические программы для шпалер, предложенные Рубенсом, оказались весьма актуальными и получили свое дальнейшее развитие в творчестве европейских художников. Став ярким явлением в истории фламандского шпалерного искусства, переживавшего время застоя в первой трети XVII в. после Нидерландской революции, шпалеры по картонам П.П. Рубенса открыли зрителю мир монументальных фигур, динамичных и драматичных сюжетов, невероятный театральный эффект, вызывающий чувство трепета и неподдельного восторга. Неоднократно вытканные повторы его серий, говорят о популярности и востребованности на протяжении многих столетий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключении следует отметить, важную роль шпалерного производства в контексте развития западноевропейского искусства. Шпалеры использовались для украшения и зонирования пространства архитектурной среды ключевых событий и церемоний, на протяжении всей своей истории. Наиболее яркие периоды расцвета шпалеры, связаны с поддержкой правящих династий, как главных заказчиков многочисленных, невероятных по размаху циклов настенных ковров. Многовековая история развития шпалерного искусства, была тесно сопряжена с историко-культурными процессами становления европейских государств. Развитие шпалерного ткачества в Нидерландах в XVI-XVII вв. переживет сложный период гражданской войны, и продолжится во Фландрии под покровительством испанской короны и католической церкви, чьи идеи получат выражение в рамках барочной стилистики Питера Пауля Рубенса. По его картонам будет исполнено четыре серии шпалер для разных заказчиков.

В процессе комплексного анализа серий шпалер по картонам Рубенса, выявлено несколько этапов сложения авторского почерка художника: **первый с 1616 по 1622-е гг.**, включает периоды работы над сериями шпалер «Деций Мус» и «История императора Константина». Данные циклы настенных шпалер создавались под влиянием иконографии серии шпалер «Деяния Апостолов» по картонам Рафаэля, и интересом художника к античности, в связи с чем обусловлен выбор сюжетной тематики обеих серий, и включение в композиции шпалер предметов и атрибутики древнеримской культуры. Важно отметить, что выбор каймы оставался за ткацкими мастерскими, и художник не учитывал характер обрамления при разработке центральных сюжетов. **Второй этап с 1625-1635 гг.**, охватывает время создания эскизов и картонов для серий «Триумф Евхаристии» и «История Ахиллеса», в которых художник воплотил новые

композиционные и стилистические решения. Для них П.П. Рубенс разработал авторский вариант иллюзорной архитектурной каймы, которая станет частью основной композиции. Подобное решение будет весьма актуально в контексте стиля барокко с присущей ему театральностью. Комплексный подход художника, заключающийся в разработке сюжетно-тематической концепции и художественного решения, как основополагающей для создания определенного настроения и эмоционального состояния у зрителя, а также вариант развески шпалер в несколько ярусов, продолжил традиции синтеза архитектуры, интерьера и текстиля. Художественные программы П.П. Рубенса получили дальнейшее воплощение уже в творчестве других художников, многие из которых были его учениками, а ценнейший опыт фламандского мастера в шпалерном искусстве, стал неотъемлемой частью мировой истории искусства. Художественные программы П.П. Рубенса получили свое дальнейшее воплощение в творчестве таких художников, как Якоб Йорданс, Ян ван Хекке, Энтони Салларт, Ян Бекхорст, Юстус ван Эгмонт и Симон Вуэ, а ценнейший опыт фламандского мастера в шпалерном ткачестве, стал неотъемлемой частью мировой истории искусства.

Библиография

1. *Авермат Р.* Петер Пауль Рубенс. – М., 1977.
2. *Бабина Н.П.* Фламандская живопись XVII-XVIII веков: кат. коллекции / Н. П. Бабина, Н. И. Грицай; Гос. Эрмитаж. - Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005.
3. *Бирюкова Н.Ю.* Французские шпалеры конца XV-XX века в собрании Эрмитажа. - Издательство «Аврора», Ленинград, 1974.
4. *Бирюкова Н. Ю.* Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже. - Советский художник, 1965.
5. *Варшавская М.Я.* Рубенс. – Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1948.
6. *Варшавская М.Я.* Рубенс и фламандское барокко: каталог выставки: к 400-летию со дня рождения Рубенса, 1577-1977 / Гос. Эрмитаж. – Ленинград: Аврора, 1978.
7. *Варшавская М.Я.* Рубенс как декоратор и декоративное искусство барокко. // Искусство Запада. Живопись. Скульптура. Театр. Музыка: сборник статей: [Посвящ. памяти Б. Р. Виппера] / Редколлегия: М. Я. Либерман. – Москва: Наука, 1971. – стр. 135.
8. *Верижникова Т.Ф.* Малые голландцы: портрет, пейзаж, жанровая живопись. - Спб.: Аврора, 2004.
9. *Гершензон Н.М.* Рубенс. – М.; Л., 1938.
10. *Гершензон-Чегодаева Н.М.* Фламандские живописцы. – М., 1949.
11. *Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет.* - Иллюстрированная энциклопедия, том 1. - Спб., 2004.
12. *Дикарев А. С.* Старонидерландские шпалеры в Эрмитаже.- Спб.; Эрмитаж, 2006.
13. *Егорова К.С.* Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. - М., «Искусство», 1977.
14. *Жеффуа Г.* Рубенс. Биография- характеристика.- Петроград, «Огни», 1913.

15. *Жуковский Ю.Г.* Политические и общественные теории XVI в.: схоластика, Макиавелли и Томас Мор, реформация: Лютер, Кальвин, анабаптисты. Жан Боден. - СПб., 1866.

16. *Караваева Е.Э.* Встреча Генриха VIII и Франциска I на Поле Золотой парчи: союз, соперничество и репрезентация власти // Средние века. 2014. Вып. 75 (1-2). С.72-76.

17. *Королева А.Ю.* Рубенс. – Москва: Олма Медиа Групп, 2008.

18. *Костыря М.А.* Малые голландцы. - СПб.: Аврора, 2002.

19. *Костыря М.* Малые голландцы: реальность и символика. // Наука и жизнь. – 2011. - № 12. - с.150-161.

20. *Лазарев В.Н.* Старые европейские мастера. – М., 1974.

21. *Липатов В.* Рубенс: [Каталог]. - М.: Классика, 2000.

22. *Лекуре М.-А.* Рубенс. - М.: Молодая гвардия, 2011.

23. *Лунд-Иверсен Б.* Ткацкие переплетения. - Москва: Легпромбытиздат, 1987.

24. *Малицкая К.М.* Испания. – Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935.

25. *Малые голландцы* / текст и сост. Н.В. Геташвили. - М.: Олма- пресс образование, 2004. - с. 128.

26. *Невежина В.М.* Рубенс. – М., 1938.

27. *Неелов В.В.* Ткачество: от плетельных рам до многозевных машин. – М.: Легкопромбытиздат, 1986.

28. *Реале Дж. и Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. - Санкт-Петербург, 1994. т.2.

29. *Религии мира* / пер. с исп. О. Аркина, Ю. Островской. - М., Гелеос, с. 300-408.

30. *Ротенберг Е.И.* Западноевропейская живопись XVII века. М.: Искусство, 1989.

31. *Ротенберг Е.И.* Искусство Голландии XVII века. - 1971.

32. *Смирнова И.А.* Монументальная живопись итальянского Возрождения. М., Изобразительное искусство, 1987.

33. *Соболев Н.Н.* Очерки по истории украшения тканей. М.; Л., 1934.

34. *Соколов В.В.* Европейская философия XV-XVII вв. - М.: Высшая школа, 1984. - с.82, 85, 89, 109.

35. *Стародубцев С.* П.П. Рубенс. Наследие барокко: живописный эффект гравюр Европы и Фландрии: кат. выст. Гравюр из част. собр. – М., Макцентр, 2004.

36. *Уэджвуд К.В.* Мир Рубенса, 1577-1640. / пер. с англ. Л. Каневского. - М.: Терра - Кн. клуб, 1998.

37. *Фромантен Э.* Рубенс в Антверпене. – М., 1988.

38. *Фромантен Э.* Старые мастера. – М., 1996.

39. *Шавьер К.К.* Музей Прадо. Испанская живопись. - М.: Кампана, [2001].

40. *Шапиро Ю.Г.* Пятьдесят кратких биографий мастеров западноевропейского искусства XIV-XIX веков. – Л., 1974.

41. *Шпалеры Франции* (выставка из собрания Франции, каталог). - Советский художник. - Москва, 1974.

42. *Шашкина К.Г.* Заказчики и исполнители серии шпалер «История императора Константина» по картонам П.П. Рубенса // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». – 2018. - № 2. – С.73-86.

43. *Шашкина К.Г.* К истории создания серии шпалер по картонам П.П. Рубенса «Триумф Евхаристии» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2014. - № 4. – С. 191-202.

44. *Шашкина К.Г.* Первый опыт П.П. Рубенса по созданию серии картонов для шпалер (исторический аспект) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2016. - № 1, ч. 1. – С. 82-90.

45. *Шашкина К.Г.* Роль западноевропейской шпалеры в формировании пространственной среды // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. – 2023. - № 4, ч. 1. – С. 1вст73-188.

46. *Шашкина К.Г.* Специфика производства фламандских шпалер XV-XVI вв.: атрибуция, мастерские, художники // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. – 2022. - № 3, ч. 2. – С. 279-290.

47. *Шашкина К.Г.* Судьба картонов и история создания серии шпалер по эскизам П.П. Рубенса «История Ахиллеса» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2016. - № 2, ч. 2. – С.266-280.

48. *Цейтлин Е.А.* Очерки истории текстильной техники. М.; Л., 1940.

49. *Экардт Г.* Питер Пауль Рубенс. – Мир искусства, 1986 – 1987.

50. *Якимович А.* Человек и природа в образах Рубенса. // Искусство. – 1977. - № 5. – стр. 56-66.

51. *Ackerman P.* Rubens «Constantine tapestries» // International Studio. – 1924. - № 79, June. – Pp. 195-200.

52. *Anderson D. Glaire* The Islamic Villa in Early Medieval Iberia: Architecture and Court Culture in Umayyad Córdoba. - Routledge, 2013.

53. *An der Heiden R.* Die Skizzen zum Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens in der Alten Pinakothek. - München: Hirmer, 1984.

54. *Babina N., Gritsaj N., van Benden B., Larionov A.* Rubens, Van Dyck and Jordaens: Les peintres flamands de l'Ermitage.- Bruxelles: Fonds Mercator, 2011.

55. *Baer R.* So many brilliant talents: art and craft in the age of Rubens. - Atlanta, Georgia, 1999.

56. *Ball L. Jennifer* Rich Interiors: The Remnant of a Hanging from Late Antique Egypt in the Collection of Dumbarton Oaks, URL:

https://www.doaks.org/resources/textiles/essays/ball (дата обращения: 01.02.2023).

57. *Bartholomeus A., Herremans V., Klaassen L., Van Mulders C.* L'adoration des mages: Peter Paul Rubens.- Antwerpen: KMSKA, 2008.

58. *Baumstark R.* Peter Paul Rubens: The Decius Mus cycle [exhibition] : The Metropolitan museum of art, The collections of the prince of Lichtenstein, [New York, from October 26, 1985, to May 1, 1986].

59. *Baumstark R., Delmarcel G.* Subjects from History. The Decius Mus Series. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XIII, p. II. - Brussels, 2020.

60. *Begemann E. H.* The Achilles Series. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, X. - Brussels, 1975.

61. *Begemann E. H.* Olieverfschetsen van Rubens. – Museum Boymans, Rotterdam, 1953 (Ausstellungskatalog).

62. *Belkin K.L.* Rubens. – London, 2005.

63. *Benario H.W.* The Rubens Cartoons. // Vergilius (1959-). - 1980.- № 26.- pp. 85.

64. *Bikker J.* The Deutz brothers, Italian paintings and Michiel Sweerts: new information from Elisabeth Coymans's Journael // Simiolus.- 1998.- № 26.- P.277-311.

65. *Brassat W.* Tapiesserien und politik. Berlin, 1992.

66. *Brilliant V.* Triumph & taste: Peter Paul Rubens at the Ringling Museum of Art. - London: Scala, 2011.

67. *Brosens K.* A contextual study of Brussels tapestry, 1670-1770: the dye works and tapestry workshop of Urbanus Leyniers (1674-1747). – Brussels, 2004.

68. *Brosens K.* Charles Le Brun's Meleager and Atalanta and Brussels Tapestry c. 1675 // Studies in the Decorative Arts II. – Fall-Winter 2003-04. - № 1. – P.5-37.

69. *Brosens K., Bertrand P-F.* European tapestries in the Art institute of Chicago. - Chicago: Art institute of Chicago; New Haven; Yale university press, cop. 2008. – VII.

70. *Brosens K.* Flemish tapestry in European and American collections: studies in honour of Guy Delmarcel. – Turnhout, 2003.

71. *Brosens K.* The story of Psyche in Brussels Tapestry c. 1700: new data on Jan van Orley, Jan-Baptism Vermillion and Victor Janssens // The Burlington Magazine. – June, 2005. - Vol. 147, № 1227. - p.401-06.

72. *Brosens K.* The story of Theodosius the younger: a rediscovered tapestry set by Jacob Jordaens and his studio // The Burlington Magazine. – June, 2007. - Vol. 149, № 1251. - p.376-382.

73. *Brosens K.* Who commissioned Rubens's Constantine series? A new perspective: the entrepreneurial strategy of Marc Comans and Francois de la Planche // Simiolus: Netherlands Quarterly for the history of Art. - № 3 (2007 – 2008). – Vol. 33. – p.166 – 182.

74. *Brosens K.* The organisation of seventeenth-century tapestry production in Brussels and Paris: a compararive view // De Xevenriende Beuw. - 2004. - № 20. - P.268-74.

75. *Carrillo J.,* Relation Hiftôrica de la Real Fundacion del Monafterio de las Descalças de S. Clara de la villa de Madrid. Con los frutos de santidad que ha dado y da al ctelo cada dia. De las vidas de la Princesa de Portugal doña Juana de Auftria su fundadora. Y de la M. C. de Emperatriz Maria su hermana, que vivió y acabô santamente alli su vida..., Madrid, 1616. URL: https://books.google.ru/books?id=jmSZVllH2FAC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 01.02.2023).

76. *Campbell T.* Tapestry in the Baroque: threads of splendor. – The Metropolitan Museum of Art, New York, and Palacio Real, Madrid, 2007.

77. *Campbell T., Cleland Elizabeth A. H.* Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage. - Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2008.

78. *Campbell T.* Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence. - The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2002.

79. *Cavallo Adolfo S.* Tapestries of Europe and Colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston. - Boston (Mass.). – 1967.

80. *Chirac C.* Les Cartons de Tapisserie d'Aubusson. - Editions Vial, 2010.

81. *Clifford M. Brown, Demarcel Guy.* Tapistries for the Courts of Frederico II, Ercole and Ferrante Gonzaga, 1522-1563. - Seattle (London). - 1996.

82. *Colburn K.* Loops, Tabs, and Reinforced Edges: Evidence for Textiles as Architectural Elements // in Catalogue of the Textiles in the Dumbarton Oaks Byzantine Collection, ed. Gudrun Bühl and Elizabeth Dospěl Williams (Washington, DC, 2019), URL: https://www.doaks.org/resources/textiles/essays/colburn

83. *Coolidge J.* Louis XIII and Rubens: the story of the Constantine tapestries // Gazette des Beaux-Arts. – 1966. - № 67. – P.271-292.

84. *Coolidge J.* Rubens and the decoration of French royal galleries // The Art Bulletin. – 1966. - № 48. – P.67-69.

85. *Croix P.J.* de la. La Glorification de l'Eucharistie de Rubens et les Carmes // Metropolitan Museum Journal. - 1969. - Vol. 2. - p.179 – 195.

86. *De Groft, Aaron H.* Ringling & Rubens. - Sarasota (Florida): John and Mable Ringling Museum of Art, 2003.

87. *Denucé J.* Antwerpsche tapijtkunst en handel (Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche kunst, 4). - Antwerp, 1936.

88. *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.

89. *De Poorter N.* The Eucharist series, Part II, Vol.2. - 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.

90. *Delen A.J.J.* Het huis van P.P. Rubens : de invloed van Rubens op de Vlaamsche barokarchitectuur.- Diest : Pro Arte, 1940.

91. *Delen A.J.J.* Peter Pauwel Rubens: een keuze van 26 tekeningen. - Antwerpen: Standaart, 1944.

92. *Delmarcel G.* The Cardiff Cartoons. // The Burlington Magazine. - Nov.1983. - Vol. 125, № 968. - p.692.

93. *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. - Lannoo, 1999.

94. *Delmarcel G., Franke B.* Rubenstextiel. // Kunstchronik. – 1999. - № 9-10. -p.474-476.

95. *Denuce J.*, Antwerpsche tapijtkunst en handel (Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche kunst, 4). - Antwerp, 1936. –P.63-65.

96. *De Vega P. J., Gallegos C. D.* Catalogo De Tapices Del Patrimonio Nacional, Volumen II: Siglo XVII. – Editorial Patrimonio Nacional. – Madrid, 1986.

97. *Diderot & d'Alembert* L'Encyclopédie, Vol. 15: Tapissier - Tapisserie Des Gobelins; Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts méchaniques, avec leur explication. - Bibliothèque de l'Image. - Paris, 2002.

98. *Dorn B., Muller M.* Picasso and Rubens: Moderne trifft Barock. - Munster, 2008.

99. *Dubon D.* Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art: the history of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona. – Aylesbury, 1964.

100. *Duverger E.* Patronen voor tapijtwerk in het sterfhuis van Francois van den Hecke // Artes Textiles. – 1981. - № 10. – P.221-234.

101. *Duverger E.* Tapijten naar Rubens en Jordans in het bezit van het Antwerps handelsvennootschap Fourment-Van Hecke. // Artes Textiles. Bijdragen tot de geschiedenis van de tapijt-, borduur- en textielkunst. - 1971.- № 7. - P.119-173.

102. *Duverger J.*, Aantekeningen betreffende de patronen van P. P. Rubens en de tapijten met de geschiedenis van Decius Mus, Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 24, 1976-1978. –P.15-42.

103. *Duverger J.* Bijdragen tot de geschiedenis van de Oudenaardse tapijtkunst en tapijthandel // Artes Textiles. – 1953. - № 1. – Pp. 39-44.

104. *Duverger J.* De Oudenaardse tapijtweversfamilie Van der Plancken alias Marotte voor 1601. // Artes Textiles. – 1974. - № 8. –P.65-70.

105. *Duverger J.* Tapijten naar Rubens en Jordans in het bezit van het Antwerps handelsvennootschap Fourment-Van Hecke. // Artes Textiles. Bijdragen tot de geschiedenis van de tapijt-, borduur- en textielkunst. – 1971. - № 7. –P.119-173.

106. *Evers H.G.* Peter Paul Rubens. – Munchen, 1942.

107. *Fetis E.* Allégories sacrées, vierges, saints et martyrs de Pierre-Paul Rubens: quarante gravures photographiées avec un texte explicatif. - Bruxelles: Muquardt, 1860.

108. *Franke B.* [Recensio] // Kunstchronik. - 1999. - № 9/10. -S.474–476.

109. *Geijer A.* History of textile art. Stockholm, 1979.

110. *Gosztola A.* [Recensio] // Muveszettorteneti ertesito. - 1995. - № 1 - 2. - Old. 148 - 150. - Rec. ad op.: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flamischen Malerei / Wallraf-Richartz-Museum, Koln; Koniuklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen; Kunsthistorisches Museum, Wien, 1992 - 93; The age of Rubens / Museum of Fine Arts, Boston; The Toledo Museum of art, Toledo, 1993 - 94.

111. *Groag Bell S.* The lost tapestries of the city of ladies. - University of California Press, Ltd., 2004.

112. *Guiffrey J*. Manufactures Parisiennes de tapisseries. – Paris, 1892.

113. *Harris S., Brons C., Zuchowska M.* Textiles in Ancient Mediterranean iconography. - Oxbow books, 2022.

114. *Heck M.-C.* Le rubénisme en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles: colloque international organisé par le Centre de recherches en histoire de l'art pour l'Europe du Nord-ARTES (Université Charles de Gaulle-Lille 3) les 1er et 2 avril 2004 / édité par Michèle-Caroline Heck. - Turnhout: Brepols, 2005.

115. *Heinen U.* "Versatissimus in historiis et re politica". Rubens' Anfange als Diplomat // Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Jahrbuch fur Kunstgeschichte. - Koln: Dumont Buchverl. - 2002. - Bd. 63. -S.283-318.

116. *Heinen and Thielemann.* Rubens passioni: kultur der Leidenschaften im Barock (Reconstruktion der Kunste, 3). –Gotfingen, 2001.

117. *Herrero Carretero C.* Rubens, 1577-1640: colección de tapices.- Madrid : Patrimonio Nacional, 2008.

118. *Held J.S.* The oil sketches of P. P. Rubens: a critical catalogue. – Princeton, 1980.

119. *Held J.S.* The Cardiff Cartoons. // The Burlington Magazine. - Mar., 1983. - Vol. 125, No. 960. - p.131-136.

120. *Held J.S.* The Cardiff Cartoons. // The Burlington Magazine. - Jun., 1983. - Vol. 125, No. 963. - p.361.

121. *Held J.S.* On the date and function of some allegorical sketches by Rubens // Journal of the Warburg and Courtland Institutes. - 1975. - №38. -P.218-233, 226.

122. *Huet L.* Pieter Paul Rubens: brieven. - Antwerpen, 2014.

123. *Huvenne P.* L'assomption de Rubens dans la cathédrale Notre-Dame à Anvers.- Tielt : Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 1991.

124. *Ikoku N.* The Victoria & Albert museum's textile collection: Brit. Textile design from 1940 to the present. - London: V & A publ., 1999.

125. *Jaffe M.* Rubens and Italy. – Oxford, 1977.

126. *Jaffe M.* Rubens and Nicolo Pallavicino. // Burlington Magazine. – July, 1988. – Vol. 130, № 1024. –P.523-27.

127. *Jaffe M.* P.P.Rubens. –Oxford, 1986.

128. *Jaffe M.* The Aeneas cartoons at Cardiff: not Boeckhorst, Rubens. // The Burlington magazine. -1983. – Vol.125, № 965. – p.480-487.

129. *Jaffe M.* Rubens's Aeneas cartoons at Cardiff // The Burlington Magazine. - Mar., 1983. - Vol. 125, No. 960. -p.136-151.

130. *Lammertse F. and Vergara A. with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy.* Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. - NAi Publishers Rotterdam, 2004.

131. *Lennard F., Hayward M.* Tapestry Conservation. - Butterworth-Heinemann is an imprint of Elsevier, 2006.

132. *Linscheids P.* Die frühbyzantinischen Textilien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums" ist nun als Open Access verfügbar.- Erstausgabe, 2016.

133. *Logan A.-M.* Peter Paul Rubens, the drawings. // Metropolitan Museum of Art, NY. -2005. – Vol. 62, № 3. -P.419-450.

134. *Magurn R.S.* The letters of Peter Paul Rubens. Translated and edited by Ruth Saunders Magurn. – Cambridge / Massachusetts, 1955.

135. *Mayer-Thurman Christa C.* European Textiles in the Robert Lehman Collection. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.

136. *Martin G.* National Gallery Catalogues. The Flemish School circa 1600 to circa 1900. – London, 1970.

137. *Martin G.* The Flemish in Rome // Apollo. - 1995. - N 398. -p.55–56.

138. *Martin G.* Rubens. The ceiling decoration of the Banqueting Hall, Vol.1 - cop.2005. // 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.

139. *Martin G.* Rubens. The ceiling decoration of the Banqueting Hall, Vol.2- cop.2005. // 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.

140. *Martin J.* The Barberini tapestries at Philadelphia // The Art Quarterly. – 1964. - № 27. – Pp. 315-317.

141. *Michel J.F.M.* Historie de la vie de P.P.Rubens. - Bruxelles: Chez A.E. de Bell, 1771.

142. *Muller H.J.* Zur Antwerpener Fruhzeit von Peter Paul Rubens // Munchener Jahrbuch der Bildenden Kunst. – 1962. - № XII. –S.179.

143. *Oikonomides N.* The Contents of the Byzantine House from the Eleventh to the Fifteenth Century // Dumbarton Oaks Papers. - 1990. -Vol. 44. -P. 205-214.

144. *Oldenbourg R.* P.P. Rubens: des Meisters Gemälde.- Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1921.

145. *Ost H.* Eine unbekannte Olskizze von Peter Paul Rubens und die Bildkonfiguration im Chor der Abteikirche von Affligem // Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Jahrbuch fur Kunstgeschichte / Der Verein der Freunde des Wallraf-Richartz-Museums, Das Museum Ludwig e.V., Koln. - Koln: Dumont Buchverl. - 2000. - Bd. 61. - S.177–200.

146. *Ost H.* Das Altarbild des Peter Paul Rubens in St. Jacob zu Antwerpen und eine Nachzeichnung von Jean-Honore Fragonard // Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Jb. fur Kunstgeschichte Freunde des Wallraf-Richartz-Museums u. des Museums Ludwig E. V. - Koln: Dumont Buchverl. - 2004. - Bd. 65. -S.183-206.

147. *Puyvelde van L.* On Rubens drawings // The Burlington Magazine. – 1940. - № 77. –P.122-125.

148. *Robinson J.* The age of Rubens & Rembrandt : old master prints from the Art Gallery of South Australia : Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts from the sixteenth and seventeenth centuries.- Adelaide : Art Gallery Board of South Australia, 1993.

149. *Ronchaud de L.* La tapisserie dans l'antiquite, le peplos d'Athene.- Paris, Librairie de l'art, 1884.

150. *Rosenthal L.* Gender, politics, and allegory in the art of Rubens. - Cambridge: Cambridge univ. press, 2005.

151. *Rooses M., Ch. Ruelens* Codex Diplomaticus Runianus: documents relatifs a la vie et aux oeuvres de Rubens. - 1887-1909.- Vol. 3, Antwerp.

152. *Scribner C.* Corpus Rubenianum Ludwig Burchard II. The Eucharist series by Nora de Poorter. // The Burlington magazine. - Nov., 1980. - Vol.122, № 932. -p.772-773.

153. *Scribner C.* Sacred Architecture: Rubens's Eucharist Tapestries. // The Art Bulletin Journal. - dec. 1975. - Vol.57 № 4. -p.519-528.

154. *Scribner C.* Tapestries Designed by Rubens. // The Burlington magazine. – May 1984. - Vol. 126, № 974. –p.301.

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

156. *Shalem A.* The Nation Has Put On Garments of Blood": An Early Islamic Red Silken Tapestry in Split. - URL: https://www.doaks.org/resources/textiles/essays/shalem (дата обращения: 08.02.2023).

157. *Standen E.A.* The twelve ages of man: a further study of a set of early sixteenth-century Flemish tapestries // Metropolitan Museum Journal. - 1969. - Vol. 2. - p.127–168.

158. *Stechow W.* Rubens and Classical Tradition. – Cambrige, 1968.

159. *Tapestry in the Baroque. New aspects of production and patronage.* The Metropolitan Museum of Art Symposia. - New York, 2010.

160. *Taylor J.* Cotton weaving and designing. London. New York. Bombey, 1930.

161. *Teixeira J.* O paco Dual de Vila Vicosa. Sua Arquitectura e suas Coleccoes. - Fundacao da Casa Braganca, 1983.

162. *Thomson W.G.* History of Tapestry. - London, 1973.

163. *Torok L.* Coptic Antiquities II.- «L'ERMA» di Bretschneider, 1993.

164. *Tracy James D.* Emperor Charles V, Impresario of War. - Cambridge University Press, 2002.

165. *The Burlington Magazine.* - Mar., 1983. - Vol.125, № 960.- p.130-145.

166. *Van Goidsenhoven B., Baudouin F., de Belser R.* P.P.Rubens and J.Jordaens: Handzeichnungen aus öffentlichen belgischen Sammlungen. - Brussel: Arte Print, 1979.

167. *Van Hout N., Balis A.* Rubens unveiled: notes on the master's painting technique. - Antwerpen: Ludion, 2012.

168. *Van Ysselsteyn (G.T.)* Geschiedenis der tapijtweverijen in de Noordelijke. – Nederlanden, 2 vols, Leiden, 1935-36.- p.67.

169. *Vergara A., Woollett A.T.* Spectacular Rubens: The Triumph of the Eucharist Series. – Getty Publications, 2014.

170. *Vitet J., Brejon de Lavergnee A.* La collection de tapisseries de Louis XIV. - Faton, 2010.

171. *Vlieghe H.* The Identity of the painter of the Cardiff cartoons: proposal. // The Burlington Magazine. -Jun., 1983. -Vol. 125, № 963. -pp. 350-356.

172. *Walter A.L.* Flemish paintings in the Metropolitan museum of art. – The Metropolitan Museum of Art, 1984.

173. *White J., Sherman J.* Rafael's tapestries and their cartoons. // The art bulletin. - Sep., 1958. - Vol. 40, № 3. - p.193-221.

174. *Wilhelm G., Malin G.* Peter Paul Rubens: aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein / [Katalog-Text: Gustav Wilhelm; Red. u Gestaltung: Georg Malin]. - 3. Aufl. - Vaduz: Liechtensteinische Kunstsamlungen, 1978.

175. *Woollett Anne T., van Suchtelen A.* Rubens and Brueghel: a working friendship. - Zwolle, 2006.

176. *Zoff O.* Die Briefe des P.P.Rubens. - Wien: Scholl, 1918.

177. Сайт «Historic.ru» / Сайт «Historic.ru» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://historic.ru/maps/index.shtml (дата обращения: 11.09.2013).

178. Сайт «Школа жизни. ру» / Сайт «Школа жизни. ру» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-41795/ (дата обращения: 10.10.2013).

179. Сайт «Live Internet» / Сайт «Live Internet» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://www.liveinternet.ru/users/3251944/post331703064/ (дата обращения: 14.10.2013).

180. Сайт «Drawn by the brush: Oil sketches by Peter Paul Rubens» / Сайт «Drawn by the brush: Oil sketches by Peter Paul Rubens» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://www.bampfa.berkeley.edu/projects/rubens/exhibition/history7detail.html (дата обращения: 25.01.2014).

181. Сайт «Рубенс. ру» / Сайт «Рубенс. ру» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://rybens.ru/ (дата обращения: 07.12.2014).

182. Сайт «Gallerix» / Сайт «Gallerix» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://gallerix.ru/storeroom/95098395/ (дата обращения: 6.12.2014).

183. Сайт «IdRef» / Сайт «IdRef» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://www.idref.fr/02998551X (дата обращения: 06.03.2014).

184. Сайт «Труды Государственного Эрмитажа» Каталог музея / Сайт «Труды Государственного Эрмитажа» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://kronk.spb.ru/library/trge.htm (дата обращения: 17.03.2015).

185. Сайт «Kinq’s galleries» / Сайт «Kinq’s galleries» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://www.kingsgalleries.com/peter-paul-rubens/ (дата обращения: 15.06.2015).

186. Сайт «Saint John’s Cathedral» / Сайт «Saint John’s Cathedral» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://www.stjohnscocathedral.com/visitor-information.html (дата обращения: 18.04.2016).

187. Сайт музея «Koninklijkl Museum Voor Schone Kunsten Antwerpen» / Сайт музея «Koninklijkl Museum Voor Schone Kunsten Antwerpen» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://www.kmska.be/export/sites/kmska/content/Documents/Collectie/Rubensbulletin_2007/Rubensbulletin_-_1_1.pdf (дата обращения: 24.11.2015).

188. Сайт «Лекция» / Сайт «Лекция» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://lektsia.com/2x690b.html (дата обращения: 18.07.2016).

189. Сайт «Биографии мастеров искусств» / Сайт «Биографии мастеров искусств» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://biography.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st010.shtml (дата обращения: 18.07.2016).

190. Сайт «Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal» / Сайт «Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/220/2/Grimm,_Gerald_Volker_-_%C3%9Cberlegungen_zu_Pieter_19-09-11.pdf (дата обращения: 18.07.2016).

191. Сайт «Antwerpen, Kerken en Toerisme» / Сайт «Antwerpen, Kerken en Toerisme» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://topa.be/admin/files/assets/subsites/2379/documenten/scbw_en_1301_lace.pdf (дата обращения: 18.07.2016).

192. Сайт «Google books» / Сайт «Google books» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://books.google.ru/books?id=InTaiRSKB_AC&pg=PA272&lpg=PA272&dq=Adolfo+S.+Cavallo,+Tapestries+of+Europe+and+Colonial+Peru+in+the+Museum+of+Fine+Arts,+Boston&source=bl&ots=ZHCO7ao1Jj&sig=lfr4sa2w5qO30pMTUyneuEFBsOw&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwj8n8rhtv3NAhUkJJoKHVMABtEQ6AEIIjAB#v=onepage&q=Adolfo%20S.%20Cavallo%2C%20Tapestries%20of%20Europe%20and%20Colonial%20Peru%20in%20the%20Museum%20of%20Fine%20Arts%2C%20Boston&f=false (дата обращения: 15.07.2016).

193. Сайт «Биографии мастеров искусств» / Сайт «Биографии мастеров искусств» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://biography.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st003.shtml (дата обращения: 19.07.2016).

194. Электронная библиотека «Internet archive» / Электронная библиотека «Internet archive» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL:

https://archive.org/stream/correspondanced02roosgoog#page/n138/mode/2up (дата обращения: 06.01.2017).

195. Электронная библиотека «Internet archive» / Электронная библиотека «Internet archive» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://archive.org/details/lesmanufactures00guifgoog/page/n50/mode/2up (дата обращения: 09.06.2022).

196. Сайт Фонда Думбартон-Оукс (Dumbarton oaks) / Сайт Фонда Думбартон-Оукс (Dumbarton oaks) [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.doaks.org/resources/textiles/essays/ball (дата обращения: 13.01.2023).

197. Сайт ГМИИ им. С. Г. Пушкина / Сайт ГМИИ им. С. Г. Пушкина [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://museumconservation.ru/data/specprojects/tkanoe-velikolepie/history-of-tapestries/zarozhdenie-shpalernogo-kachestva/ (дата обращения: 13.01.2023).

198. Сайт Фонда Аббега (Abegg-Stiftung) / Сайт Фонда Аббега (Abegg-Stiftung) [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://abegg-stiftung.ch/collection/der-spaetantike-mittelmeerraum/ (дата обращения: 13.01.2023).

199. Сайт Университета в Бонне / Сайт Университета в Бонне [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.christliche-archaeologie.uni-bonn.de/de (дата обращения: 01.02.2023).

200. Электронный ресурс газеты The New York Times «В текстиле поздней античности: долговечный показ мод» от Джон Ноубл Уилтфорд / Электронный ресурс газеты The New York Times «В текстиле поздней античности: долговечный показ мод» от Джон Ноубл Уилтфорд [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.nytimes.com/2016/03/15/science/roman-empire-textiles-archaeology-late-antiquity.html?auth=login-google1tap&login=google1tap (дата обращения: 15.01.2023).

201. Электронная библиотека JSTORE / Электронная библиотека JSTORE [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.jstor.org/ (дата обращения: 11.02.2023).

202. Национальная библиотека Мадрида / Национальная библиотека Мадрида [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.bne.es/es (дата обращения: 15.03.2023).

203. Официальный сайт музея Изящных Искусств в Филадельфии / Официальный сайт музея Изящных Искусств в Филадельфии [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://philamuseum.org/ (дата обращения: 05.03.2023).

204. Сайт музея- монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде «Patrimonio Nacional» / Сайт музея- монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде «Patrimonio Nacional» [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.patrimonionacional.es/ (дата обращения: 19.03.2023).

205. Сайт Музея Прадо в Мадриде / Сайт Музея Прадо в Мадриде [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.museodelprado.es/en (дата обращения: 09.03.2023).

206. Сайт картинной галереи Сан-Суси в Потсдаме / Сайт картинной галереи Сан-Суси в Потсдаме [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.spsg.de/schloesser-gaerten/objekt/bildergalerie-von-sanssouci/ (дата обращения: 29.03.2023).

207. Сайт Королевской библиотеки в Турине / Сайт Королевской библиотеки в Турине [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://museireali.beniculturali.it/biblioteca-reale/ (дата обращения: 28.03.2023).

208. Сайт музея Искусств Дж. Б. Спида, Луисвилл / Сайт музея Искусств Дж. Б. Спида, Луисвилл [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.speedmuseum.org/ (дата обращения: 30.03.2023).

209. Сайт Галереи искусств Йельского университета / Сайт Галереи искусств Йельского университета [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://artgallery.yale.edu/ (дата обращения: 29.03.2023).

210. Сайт он-лайн коллекции Фонда Барнса в Марионе, США / Сайт он-лайн коллекции Фонда Барнса в Марионе, США [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.barnesfoundation.org/ (дата обращения: 29.03.2023).

211. Сайт музея Ватикана в Риме / Сайт музея Ватикана в Риме [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en.html (дата обращения: 17.03.2023).

212. Сайт музея Ватикана в Риме / Сайт музея Ватикана в Риме [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en.html (дата обращения: 17.03.2023).

213. Сайт музея Изящных искусств Нанси / Сайт музея Изящных искусств Нанси [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://musee-des-beaux-arts.nancy.fr/accueil (дата обращения: 17.03.2023).

214. Сайт музея Фицуильяма в Кембридже / Сайт музея Фицуильяма в Кембридже [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/ (дата обращения: 29.03.2023).

215. Сайт Национальной художественной галереи в Вашингтоне / Сайт Национальной художественной галереи в Вашингтоне [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.nga.gov/ (дата обращения: 13.03.2023).

216. Сайт музея Маурицхёйса в Нидерландах / Сайт музея Маурицхёйса в Нидерландах [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.mauritshuis.nl/en/ (дата обращения: 29.03.2023).

217. Сайт музея в Байонне, Франция / Сайт музея в Байонне, Франция [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://useum.org/museum/musee-bonnat-helleu (дата обращения: 29.03.2023).

218. Сайт музея Искусств Лос-Анджелеса / Сайт музея Искусств Лос-Анджелеса [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.lacma.org/ (дата обращения: 29.03.2023).

219. Сайт музея Кунстхалле на Карлсруэ, Германия / Сайт музея Кунстхалле на Карлсруэ, Германия [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/ (дата обращения: 29.03.2023).

220. Сайт музея Изящных искусств Валансьен / Сайт музея Изящных искусств Валансьен [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://musee.valenciennes.fr/ (дата обращения: 30.03.2023).

221. Сайт Женевского музея искусства и истории / Сайт Женевского музея искусства и истории [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://institutions.ville-geneve.ch/fr/mah/ (дата обращения: 30.03.2023).

222. Сайт Бостонского музея Изящных искусств / Сайт Бостонского музея Изящных искусств [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: http://collections.mfa.org/ (дата обращения: 30.03.2023).

223. Сайт музея Палаццо Питти / Сайт музея Палаццо Питти [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.uffizi.it/palazzo-pitti/galleria-palatina (дата обращения: 30.03.2023).

224. Сайт музея Джона и Мейбл Ринглинг / Сайт музея Джона и Мейбл Ринглинг [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.ringling.org/museum-art (дата обращения: 30.03.2023).

225. Сайт собора Св. Иоанна в Валлетте / Сайт собора Св. Иоанна в Валлетте [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.stjohnscocathedral.com/explore/the-collections/ (дата обращения: 30.03.2023).

226. Сайт Королевского музея изящных искусств, Брюссель / Сайт Королевского музея изящных искусств, Брюссель [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://fine-arts-museum.be/en (дата обращения: 30.03.2023).

227. Сайт электронной библиотеки Мигеля де Сервантеса / Сайт электронной библиотеки Мигеля де Сервантеса [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.cervantesvirtual.com/ (дата обращения: 18.04.2023).

228. Сайт Королевской коллекции Великобритании / Сайт Королевской коллекции Великобритании [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.rct.uk/ (дата обращения: 04.05.2023).

229. Сайт музея Изящных искусств в Турне / Сайт музея Изящных искусств в Турне [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://mba.tournai.be/ (дата обращения: 18.05.2023).

230. Музей герцога Антона Ульриха в Брауншвейге / Музей герцога Антона Ульриха в Брауншвейге [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.braunschweig.de/english/culture/museum/haum.php (дата обращения: 18.05.2023).

231. Сайт архива выставок испанского искусства / Сайт архива выставок испанского искусства [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.museunacional.cat/es/archivos-de-arte (дата обращения: 25.05.2023).

232. Сайт Исторического архива города Барселоны / Сайт Исторического архива города Барселоны [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.barcelona.cat/es/ (дата обращения: 25.05.2023).

233. Сайт Института искусств в Детройте / Сайт Института искусств в Детройте [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://dia.org/ (дата обращения: 20.06.2023).

234. Сайт музея Искусства и истории в Женеве / Сайт музея Искусства и истории в Женеве [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.mahmah.ch/ (дата обращения: 10.06.2023).

235. Сайт музея Королевского замка Вавель в Кракове / Сайт музея Королевского замка Вавель в Кракове [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://wawel.krakow.pl/en (дата обращения: 08.06.2023).

236. Сайт музея Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме / Сайт музея Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.boijmans.nl/ (дата обращения: 23.06.2023).

237. Сайт Художественного музея института Курто / Сайт Художественного музея института Курто [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://courtauld.ac.uk/gallery/ (дата обращения: 24.06.2023).

238. Сайт Королевского музея искусства и истории в Брюсселе / Сайт Королевского музея искусства и истории в Брюсселе [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.kmkg-mrah.be/ (дата обращения: 14.05.2023).

239. Сайт музея Изобразительных искусств в Пау / Сайт музея Изобразительных искусств в Пау [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.pau.fr/article/le-musee-des-beauxarts-devoile-une-collection-connue-du-monde-entier (дата обращения: 22.05.2023).

240. Сайт Городского музея в Кёльне / Сайт Городского музея в Кёльне [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.koelnisches-stadtmuseum.de/ (дата обращения: 04.07.2023).

241. Сайт Художественного музея в Глазго / Сайт Художественного музея в Глазго [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.glasgowlife.org.uk/ (дата обращения: 15.05.2023).

242. Сайт Дворца Барберини в Риме / Сайт Дворца Барберини в Риме [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.barberinicorsini.org/en/ (дата обращения: 02.08.2023).

243. Сайт музея Версаля / Сайт музея Версаля [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.chateauversailles.fr/ (дата обращения: 04.07.2023).

244. Сайт музея Изящных искусств в Лос-Анджелесе / Сайт музея Изящных искусств в Лос-Анджелесе [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.lacma.org/ (дата обращения: 14.08.2023).

245. Сайт музея Нортона Саймона в Пасадене / Сайт музея Нортона Саймона в Пасадене [Электронный ресурс] //: [сайт]. — URL: https://www.nortonsimon.org/ (дата обращения: 08.09.2023).

КАТАЛОГ-ПРИЛОЖЕНИЕ ЭСКИЗОВ И ШПАЛЕР ПО КАРТОНАМ П.П. РУБЕНСА

Серия	**История Деция Муса**	**История императора Константина**	**Триумф Евхаристии**	**История Ахиллеса**
Год создания	1616-1618	ок. 1622	ок. 1625-1633	1630-35 (1632-33) точная датировка неизвестна
Заказчик	1.Некие Генуэзские дворяне 2.Семейство Паллавичини (заказчики и друзья художника) 3. Купец Франс Свеертс (по Лекуре М.-А.)[246]	1. Людовик XIII 2. Марк Команс и Франсуа де ла Планш	Испанская инфанта Изабелла Клара Евгения	Точно неизвестен (в качестве версий: король Англии Карл I и король Испании Филипп IV)
Количество шпалер[247]	8[248]	13[249]	21[250]	8
Ткацкая мастерская[251]	Ян Рэс	Марк Команс и Франсуа де ла Планш	Консорциум Рэсов, Гебёльсов, Вервоертов и Фабертов	Даниэль Эггерман
Кайма	Выбор ткачей	Выбор ткачей	П.П. Рубенс	П.П. Рубенс
Состав серии (шпалеры, эскизы)	**1.** «Деций Мус рассказывает свой сон» шпалера (352х326 см), мастерская Яна Рэса; (инв. ТА 16); modello-	**1.** «Бракосочетание Константина и Фаусты» (485,1х608,3 см) (инв.1959-78-2), modello- 47,3х64,4 см, частная коллекция М. У.	**1.** «Два херувима несут дарохранительницу» (350х311 см, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN[252], инв.№ 00614222). Картон[253] 370х320 см-	**1.** «Фетида опускает Ахиллеса в реку Стикс» (417х320 см- Даниэль Эггерман; местонахождение неизвестно). Более поздняя копия из

[246] Лекуре М.-А. Рубенс. - М.: Молодая гвардия, 2011. С.188.

[247] Имеется в виду количество шпалер в серии, задуманное П.П. Рубенса. Не всегда замысел полностью выполняли в материале.

[248] 6 основных сцен и 2 межоконных полотна.

[249] Данное количество относится к картонам П.П. Рубенса (некоторые сцены не были вытканы), однако до нас дошли лишь 7 шпалер. Позднее серия была дополнена композициями Пьетро де ла Кортона.

[250] П.П. Рубенс предложил 21 композицию для серии, однако одна сцена не была выполнена в материале.

[251] Мастерские, выполнявшие оригинальные серии, так как впоследствии права на картоны перепродавались, и более поздние шпалеры имели клейма других ткацких мастерских.

[252] PN- Patrimonio Nacional – Фонд Национального Наследия Испании (прим. автора).

[253] Под термином «картон» имеются в виду картины, выполненные маслом на холсте в натуральный размер шпалеры (прим. автора).

	294x277,9 см (инв. GE 47). **2.** «Деций Мус советуется с оракулами. Толкование победы» шпалера (398x359 см), мастерская Яна Рэса; (инв. TA 17); modello- 294x412,3 см (инв. GE 48). **3.** «Молитва о пожертвовании. Благословление Деция Муса» шпалера (399x402 см), мастерская Ян Рэса; (инв. TA 18); modello- 284,2x335,7 см (инв. GE 49). **4.** «Деций Мус отсылает ликторов к Титу Манлию» шпалера более позднего издания мастерской Яна Рэса II (345x396 см) (инв. TA 172); modello- 285,5x342,4	Литэм (M. W. Leatham), Финчемпстед. **2.** «Символ Христа является Константину» modello- 46,2x56 см (кот.659), не вошла в дар кардиналу в 1625 г. **3.** «Лабарум», modello- 35,4x27,5 см. Частная коллекция не вошла в дар кардиналу в 1625 г. **4.** «Битва у Мильвийского моста» (485,1x744,2 см) (инв.1959-78-3), modello- 38,3x64,5 см, коллекция Уоллеса (Wallace collection) (инв.№ 520), Лондон. **5.** «Триумфальный въезд Константина в Рим» (487x544,4 см) (инв.1959-78-1), modello- 48,2x25,5 см, коллекция Фонда Клоуза (Clowes Fund Collection), Индианаполис, США (IMA)	местонахождение неизвестно; modello 50x45 см- местонахождение неизвестно, bozzetti 31,5x31,5 см- Художественный институт Чикаго (инв.№ 37.1012).[254] **2.** «Музицирующие ангелы» (510x320 см, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614224). Картон 495x320 см- местонахождение неизвестно; modello 65x42 см- местонахождение неизвестно, bozzetti- Художественный институт Чикаго (инв.№ 37.1012). **3.** «Музицирующие ангелы» (494x312 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614218). Картон 495x315 см- местонахождение неизвестно; modello 65x40 см- местонахождение неизвестно, bozzetti- Художественный институт Чикаго (инв.№ 37.1012). **4.** «Церковная иерархия в поклонении» (495x331 см, Я.	мастерской Франса Райса хранится в музее Высоких искусств и истории в Брюсселе (инв. № 2107); modello 109,2x89,2 см- Музей искусств Джона и Мэйбл Ринглинг в Сарасоте (инв. № SN 221); bozzetti 44,1x38,4 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760). **2.** «Обучение Ахиллеса» (417x320 см- Д. Эггерман; частная коллекция); modello 109,5x89,4 см- музей Прадо, Мадрид (инв. № 2454); bozzetti 44,7x 38,4 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760a). **3.** «Ахиллес среди дочерей Ликомеда» (410x520 см- Д. Эггерман; герцогский дворец Вилла-Висоза (Paço Ducal de Vila Viçosa), Португалия[256] Поздняя копия мастерской Яна ван Лефдаля

[254] Пять шпалер цикла: «Два херувима несут дарохранительницу», «Музицирующие ангелы», «Музицирующие ангелы», «Церковная иерархия в поклонении», «Светская иерархия в поклонении» составляют группу шпалер «Поклонение Евхаристии». Вариант размещения данной группы представлен на сохранившемся bozzetti П.П. Рубенса из Чикагского Художественного института, по этой причине шпалеры имеют единый инвентарный номер (прим. автора).

[256] Собрание произведений искусства герцогского дворца Вилла-Викоза, является частной коллекцией.

	см (инв. GE 50). **5.** «Смерть Деция Муса» шпалера (390x564 см), мастерская Яна Райса; (инв. TA 19); modello- 288,5x517,7 см (инв. GE 51). **6.** «Похороны Деция Муса» шпалера (331x508 см), мастерская Яна Рэса; (инв. TA 25); modello- 288,8x515,2 см (инв. GE 52). **7.** «Победа и доблесть» (межоконное полотно) 390x153 (инв. TA 20); modello- 287,8x272,4 см (инв. GE 78) **8.** «Трофеи» (межоконное полотно) modello- 287x125,2 см (инв. GE 53)	(инв.№ 2001.237). **6.** «Трофеи», modello- 38,1x29,21 см. Частная коллекция. Не вошла в дар кардиналу в 1625 г. **7.** «Крещение Константина» (477,5x545,5 см) (инв.1959-78-4), modello- частная коллекция Виконтессы де Ноай (The Vicomtesse de Noailles), не вошла в дар кардиналу в 1625 г. **8.** «Константин поручает Криспу командование флотом», modello- 61,5x53,4 см. Сидней, Галерея искусства Нового Южного Уэльса. Не вошла в дар кардиналу в 1625 г. **9.** «Константин побеждает Лициния. Сухопутное сражение», не вошла в дар кардиналу в 1625 г. **10.** «Основание Константинополя» (483,9x480,1	Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614216). Картон 490x330 см- местонахождение неизвестно, местонахождение неизвестно; modello 66,5x46,5 см- музей Дж. Б. Спид в Луисвилле, bozzetti- Художественный институт Чикаго (инв.№ 37.1012). **5.** «Светская иерархия в поклонении» (480x331 см, Я. Райс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614217). Картон 480x331 см- местонахождение неизвестно; modello 66,5x46,5 см- частная коллекция[255], bozzetti- Художественный институт Чикаго (инв.№ 37.1012). **6.** «Царь Давид, играющий на арфе» (330x485 см, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614223). Картон 330x485 см- местонахождение неизвестно, modello 45x66 см- коллекция Фонда Барнса, Марион,	находится в Доме Рубенса в Анверпене (инв. № W.58); modello 107,4x145,2 см- музей Прадо, Мадрид (инв. № 2455); bozzetti 45,5x61,2 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 2310). **4.** «Гнев Ахиллеса» (417x390 см- Д. Эггерман; частная коллекция); modello 107,1x109,2 см- Художественный музей института Курто (Courtauld Institute Gallery), Лондон (инв. № PG 374); bozzetti 44,8x46 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760b). **5.** «Возвращение Бресеи» (417x585 см- Д. Эггерман; герцогский дворец Вилла-Висоза). Поздняя копия из мастерской Франса Райса хранится в музее Высоких искусств и истории в Брюсселе; modello 107,1x163,3 см- музей Прадо, Мадрид (инв. № 2566); bozzetti

[255] Эскиз считался утерянным, пока в 2019 г. Художественная галерея Хугстедера (Hoogsteder & Hoogsteder) не обратилась к специалисту творчества П.П. Рубенса Фризо Ламерце из музея Бойманса ван Бёнингема, с просьбой подтвердить подлинность найденного эскиза. Анализ произведения подтвердил оригинальность и принадлежность кисти фламандского художника, что стало важным открытием и находкой для мирового искусства. URL: https://hoogsteder.com/search/Rubens (дата обращения: 07.04.2023).

		см) (инв.1959-78-7), modello- 41,3x40,7 см, Государственный музей Карлсруэ (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe) (инв.№2759). **11.** «Константин поклоняется истинному кресту» (495,3x502,9 см) (инв.1959-78-6), modello- 35,4x33,7 см, частная коллекция. **12.** «Смерть Константина» (489x497,8 см) (инв.1959-78-5), modello- 34x33,5 см, частная коллекция. **13.** «Триумф Рима»- не был выткан. Шпалеры по картонам Пьетро де ла Кортона, выполненные в дополнение к серии П.П. Рубенса (1633-37 гг.): «Константин, сражающийся со львом» (328,93x234,95 см) (инв.1959-78-11), «Константин	США; bozzetti 11x16 см- местонахождение неизвестно. **7.** «Встреча Авраама и Мельхиседека» (490x600 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610324). Картон 445,1x570,9 см (обрезан по периметру, вероятный исходный размер 490x600 см)- музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN212); modello 87x91 см- музей Прадо, Мадрид (инв.№ P001696); modello 66x82,5 см- Национальная художественная галерея в Вашингтоне; bozzetti 15,5x15,5 см- музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 231). **8.** «Сбор манны небесной» (417x482 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610321). Картон 487,7x411,5 см- музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№	44,4x66,7 см- Институт искусств в Детройте (инв. № 53 356)[257]. **6.** «Фетида принимает оружие от Вулкана для Ахиллеса» (414x468 см- Д. Эггерман; герцогский дворец Вилла-Викоса). Повтор мастерской Яна Рэса хранится в музее собора Св. Иоакова в Сантьяго-де-Компостела, Испания[258]. Еще одна шпалера более позднего повтора, выполненная в мастерской Яна Рэса II поступила в Государственный Эрмитаж в 2016 г. (инв.№ Т-16734); modello 108,7x126,5 см- музей Изобразительных искусств в Пау, Франция (инв. №. 417); bozzetti 44,6x53,4 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760c). **7.** «Ахиллес убивает Гектора»

[257] Масляный эскиз Рубенса «Возвращение Бресеи» (45,4x67,6 см) хранится в Детройском институте искусств и является посмертным даром Мистера и Миссис Эдгар Уиткомб (Mr. and Mrs. Edgar B. Whitcomb). См. электронный ресурс https://dia.org/collection/briseis-given-back-achilles-60002 (дата обращения: 20.06.2023).

[258] Возможно, данная шпалера находилась в составе серии, проданной Луису Франциско де Бенавидесу, маркизу Карасена в 1648 г. Завещан собору Педро Акунья-и-Мальваром в 1814 г. См. F. Lammertse and A. Vergara with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy. Peter Paul Rubens: The Life of Achilles.- NAi Publishers Rotterdam, 2004. P.117.

		сжигает упоминания» (499,11x454,66 см) (инв.1959-78-12), «Константин, уничтожающий языческих идолов» (499,11x371,35 см) (инв.1959-78-8), «Статуя Константина» (502,92x175,26 см) (инв.1959-78-13), «Битва с Лицием. Морское сражение» (501,65x787,4 см) (инв.1959-78-9), «Явление истинного креста» (492,76x344,17 см) (инв.1959-78-10)	SN211); modello 65x53 см- музей Искусств Лос-Анджелеса (Los Angeles County Museum of Art, сокр. LACMA) (инв.№ M.69.20); bozzetti 15,5x13 см- музей Бонна в Байонне (инв.№ 456). **9.** «Пророк Илия и Ангел» (445x415 см, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 006103320). Картон 471x413 см- музей Изящных искусств, Валансьен, Франция; modello 66x54,5 см- музей Бонна в Байонне, Франция; bozzetti 15,5x13 см- музей Бонна в Байонне, Франция (инв.№ 457). **10.** «Жертвоприношение Ветхого Завета» (480x655 см, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614220). Картон 480x655 см- пропал при пожаре в Брюссельском дворце в 1731 г.; modello 70x86 см- Бостонский музей Изящных искусств; bozzetti 16x21,5 см- местонахождение неизвестно. **11.** «Триумф Церкви над	(414x468 см- Д. Эггерман; местонахождение неизвестно).259 Копия мастерской Яна ван Лефдаля хранится в Государственном музее Касселя, Германия; modello 107,4x126,7 см- музей Изобразительных искусств в Пау (инв. №. 418); bozzetti 44,4x53 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760d). **8.** «Смерть Ахиллеса» (418x390 см- Д. Эггерман; герцогский дворец Вилла-Висоза). Копия мастерской Жерара ван Стрекена хранится в Государственном музее Касселя, Германия (инв. № L 224); modello 107,5x109,8 см- Художественный музей института Курто, Лондон (инв. № PG 375); bozzetti 44,3x46 см- музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760e).

[259] Шпалера оригинального издания Д. Эггермана была продана на аукционе Друо (Druo) в Париже в январе 1970 г. Ее дальнейшая судьба неизвестна. Фотографий не сохранилось.

			невежеством и слепотой» (480x750 см, Я. Рэс, Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610325). Картон 480x750 см- пропал при пожаре в Брюссельском дворце в 1731 г.; modello 86x105 см (увеличили размер по периметру, вероятный исходный размер 62x98,5 см)- музей Прадо, Мадрид (инв.№ P001698); bozzetti 16,5x24,8 см- музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 228). **12.** «Триумф Веры над философией и наукой» (490x650 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614219). Картон 481x595 см (уменьшили по ширине, исходный размер 481x650 см)- музей Изящных искусств, Валансьен, Франция; modello 63x89 см- Королевское собрание, Брюссель; bozzetti 16,5x21 см- музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 243). **13.** «Триумф Божественной любви» (488x480 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер.	

			Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610323). Картон 386,1x518,2 см - музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN977); modello 87x91 см (размер увеличен, исходный 65x66 см)- музей Прадо, Мадрид (инв.№ P001700); bozzetti 15,5x13 см- музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 230). **14.** «Четыре евангелиста» (487x550 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610322). Картон 439,4x447 см - музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN213); modello 64x68 см- замок Садэли, Глостершир, Англия; bozzetti 16,3x16,7 см (размер увеличили, исходный 15,9x16,3 см)- музей Фицуильяма (инв.№ 242). **15.** «Защитники Евхаристии» (482x493 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00618366). Картон 434,3x444,5 см- музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN214); modello 86x91 см (добавили	

			поле по периметру, оригинальный размер 65х68 см)- музей Прадо, Мадрид (инв.№ 1695); modello 24,5х34,5 см- музей Прадо, Мадрид; bozzetti 15,8х16,5 см- музей Фицуильяма в Кембридже (инв.№ 241). **16.** «Евхаристия преодолевает языческие жертвы» (490х670 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт, Я. Фобер. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610319). Картон 490х670 см- пропал при пожаре в Брюссельском дворце в 1731 г.; modello 65х91 см- музей Прадо (инв.№ P001699), Мадрид; bozzetti 16х21,5 см- местонахождение неизвестно. **17.** «Победа Истины над ересью» (473х651 см, Я. Рэс, Я. Гёбельс. Десальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614221). Картон 470х670 см- пропал при пожаре в Брюссельском дворце в 1731 г.; modello 64,5х90,5 см- музей Прадо, Мадрид (инв.№ P001697); bozzetti 16,5х21,6 см- музей Фицуильяма,	

			Кембридж (инв.№ 229). **18.** «Преемственность пап» (493х250 см, Я. Рэс, Г. Вервоерт. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610326). Картон 493х250 см- местонахождение неизвестно; modello 66х34 см- галерея Изящных искусств, Сан-Диего; bozzetti 17х8,5 см- местонахождение неизвестно. **19.** «Летопись» (270х203 см, Я. Гёбельс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610328). Картон 260х200 см- местонахождение неизвестно; modello 36х28,5 см- местонахождение неизвестно; bozzetti 8,6х6,8 см- музей Изящных искусств в Турне, Бельгия. **20.** «Милосердие просвещает мир» (270х200 см, Я. Рэс. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610327). Картон 270х200 см- местонахождение неизвестно; modello 36,8х29,4 см- колледж Амхерсдж, Массачусетс, США; bozzetti- не сохранился. **21.** «Триумф Надежды» (не выткан, сохранился bozzetti 16,2х20,3 см- частное	

			собрание Л. Фейтен и Ко, Нью-Йорк.	
Интерьер	Неизвестен	Неизвестен (вероятно, Большой зал на втором этаже дворца Барберини в Риме)	Интерьер церкви[260] монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде	Неизвестен
Нынешнее местонахождение шпалер	Шпалеры находятся в консервации музея Лихтенштейна в Вене.	Семь шпалер по картонам П.П. Рубенса находится в музее Искусств Филадельфии, США.	Оригинальные шпалеры хранятся в монастыре Дескальсас Реалес.	Шпалеры разрозненны по частным коллекциям.[261]
Нынешнее местонахождение эскизов	Вашингтон, Нац. Галерея; Мадрид, Прадо; Вена, Музей Лихтенштейна.	Сидней, Галерея искусства Нового Южного Уэльса; Карлсруэ, Гос. Музей; Филадельфия, Музей искусств.	Бостон, Музей изобразительных искусств; Париж, Лувр; Байон, Музей Бонна; Метрополитен музей, Нью-Йорк; Кембридж, музей Фицуильяма; Брюссель, Королевский музей изящных искусств; Мадрид, музей Прадо; Вашингтон, Национальная галерея; Кливленд, Музей искусств; Сарасота, Музей Ринглинга; Валансьенн, Музей изящных искусств.	Роттердам, Музей Бойманса ван Бёнингена; Детройт, Институт искусств; По, Музей искусств; Лондон, Институт искусств Курто; Мадрид, Прадо; Сарасота, Музей Ринглинга.

[260] Возможно, и внутренний двор монастыря.

[261] Местонахождение двух шпалер неизвестно («Фетида окунает Ахиллеса в Стикс», «Ахиллес убивает Гектора»).

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова
(ФГБОУ ВО РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Шашкина Карина Григоровна

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫЕ ЦИКЛЫ ШПАЛЕР ПО КАРТОНАМ П.П. РУБЕНСА В ПРОСТРАНСТВЕ АРХИТЕКТУРНОГО АНСАМБЛЯ

Специальность 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
Том II

Научный руководитель
кандидат искусствоведения, доцент
Полякова Е.В.

Москва 2025

Перечень иллюстраций.

ГЛАВА 1…….....3

ГЛАВА 2…….……..35

ГЛАВА 3..…….83

ГЛАВА 1.

А)



Б)

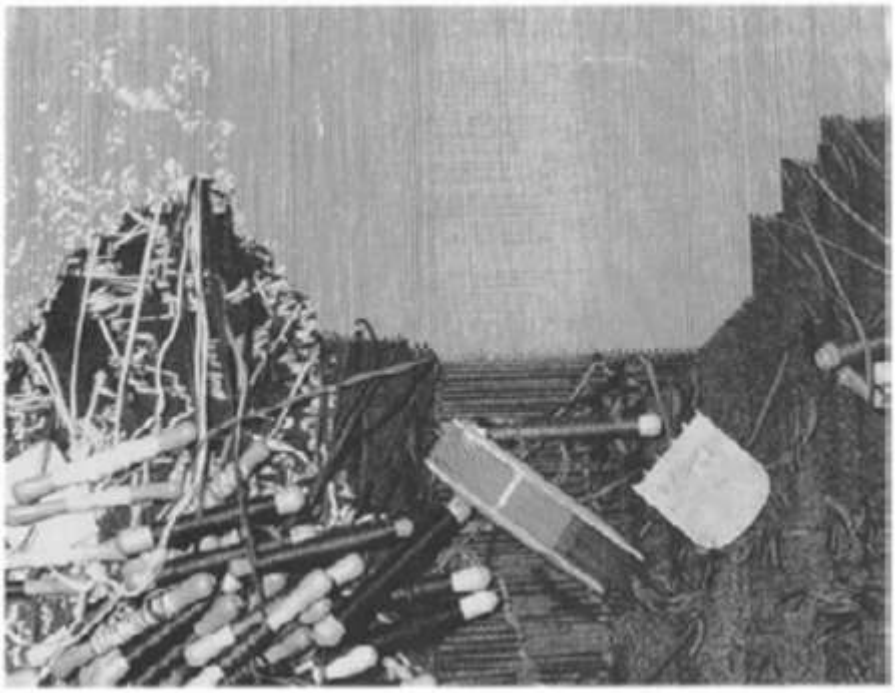
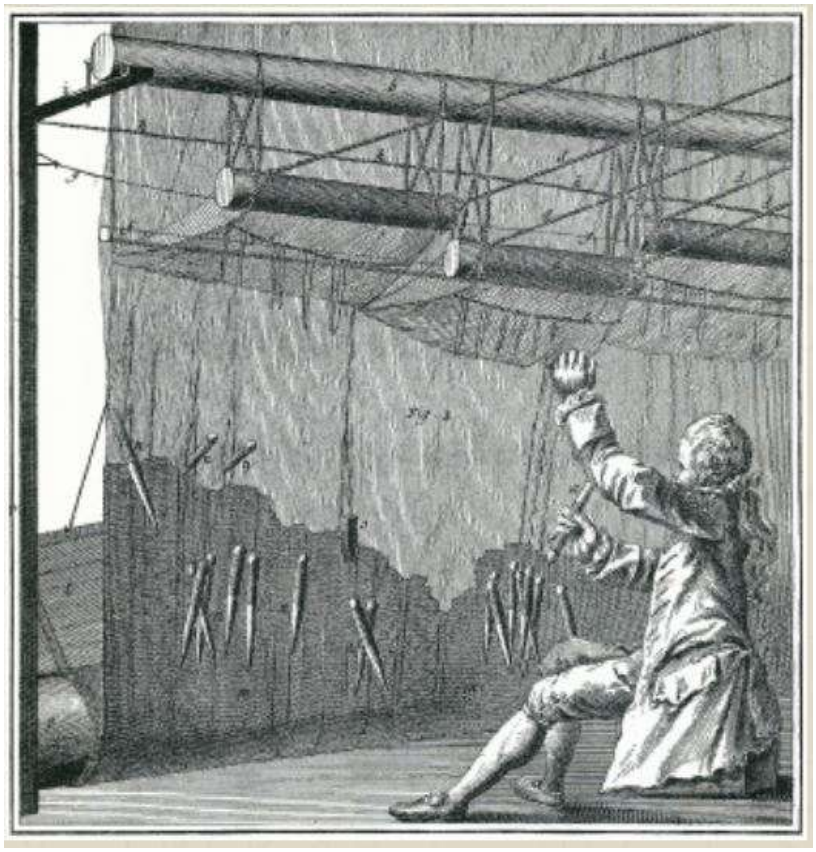


Рис.1.1 А). Работа на горизонтальном ткацком станке- басслиссе. Б) Вид изнанки шпалеры на басслиссе. Фотографии из монографии Campbell T. Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence. - The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2002.

А) 

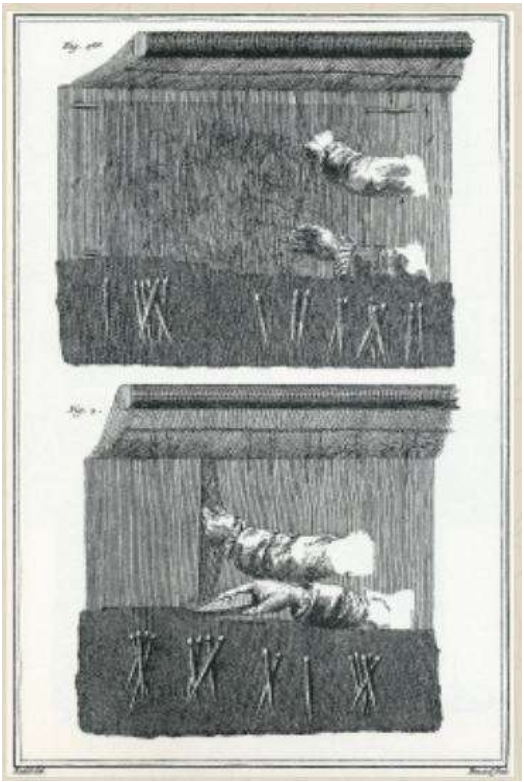
Б) 

Рис.1.2 А) Работа на вертикальном ткацком станке- готлиссе. Б) Лицевая сторона шпалеры на готлиссном станке. Фото с официального сайта музея ГМИИ им. А. С. Пушкина. URL: https://museumconservation.ru/data/specprojects/tkanoe-velikolepie/history-of-tapestries/zarozhdenie-shpalernogo-kachestva/



Рис.1.3 Клейма крупнейших европейских ткацких мастерских. Фотографии из монографий De Vega P. J., Gallegos C. D. Catalogo De Tapices Del Patrimonio Nacional, Volumen II: Siglo XVII. – Editorial Patrimonio Nacional. – Madrid, 1986, и Delmarcel G. Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999.



Рис.1.4 Мильфлёра «Герб Карла V» (1530-1555), мастерская Вильгельма де Паннемакера, Художественно-Исторический музей в Вене (Kunsthistorisches Museum). Фото Шашкиной К.Г.

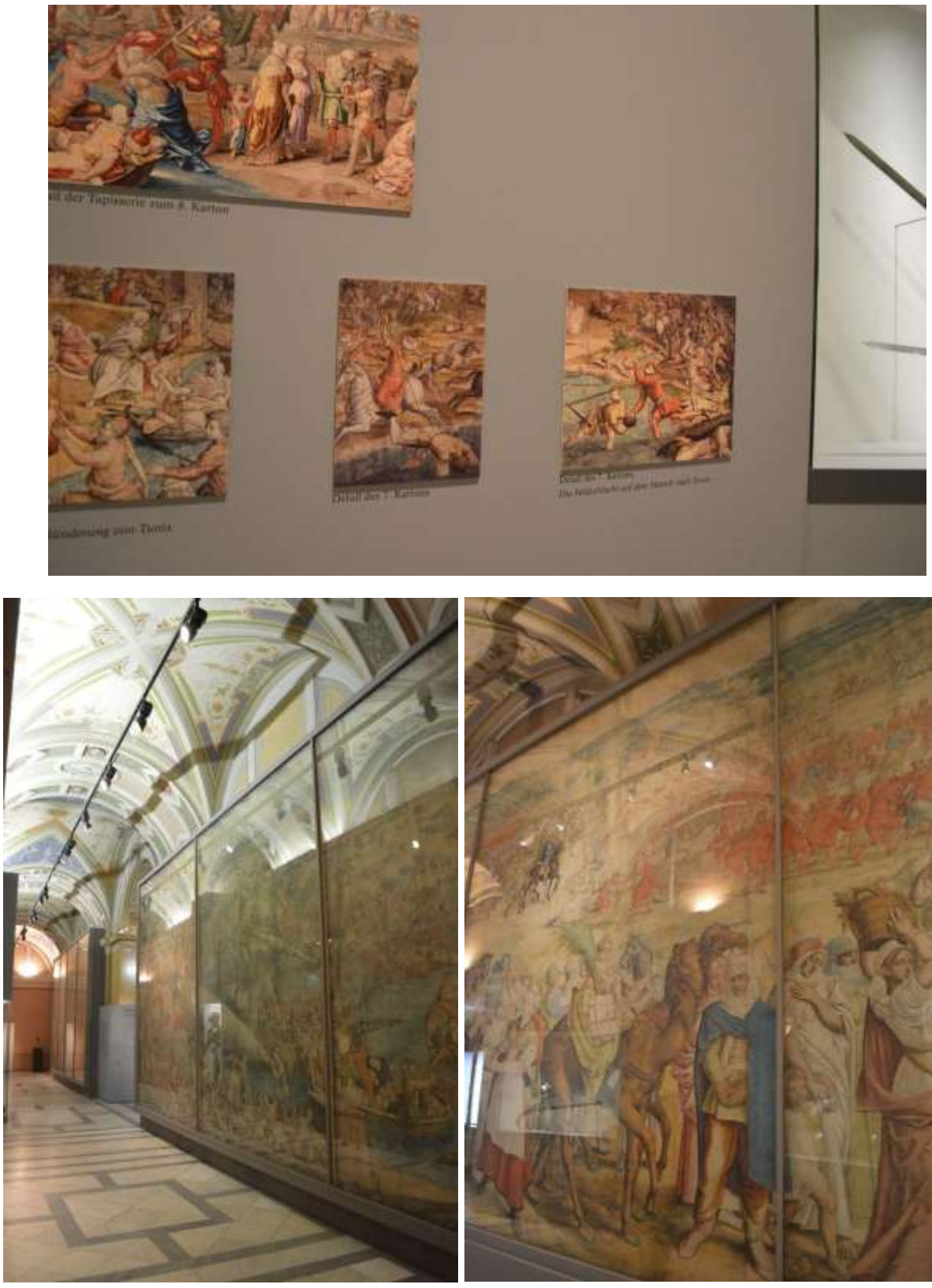


Рис.1.5 Картоны к серии шпалер «Осада Туниса Карлом V» в экспозиции одноименной выставки в Художественно-историческом музее в Вене в 2014 г. (Kunsthistorisches Museum). Фото Шашкиной К.Г.



Рис.1.6 Серия «Деяния Апостолов» хранится в музее Ватикана и является частью постоянной экспозиции. Для наилучшей сохранности ковры помещены в стеклянные витрины с щадящей подсветкой и температурным режимом. Фото Шашкиной К.Г.



Рис.1.7 Алонсо Санчес Коэльо «Портрет Филиппа II Испанского» (ок. 1570) (1095x924 см), Художественная галерея Глазго (Glasgow Museums and Art Galleries) (инв.№ PC. 159).



Рис.1.8 П.П. Рубенс «Портрет эрцгерцога Австрии Альберта VII» (инв.№ P001683) (совм. с Яном Брейгелем I) (ок.1615) (113.5 x 177.5) и «Портрет эрцгерцогини Австрии Изабеллы Клары Евгении» инв.№ P001684) (совм. с Яном Брейгелем I) (ок.1615) (113.5 x 177.5), музей Прадо в Мадриде.



Рис.1.9 Шпалера «Неожиданная атака в Кале» из серии «Битва эрцгерцога Альберта», по картонам Отто ван Веена, 1597 г., мастерская Маартена Реймботса II, Брюссель. 355x603 см, Фонд Национального наследия Испании (Patrimonio Nacional) (TA-46/1 10005712).



Рис.1.10 Занавес с Дионисом, IV в. н. э. Шпалерное ткачество по льняному полотну, 210 x 700 см, Египет. Фонд Аббега (инв. № 3100a). Фото с официального сайта фонда Abegg-Stiftung URL: https://abegg-stiftung.ch/collection/der-spaetantike-mittelmeerraum/



Рис.1.11 Декоративные завесы в арочных пролетах в мозаиках базилики в Равенне, Италия (дворец Теодориха), VI в. Фото Нью-Йорк Проджект в открытом доступе (The New York Project, 2002. ISBN:3936122202).

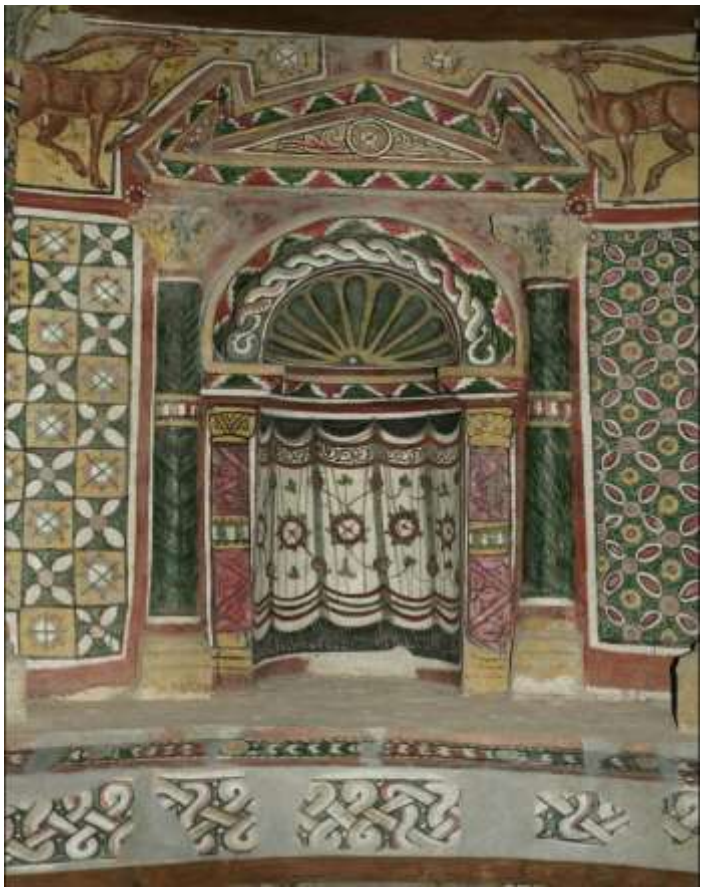


Рис.1.12 Расписная ниша с занавесями, V в., церковь Пшои, Красный монастырь, Египет. Фото с официального сайта фонда Думбратон- Оукс https://www.doaks.org/resources/textiles/essays/ball



Рис.1.13 Текстиль из реликвария св. Анастасия, собор св. Домния, Сплит, Хорватия (вероятно, поздние Омейяды, пер. пол. VIII в. н. э.); шелковая шпалера, 98×20 см. Кафедральный собор Сплита, Хорватия. Фото с официального сайта фонда Думбартон- Оукс https://www.doaks.org/resources/textiles/essays/shalem



Рис.1.14 Миниатюра «Великолепный часослов герцога Беррийского» 1410-е гг., 22,5х13,6 см. Музей Конде (Musee Conde), (инв.№ Ms.65, f.1v).



Рис.1.15 Миниатюра «Судебный процесс над герцогом Алансонским», 1448 г., 34х28 см. Баварская государственная библиотека, Мюнхен (инв.№ Cod. gall.6, fol.2v).



Рис.1.16 Диего Мартинес «Кареты Виктора и Парнаса» (Карета для доставки портретов царей в ратушу», холст, масло, 135х291 см, 1748 г. Музей изящных искусств Севильи. Фото предоставлены Поляковой Е. В.



Рис.1.17 Олео де Лоренцо де Кирос «Триумфальная арка Санта-Мария на улице Майор» (масло, холст, ок. 1763 г., 112x163 см). Исторический музей Мадрида (Museo de Historia de Madrid). Фото в открытом доступе. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_quiros-calle_mayor.JPG#/media/File:Lorenzo_quiros-calle_mayor.JPG



Рис.1.18 Олео де Лоренцо де Кирос «Льегада де Карлос III в Мадриде» (ок. 1763 г.). Исторический музей Мадрида (Museo de Historia de Madrid). Фото в открытом доступе. URL: https://www.bridgemanimages.com/en/explore/artist/Quiros-Lorenzo-de-1717-89-attr.to/gallery



Рис.1.19 Олео де Лоренцо де Кирос «Украшения на улице Калле-де-лас-Платериас по случаю въезда Карла III в Мадрид» (масло, холст, ок. 1763 г., 111x167 см). Исторический музей Мадрида (Museo de Historia de Madrid). Фото в открытом доступе. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Lottery_Draw_in_Piazza_di_Montecitorio_-_1-DSC_0015_(34515442563).jpg#/media/File:The_Lottery_Draw_in_Piazza_di_Montecitorio_-_1-DSC_0015_(34515442563).jpg





Рис.1.20 Шпалеры по картонам П.П. Рубенса и Н. Пуссена (до реставрации) в интерьере собора Св. Иоанна в Валлетте, Испания. XX в. Фото с официального сайта собора URL: https://www.stjohnscocathedral.com/



Рис.1.21 Вид украшенного шпалерами фасада собора Толедо на празднике Тела Христова, июнь 2009 г. Фото из монографии Tapestry in the Baroque. New aspects of production and patronage. The Metropolitan Museum of Art Symposia. - New York, 2010.



Рис.1.22 Король Испании Альфонсо XIII преклоняет колени перед шпалерой со сценой Тайной Вечери, во время торжественной процессии 18 июня 1914 г. Фотография XX в. из монографии Tapestry in the Baroque. New aspects of production and patronage. The Metropolitan Museum of Art Symposia. - New York, 2010.



Рис.1.23 Шпалеры в интерьере собора Дуомо в городе Комо, июль 2023 г., Италия. Фото Шашкиной К.Г.



Рис.1.24 Андреа Сакки, Филиппа Гальярди, Ян Миэль «Урбан VIII посещает Иль Джезу во время празднования столетия ордена иезуитов» (1641), холст, масло, 321х248 см. Палаццо Барберини (инв.№1445).

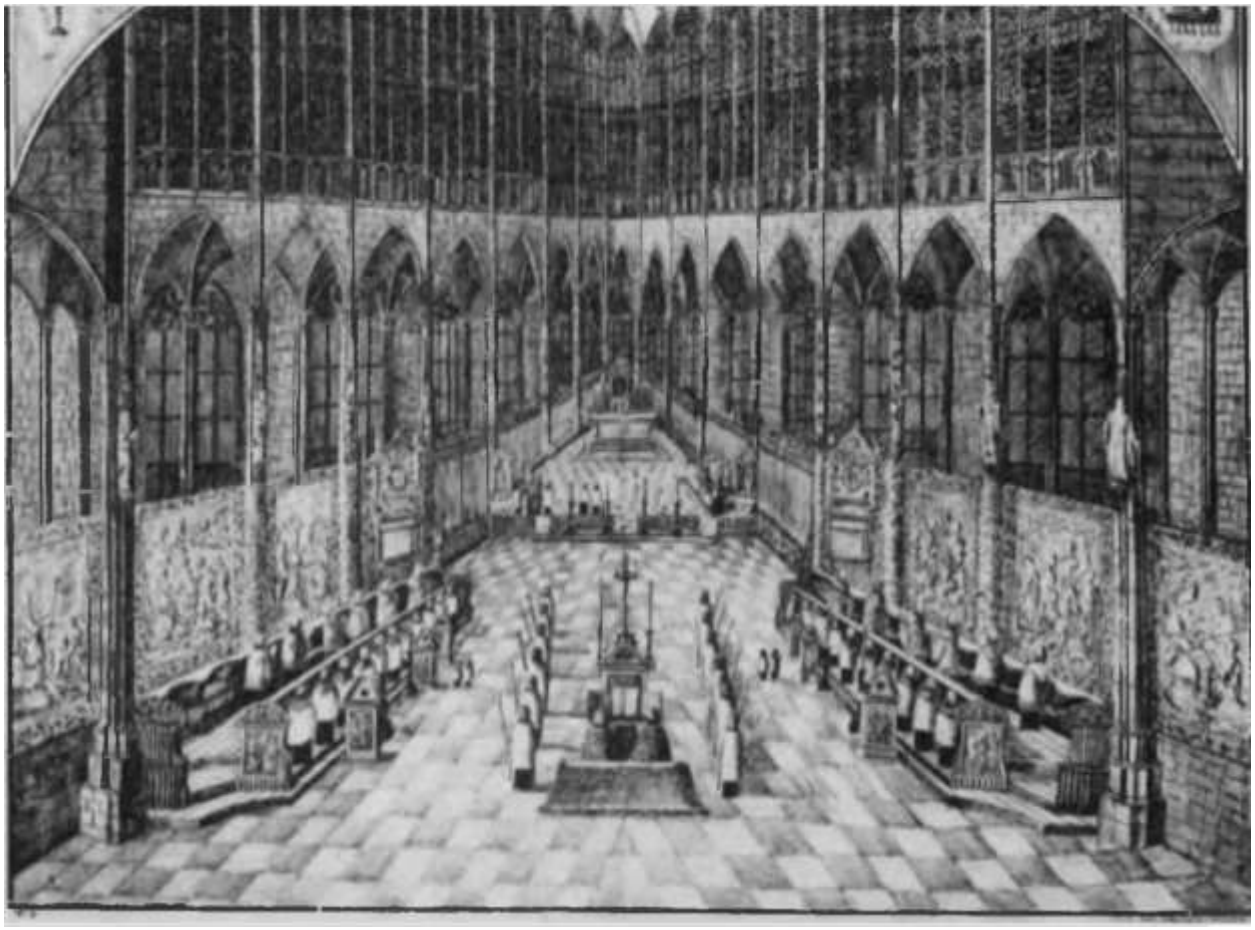


Рис.1.25 «Кельнский собор, украшенный шпалерами» гравюра, Дж. М. Лапортерье, XVIII в.; Городской музей Кёльнского собора. Фото из монографии De Poorter N. The Eucharist series, Part II, Vol.2. - cop.1978. // Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assemmbled by the late dr. Ludwig Burchard in 26 pt. - London: Phaidon, cop. 1975.



Рис.1.26 «Внутренний вид собора Нотр-Дам де Пари» цветная гравюра, ок. 1770 г. Неизвестный художник; коллекция Национальной библиотеки Франции.



Рис.1.26а «Внутренний вид собора Нотр-Дам де Пари» акварель, 1760 г. Неизвестный художник; коллекция Национальной библиотеки Франции.

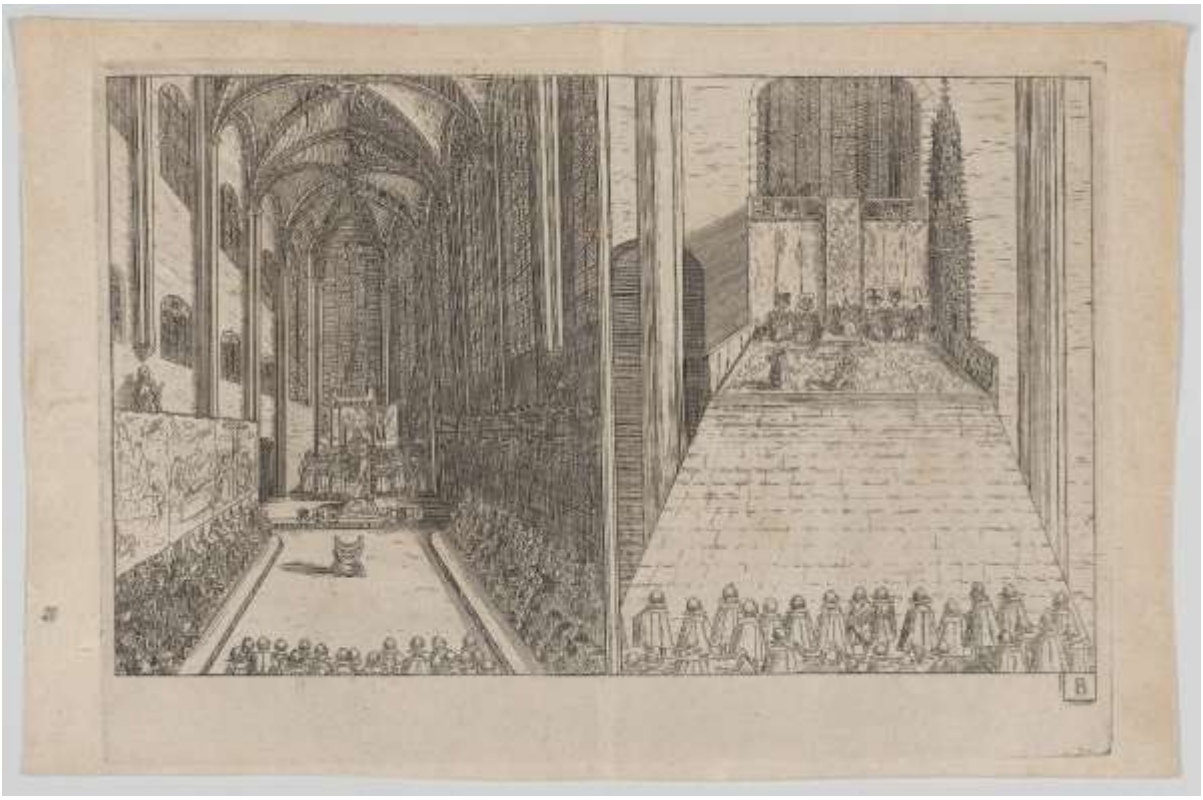


Рис.1.27 «Коронация Максимилиана II в 1562 г.», гравюра, 18,5х28,5 см, неизвестный художник, 1622 г., Германия. Метрополитен музей (инв.№59.570.351(2)).

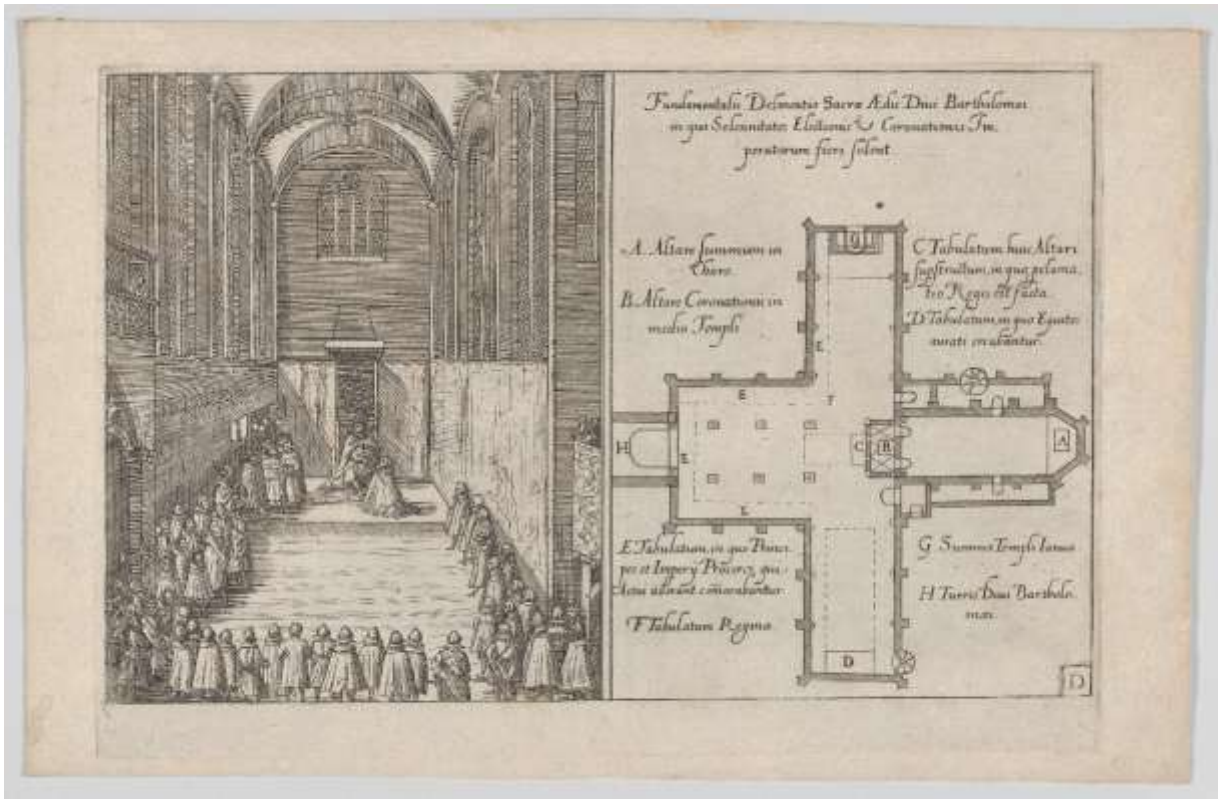


Рис.1.27(а) «Коронация Максимилиана II в 1562 г.», гравюра, 18,8х29 см, неизвестный художник. 1612 г., Германия. Метрополитен музей (инв.№59.570.351(4)).

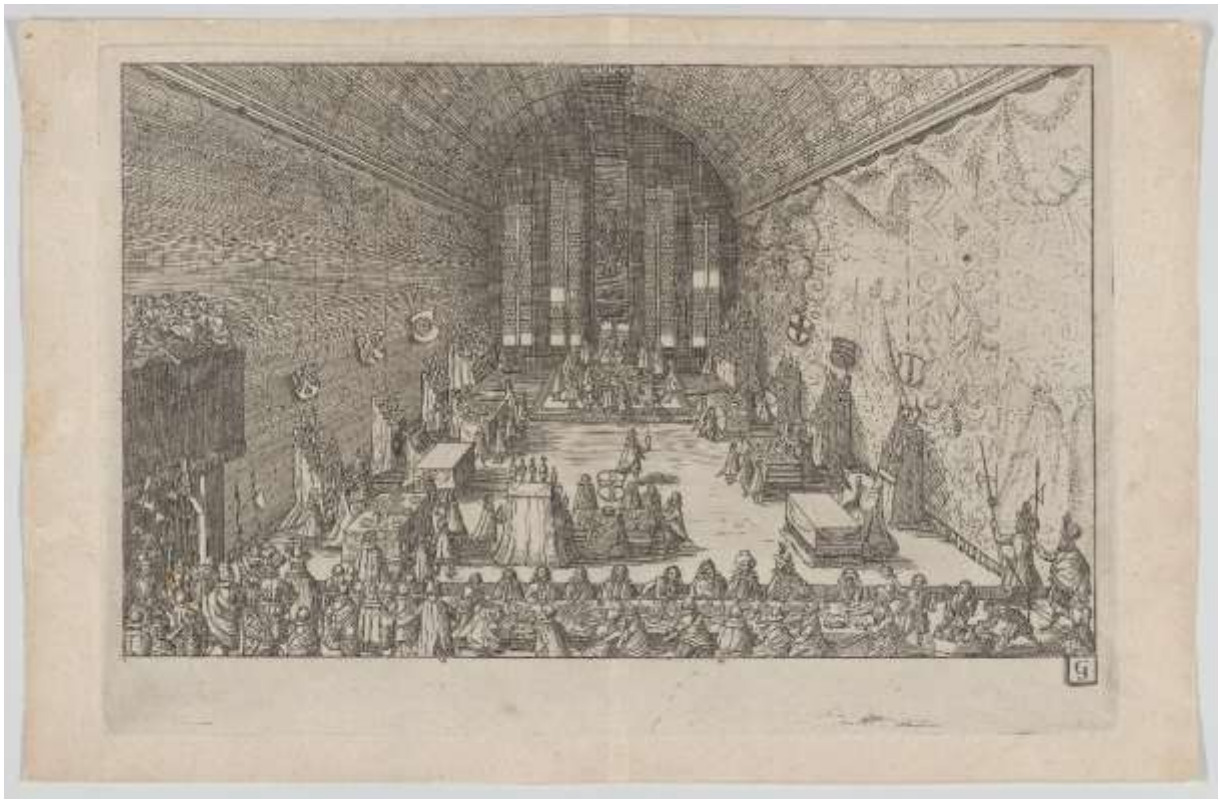


Рис.1.27(б) «Коронация Максимилиана II в 1562 г.», гравюра, 18,6х28,7 см, неизвестный художник, 1612 г., Германия. Метрополитен музей (инв.№59.570.351(6)).



Рис.1.28 Уильям Шервин «Коронация Якова II в Вестминстерском аббатстве в 1665 г.», офорт, 1687 г., 44.5x29,8 см. Королевская коллекция Великобритании (инв. RCIN 750180).



Рис.1.29 Серия шпалер «История Авраама» в интерьере дворца Хэмптон-Корт. Фото из монографии Lennard F., Hayward M., Tapestry Conservation. - Butterworth-Heinemann is an imprint of Elsevier, 2006.



Рис.1.30 Вацлав Холлар «Коронация Карла II в Вестминстерском аббатстве 23 апреля 1661 г.», офорт, 1662. Метрополитен музей (инв.№23.89.9).



Рис.1.31 Ян ван Вианен «Комната послов Франции в Хевис-Тер-Никувбурге, близ Гааги», офорт. Фото из монографии Tapestry in the Baroque. New aspects of production and patronage. The Metropolitan Museum of Art Symposia. - New York, 2010.



Рис.1.32 Дж. Дэвис «Палата лордов», гравюра 1830 г. Фото из монографии Tapestry in the Baroque. New aspects of production and patronage. The Metropolitan Museum of Art Symposia. - New York, 2010.



Рис.1.33 Якоб Веннекул «Западная стена магистратского суда в ратуше Амстердама», гравюра, 59,1х4,5 см, 1661 г. Метрополитен музей (инв.№ 35.45.2).

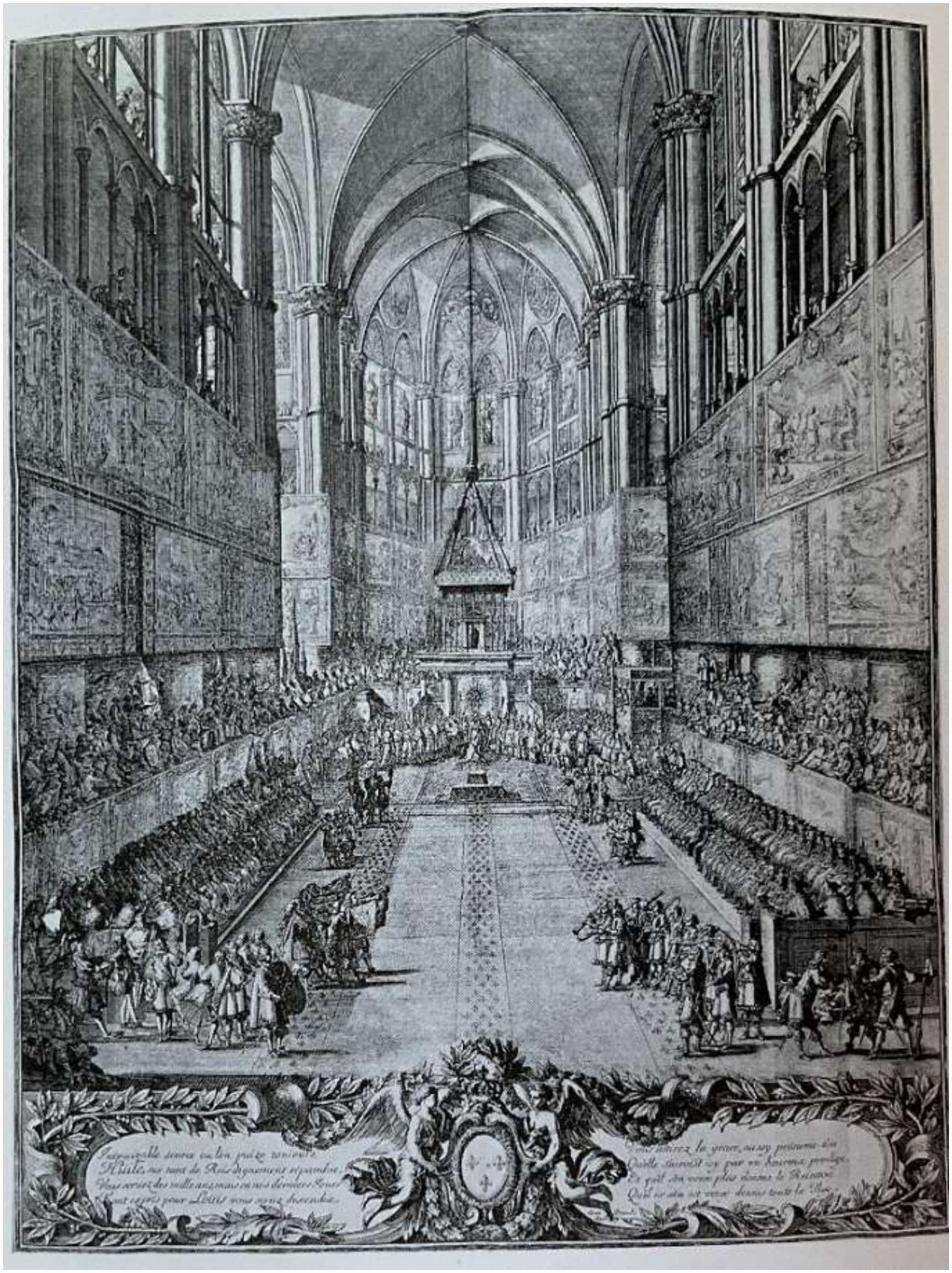


Рис.1.34 Жан Лепотр «Коронация Людовика XIV в Реймсе 7 июня 1654 г.», офорт, 63,1х47,9 см, 1655 г. Метрополитен музей (инв.№53.600.67).

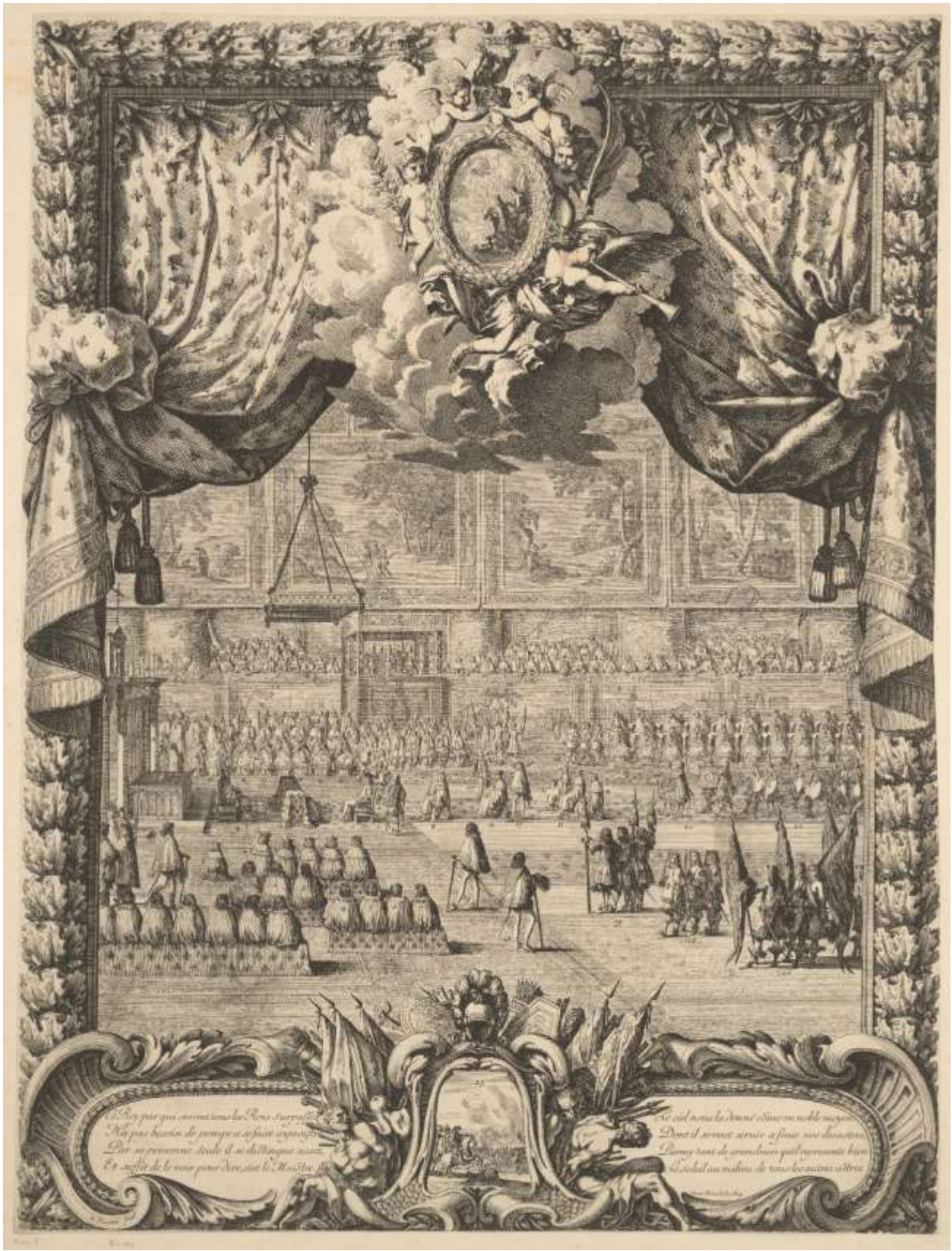


Рис.1.34а Жан Лепотр «Коронация Людовика XIV в Реймсе 7 июня 1654 г.» офорт, 63,1х47,9 см, 1655 г. Метрополитен музей (инв.№53.600.67).

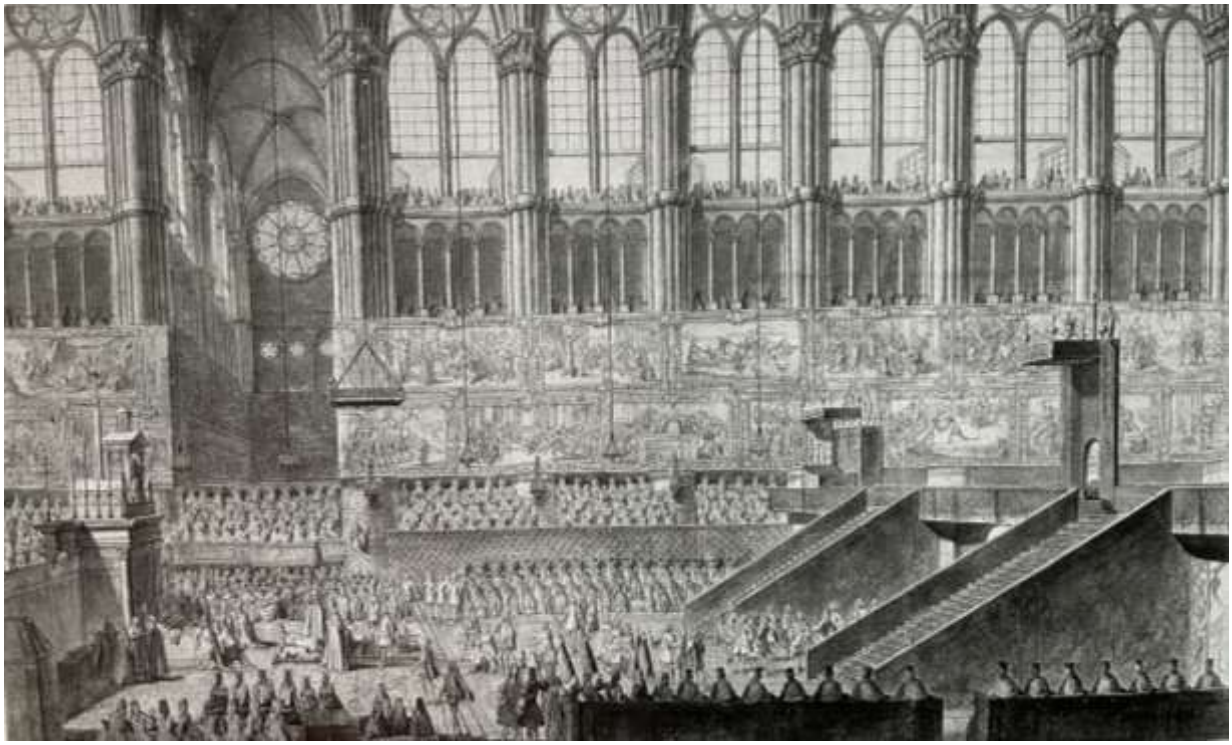


Рис.1.35 Пьер Дюлен «Коронация Людовика XV в Реймском соборе 25 октября 1722г.», гравюра, 43,5х71,5 см. Лувр, Париж (инв.№ 26309.1).



Рис.1.36 Пьер-Дени Мартен «Людовик XV с эскортом после коронации 26 октября 1722 г.», холст, масло, 91х128 см, 1724 г. Музей Версаля (инв.№MV 178).



Рис.1.37 Пьер-Дени Мартен «Коронация Людовика XV 25 октября 1722 г.», холст, масло, 39,2х54,7 см, 1722-1742 г. Музей Версаля (инв.№MV 8926).



Рис.1.38 Франсуа-Жозеф Беланже «Коронация Людовика XVI в Реймском соборе в 1775 г.», акварель, 21,3х30,3 см, 1814 г. Метрополитен музей (инв.№1984.78).



Рис.1.39 Стефано де ла Белла «Праздник Тела Христова у дворца Пале-Рояль, Париж, 12 июня 1648 г.», офорт (состояние 3), 33,4х47,5 см, ок.1648 г. Метрополитен музей, коллекция Элиши Уиттели, 1959 г. (инв.№ 59.570.383.)

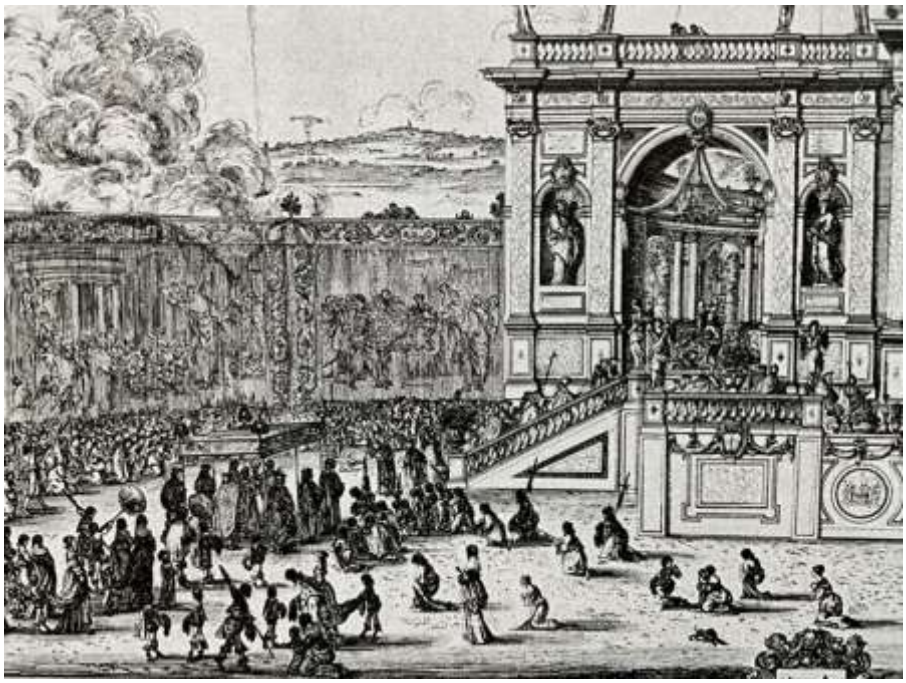


Рис.1.39(а) Стефано де ла Белла «Праздник Тела Христова у дворца Пале-Рояль, Париж, 12 июня 1648 г.», фрагмент офорта.

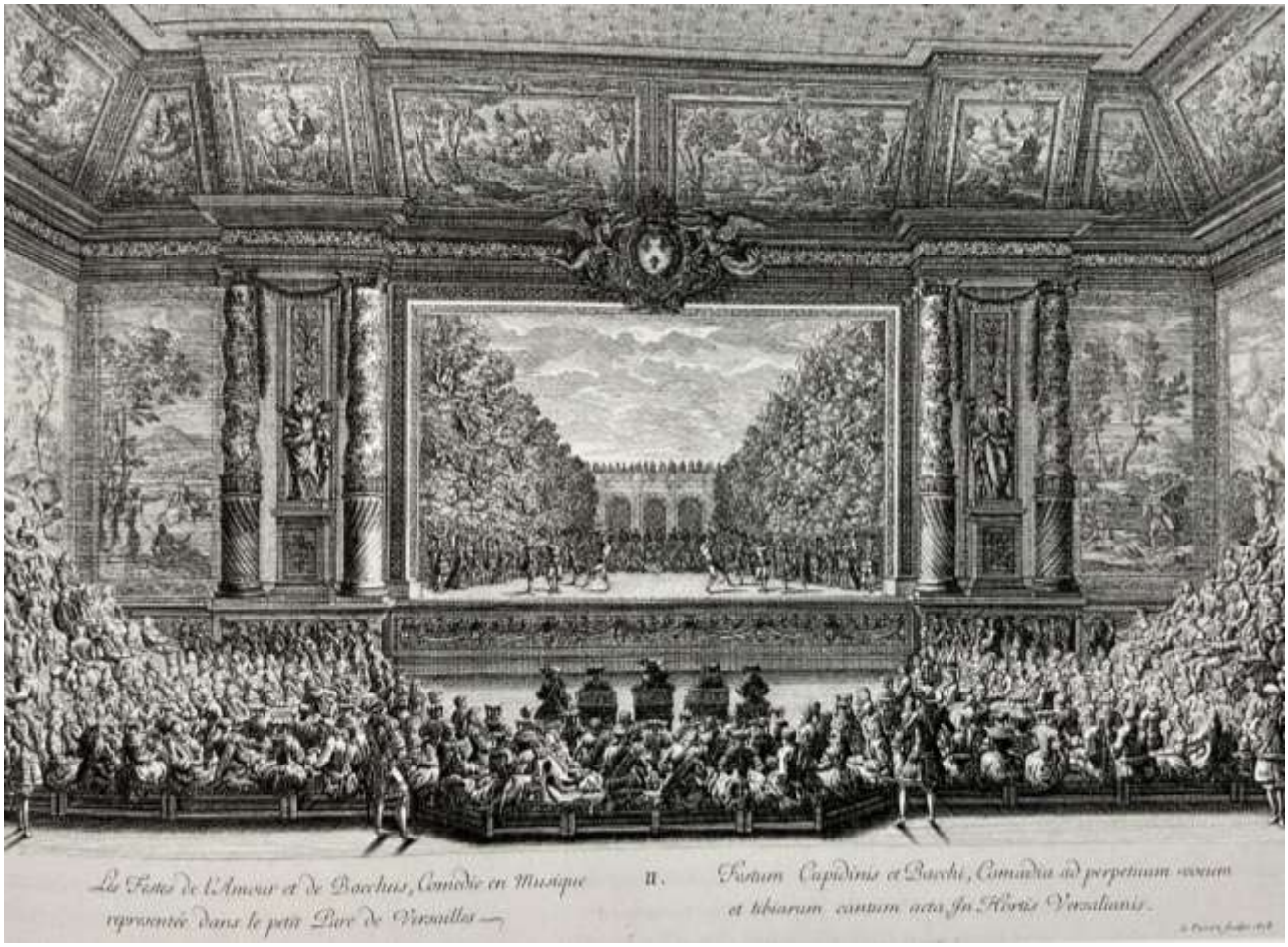


Рис.1.40 Жан Лепотр «Праздники любви и Вакха в Версале, 18 июля 1668 г.» офорт, 30,6х42,5 см. Лувр, Париж, (инв.№ КМ003928).



Рис.1.41 Дж. Ланфранко «Проект декорации стены» рисунок, XVII в. Фото из монографии De Poorter N. The Eucharist series, Part II, Vol.2. - 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.

ГЛАВА 2.



Рис.2.1 П.П. Рубенс «Автопортрет» (1628-1630), холст, масло, 61х45 см. Дом Рубенса в Антверпене (инв. RH.S.180).



Рис.2.2 П.П. Рубенс «Портрет Николо Паллавичино», масло, холст, 1604г., 105х92 см. Частная коллекция, Лондон. Фото в открытом доступе. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolo-pallavicino,_1604.jpg#/media/File:Nicolo-pallavicino,_1604.jpg (дата обращения: 15.02.2023).



Рис.2.3 П.П. Рубенс «Обрезание Господне», масло, холст, 400х225 см, 1605 г. Церковь Кьеза-дель-Джезу в Генуе. Фото в открытом доступе. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Circumcision_(Rubens)#/media/File:Circoncisione_di_Ges%C3%B9_-_Rubens.jpg



Рис.2.4 «Деций Мус советуется с оракулами. Толкование победы» из серии «История Деция Муса», по картонам П.П. Рубенса, мастерская Яна Рэса II, Брюссель, между 1620 и 1629 г. 408x490 см, Фонд Национального наследия Испании (Patrimonio Nacional) (TA-52/3 10005846).



Рис.2.5 «Деций Мус рассказывает свой сон» (инв. ТА 16). Шерсть, шелк, 352х326 см, мастерская Яна Рэса, из собрания принца Лихтенштейна в Вене. Фото предоставлено сотрудниками музея.



Рис.2.5(а) «Деций Мус рассказывает свой сон» (инв. GE 47) 294x277,9 см, modello, из собрания принца Лихтенштейна в Вене. Фото предоставлено сотрудниками музея.



Рис.2.6 «Толкование победы. Гадание на печени». Шерсть, шелк, 404х512 см, мастерская Яна Рэса II (после 1642 г.). Антверпен, Муниципальный музей. Фото из монографии Guy Delmarcel «Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century», 1999.



Рис.2.6(а) «Толкование победы. Гадание на печени» (инв. GE 48) 294x412,3 см, modello, из собрания принца Лихтенштейна в Вене. Фото предоставлено сотрудниками музея.



Рис.2.7 «Благословение Деция Муса» (инв. ТА 18). Шерсть, шелк, 399х402 см, мастерская Яна Рэса, из собрания принца Лихтенштейна в Вене. Фото предоставлено сотрудниками музея.



Рис.2.7(а) «Благословение Деция Муса» (инв. GE 49) 284,2x335,7 см, modello, из собрания принца Лихтенштейна в Вене. Фото предоставлено сотрудниками музея.



Рис.2.8 «Деций Мус отсылает ликторов» (инв. ТА 17). Шерсть, шелк, 398х359 см, мастерская Яна Рэса, из собрания принца Лихтенштейна в Вене. Фото предоставлено сотрудниками музея.



Рис.2.8(а) «Деций Мус отсылает ликторов» (инв. GE 50) 285,5x342,5 см, modello, из собрания принца Лихтенштейна в Вене. Фото предоставлено сотрудниками музея.



Рис.2.9 «Смерть Деция Муса» (инв. TA 19). Шерсть, шелк, 390x560 см, мастерская Яна Рэса, из собрания принца Лихтенштейна в Вене. Фото предоставлено сотрудниками музея.



Рис.2.9(а) «Смерть Деция Муса» (инв. GE 51) 288,5x517,7 см, modello, из собрания принца Лихтенштейна в Вене. Фото предоставлено сотрудниками музея.



Рис.2.10 «Похороны Деция Муса» (инв. ТА 25). Шерсть, шелк, 331x508 см, мастерская Франса Гёбельса, из собрания принца Лихтенштейна в Вене. Фото предоставлено сотрудниками музея.



Рис.2.10(а) «Похороны Деция Муса» (инв. GE 52) 288,8x515,2 см, modello, из собрания принца Лихтенштейна в Вене. Фото предоставлено сотрудниками музея.

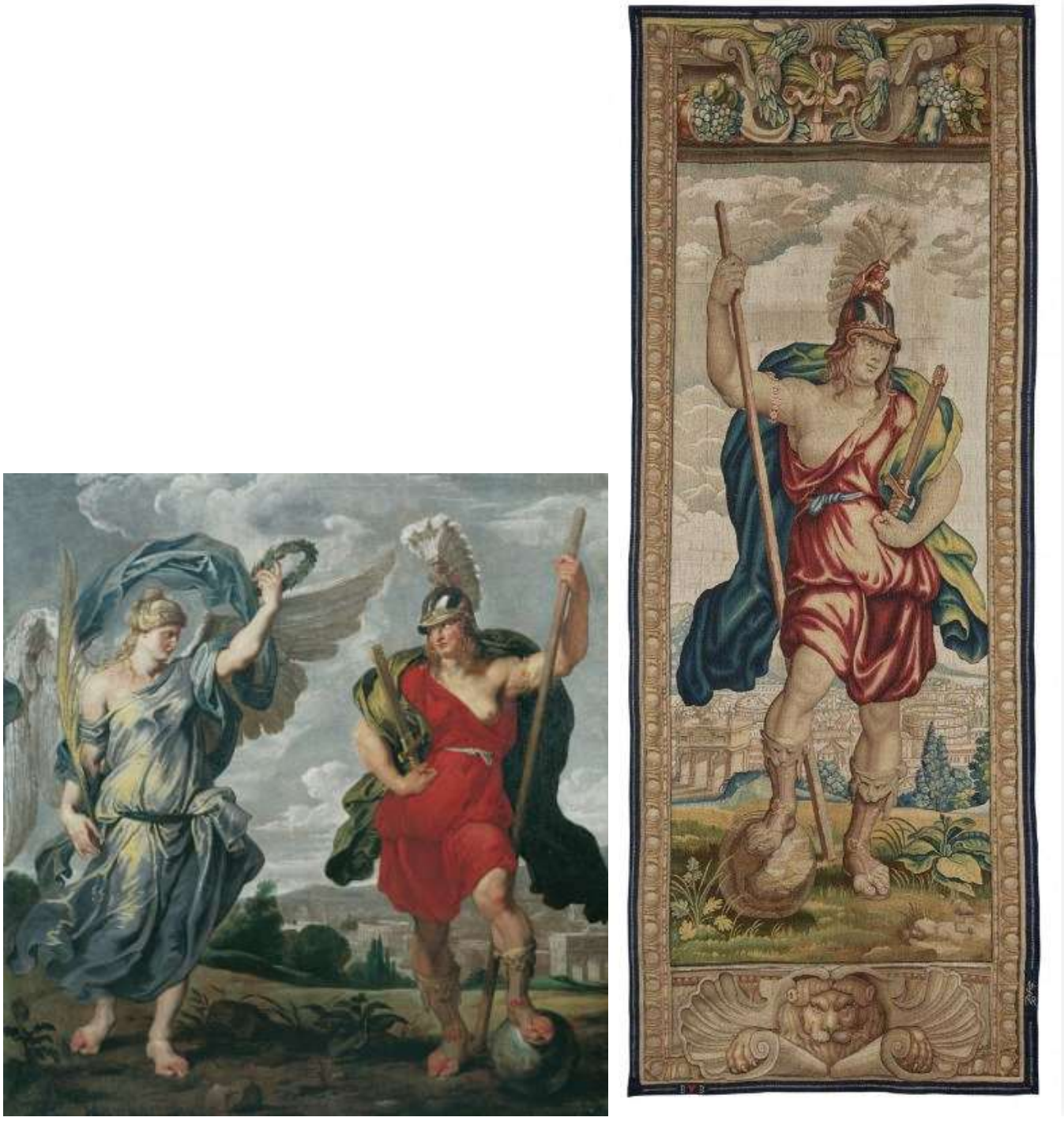


Рис.2.11 Слева- «Победа и доблесть» (инв. GE 78), 287,8x272,4 см, modello. Справа- «Доблесть» (инв. TA 20), шерсть, шелк, 390x153 см, мастерская Яна Рэса, Брюссель. Фото предоставлены сотрудниками музея.



Рис.2.11(а) «Трофеи» (инв. GE 53) 287x125,2 см, modello, из собрания принца Лихтенштейна в Вене. Фото предоставлено сотрудниками музея.



Рис.2.12 «Деций Мус получает статую Минервы» (инв. ТА 122). Шерсть, шелк, 390х419 см, неизвестная мастерская. Фото предоставлено сотрудниками музея.



Рис.2.13 «Бракосочетание Константина и Фаусты» (инв.1959-78-2), дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 485,1х608,3 см, мастерская Команса и Планша, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото с официального сайта музея, находится в открытом доступе. URL: https://philamuseum.org/collection/curated/constantine-tapestries



Рис.2.13(а) «Бракосочетание Константина и Фаусты», bozzetti, 47,3x64,4 см, 1622 г. Частная коллекция. Фото в открытом доступе. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_211.jpg?uselang=ru



Рис.2.14 «Битва у Мильвийского моста» (инв.1959-78-3), дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 485,1х744,2 см, мастерская Команса и Планша, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото с официального сайта музея, находится в открытом доступе. URL: https://philamuseum.org/collection/curated/constantine-tapestries



Рис.2.14(а) «Битва у Мильвийского моста», bozzetti, 38,3х64,5 см. Коллекция Уоллеса (Wallace collection) (инв.№ 520), Лондон.



Рис.2.15 «Триумфальный въезд Константина в Рим» (инв.1959-78-1), дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 487-544,4 см, мастерская Команса и Планша, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото с официального сайта музея, находится в открытом доступе. URL: https://philamuseum.org/collection/curated/constantine-tapestries



Рис.2.15(а) «Триумфальный въезд Константина в Рим», bozzetti, 48,2x25,5 см, 1621 г. Художественный музей Индианаполиса (IMA) (инв.№ 2001.237).



Рис.2.16 «Крещение Константина» (инв.1959-78-4), дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 477,5х545,5 см, мастерская Команса и Планша, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото с официального сайта музея, находится в открытом доступе. URL: https://philamuseum.org/collection/curated/constantine-tapestries



Рис.2.17 «Константин поклоняется истинному кресту» (инв.1959-78-6), дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 495,3х502,9 см, мастерская Команса и Планша, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото с официального сайта музея, находится в открытом доступе. URL: https://philamuseum.org/collection/curated/constantine-tapestries

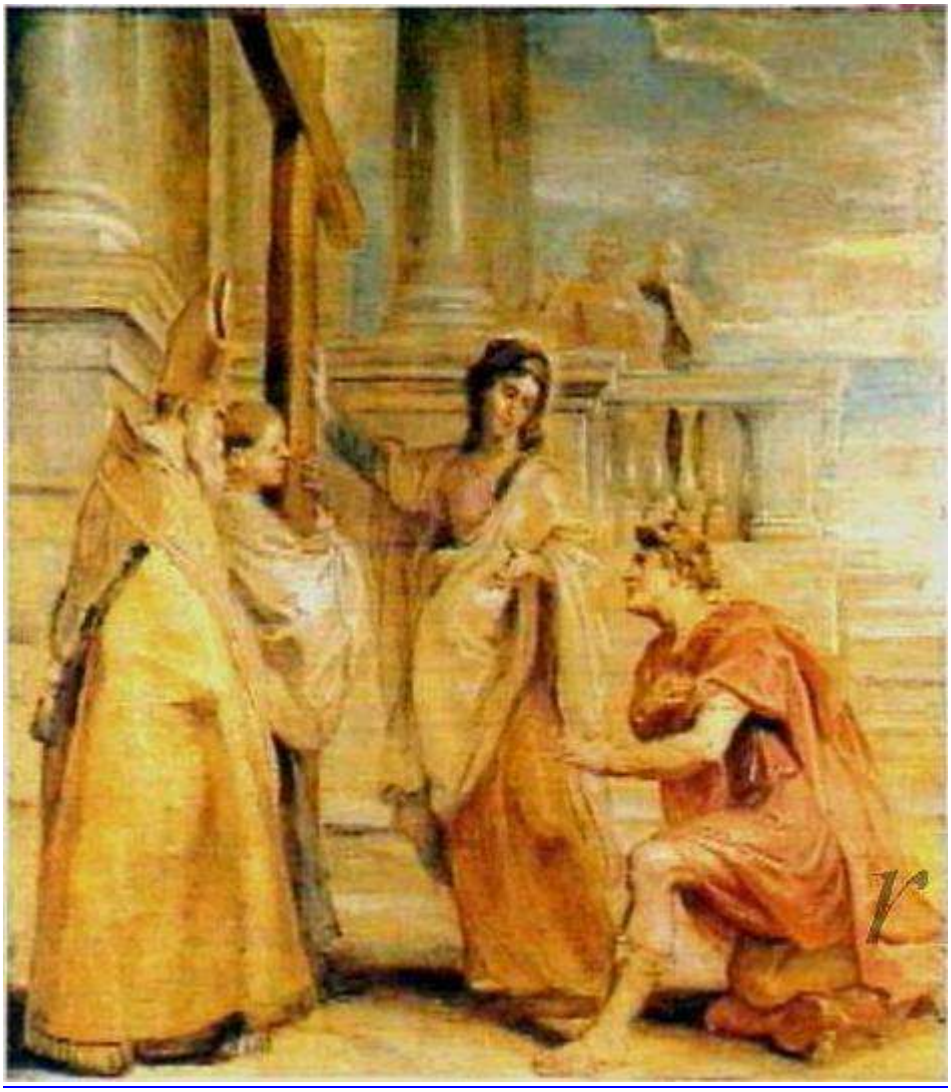


Рис.2.17(а) «Константин поклоняется истинному кресту», bozzetti, 35,4x33,7 см, 1622 г. Частная коллекция. Фото в открытом доступе. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Peter_Paul_Rubens_205.jpg



Рис.2.18 «Основание Константинополя» (инв.1959-78-7), дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 483,9x480,1 см, мастерская Команса и Планша, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото с официального сайта музея, находится в открытом доступе. URL: https://philamuseum.org/collection/curated/constantine-tapestries



Рис.2.18(а) «Основание Константинополя», bozzetti, 41,3x40,7 см, ок. 1622 г. Государственный музей Карлсруэ (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe) (инв.№2759).



Рис.2.19 «Смерть Константина» (инв.1959-78-5), дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 489х497,8 см, мастерская Команса и Планша, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото с официального сайта музея, находится в открытом доступе. URL: https://philamuseum.org/collection/curated/constantine-tapestries

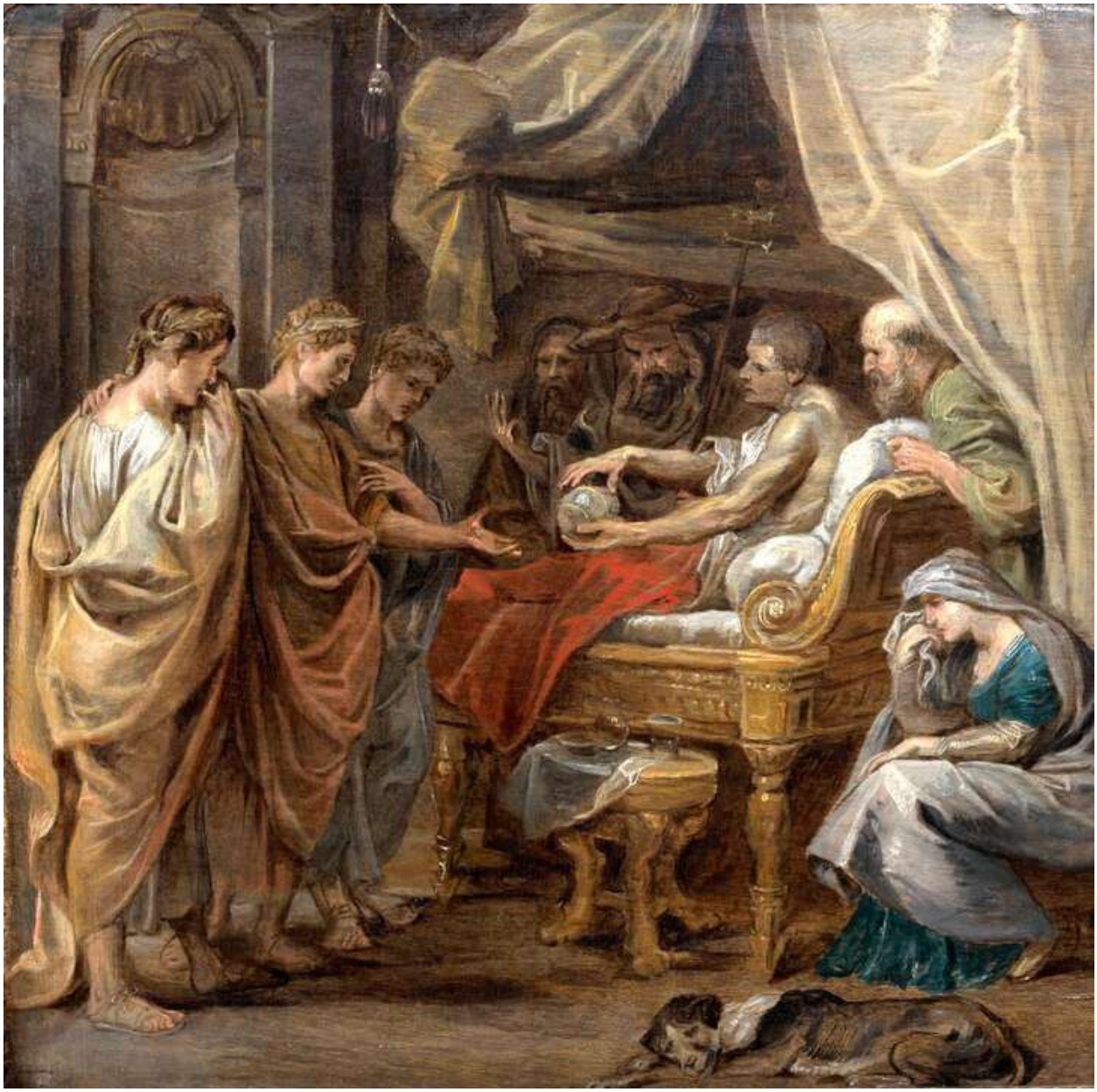


Рис.2.19(а) «Смерть Константина», bozzetti, 34x33,5 см, 1622 г. Частная коллекция. Фото в открытом доступе. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_209.jpg?uselang=ru#/media/File:Peter_Paul_Rubens_209.jpg



Рис.2.20 «Символ Христа является Константину», П.П. Рубенса, 1622 г. (кот.659). Bozzetti, 46,2x56 см. Коллекция Джона Г. Джонсона, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото с официального сайта музея, находится в открытом доступе. URL: https://philamuseum.org/collection/curated/constantine-tapestries



Рис.2.21 «Трофеи», bozzetti, 38,1x29,21 см. Частная коллекция. Фото в открытом доступе. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_History_of_Constantine#/media/File:Peter_Paul_Rubens_212.jpg



Рис.2.22 «Лабарум», bozzetti, 35,4x27,5 см. Частная коллекция. Фото в открытом доступе. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_History_of_Constantine?uselang=ru#/media/File:Peter_Paul_Rubens_210.jpg





Рис.2.23 Фасад дворца Барберини в Риме, июль 2023 г. Фото Шашкиной К.Г.

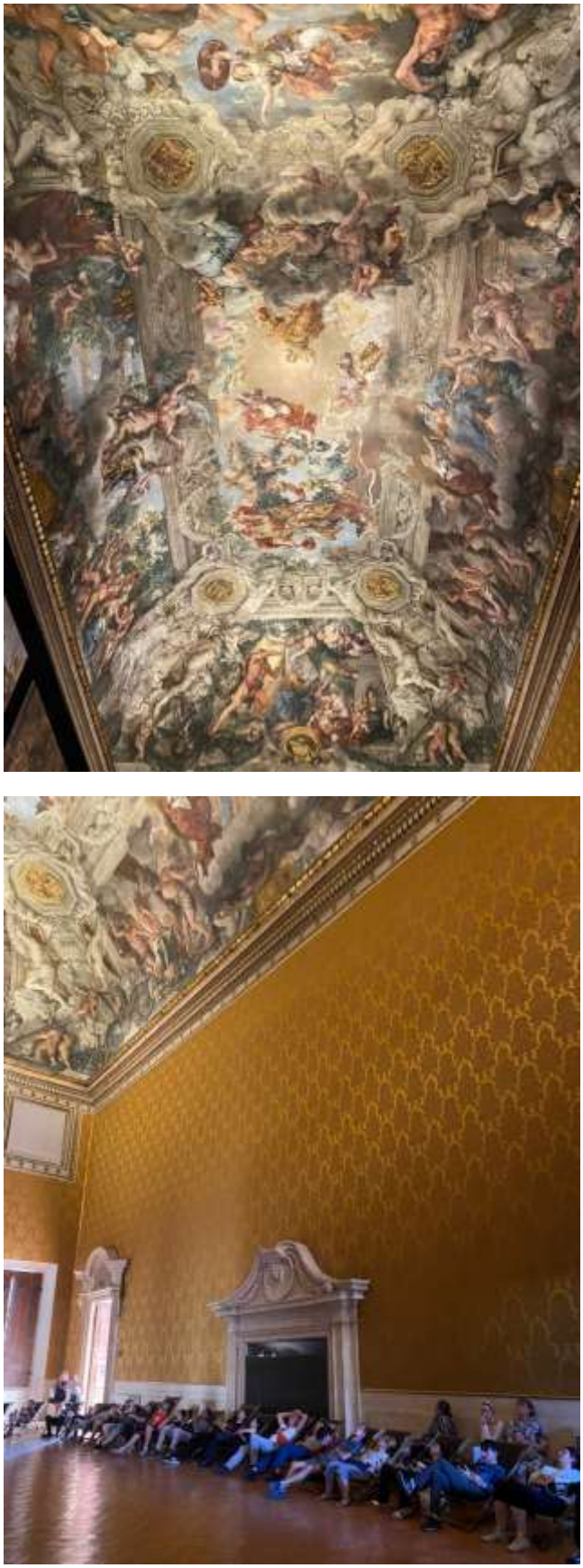


Рис.2.24 Плафон Большого зала дворца и стена, на которой возможно располагались шпалеры серии «История императора Константина». Фото Шашкиной К.Г.



Рис.2.24(а) Большой зал дворца Барберини (вид при входе в зал). Фото 1964 г. из монографии Давида Дюбона «Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art: the history of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona».



Рис.2.25 «Константин, сражающийся со львом» (инв.1959-78-11), дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 328,93x234,95 см, мастерская Барберини в Риме, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото из монографии Давида Дюбона «Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art: the history of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona».



Рис.2.26 «Явление истинного креста» (инв.1959-78-10), дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 492,76х344,17 см, мастерская Барберини в Риме, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото из монографии Давида Дюбона «Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art: the history of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona».



Рис.2.27 «Статуя Константина» (инв.1959-78-13), дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 502,92x175,26 см, мастерская Барберини в Риме, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото из монографии Давида Дюбона «Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art: the history of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona».



Рис.2.28 «Константин сжигает упоминания» (инв.1959-78-12), дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 499,11х454,66 см, мастерская Барберини в Риме, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото из монографии Давида Дюбона «Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art: the history of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona».



Рис.2.29 «Битва с Лицием. Морское сражение» (инв.1959-78-9), дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 501,65х787,4 см, мастерская Барберини в Риме, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото из монографии Давида Дюбона «Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art: the history of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona».



Рис.2.30 «Константин, уничтожающий языческих идолов» (инв.1959-78-8), дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 499,11х371,35 см, мастерская Барберини в Риме, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото из монографии Давида Дюбона «Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art: the history of Constantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona».



Рис.2.31 Экспозиция выставки «Суверенный образ. Урбан VIII и Барберини» в Большом зале дворца; Рим, март-июль 2023 г. Фото Шашкиной К.Г.



Рис.2.31(а) Экспозиция выставки «Суверенный образ. Урбан VIII и Барберини» в Большом зале дворца; март-июль 2023 г. Фото Шашкиной К.Г.



Рис.2.31(б) Экспозиция выставки «Суверенный образ. Урбан VIII и Барберини» в Большом зале дворца; март-июль 2023 г. Фото Шашкиной К.Г.



Рис.2.32 Картон и фрагмент шпалеры «Константин, сражающийся со львом» Пьетро де Кортона. Фото Шашкиной К.Г.



Рис.2.33 Шпалера «Константин, сражающийся со львом» (инв.1959-78-11) П. де Кортона., дар Фонда Сэмюэля Х. Кресса в 1959 г. Шерсть, шелк, 328,93х234,95 см, мастерская Барберини в Риме, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото Шашкиной К.Г.



Рис.2.34 Рафаэль Санти «Преображение Господне» (1516-20) (cat. 40333), темпера на деревянной панели, 410x279 см. Фотография с официального сайта музея Ватикана, URL: https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-viii---secolo-xvi/raffaello-sanzio--trasfigurazione.html



Рис.2.34(а) П.П. Рубенс «Преображение Господне» (1604-05) (инв. 71), холст, масло, 407х670 см. Фотография с официального сайте Музея изящных искусств в Нанси, URL: https://musee-des-beaux-arts.nancy.fr/accueil



Рис.2.35 Развеска серии «Деяния Апостолов» в интерьере часовни капеллы в 1983 г. Фотография из монографии Campbell T. Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence. - The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2002.



Рис.2.36 Слева- рельеф с арки Константина в Риме «Марк Аврелий обращается к своим солдатам», справа- modello П.П. Рубенса «Деций Мус рассказывает свой сон», к серии шпалер «История Деция Муса». Фото холста предоставлено сотрудниками музея Лихтенштейна в Вене.



Рис.2.37 Слева- рельеф «Триумфальный въезд победоносного полководца» с арки Константина в Риме. Справа- «Триумфальный въезд Константина в Рим» по картону П.П. Рубенса. Фото шпалеры с официального сайта музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art), находится в открытом доступе. URL: https://philamuseum.org/



Рис.2.38 Сверху- bozetti П.П. Рубенса «Деций Мус рассказывает свой сон» (инв. 1957.14.2), к серии шпалер «История Деция Муса», коллекция Сэмюэля Х. Кресса. Фото с официального сайта музея, находится в открытом доступе. URL: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43721.html . Снизу- «Символ Христа является Константину», П.П. Рубенса, 1622 г. (кот.659). bozetti, 46,2x56 см. Коллекция Джона Г. Джонсона, из собрания музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art). Фото с официального сайта музея, находится в открытом доступе. URL: https://philamuseum.org/



Рис.2.39 Слева- modello П.П. Рубенса «Трофеи», к серии шпалер «История Деция Муса». Фото холста предоставлено сотрудниками музея Лихтенштейна в Вене. Справа- bozzetti «Трофеи» П.П. Рубенса, к серии шпалер «История императора Константина». Фото с официального сайта музея Байонне, Франция. URL: https://useum.org/museum/musee-bonnat-helleu



Рис.2.40 Верхнее фото- шпалера «Исцеление хромого Павлом» из серии «Деяния апостолов» по картонам Рафаэля. Фото ІШашкиной К.Г. Нижнее фото- шпалера «Крещение Константина» из серии «История императора Константина» по картонам П.П. Рубенса. Фото шпалеры с официального сайта музея Искусств в Филадельфии (Philadelphia Museum of Art), находится в открытом доступе. URL: https://philamuseum.org/collection/curated/constantine-tapestries

ГЛАВА 3.



Рис.3.1 П.П. Рубенс «Портрет эрцгерцогини Изабеллы Клары Евгении в монашеском одеянии», масло, холст, 115х88 см, 1625 г. Музей Нортона Саймона, Пасадена (Norton Simon Museum). Фото в открытом доступе. URL: https://www.nortonsimon.org/



Рис.3.2 Главный фасад монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде. Отдел архитектуры Фонда Национального наследия (Patrimonio Nacional). Фото из монографии Herrero Carretero C. Rubens, 1577-1640: colección de tapices.- Madrid : Patrimonio Nacional, 2008.



Рис.3.3 Слева- «Обнаженные женщины и Милосердие с детьми» 33,9x44,5 см, рисунок, красный и черный мел, коричневая тушь. Эрмитаж, Санкт-Петербург (инв.№ 5513). Справа- фрагмент modello «Триумф Божественной любви», Мадрид, Прадо (инв.№ P001700).



Рис.3.4 Шпалера «Два херувима несут дарохранительницу» 350х311 см, мастерская Я. Гёбельса. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614222).



Рис.3.5 Шпалера «Музицирующие ангелы» 495х320 см, мастерская Я. Гёбельса. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614224).



Рис.3.6 Шпалера «Музицирующие ангелы» 494х312 см, мастерские Я. Рэса, Г. Вервоерта, Я. Фобера. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614218).



Рис.3.7 Шпалера «Церковная иерархия в поклонении» 495х331 см, мастерская Я. Гёбельса. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614216).



Рис.3.7(а) «Церковная иерархия в поклонении» modello, 66,5x46,5 см, музей Дж. Б. Спид в Луисвилле. Фото в открытом доступе. URL: https://www.speedmuseum.org/



Рис.3.8 Шпалера «Светская иерархия в поклонении» 480х331 см, мастерские Я. Рэса, Г. Вервоерта, Я. Фобера. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614217).



Рис.3.8(а) «Светская иерархия в поклонении» modello, 66,5x46,5 см, частная коллекция. Фото в открытом доступе. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Secular_Hierarchy_in_Adoration.jpg#/media/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Secular_Hierarchy_in_Adoration.jpg



Рис.3.9 Шпалера «Царь Давид, играющий на арфе» 330x485 см, мастерская Я. Гёбельса. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614223).



Рис.3.9(a) «Царь Давид, играющий на арфе» modello, 45x66 см, коллекция Фонда Барнса, Марион, США. URL: https://www.barnesfoundation.org/



Рис.3.10 Шпалера «Встреча Авраама и Мельхиседека» 490х600 см, мастерские Я. Рэса, Г. Вервоерта, Я. Фобера, Я. Гёбельса. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610324).



Рис.3.10(а) «Встреча Авраама и Мельхиседека» 445x570,9 см, modello, музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN212).



Рис.3.10(б) «Встреча Авраама и Мельхиседека» bozzetti 15,5x15,5 см, музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 231).



Рис.3.11 Шпалера «Сбор манны небесной» 417х482 см, мастерские Я. Рэса, Г. Вервоерта, Я. Фобера. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610321).



Рис.3.11(а) «Сбор манны небесной» 487,7х411,5 см, modello, музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN211).



Рис.3.11(б) «Сбор манны небесной» modello 65x53 см, музей Искусств Лос-Анджелеса. (Los Angeles County Museum of Art, сокр. LACMA) (инв.№ M.69.20).



Рис.3.11(в) «Сбор манны небесной» bozzetti 15,5x13 см, музей Бонна в Байонне (инв.№ 456).



Рис.3.12 Шпалера «Пророк Илия и Ангел» 490х420 см, мастерская Я. Гёбельса. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 006103320).



Рис.3.12(а) «Пророк Илия и Ангел» 471х413 см, modello, музей Изящных искусств, Валансьен, Франция. Фото в открытом доступе. URL: https://musee.valenciennes.fr/



Рис.3.13(б) «Пророк Илия и Ангел» 15,5x13 см, bozzetti, музей в Байонне, Франция. Фото в открытом доступе. URL: https://useum.org/museum/musee-bonnat-helleu



Рис.3.14 Шпалера «Жертвоприношение Ветхого Завета» 480x655 см, мастерская Я. Гёбельса. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614220).



Рис.3.14(а) «Жертвоприношение Ветхого Завета» modello 70x86 см, Бостонский музей Изящных искусств. Фото в открытом доступе. URL: collections.mfa.org.



Рис.3.15 Шпалера «Триумф Церкви над невежеством и слепотой» 480x750 см, мастерская Я. Рэса, Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610325).



Рис.3.15(а) «Триумф Церкви над невежеством и слепотой» modello, 86x106 см, музей Прадо, Мадрид (инв.№ 1698).



Рис.3.15(б) «Триумф Церкви над невежеством и слепотой» bozzetti, 16,5x24,8 см, музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 228).

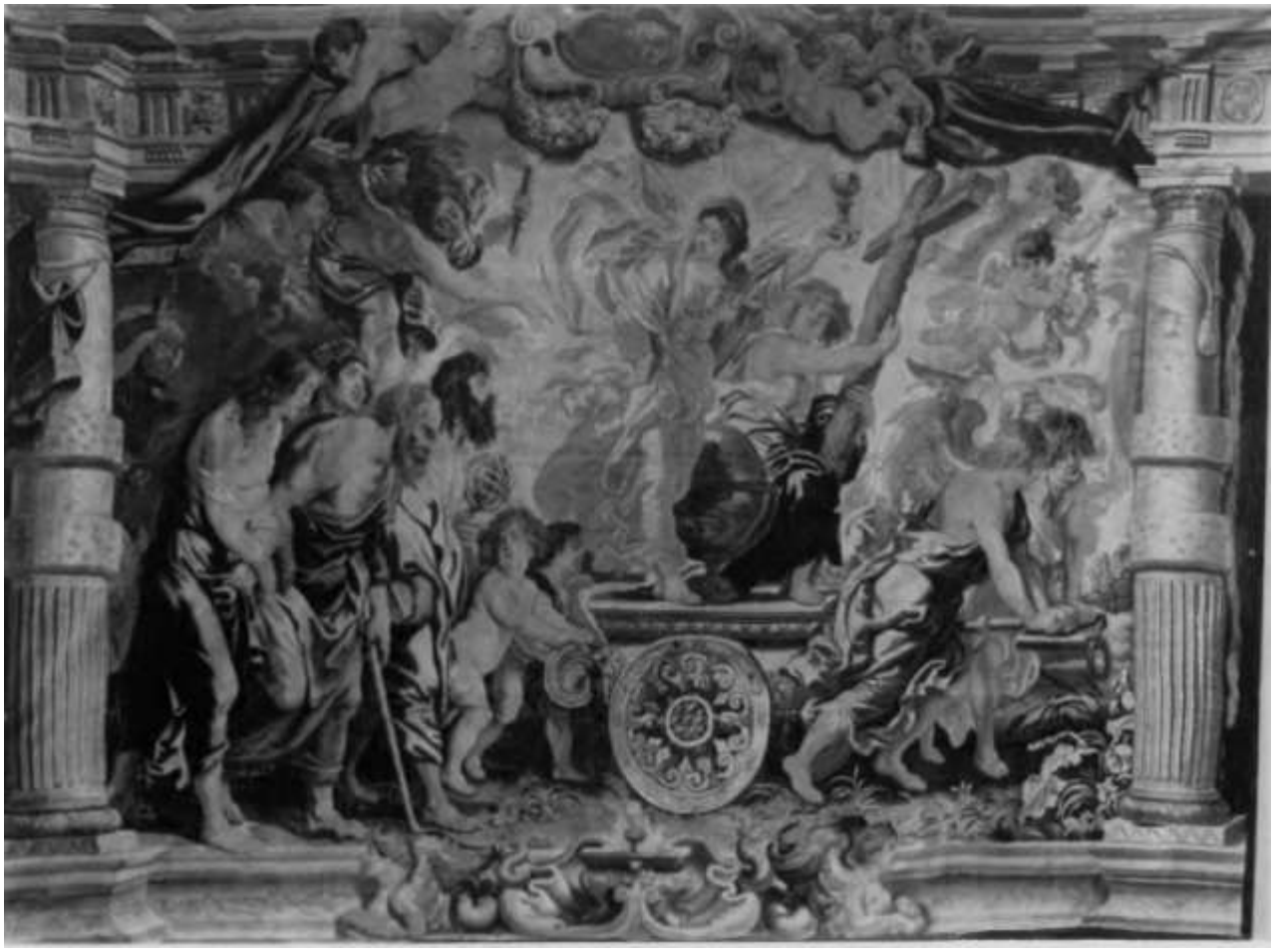


Рис.3.16 «Триумф Веры над философией и наукой» 490x650 см, мастерские Я. Рэса, Г. Вервоерта, Я. Фобера. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00614219).



Рис.3.16(а) «Триумф Веры над философией и наукой» 481x595 см, modello, музей Изящных искусств, Валансьен, Франция. Фото в открытом доступе. URL: https://musee.valenciennes.fr/



Рис.3.16(б) «Триумф Веры над философией и наукой», bozzetti, 16,5x21 см, музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 243).



Рис.3.17 Шпалера «Триумф Божественной любви» 488х480 см, мастерские Я. Рэса, Г. Вервоерта, Я. Фобера. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610323).



Рис.3.17(а) «Триумф Божественной любви» 386,1x518,2 см, modello, музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN977).



Рис.3.17(а) «Триумф Божественной любви» modello 86x91 см (размер увеличен, исходный 65x66 см), музей Прадо (инв.№ 1700).



Рис.3.17(б) «Триумф Божественной любви» bozzetti, 15,5x13 см, музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 230).



Рис.3.18 Шпалера «Четыре евангелиста» 487х550 см, мастерские Я. Рэса, Г. Вервоерта, Я. Фобера. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610322).



Рис.3.18(а) «Четыре евангелиста», modello, 427x442 см, музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN213).



Рис.3.18(б) «Четыре евангелиста», bozzetti, 16,3x16,7 см (размер увеличили, исходный 15,9x16,3), музей Фицуильяма в Кембридже (инв.№ 242).



Рис. 3.19 Шпалера «Защитники Евхаристии» 482x493 см, мастерские Я. Рэса, Г. Вервоерта, Я. Фобера. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00618366).



Рис.3.19(а) «Защитники Евхаристии». modello, 427x442см- музей Дж. и М. Ринглинг (инв.№ SN214).



Рис.3.19(б) «Защитники Евхаристии», modello, 86x91 см (добавили поле по периметру, оригинальный размер 65x68), музей Прадо, Мадрид (инв.№ P001695).



Рис.3.19(в) «Защитники Евхаристии», bozzetti 15,8x16,5 см, музей Фицуильяма в Кембридже (инв.№ 241).



Рис.3.20 Шпалера «Евхаристия преодолевает языческие жертвы» 490х670 см, мастерские Я. Рэса, Г. Вервоерта, Я. Фобера. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610319).

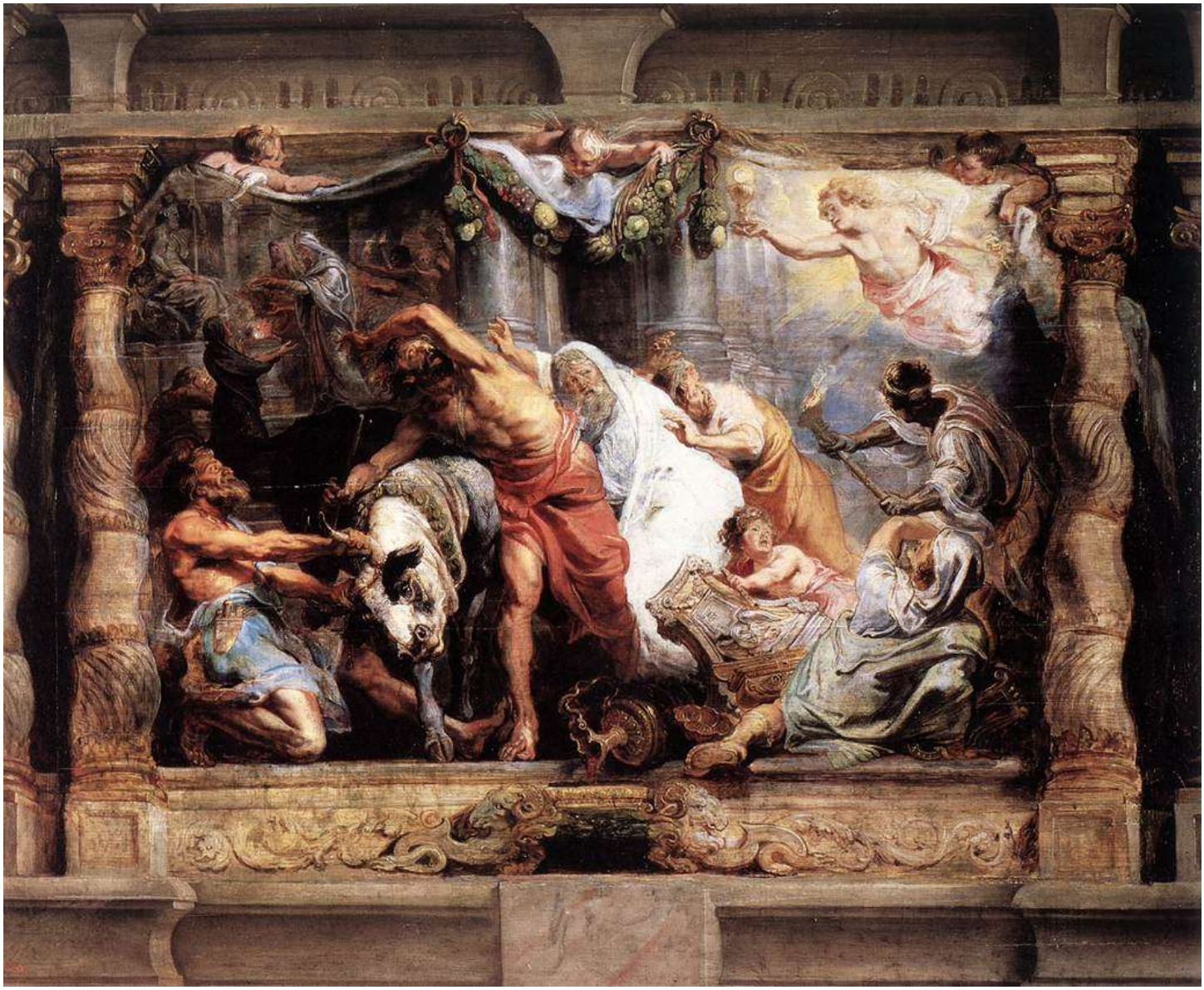


Рис.3.20(а) «Евхаристия преодолевает языческие жертвы», modello, 65x91 см, музей Прадо, Мадрид (инв.№ P001699).



Рис.3.21 Шпалера «Победа Истины над ересью» 490х670 см, мастерские Я. Рэса, Я. Гёбельса. Десальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 0014221).



Рис.3.21(а) «Победа Истины над ересью», modello, 64,5x90,5 см, музей Прадо, Мадрид (инв.№ P001697).



Рис.3.21(б) «Победа Истины над ересью», bozzetti, 16,5x21,6 см, музей Фицуильяма, Кембридж (инв.№ 229).



Рис. 3.22 Шпалера «Преемственность пап» 493х250 см, мастерские Я. Рэса, Г. Вервоерта. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610326).



Рис. 3.22(а) «Преемственность пап», modello, 66х34 см, галерея Изящных искусств, Сан-Диего. Фото из монографии De Poorter N. The Eucharist series, Part II, Vol.2. - 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.



Рис.3.23 Шпалера «Летопись» 270x203 см, мастерская Я. Гёбельса. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610328).



Рис.3.23(а) «Летопись», bozzetti, 8,6x6,8 см, музей Изящных искусств в Турне, Бельгия. Фото в открытом доступе. URL: https://mba.tournai.be/



Рис.3.24 Шпалера «Милосердие просвещает мир» 270х200 см, мастерская Я. Рэса. Дескальсас Реалес, Мадрид (PN, инв.№ 00610327).



Рис.3.24(а) «Милосердие просвещает мир», modello, 36,8х29,4 см, колледж Амхерсдж, Массачусетс, США. Фото из монографии De Poorter N. The Eucharist series, Part II, Vol.2. - 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.



Рис.3.25 Bozzetti к шпалере «Триумф Надежды» (не выткан). Сохранился bozzetti 16,2x20,3 см, частное собрание Л. Фейтен и Ко, Нью-Йорк. Фото в открытом доступе. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triumph_of_Hope.png#/media/File:Triumph_of_Hope.png



Рис.3.26 Закрытая территория для входа с улицы- клаустро де ла клаузура (claustro de la clausura). Фото из монографии De Poorter N. The Eucharist series, Part II, Vol.2. - 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.



Рис. 3.27 Открытая часть- клаустро публико (claustro publico). Фото из монографии De Poorter N. The Eucharist series, Part II, Vol.2. - 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.



Рис.3.28 Фасад церкви монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде. Фото из монографии De Poorter N. The Eucharist series, Part II, Vol.2. - 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.

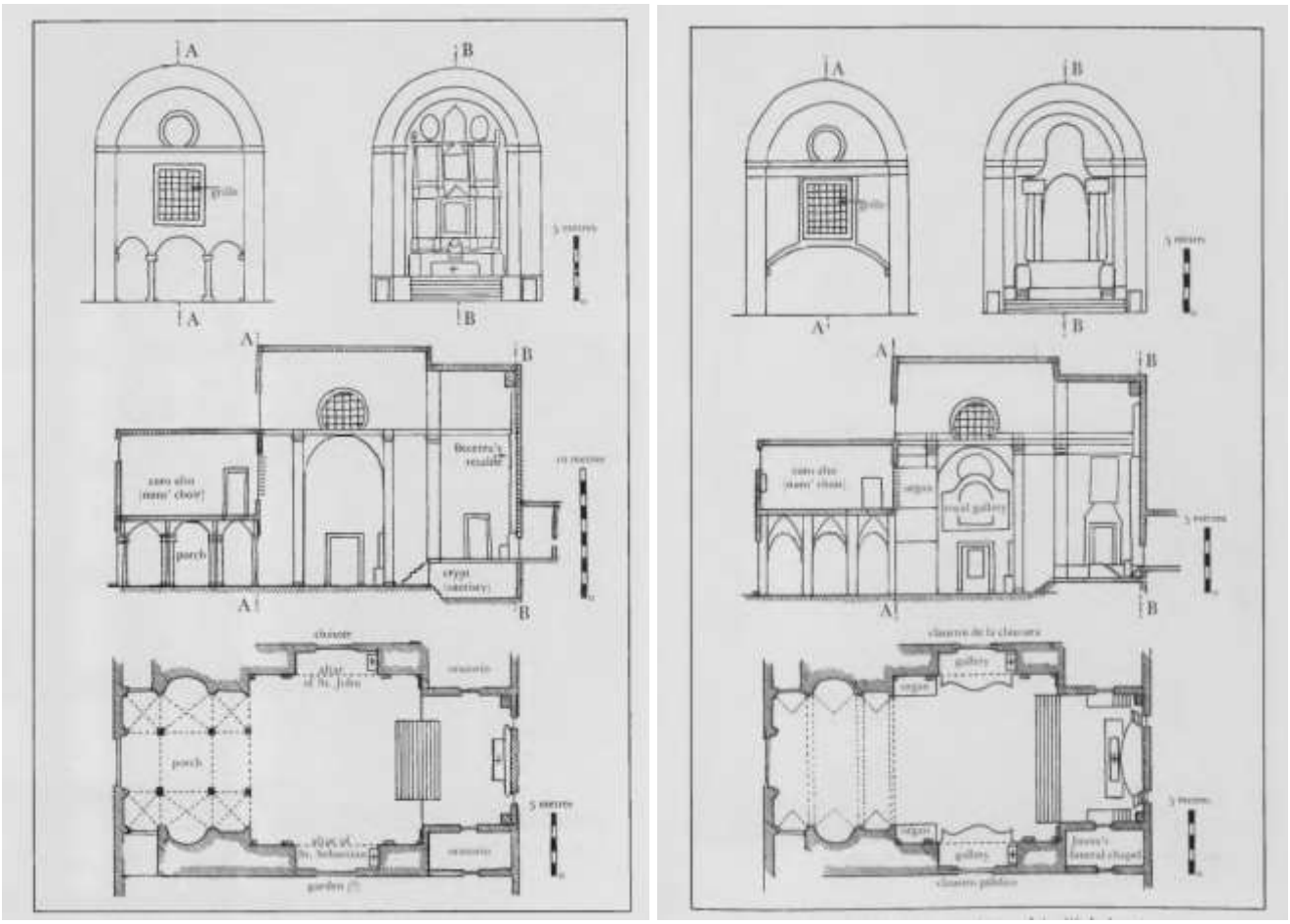


Рис.3.29 Слева- приблизительный план и разрез церкви Дескальсас Реалес в Мадриде XVI в. Справа- дополненный план и разрез церкви, выполненный в 1975 г. Норой де Пуртер и ее командой. Фото из монографии De Poorter N. The Eucharist series, Part II, Vol.2. - cop.1978. // Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: 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.



Рис.3.30 Церковь монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде, главный алтарь. Фото из монографии De Poorter N. The Eucharist series, Part II, Vol.2. - 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.



Рис.3.31 Главный вход, низкий неф под монашеским хором, который имел два ряда колонн, впоследствии убранными. Фото из монографии De Poorter N. The Eucharist series, Part II, Vol.2. - 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.



Рис.3.32 Монашеский хор- коро альто (coro alto) с решеткой напротив главного алтаря церкви монастыря. Фото из монографии De Poorter N. The Eucharist series, Part II, Vol.2. - 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.

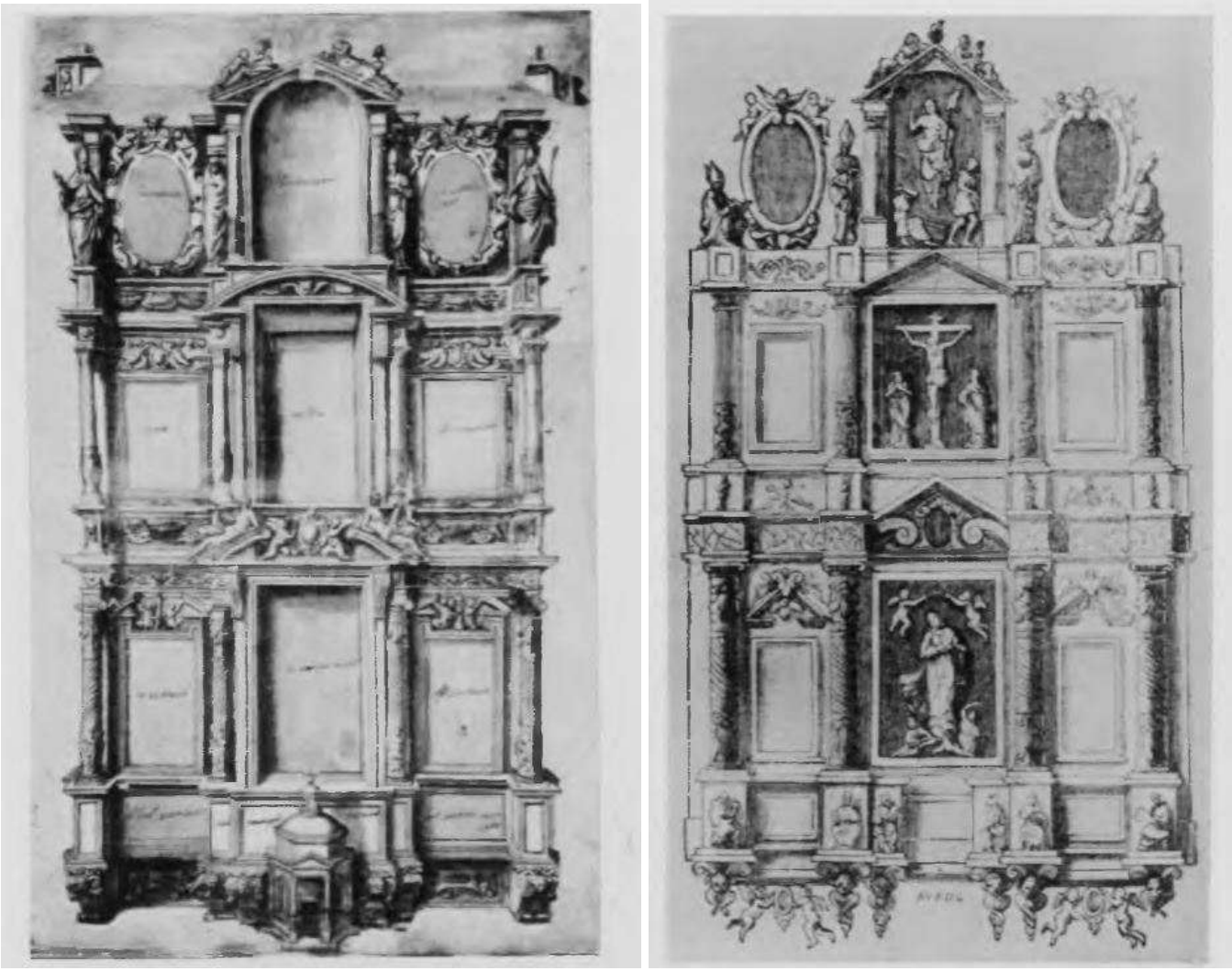


Рис.3.33 Слева- Г. Бессера «Проект главного алтаря церкви Дескальсас Реалес», рисунок, Национальная библиотека в Мадриде. Справа- Ж. Авриал «Главный алтарь Г. Бессеры в церкви Дескальсас Реалес», гравюра, журнал «Испанский живописный еженедельник» №4, 1839 г. (Semanario Pintoresco Espanol), Сайт электронной библиотеки Мигеля де Сервантеса, URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra/semanario-pintoresco-espanol--201/



Рис.3.34 Фреска «Битва императора Константина у Мильвийского моста» из зала Константина в Риме; Апостольский дворец Ватикана. 1520-24 г., Джулио Романо и художники мастерской Рафаэля. Фото в открытом доступе.



Рис.3.35 Шпалера «Единство государства: Франциск I- император Священной Римской империи» (1540-1547), по фрескам Ф. Приматиччо и К. Бадона. Картоньеры: Ж. и П. Ле Брие. Художественно-исторический музей в Вене (Kunsthistorisches Museum). Фото Шашкиной К. Г.

А) 

Б) 



В)

Рис.3.36 **А**- Альбрехт Дюрер «Поклонение Троице» («Алтарь Ландауэра») 1511 г., масло по дереву, 135х123,4 см. Художественно-исторический музей Вены (инв. GG_838). **Б**- Полиптих Яна и Хуберт ван Эйки «Поклонение агнцу» («Гентский алтарь»), масло по дереву, 1420-1432 г., 520х375 см. Коллекция Собора Св. Бавона (инв. 10000092 и 426). **В**- шпалера «Триумф Христа» (шпалера Мазарини) ок. 1500 г., 341х439,4 см; шерсть, шелк, золотные и серебряные нити. Национальная галерея искусств в Вашингтоне (инв.1942.9.446, коллекция Уайденера). Фото находятся в открытом доступе.



Рис.3.37 Bozzeti П.П. Рубенса «Поклонение Евхаристии» (31,5х32 см) для серии шпалер «Триумф Евхаристии». Верхний ярус (слева направо): «Музицирующие ангелы», «Ангелы, несущие дарохранительницу», «Музицирующие ангелы»; нижний ярус: «Светская иерархия в поклонении» и «Церковная иерархия в поклонении». Институт искусств в Чикаго, США. Дар Мистера и Миссис Мартин А. Райерсон (Martin A. Ryerson) (инв.№1937.1012).

А) 

Б) 

В) 

Рис.3.38 **А**- bozzetti «Триумф Надежды», **Б**- шпалера «Встреча Авраама и Мельхиседека», **В**- bozzetti «Встреча Авраама и Мельхиседека».



Рис.3.39 Bozzetti «Сбор манны Небесной» и «Илия и Ангел».



Рис.3.40 Развеска реальных шпалер на эскизе П.П. Рубенса из Чикагского музея.

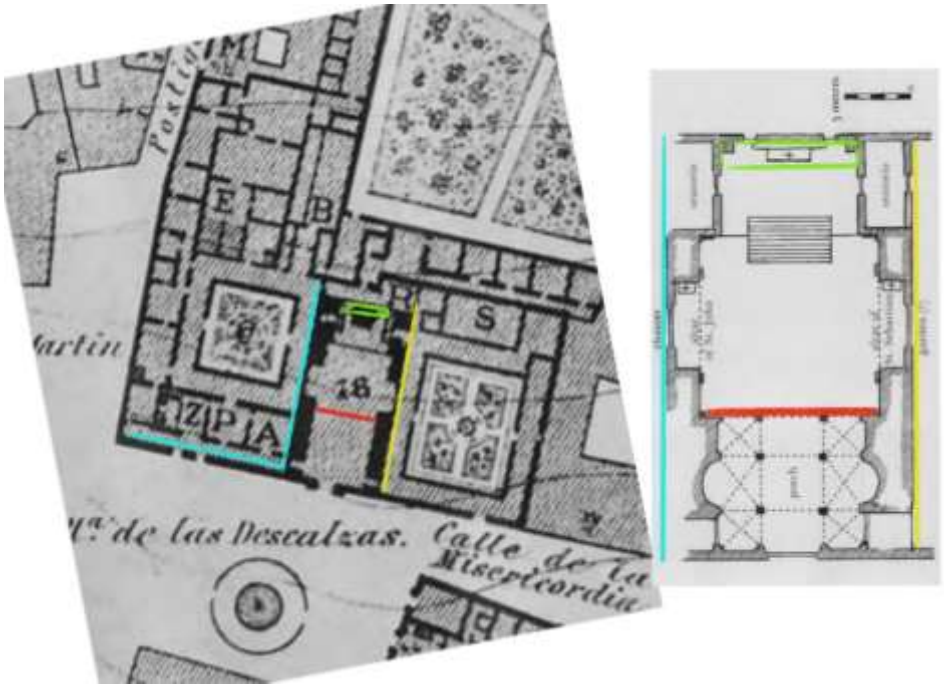


Рис.3.41 Схема, составленная Шашкиной К. Г., для лучшего понимания организации пространства монастыря и церкви. Голубым цветом, слева от церкви, помечена часть монахинь клаустро де ла клаузура (claustro de la clausura), на которую закрыт вход с улицы, и где не развешивались шпалеры во время праздника. Желтым обозначена клаустро публико (claustro publico) или клаустро процессиональ (claustro processional)- внутренний двор с крытой галереей, где проходили процессии. Красным показана стена монашеского хора коро альто (coro alto), а зеленым- пространство перед главным алтарем, где гипотетически экспонировались шпалеры группы «Поклонение Евхаристии» с Чикагского эскиза П.П. Рубенса.



Рис.3.42 Группа шпалер «Летопись», «Преемственность пап» и «Милосердие, просвещающее мир».

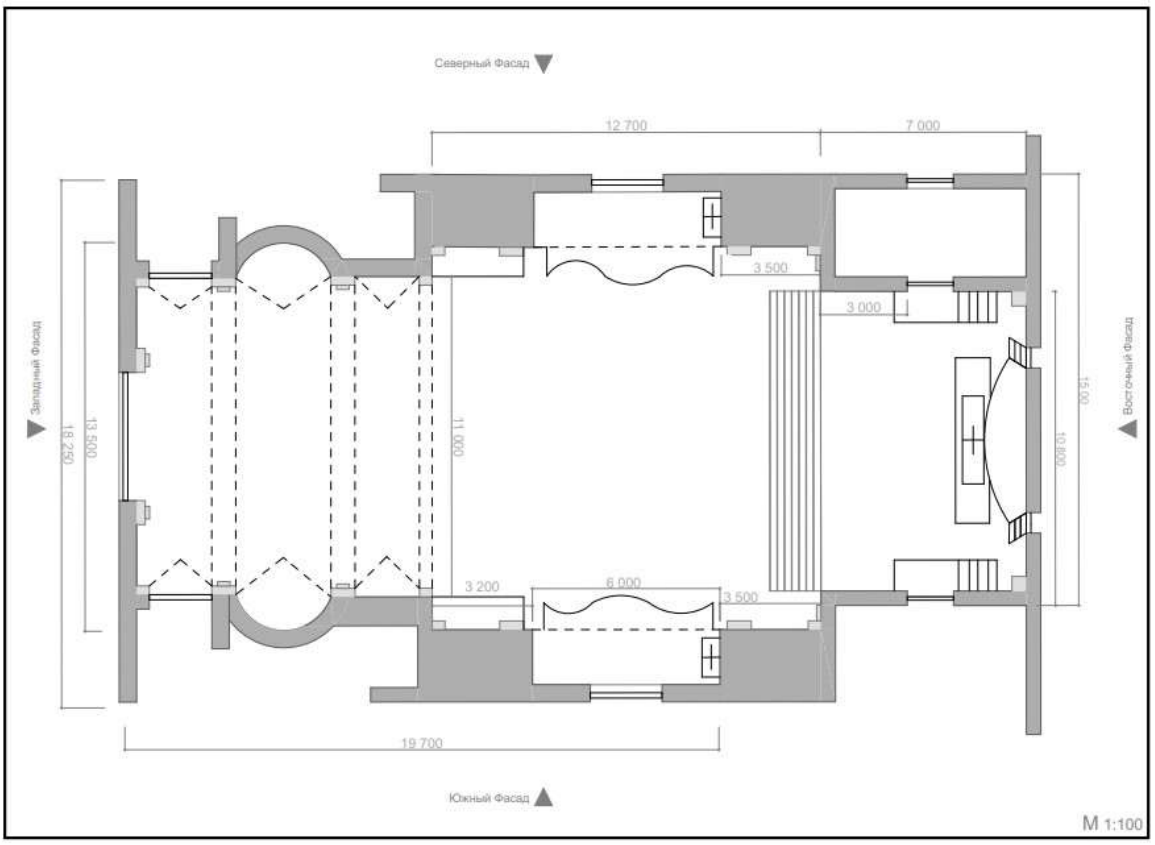


Рис.3.43 План церкви монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде. М 1:100

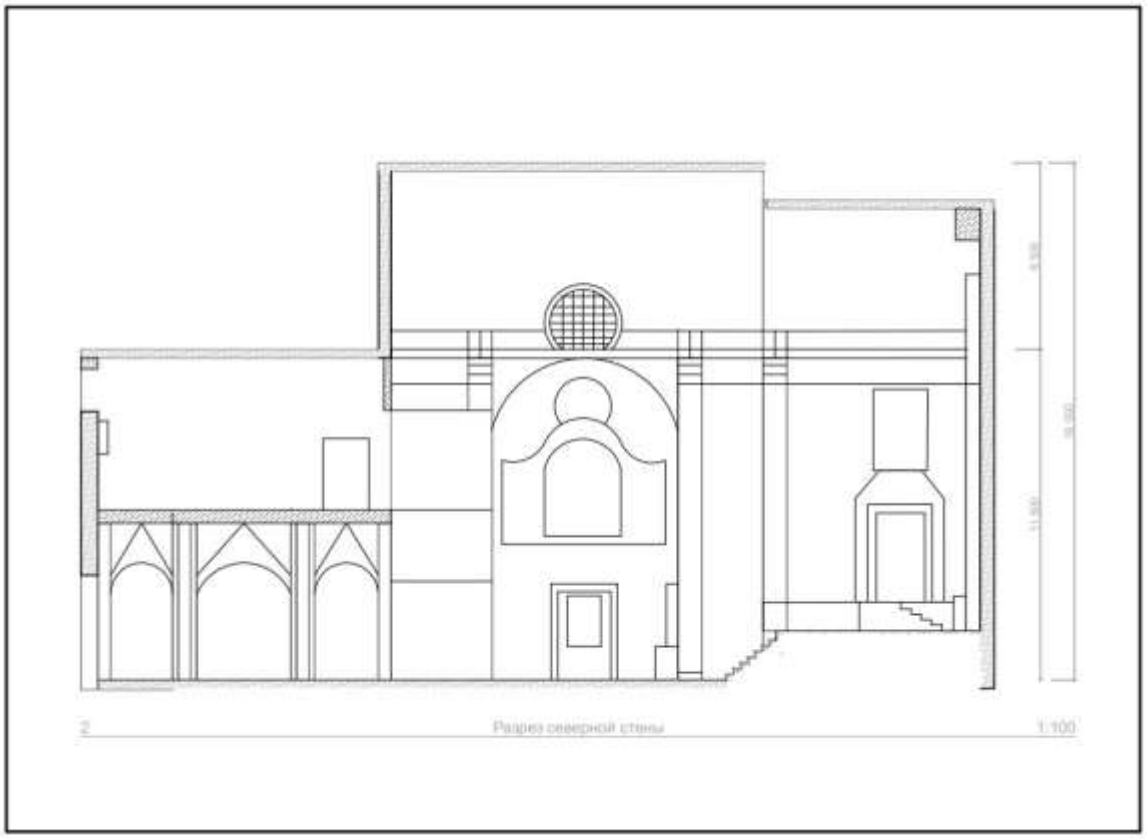


Рис.3.44 Развертка северной стены. М 1:100

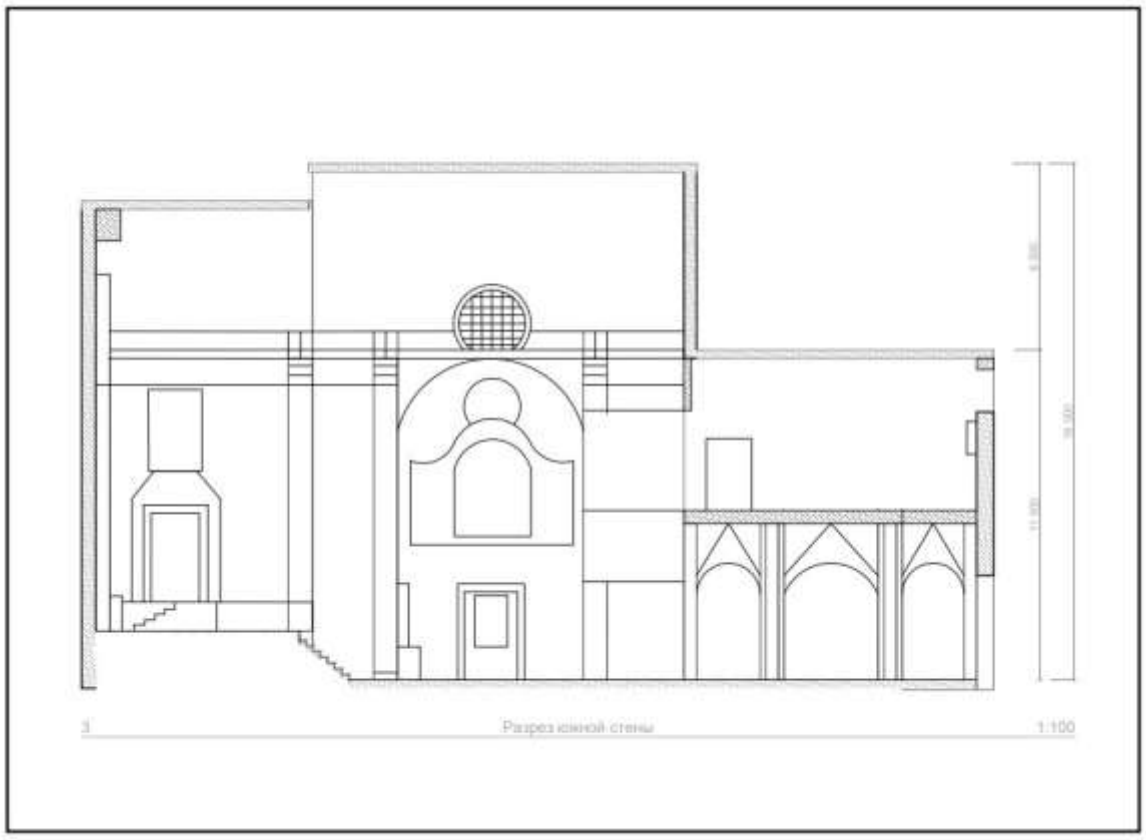


Рис.3.45 Развертка южной стены. М 1:100

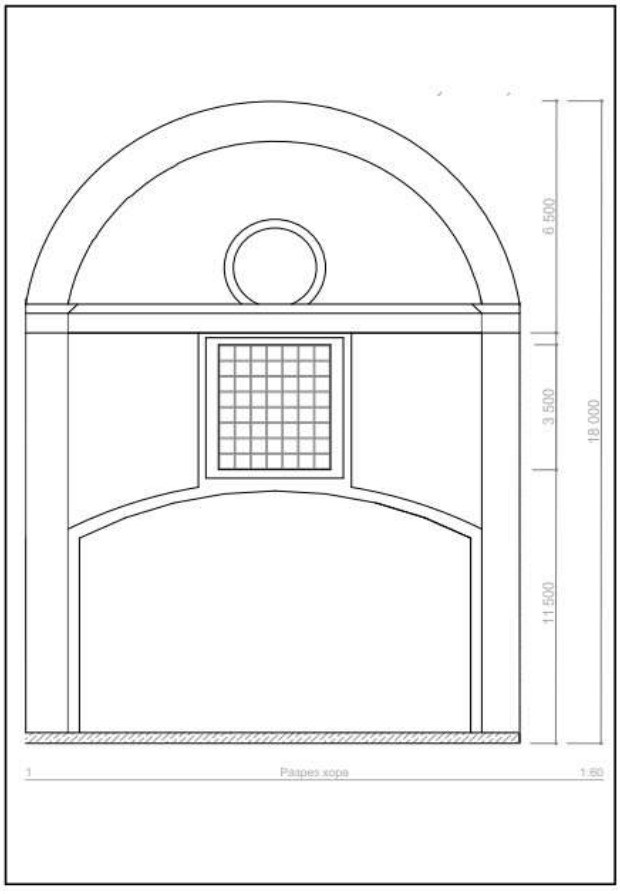


Рис.3.46 Развертка западной стены хора монахинь. М1:60



Рис.3.47 Пример дорисовки modello «Защитники Евхаристии»: слева- исходный эскиз из музея Джона и Мэйбл Ринглиг; справа- восстановленная кайма по периметру всего эскиза в размер вытканной шпалеры. Работа выполнена вручную Шашкиной К.Г. в программе Procreate на графическом планшете.



Рис.3.48 Предлагаемая Шашкиной К. Г. развеска шпалер группы «Поклонение Евхаристии» на западной стене монашеского хора (две нижние композиции представлены в виде modello).

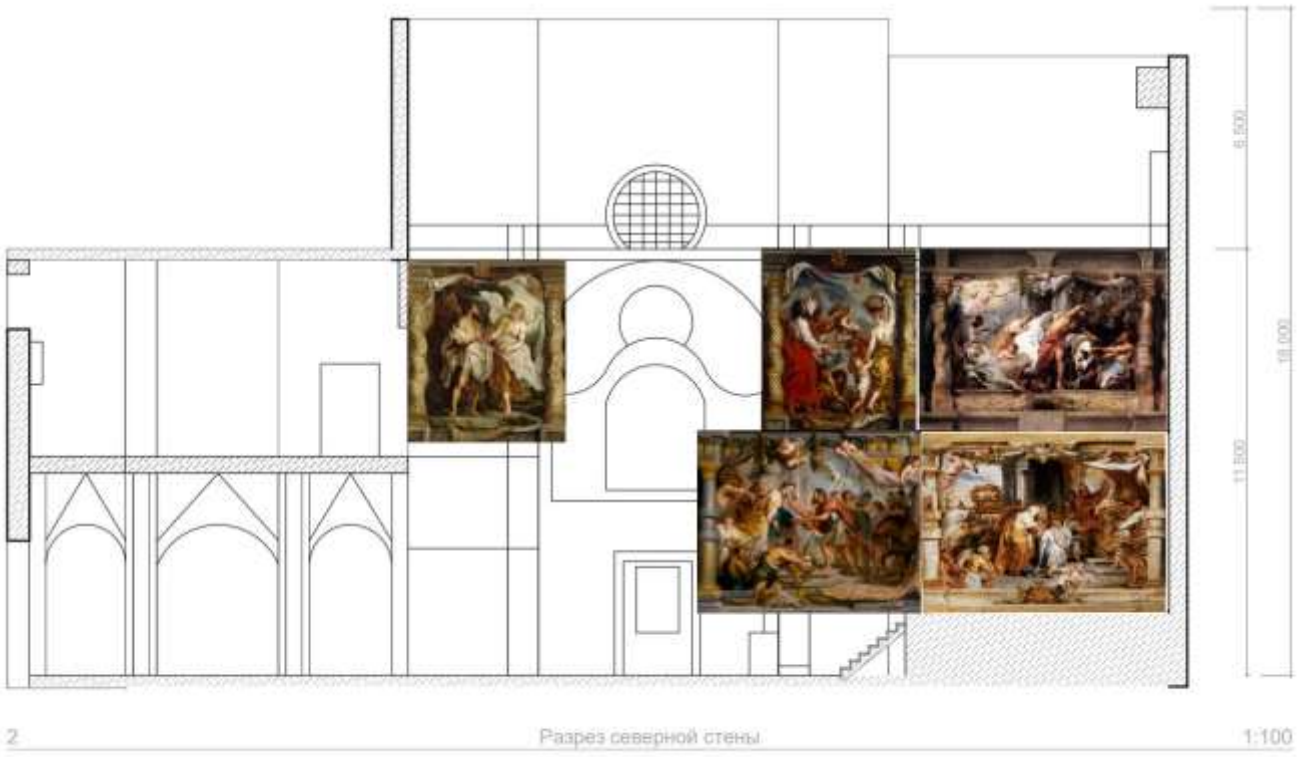


Рис.3.49 Предлагаемая Шашкиной К. Г. развеска ветхозаветного цикла на северной (литургической) стене церкви.



Рис.3.50 Предлагаемая Шашкиной К. Г. развеска на южной стене церкви.



Рис.3.51 Гипотетическая развеска шпалер «Прообразы Евхаристии» по версии Кончи Эрреры Карретеро. Фото из монографии Herrero Carretero C. Rubens, 1577-1640: colección de tapices.- Madrid : Patrimonio Nacional, 2008.



Рис.3.52 Гипотетическая развеска шпалер «Триумфальные колесницы» по версии Кончи Эрреры Карретеро. Фото из монографии Herrero Carretero C. Rubens, 1577-1640: colección de tapices.- Madrid : Patrimonio Nacional, 2008.

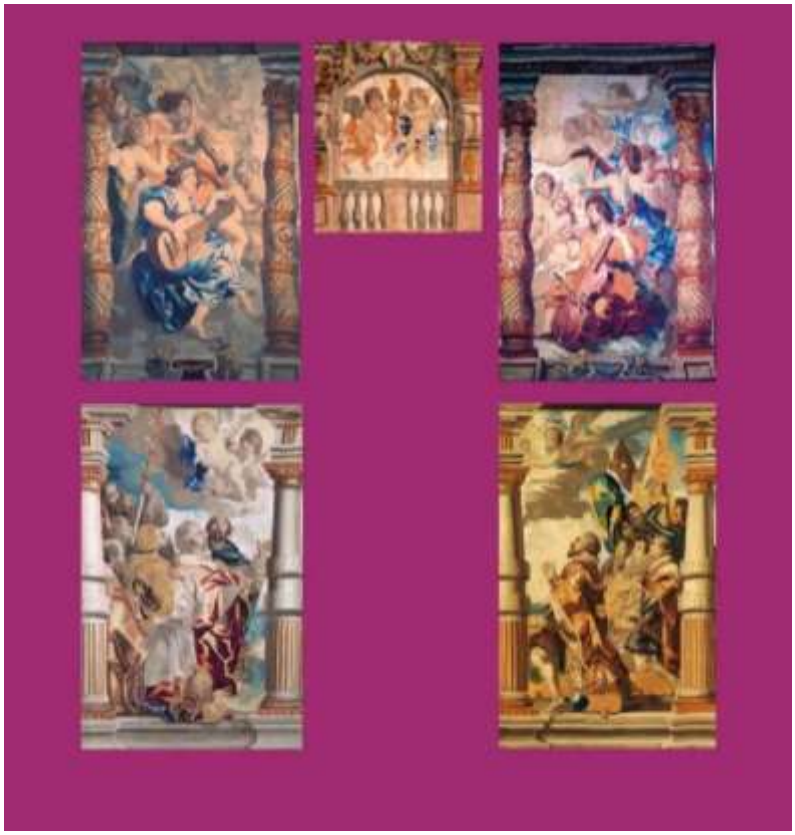


Рис.3.53 Гипотетическая развеска шпалер «Поклонение Евхаристии» по версии Кончи Эрреры Карретеро. Фото из монографии Herrero Carretero C. Rubens, 1577-1640: colección de tapices.- Madrid : Patrimonio Nacional, 2008.



Рис.3.54 Гипотетическая развеска шпалер «Защитники Евхаристии» по версии Кончи Эрреры Карретеро. Фото из монографии Herrero Carretero C. Rubens, 1577-1640: colección de tapices.- Madrid : Patrimonio Nacional, 2008.



Рис.3.55 Фасад церкви, наши дни. Фото Шашкиной К.Г.



Рис.3.55(а) Фасад церкви, наши дни. Фото Шашкиной К.Г.



Рис.3.55(б) Вид монастырской стены вдоль церкви, наши дни. Фото Шашкиной К.Г.



Рис.3.55(в) Вход в музей монастыря- бывшие кельи монахинь. Фото Шашкиной К.Г.



Рис.3.56 Современный вид церкви. Главный алтарь. Кадры из виртуального рум-тура на сайте монастыря. URL: https://www.patrimonionacional.es/Home/Monasterios-y-Conventos/Monasterio-de-las-Descalzas-Reales.aspx



Рис.3.56(а) Современный вид церкви. южная стена с боковым алтарем Св. Себастьяна. Кадры из виртуального рум-тура на сайте монастыря. URL: https://www.patrimonionacional.es/Home/Monasterios-y-Conventos/Monasterio-de-las-Descalzas-Reales.aspx



Рис.3.56(б) Современный вид церкви. северная стена с боковым алтарем Св. Иоанна. Кадры из виртуального рум-тура на сайте монастыря. URL: https://www.patrimonionacional.es/Home/Monasterios-y-Conventos/Monasterio-de-las-Descalzas-Reales.aspx



Рис.3.56(в) Современный вид церкви. Западная стена с хором монахинь. Кадры из виртуального рум-тура на сайте монастыря. URL: https://www.patrimonionacional.es/Home/Monasterios-y-Conventos/Monasterio-de-las-Descalzas-Reales.aspx



Рис.3.56(г) Современный вид плафона церкви. Кадры из виртуального рум-тура на сайте монастыря. URL: https://www.patrimonionacional.es/Home/Monasterios-y-Conventos/Monasterio-de-las-Descalzas-Reales.aspx



Рис.3.56(д) Современная экспозиция шпалер серии «Триумф Евхаристии» в стенах музея монастыря. Фото в открытом доступе. URL: https://www.patrimonionacional.es/Home/Monasterios-y-Conventos/Monasterio-de-las-Descalzas-Reales.aspx



Рис.3.56(е) Современная экспозиция шпалер серии «Триумф Евхаристии» в стенах музея монастыря. Фото в открытом доступе. URL: https://www.patrimonionacional.es/Home/Monasterios-y-Conventos/Monasterio-de-las-Descalzas-Reales.aspx



Рис.3.57 Шпалера ««Фетида опускает Ахиллеса в реку Стикс» (417х320 см, Даниэль Эггерман; местонахождение неизвестно). Фото из монографии Lammertse F. and Vergara A. with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy. Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. - NAi Publishers Rotterdam, 2004.

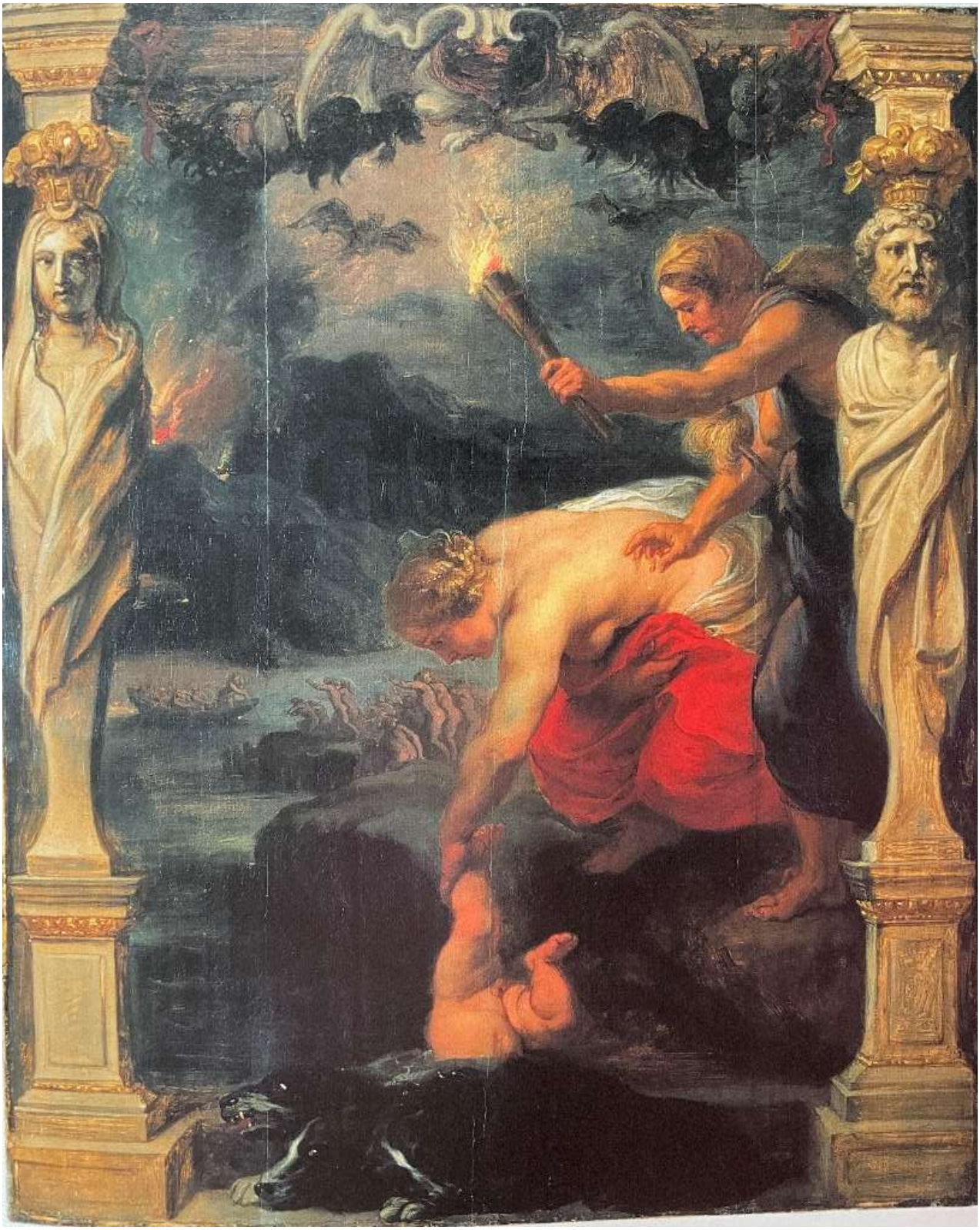


Рис.3.57(а) «Фетида опускает Ахиллеса в реку Стикс», modello, 109,2x89,2 см, Музей искусств Джона и Мэйбл Ринглинг в Сарасоте (инв. № SN 221).



Рис.3.57(б) «Фетида опускает Ахиллеса в реку Стикс», bozzetti, 44,1x38,4 см, музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760).



Рис.3.58 Шпалера «Обучение Ахиллеса» (417х320 см, Д. Эггерман; частная коллекция). Фото из монографии Lammertse F. and Vergara A. with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy. Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. - NAi Publishers Rotterdam, 2004.

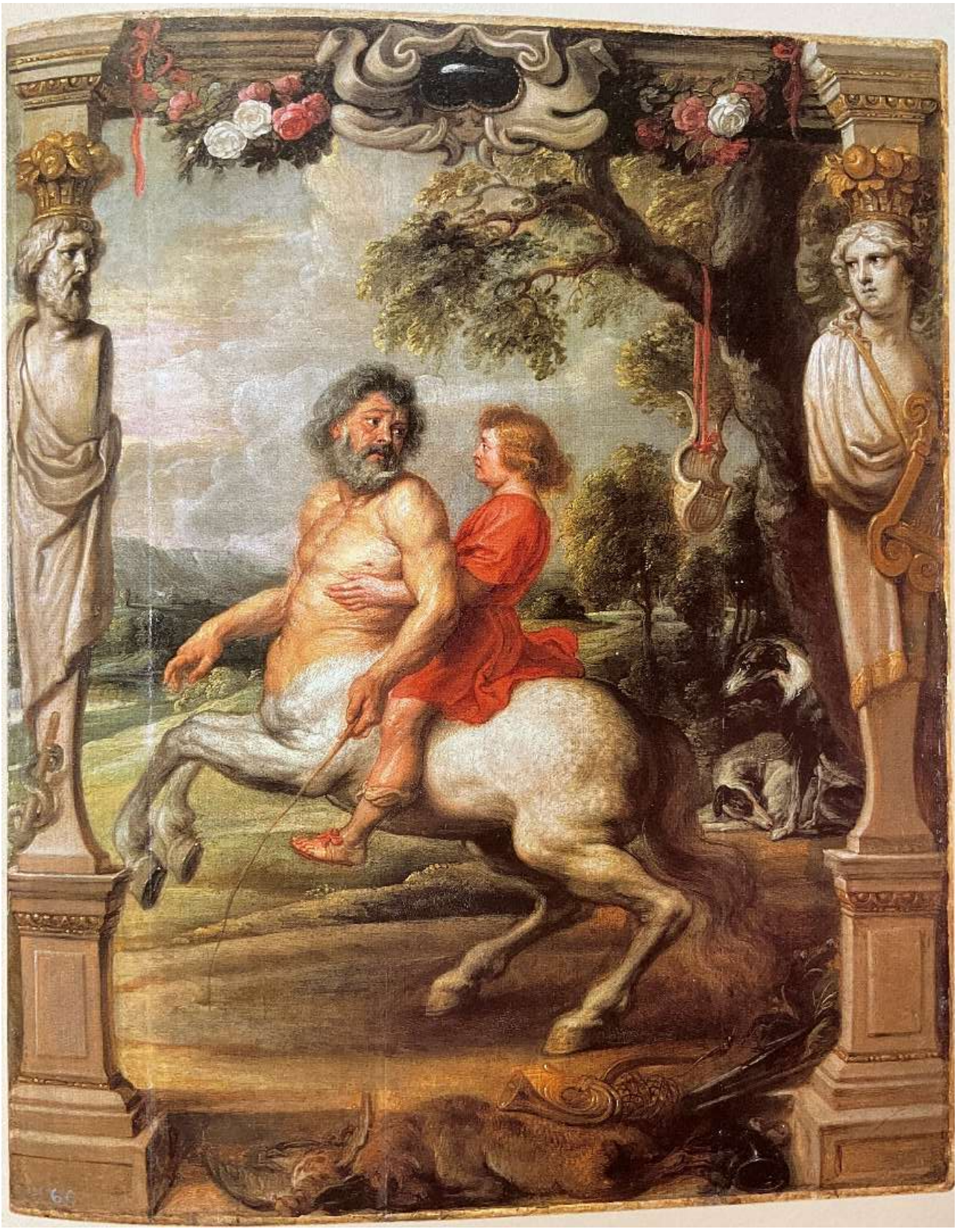


Рис.3.58(а) «Обучение Ахиллеса», modello, 109,5x89,4 см, музей Прадо, Мадрид (инв. № 2454).

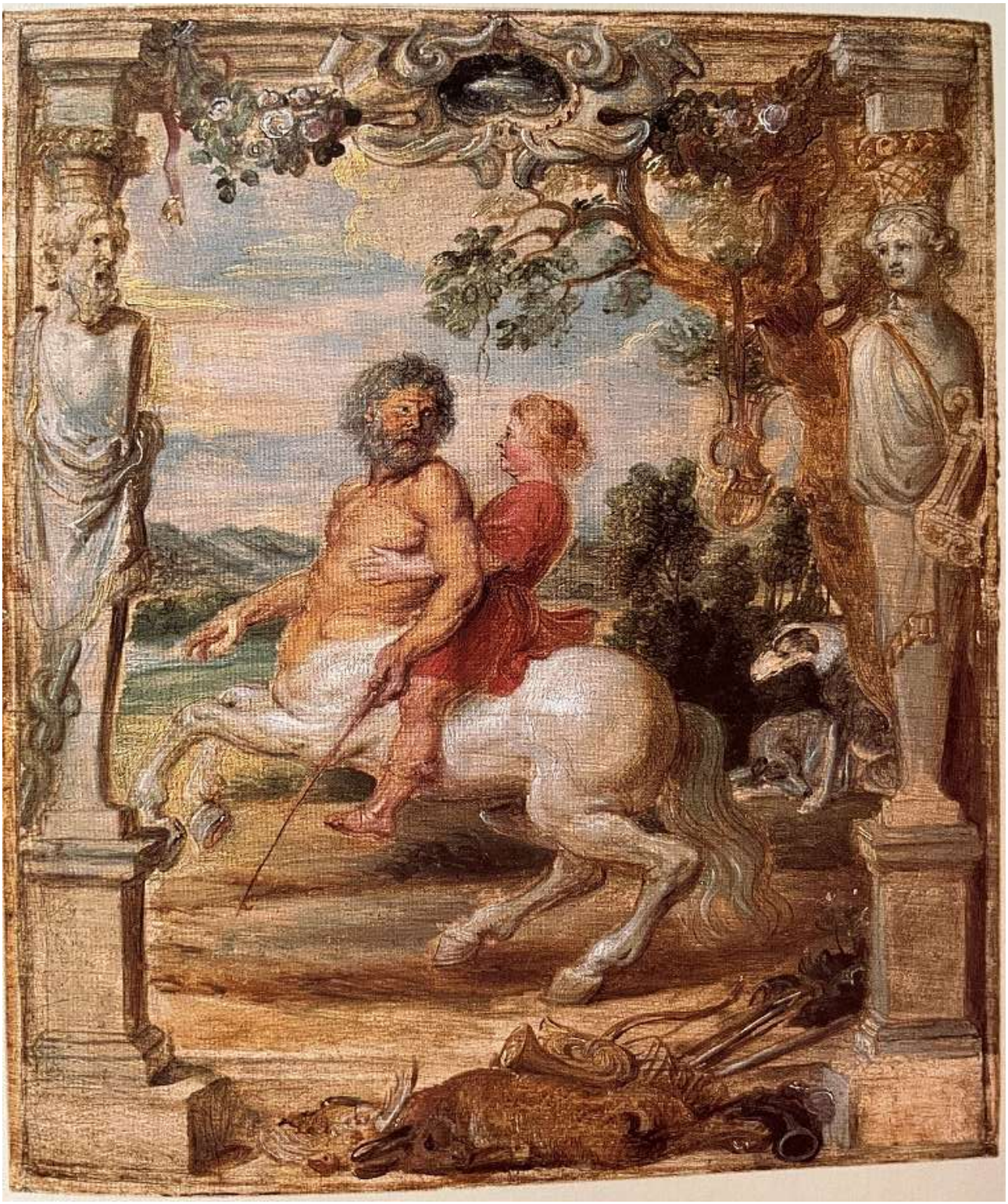


Рис.3.58(б) «Обучение Ахиллеса», bozzetti, 44,7х 38,4 см, музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760а).



Рис.3.59 Шпалера «Ахиллес среди дочерей Ликомеда» (410х520 см, Д. Эггерман; герцогский дворец Вилла-Висоза (Paço Ducal de Vila Viçosa), Португалия. Фото из монографии Lammertse F. and Vergara A. with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy. Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. - NAi Publishers Rotterdam, 2004.



Рис.3.59(а) «Ахиллес среди дочерей Ликомеда», modello, 107,4x145,2 см, музей Прадо, Мадрид (инв.№ 2455).



Рис.3.59(б) «Ахиллес среди дочерей Ликомеда», bozzetti, 45,5x61,2 см, музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 2310).



Рис.3.60 Шпалера «Гнев Ахиллеса» 417х390 см, Д. Эггерман; частная коллекция. Фото из монографии Lammertse F. and Vergara A. with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy. Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. - NAi Publishers Rotterdam, 2004.



Рис.3.60(а) «Гнев Ахиллеса», modello, 107,1x109,2 см, Художественный музей института Курто (Courtauld Institute Gallery), Лондон (инв. № PG 374).



Рис.3.60(б) «Гнев Ахиллеса», bozzetti, 44,8x46 см, музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760b).



Рис.3.61 Шпалера «Возвращение Бресеи» 417x585 см, Д. Эггерман; герцогский дворец Вилла-Викоза, Португалия (частная коллекция). Фото из монографии Lammertse F. and Vergara A. with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy. Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. - NAi Publishers Rotterdam, 2004.



Рис.3.61(а) «Возвращение Бресеи», modello, 107,1x163,3 см, музей Прадо, Мадрид (инв. № 2566).



Рис.3.61(б) «Возвращение Бресеи», bozzetti, 44,4x66,7 см, Институт искусств в Детройте (инв. № 53 356).



Рис.3.62 Шпалера «Фетида принимает оружие от Вулкана для Ахиллеса» 414х468 см, Д. Эггерман; герцогский дворец Вилла-Викоса, Португалия (частная коллекция). Фото из монографии Lammertse F. and Vergara A. with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy. Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. - NAi Publishers Rotterdam, 2004.



Рис.3.62(а) «Фетида принимает оружие от Вулкана для Ахиллеса», modello, 108,7x126,5 см, музей Изобразительных искусств в Пау, Франция (инв. №. 417).



Рис.3.62(б) «Фетида принимает оружие от Вулкана для Ахиллеса», bozzetti, 44,6x53,4 см, музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760c).



Рис.3.63 Шпалера «Ахиллес убивает Гектора» 414х486 см; повторение мастерской Яна ван Лифдэйла, Государственный музей Касселя, Германия. Местонахождение оригинальной шпалеры мастерской Д. Эггермана неизвестно. Фото из монографии Lammertse F. and Vergara A. with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy. Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. - NAi Publishers Rotterdam, 2004.



Рис.3.63(а) «Ахиллес убивает Гектора», modello, 107,4x126,7 см, музей Изобразительных искусств в Пау, Франция (инв. №. 418).



Рис.3.63(б) «Ахиллес убивает Гектора», bozzetti, 44,4x53 см, музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760d).



Рис.3.64 Шпалера «Смерть Ахиллеса» 418х390 см, Д. Эггерман; герцогский дворец Вилла-Викоса, Португалия (частная коллекция). Фото из монографии Lammertse F. and Vergara A. with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy. Peter Paul Rubens: The Life of Achilles. - NAi Publishers Rotterdam, 2004.

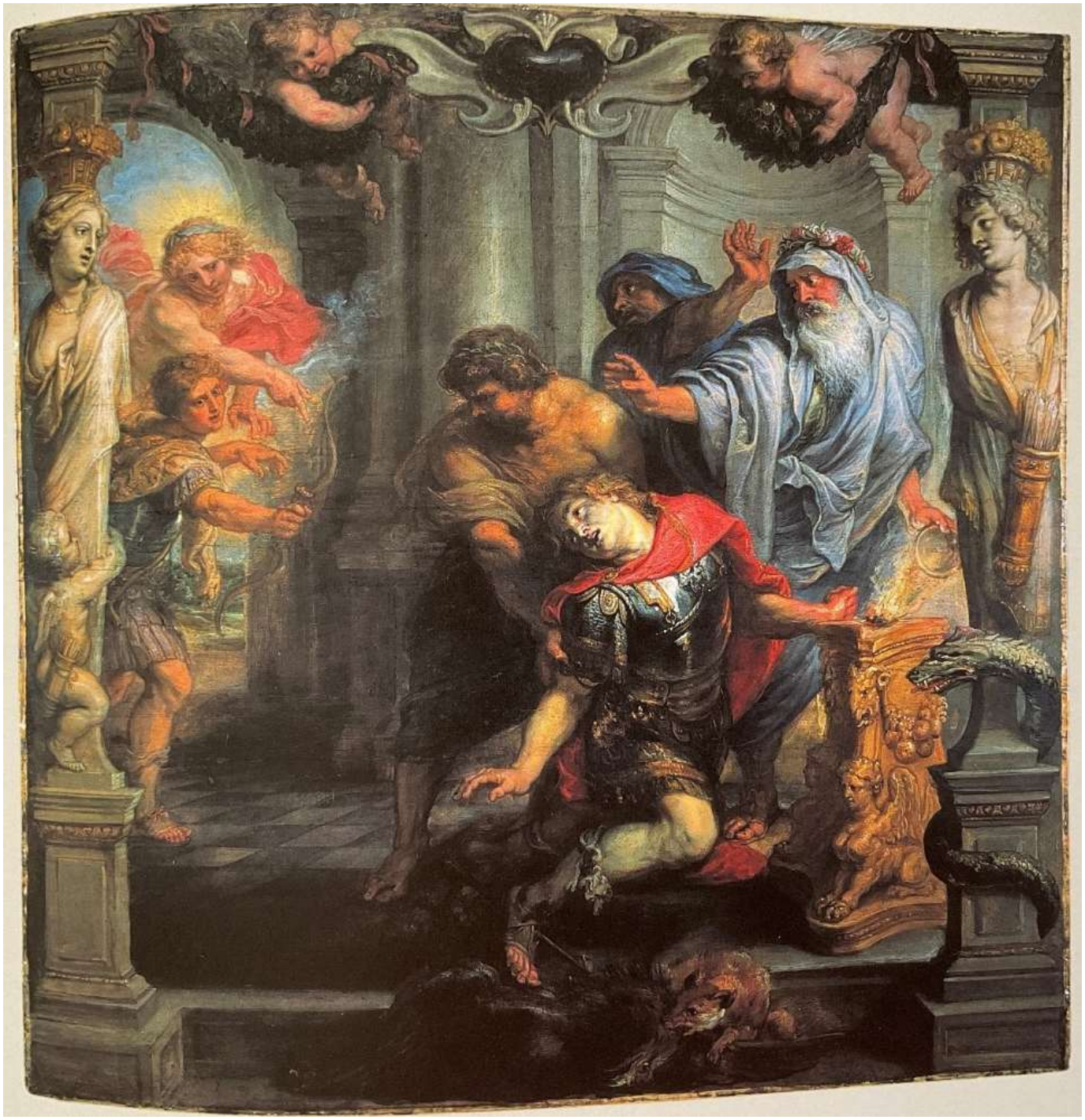


Рис.3.64(а) «Смерть Ахиллеса» modello, 107,5x109,8 см, Художественный музей института Курто, Лондон (инв. № PG 375).

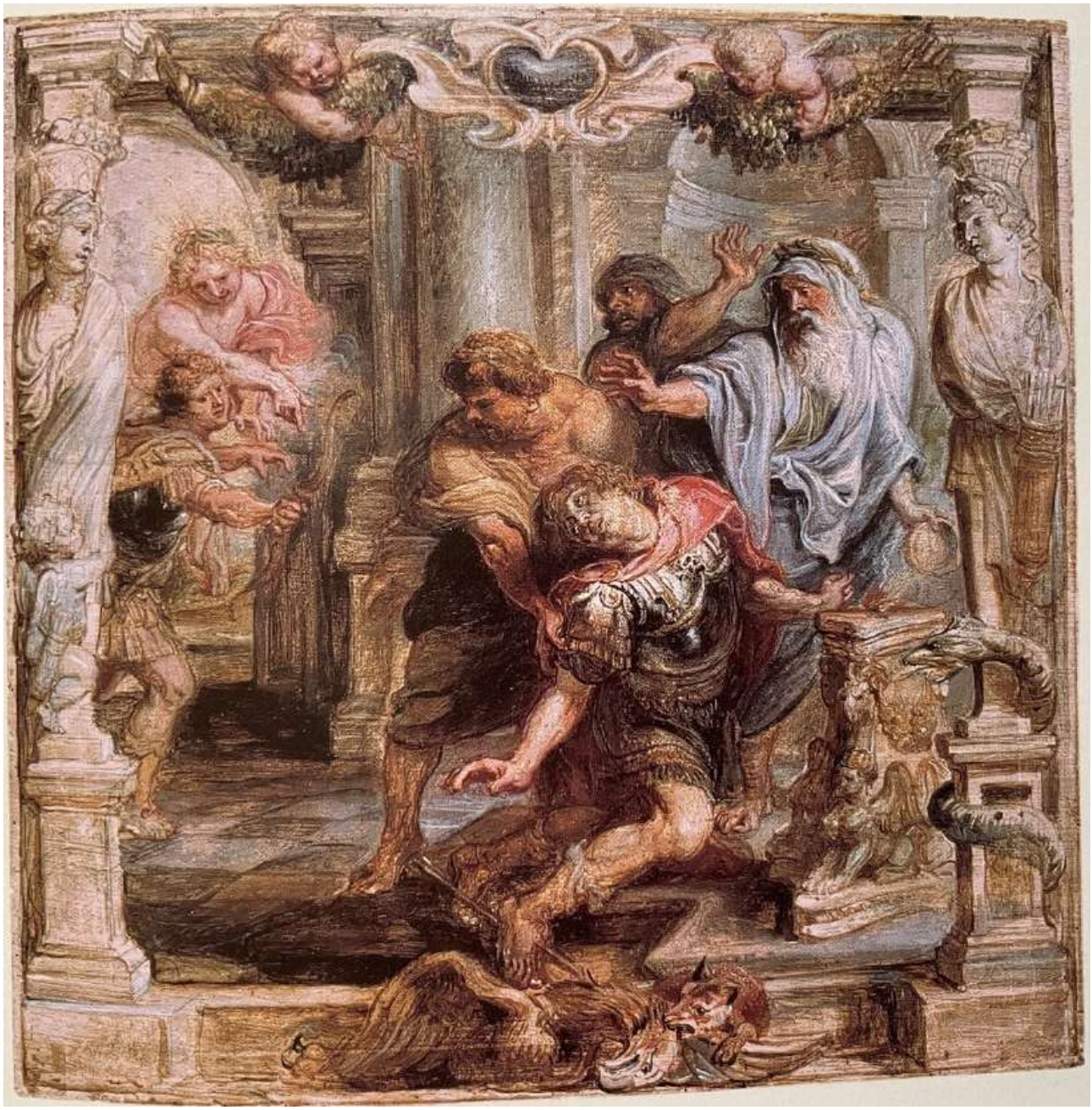


Рис.3.64(б) «Смерть Ахиллеса», bozzetti, 44,3x46 см, музей Бойманса ван Бёнингена в Роттердаме (инв. № 1760e).



Рис.3.65 Шпалера «Уличный торговец идет к колодцу пока он не сломается» (из серии «Сцены сельской жизни»), 365х357 см, замок Глубока-над-Влтавоу, Чехия. Фото из монографии Delmarcel G. Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999.



Рис.3.66 Шпалера «Александр Великий в битве при Иссе» (из серии «История А. Македонского»), 420х770 см, мастерская Якоба Гёбельса, по картону Якоба Йорданса; палаццо Марино, Милан. Фото из монографии Delmarcel G. Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999.



Рис.3.67 Шпалера «Школа верховой езды (баллотада)» ок. 1660 г., 410х532 см, мастерские Эверарта Лейниерса и Хайнриха I Рейдамса; Художественно-исторический музей Вены (инв.№ XL/4). Фото из монографии Delmarcel G. Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999.



Рис.3.68 Шпалера «Школа верховой езды (баллотада)» 1665-66 г., мастерские Эверарта III Лейниерса и Хайнриха I Рейдамса; Художественно-исторический музей Вены (инв.№ XL/7). Фото Шашкиной К.Г.



Рис.3.69 Шпалера «Школа верховой езды (баллотада)» 1665-66 г., мастерская Хайнриха I Рейдамса; Художественно-исторический музей Вены (инв.№ XL/5). Фото Шашкиной К.Г.



Рис.3.70 Шпалера «Королева Зенобия» 410х820 см, 1630-е гг., мастерская Жерара Пимена, по картону Юстуса ван Эгмонта; Королевский музей искусств и истории, Брюссель. Фото из монографии Delmarcel G. Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999.



Рис.3.71 Шпалера «Времена года: июль и август» 377х465 см, 1650 г., мастерская Э. Лейниерса; Художественно-исторический музей Вены. Фото из монографии Delmarcel G. Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. -Lannoo, 1999.



Рис.3.72 Шпалера «Герб Аренберга и Алькаретто» 410х320 см, мастерская Жерара Пимена, по картону Давида III Тейнерса; музей Аренберга, Энгиен. Фото из монографии Delmarcel G. Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. - Lannoo, 1999.