

Елена Забродина

Нидерландские художники и их патроны в Святой земле и Италии. XV — начало XVI века

Статья посвящена влиянию путешествий нидерландских живописцев и их заказчиков на нидерландскую живопись XV — начала XVI веков. Поездки в Святую землю стали источником новых композиционных и сюжетных решений в работах фламандских мастеров. В результате таких странствий появлялась новая иконография, ранее несвойственная нидерландской живописи. Маршруты путешествий в Палестину обычно пролегали через итальянские земли, однако путешествие художника в Италию могло быть связано и с полученными заказами. В первой половине XV века отмечается обоюдное влияние нидерландского и итальянского искусства, тогда как на рубеже XV и XVI столетий возросло усвоение художественных приемов итальянских мастеров их коллегами из Нидерландов. Статья ставит своей целью проследить примеры таких путешествий, описать их связь с появлением ряда произведений нидерландского искусства, определить их влияние на художественный процесс.

Ключевые слова:

северный Ренессанс, живопись кватроченто, Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Антонелло да Мессина, Гирландайо, Боттичелли.

1. Путешествия в Святую землю

Поездки художников и их патронов в Ханаан следовали обычаю паломничества в святые места, без которых сложно представить религиозную жизнь нидерландцев XV — начала XVI веков. Эта традиция была тесно связана с фигурой св. Франциска¹, совершившего путешествие в Землю обетованную в 1219 году, и это объясняет выбор фигуры этого святого как покровителя пилигримов в Палестину.

Две работы с изображением св. Франциска связаны с мастерской Яна ван Эйка. Одна хранится в галерее Сабауда в Турине, вторая — доска гораздо меньшего размера [10, pp. 76–77] — в Художественном музее Филадельфии. Многочисленные исправления, как и масляная живопись на деревянной доске заставляют думать об участии ван Эйка в создании туринской картины. При этом произведение из Филадельфии выполнено маслом на пергаменте, и затем пергамент приклеен на деревянную панель. Дендрохронологический анализ показывает, что доска принадлежит тому же фрагменту дерева, из которого были сделаны «Портрет Бодуэна I де Ланнуа» (около 1435, Галерея старых мастеров, Берлин) и «Портрет члена семьи Арнольфини» (1434, Государственные музеи, Берлин), то есть можно с уверенностью утверждать, что это доска из мастерской ван Эйка. Филадельфийский вариант «Св. Франциска» отличается также техникой нанесения живописного слоя, который, скорее, приближается к манере исполнения книжной миниатюры, что заставляет вспомнить о Турино-Миланском часослове, связанном с мастерской ван Эйка и с самим художником. (Ил. 1–2.)

1 Путешествие в Палестину было самым длинным и сложным из всех возможных маршрутов паломнических поездок. Поэтому с XIII века к традиционной фигуре покровителя пилигримов св. Иакову добавляется почитание св. Франциска, который совершил подобное путешествие. Также орден францисканцев заботился о храме Гроба Господня в Иерусалиме, который был одной из важных целей паломничества в Святую землю [36, pp. 28–29].

Две эти работы упоминаются в завещании Ансельма Адорно², принадлежавшего нобилитету Брюгге, предки которого поселились в нидерландских землях еще в XIV веке. Завещание было написано в 1470 году перед отправлением Адорно в паломничество в Святую землю и содержало упоминание о двух алтарных образах, посвященных св. Франциску, которые Ансельм Адорно завещал двум своим дочерям, Маргарите и Луизе — картезианским монахиням [6, р. 267]. Благодаря сыну Адорно Яну, который учился в это время в университете Павии, присоединился к отцу в этом путешествии и вел подробный дневник³, хорошо известно, какие места посетили пилигримы. Путешествие началось 19 февраля 1470 года, после Павии Ансельм Адорно вместе с сыном прибыли в Рим и получили две аудиенции у папы Павла II, затем отправились в Геную, где их родственники, принадлежавшие другим ветвям Адорно, чествовали их. На корабле Адорно со спутниками отплыли сначала в Тунис, затем на Мальту, потом в Александрию и Каир, откуда они добрались до горы Синай и монастыря Св. Екатерины. Последняя часть путешествия прошла на верблюдах, и 14 сентября 1470 года паломники посетили храм Гроба Господня в Иерусалиме, а затем отправились в обратный путь.

Можно предположить, что Ансельм Адорно взял с собой в паломничество как минимум одну из двух работ мастерской ван Эйка, что было обусловлено несколькими причинами. Такие небольшие работы часто использовались как переносные алтари [36, pp. 27–29]. Сложности путешествия в Палестину и опасность внезапной смерти без причастия заставляли паломников прибегать к помощи разных святых, при этом именно св. Франциск был важнейшим патроном для тех, кто отправлялся в Иерусалим [7, р. 77]. К тому же этот образ был памятью о путешествии отца и дяди Адорно в Святую землю в первой трети XV века, о чем будет сказано ниже.

Ян и Ансельм Адорно остановились во Флоренции 5 февраля 1471 года на пути домой, а затем отправились в Венецию, куда прибыли 15 февраля. Точно неизвестно, где останавливались путешественники во Флоренции, скорее всего, они могли посетить и семью Портинари (с Томмазо Портинари Адорно был хорошо знаком в Брюгге), и других

2 Джеймс Уил первым связал завещание Адорно с двумя работами мастерской ван Эйка [60, pp. 130–131].

3 Позже этот дневник был преподнесен Ансельмом Адорно его другу и покровителю королю Шотландии Джеймсу III [3; 37, pp. 15–22].



1. Ян ван Эйк и мастерская
Стигматизация св. Франциска
Около 1440
Дерево, масло. 29,3 × 33,4
Галерея Сабауда, Турин



2. Мастерская Яна ван Эйка (Мастер
Св. Франциска из Филадельфии)
Стигматизация св. Франциска
Около 1445. Дерево, пергамент,
масло. 12,7 × 14,6
Художественный музей, Филадельфия

знатных флорентийцев. В Венеции они побывали у Лоренцо Бембо и семьи Контарини [19, р. 484]. Ансельм Адорно был не обычным пилигримом, но человеком, тесно связанным и с правителями Шотландии, и с Бургундскими герцогами [12, pp. 2–3]. Аудиенция папы, которой были удостоены Адорно и его сын, также указывает на его высокий статус. Неудивительно, что итальянским живописцам было интересно встретить известного дипломата, купца, побывавшего в самых разных землях. Именно тогда художники могли увидеть произведение мастерской Яна ван Эйка [36, pp. 27–28]. Примеры влияния нидерландского мастера [43, р. 136] можно заметить в работах Верроккьо и его мастерской («Крещение Христа», около 1475, Уффици, Флоренция), Доменико Гирландайо (фреска «Стигматизация св. Франциска», 1483–1485, капелла Сассетти, церковь Санта-Тринита, Флоренция), Боттичелли и Филиппино Липпи (совместное «Поклонение волхвов», около 1470, Национальная галерея, Лондон; работы Липпи «Видение св. Бернарда», 1485–1487, Бадиа, Флоренция, и «Поклонение волхвов», около 1480, Национальная галерея, Лондон), Джованни Беллини («Св. Иероним в пустыне. Св. Франциск, получающий стигматы», пределла алтаря Пезаро, 1471–1474, Городской музей, Пезаро; «Экстаз св. Франциска», около 1480, Собрание Фрик, Нью-Йорк). (Ил. 3–7.)



3. Джованни Беллини. *Св. Иероним в пустыне*. 1471–1474
Алтарь Пезаро. Фрагмент пределлы
Дерево, масло. 40 × 36
Городской музей, Пезаро



4. Джованни Беллини
Экстаз св. Франциска. Около 1480
Дерево, масло. 124,6 × 142
Собрание Фрик, Нью-Йорк

Воздействие алтаря Адорно на большинство вышеперечисленных произведений отчетливо заметно в изображении горного ландшафта, натуралистично написанных камней и скал [28, pp. 26–27; 43, pp. 133–138]. Однако работа Боттичелли и Липпи из собрания Национальной галереи в Лондоне демонстрирует также заимствования в изображении города и левого берега реки на заднем плане композиции. Только в этом произведении существует повторение и образа святого — голова и поза одной из фигур из свиты волхвов напоминают внешность св. Франциска.

В случае Беллини необходимо также отметить, что, возможно, он видел и другие образцы нидерландского искусства XV века — алтарь Пьетро ди Фландро (предположительно, Петруса Кристуса) в церкви Санта Мария делла Карита, а также полиптих Дирка Боутса [13, pp. 75–94; 167–181; 28, p. 17].

Традиция посещения Святой земли сформировалась в семье Адорно ранее. Отец Ансельма Адорно Питер и его дядя Якоб совершили подобное странствие в 1420-е годы [44, pp. 39–40], а когда вернулись, заложили капеллу для захоронений членов семьи Адорно, которая, как и храм Гроба Господня в Иерусалиме, располагалась за средневековой городской стеной Брюгге [7, p. 77]. Римский папа Мартин V даровал семье Адорно разрешение на возведение капеллы с башней [25, pp. 11–20], и это место



5. Сандро Боттичелли и Филиппино Липпи
Поклонение волхвов. Около 1470
Дерево, темпера. 50,2 × 135,9
Национальная галерея, Лондон



6. Доменико Гирландайо
Стигматизация св. Франциска
1483–1485. Фреска
Капелла Сассетти, левая стена,
церковь Санта-Тринита, Флоренция



7. Филиппино Липпи
Видение св. Бернарда
1485–1487
Дерево, масло. 210 × 195
Бадиа-Фьорентина,
Флоренция



8. Неизвестный фламандский мастер
Три отшельника рядом с лесом
Ба-де-паж листа *Исповедники*
Миниатюра из Турино-Миланского
часослова. Темпера, пергамент. Лувр,
отдел графики, Париж, inv. RF 2023 v.



9. Эрхард Реувейк. *Храм*
Гроба Господня в Иерусалиме
Ксилография из книги Б. фон
Брейденбаха *Паломничество*
в Святую землю (Майнц, 1486)

стало своего рода репрезентацией храма Гроба Господня в Иерусалиме, возможностью ментального паломничества для тех, кто не смог отправиться в реальное путешествие в Святую землю [36, p. 30]. Обе работы, посвященные св. Франциску, могли быть заказаны мастерской ван Эйка Питером и/или Якобом Адорно. Когда братья умерли (Питер — в 1464 году, Якоб — в 1465-м), то Ансельм Адорно мог унаследовать обе «Стигматизации св. Франциска» — одну от отца, другую от дяди, а затем взять образ святого в свое путешествие в Иерусалим [36, pp. 27–29].

Высказывалось предположение о сходстве облика св. Франциска с портретом Питера Адорно, украшающим витраж Иерусалимской церкви в Брюгге, гравюрой Питера де Йоде Старшего [36, pp. 31–34] (первая половина XVII века, Королевская библиотека Альберта I, Брюссель), а также с «Портретом мужчины» Петруса Крестуса (около 1465, Музей искусств округа Лос-Анджелес). Возможно, что Петрус Крестус, который во многом занял нишу Яна ван Эйка, поселившись в Брюгге в 1444 году, также работал на заказы семьи Адорно [38, pp. 293–296].

Изображение св. Франциска нетипично для нидерландской живописи первой половины XV века, однако часто появляется у итальянских художников. Заказчики алтарных композиций со св. Франциском — братья Адорно, — несмотря на интеграцию с городскими элитами Брюг-

ге, старались сохранить связи с Италией [7, p. 77]. При этом сосредоточение внимания зрителя на фигурах не только св. Франциска, но и брата Льва, который является одним из двух смысловых центров этой композиции, не встречается в живописных работах предшественников ван Эйка. Такую необычную иконографию можно объяснить текстами⁴ или полученными художником устными инструкциями от заказчиков [36, p. 31].

Необходимо также обратить внимание на схожие приемы в изображении фигур и построек, которые объединяют работы со св. Франциском из мастерской ван Эйка и Турино-Миланский часослов. На нижней части листа «Исповедники» из Турино-Миланского часослова (пергамент, темпера. Кабинет графики, Лувр, inv. RF 2023 v.; ил. 8) фигура одного из отшельников исполнена в схожей манере, что и фигура брата Льва на картинах, посвященных св. Франциску и связанных с мастерской Яна ван Эйка. Эта миниатюра также подтверждает связь этих произведений с семьей Адорно: на заднем плане изображено здание, напоминающее как Иерусалимскую церковь в Брюгге, так и храм Гроба Господня в Иерусалиме. (Ил. 9.) Возможно, что мастер, выполнивший этот лист, принадлежал мастерской ван Эйка. То же можно сказать о другой миниатюре из Турино-Миланского часослова, ныне утраченной, — «Король Франции молится перед битвой» (круг ван Эйка, fol. 77 v., сгорела в 1904 году).

Более обобщенное изображение Иерусалима и его построек является в «Голгофе» (диптих «Голгофа и Страшный суд», около 1440–1441, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), созданной Яном ван Эйком и его мастерской [22, pp. 86–89], в рисунке на тот же сюжет (около 1440, Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам), в «Голгофе с Иоанном Крестителем и Богородицею» (Государственные музеи, Берлин), выполненной подмастерьем ван Эйка — Мастером Гримасничающего Иоанна Богослова [27, p. 158], в работе последователя Яна ван Эйка «Голгофа» (между 1440 и 1450, Ка д'Оро, Венеция), а также в листе из Турино-Миланского часослова, выполненном, возможно, Мастером брюссельского св. Августина, связанным с мастерской ван Эйка («Голгофа», между 1440 и 1450, Турино-Миланский часослов, Городской музей, Турин. Fol. 48 v.) [53, pp. 130–150]. (Ил. 10–14.)

4 Одно из предположений, касающихся текстовых источников иконографии брата Льва, связано с «Сочинениями св. Франциска», где брат Лев два раза выступает адресатом писем своего духовного наставника [62, pp. 147–149].



10. Ян ван Эйк и мастерская
Распятие и Страшный суд
1436–1438. Диптих
Холст (переведено с дерева),
масло. 56,5 × 19,7 каждая
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



11. Мастерская ван Эйка
Распятие. Около 1440
Бумага, золотой, серебряный
и свинцовый карандаши,
чернила, кисть. 25,4 × 18,7
Музей Бойманса — ван
Бёнингена, Роттердам

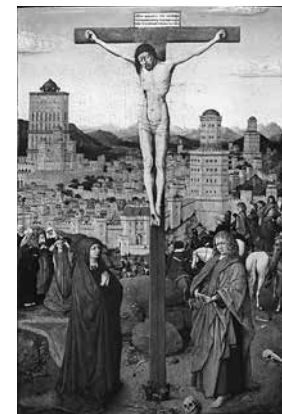
В более раннем произведении мастерской ван Эйка «Три Марии у гроба» (около 1425–1430, Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам; ил. 15) очертания построек Святой земли изображены с большим количеством деталей [1, с. 45–46]. Можно предположить, что эта работа была заказана как память о паломничестве в Святую землю братьями Адорно⁵. Ведущим сюжетом в этой композиции являются не столько три Марии у гроба, сколько сама гробница Христа и благая весть о Воскресении.

В этом произведении удивительной является топографическая точность изображения построек Иерусалима. На заднем плане узнава-

⁵ Эта гипотеза пока не подтверждается архивными документами и основана на совпадении в дате возвращения братьев Адорно из паломничества и появления этого произведения ван Эйка. Ряд авторов [36, р. 30; 44, pp. 39–40] отмечают возможность подобного предположения.



12. Мастер
Гримасничающего
Иоанна Богослова
(мастерская Яна ван
Эйка). *Распятие*
с Иоанном Крестителем и Богоматерью
Около 1435
Холст (переведено
с дерева), масло.
44,1 × 30,2
Государственные
музеи, Берлин



13. Ян ван Эйк
(последователь). *Распятие*
Между 1440 и 1450
Дерево, масло. 46 × 31
Ка д'Оро, Венеция



14. Мастерская ван Эйка
(Мастер брюссельского
св. Августина). *Распятие*
Миниатюра из Туринско-
Миланского часослова
Между 1440 и 1450
Пергамент, темпера.
26 × 20. Художественный
музей, Турин

ем не только храм Гроба Господня, но и мечеть Омара, которую часто принимали за храм царя Соломона [35, pp. 1–19]. Возможно, это связано с поездкой самого художника в Святую землю в 1426 году [10, pp. 8–9]. Согласно записям в архивных документах, ван Эйк отсутствовал в Бургундском герцогстве в первой половине 1426 года, и вернулся не ранее середины июля 1426 года. Канцелярия герцога Филиппа Доброго отмечает выплату художнику 360 фунтов и 40 гроутов⁶ [60, р. XXXIII]. Существует две гипотезы о цели этой поездки, одна связана с переговорами о свадьбе герцога Бургундии и Элеоноры Арагонской, сестры короля Альфонса V [58, pp. 48–53], а вторая — с путешествием в Иерусалим [4, р. 38]: Уил

⁶ Нужно отметить, что эта сумма превышает ежегодные выплаты ван Эйку примерно в семь раз [50, р. 85; 58, р. 70].

предполагал, что ван Эйк мог сделать зарисовки видов Иерусалима и использовать их при создании картины [60, pp. XXXI–XXXII].

Однако датировки картины «Три Марии у гроба», так же как и миниатюр Турино-Миланского часослова и двух версий «Стигматизации св. Франциска», не являются точными: разные авторы определяют дату создания этих работ от конца 1420-х до начала 1440-х годов [10, pp. 8–9; 46, pp. 293–295]. При этом необходимо принять во внимание, что существует другая, более вероятная гипотеза о дате поездки ван Эйка в Святую землю в 1436 году.

В период между 1435 и 1437 годами на Восток — в Палестину, Египет, Индию и Эфиопию — был отправлен посол папы Евгения IV Альберто Бердини из Сартеано. Он был монахом-обсервантом, принадлежавшим одной из ветвей францисканского ордена, гуманистом, знатоком античной литературы и знаменитым проповедником, который учился у Бернардина Сиенского [54, pp. 168–169]. Бердини находился на Востоке для того, чтобы провести переговоры с коптами и греками для участия их в Ферраро-Флорентийском соборе, который начался в 1438 году. В 1436 году Бердини находился в монастыре на горе Сион в Иерусалиме, откуда написал письмо герцогу Бургундии Филиппу Доброму [55, pp. 273–274]. В тексте письма дипломат указал на прибытие в Иерусалим посланника герцога, которым мог быть Ян ван Эйк [47, p. 81]: как раз в этот год художник снова получил значительную выплату из казначейства — 720 ливров [60, pp. XLIV–XLV], что в два раза больше его ежегодной выплаты как придворного живописца герцога [14, pp. 224–225]. Такие выплаты ван Эйку в канцелярии Филиппа Доброго зарегистрированы несколько раз, и каждая из них соответствует той или иной поездке мастера по поручениям герцога. Так же размер выплаты соответствует расходам во время такой длинной поездки, как путешествие из Фландрии в Иерусалим [57, p. 78].

Кроме паломничеств художников и их патронов в Иерусалим важную роль в популяризации подобных путешествий играли религиозные братства. При этом паломничество в реальном мире и духовное странствие могли дополнять друг друга. Ансельм Адорно принадлежал к религиозному братству Богоматери Бесплодного Древа — светского объединения, которое находилось под покровительством францисканцев-терциариев. Название братства связано с книгой монаха цистерцианского ордена Гийома де Дегилевиля «Путешествие души» (1330), где описано, как Бог-творец привил к засохшему древу позна-



15. Мастерская Яна ван Эйка
Три Марии у гроба. 1425–1430
Дерево, масло. 71,5 × 90
Музей Бойманса - ван Бёнингена,
Роттердам



16. Петрус Крестус
Христос как муж скорбей
Около 1450
Дерево, масло. 11,2 × 8,5
Музей искусства,
Бирмингем

ния новый зеленый побег, что являлось метафорой св. Анны, ставшей матерью Девы Марии [42, pp. 47–64]. Как раз накануне путешествия Адорно — в 1469 году — братство стало использовать для своих встреч капеллу в церкви францисканцев [17, p. 353], что также может служить подтверждением роли образа св. Франциска в паломничествах.

Освобождение Святой земли от «язычников» как заявленная Римом цель крестовых походов [2, с. 12–30] в итоге привело к появлению в Европе множества ценных реликвий. Одну из них — Кровь Христову — доставил в Брюгге граф Фландрии Тьерри Эльзасский после второго крестового похода в 1150 году [17, pp. 70–71]. Вскоре была возведена базилика Крови Христовой, чуть позже — в последней четверти XIII века — было положено начало ежегодным процессиям в честь этой реликвии, а затем в XV столетии образовалось братство Крови Христовой. В это объединение знатных горожан Брюгге изначально входило около тридцати человек [16, pp. 5–7]. Именно они и заказали Петрусу Крестусу главный алтарь для базилики — «Христос как муж скорбей» (около 1450, Музей искусства, Бирмингем; ил. 16). Иконография этой работы является

новшеством: художник делает акцент на раны Христа, напоминая о драгоценной реликвии, привезенной из Святой земли [5, pp. 115–116].

В базилике Крови Христовой хранились также работы и других художников, связанных с заказом членом братства («Брак в Кане», исполненный Герардом Давидом по заказу купца из Кастилии Жана Седано [22, pp. 203–204; 41, pp. 205–210], «Групповой портрет членов Братства Крови Христовой», созданный Питером Поурбусом). В работе Давида хлеб как намек на гостию, нож как символ будущих Страстей Христовых снова связан с главной реликвией базилики.

Еще один пример объединения мирян и священнослужителей в Брюгге, касающееся Земли обетованной, — это Братство иерусалимских паломников. Ян Провост вступил в это братство в 1523 году, а поездку в Святую землю он совершил между 1498 и 1501 годом или между 1502 и 1503-м — именно эти временные периоды совершенно не отражены в архивах Брюгге [39, pp. 94–96]. Позже, в 1527 году, Провост будет избран деканом Братства иерусалимских паломников [25, p. 140]. Интересно, что в записях архива о смерти мастера указано, что он являлся «художником и рыцарем», что заставляет предположить членство Провоста [30, p. 200] в ордене Гроба Господня⁷. Алтарь «Голгофа», написанный мастером около 1500 года (Музей Гронинге, Брюгге), так же, как и вышеупомянутые работы ван Эйка, показывает узнаваемые постройки Иерусалима.

В конце XV века под влиянием проповедей Жана Жерсона и других влиятельных представителей католической церкви, порицающих мирские устремления паломников, странствия постепенно стали ментальными, что поощрялось также и движением Нового благочестия. Это привело к росту числа произведений искусства, изображающих святые места и позволяющих в процессе созерцания и молитвы мысленно странствовать и становиться свидетелем библейских событий. Примерами такого рода алтарей могут служить две работы Мемлинга «Страсти Христовы» (около 1470, Галерея Сабауда, Турин) и «Пришествие и Триумф Христа или Семь радостей девы Марии» (около 1480, Старая пинакотека, Мюнхен).

⁷ Однако орден Гроба Господня был предназначен только для нобилитета, поэтому членство Провоста в этом объединении некоторыми авторами ставится под вопрос [59, p. 83].

В XV — начале XVI века в нидерландской живописи появилось несколько алтарных композиций, связанных с путешествиями художников и их патронов в Святую землю. Две работы Яна ван Эйка, посвященные образу св. Франциска, вдохновили фламандских художников и их итальянских коллег на создание произведений, где заметно влияние пейзажа и архитектуры Ханаана. Путешествия представителей семьи Адорно в Иерусалим привели не только к появлению новых живописных работ, но и к постройке в Брюгге подобия иерусалимского храма Гроба Господня. При этом точность изображения архитектурных сооружений косвенно подтверждает гипотезу о поездке самого мастера в Святую землю. Это предположение является предметом дискуссии, однако представляется возможным утверждать, что такое путешествие имело место на основе отражения реальной топографии Иерусалима в некоторых произведениях Яна ван Эйка и его мастерской.

Кроме путешествий художников и их патронов в Иерусалим большую роль в появлении новых произведений искусства, обусловленных паломничеством, сыграли братства. В качестве примера были рассмотрены три подобных объединения, которые возникли в Брюгге в XV столетии; деятельность этих братств стала причиной создания ряда произведений нидерландской живописи данного периода.

2. ПУТЕШЕСТВИЯ В ИТАЛИЮ

Любой маршрут из нидерландских земель в Святую землю проходил через Апеннинский полуостров. Когда ван Эйк путешествовал в Палестину в 1436 году, он следовал через итальянские земли. Возможно, именно тогда художник получил заказ на два триптиха от двух генуэзских семейств — Джустиниани [29, p. 152] («Мадонна с младенцем с архангелом Михаилом и св. Екатериной», Галерея старых мастеров, Дрезден) и Ломеллини [21, pp. 102–103] (ныне утраченный [27, pp. 153–154]). Представители этих семейств проживали и в Брюгге, но существует несколько важных аргументов в пользу того, что ван Эйк побывал в Италии. Во-первых, на заднем плане за фигурой св. Екатерины, изображенной на внутренней правой боковой створке, заметен замок, который очень похож на замок под Генуей, принадлежавший семье Джустиниани [11, pp. 35–36]. (Ил. 17.) Можно предположить, что заказ Джустиниани



17. Ян ван Эйк. *Св. Екатерина*
Фрагмент Дрезденского триптиха
(Мадонна с младенцем с архангелом
Михаилом и св. Екатериной). 1437
Дерево, масло
Галерея старых мастеров, Дрезден

был связан с многочисленными путешествиями Микеле ди Антонио или Микеле ди Марко Джустиниани (двух самых вероятных заказчиков этого триптиха) [11, p. 35; 29, pp. 152–159]. Торговые связи между Италией и Нидерландами были очень развиты в XV веке, это особенно характерно для Брюгге, где представители итальянских городов образовали самые многочисленные объединения среди иностранных купцов [26, p. 25]. Формат Дрезденского триптиха соответствует походным алтарям, которые использовались в путешествиях в XV веке.

Во-вторых, центральная створка триптиха Джустиниани была известна Мастеру Благовещения на Горе, что нашло отражение в алтаре этого художника для собора в Понтремоли. (Ил. 18.) Нужно заметить, что этот мастер, которого сейчас часто отождествляют с художником Джованни Мадзоне, также работал в Генуе, где и мог видеть произведение ван Эйка [63, pp. 7–37].



18. Мастер Благовещения на Горе
(Джованни Мадзоне?). *Полиптих*
Понтремоли
Середина — вторая половина XV в.
Кафедральный собор, Понтремоли

В-третьих, согласно описанию Бартоломео Фацио, на боковой створке пропавшего триптиха Ломеллини был представлен св. Иероним, который напоминает другой образ св. Иеронима, созданный ван Эйком в период переговоров в Аррасе в 1435 году [48, p. 93] для кардинала Альбергати и затем, видимо, повторенный мастерской художника уже после его смерти. Работа мастерской Яна ван Эйка «Св. Иероним в своем кабинете» (около 1442, Институт искусств, Детройт; ил. 20) и утраченный оригинал кисти самого мастера, вероятнее всего, являются скрытыми портретными изображениями папского легата Никколо Альбергати. Астролябия, которая показывает дату мирного договора между Францией и Бургундским герцогством в Аррасе [10, p. 77], а также письмо, расположенное перед св. Иеронимом, где прочитываются слова «Кардинал, настоятель церкви Св. Креста в Иерусалиме», могут быть указанием на этого заказчика [46, p. 189]. Это новшество в иконографии первой трети XV века, однако к концу XV — началу XVI века такой вариант репрезентации заказчика — в образе ученого монаха, погруженного в научные занятия, — стал более типичным [31, p. 28].

Несмотря на неясности, как именно работа мастерской ван Эйка попала в Тоскану, уже в 1456–1463 годах она фигурирует в описи коллекции Пьеро Медичи, где автор указан как Иоанн из Брюгге [43, pp. 107, 116–117, 157]. Эту работу хорошо знали флорентийские мастера, и на фресках Доменико Гирландайо «Св. Иероним» и Сандро Боттичелли «Св. Августин» (около 1480, церковь Оньисанти, Флоренция; ил. 21–22) можно заметить схожие черты с образом Иеронима из мастерской ван Эйка [43, p. 107].

Однако точная дата пребывания ван Эйка в Италии неизвестна. Возможно, он посетил эти места десятью годами ранее, в 1426 году, что было связано с вероятной поездкой живописца в Неаполь, куда он отправился, чтобы исполнить портрет невесты Филиппа Доброго Элеоноры Арагонской [57, pp. 69–70]. Именно из Южной Италии слава нидерландской живописи и искусства Яна ван Эйка стала широко распространяться по Апеннинскому полуострову [61, pp. 9–15], примером чему может быть история неаполитанского художника Колантонио. В своей створке алтаря церкви Сан Лоренцо «Св. Иероним со львом» (около 1444–1445⁸, Музей Каподимонте, Неаполь; ил. 19) Колантонио,

8 Влияние триптиха Ломеллини на работу Колантонио может быть поставлено под сомнение аргументами тех исследователей, которые считают, что работа ван Эйка оказалась в собрании короля Альфонсо V Великодушного в Неаполе не ранее 1451 года.



19. Колантонио. *Св. Иероним со львом*
Створка алтаря церкви Сан Лоренцо
Около 1444–1445
Дерево, смешанная техника. 151 × 178
Музей Каподимонте, Неаполь

возможно, интерпретировал не работу мастерской ван Эйка, а утраченный триптих Ломеллини [10, р. 79], о котором упоминалось выше. Фацио пишет об исключительном искусстве, с которым ван Эйк изобразил пространство библиотеки, где находится святой, что в меньшей степени напоминает кабинет Иеронима на работе 1442 года, а скорее, соотносится с работой Колантонио [21, pp. 102–103]. Над головой святого появляется очень редкий мотив — изображение закладки в книге в виде ленты, которого нет в «Иерониме» из Детройта, однако такой вариант изображения книги присутствует в Гентском алтаре [11, р. 53].

Например, Галасси пишет о том, что триптих не оказал влияния на неаполитанских художников в 1440-е годы [24, pp. 486–492]. Однако работа Колантонио явно противоречит этому. При этом сейчас высказывается гипотеза, что Колантонио, возможно, создал свой вариант образа св. Иеронима позже, около 1450-го, что связано с канонизацией в том году Бернардина Сиенского. Династия Арагонских королей, к которой принадлежал Альфонсо V, обычно поддерживала францисканский орден, а монахи в свою очередь предоставляли королям место для дипломатических встреч [11, р. 52]. Подтверждением более поздней даты перехода триптиха Ломеллини в собственность Арагонского короля служит и работа Фабриано, упомянутая ниже (см. примеч. 9).



20. Мастерская Яна ван Эйка. *Св. Иероним в своем кабинете*. 1442
Дерево, пергамент, масло. 19,9 × 12,5
Институт искусств, Детройт



21. Доменико Гирландайо. *Св. Иероним в своем кабинете*. Около 1480
Фреска. 184 × 119. Церковь Оньисанти, Флоренция



22. Сандро Боттичелли. *Св. Августин*
Около 1480
Фреска. 152 × 112
Церковь Оньисанти, Флоренция

Также нужно отметить, что Колантонио — один из первых итальянских живописцев, кто изобразил сцену с Иеронимом, вынимающим занозу из лапы льва не на фоне природы, а в помещении [33, pp. 104, 106–108], что тоже могло быть вдохновлено утраченным триптихом ван Эйка. Таким образом, исследуя работу Колантонио, можно предположить ряд изобразительных элементов, которые присутствовали на триптихе Ломеллини⁹.

⁹ Еще одним примером возможного влияния триптиха Ломеллини является работа Антонио да Фабриано «Св. Иероним в своем кабинете» (около 1451, Художественный музей Уолтерса, Балтимор). Фабриано совершил путешествие в Геную около 1450 года и мог видеть там работу ван Эйка. Возможно, именно работа Фабриано более точно показывает композицию ван Эйка в сравнении с Колантонио, который во многом был склонен находить собственные композиционные решения [11, р. 53]. Также ряд изобразительных элементов на работе ученика Колантонио Антонелло да Мессина «Св. Иероним в келье» (около 1475, Национальная галерея, Лондон), такие как узорные плитки пола, керамические и бронзовые сосуды, книги, полотенце, часто встречаются в работах ван Эйка [31, pp. 302–303; 32, pp. 238–253]. Работа Антонелло да Мессины тоже могла быть вдохновлена утраченным произведением нидерландского мастера [18, р. 40].



23. Йос Амман (Джусто д'Алеманья)
Благовещение. 1451
Фреска. Санта Мария ди Каstellо,
Генуя

Итальянские гуманисты и писатели упоминали имя ван Эйка уже в середине XV столетия: в 1448 году о нем писал Кириако д'Анкона, в 1456 году несколько произведений мастера называл Бартоломео Фацио [21, pp. 90–107; 61, pp. 1–15]. Также живописец активно использовал знание средиземноморской природы в своих работах 1430-х годов [1, с. 45–46], что тоже может служить косвенным подтверждением путешествия в Италию.

Кроме ван Эйка, целый ряд нидерландских живописцев посещал Италию и даже работал там, например, Йос Амман или Джусто ди Алеманья, родом из региона Боденского озера, который испытал влияние Конрада Витца, а затем учился в мастерской Робера Кампена в Турне [4, pp. 33–34]. Около 1445 года он приехал в Геную по приглашению Лионелло и Эммануэля Гримальди и совместно с каменщиком Яном из Брюгге работал в доминиканском монастыре Санта Мария ди Каstellо. Известны два его произведения, созданные в этот период, —

«Мученичество св. Себастьяна» (не сохранилось) и «Благовещение» (1451, Санта Мария ди Каstellо, Генуя; ил. 23). Сохранившаяся фреска является одним из ранних примеров нидерландского искусства на территории итальянских земель [15, pp. 23–24]. Интересно отметить, что в этой работе также можно найти следы влияния триптиха Ломеллини [11, pp. 43–45], что снова ставит вопрос о точной дате перемещения работы ван Эйка из Генуи в Неаполь.

Иконография Благовещения на триптихе Ломеллини также оказала влияние на одну из работ Антонелло да Мессины, заказанную для церкви Санта Мария Аннунциата (1474, Палаццо Белломо, Сиракузы): работы Аммана и Антонелло отличает сложно выстроенная пространственная композиция, которая типична для произведений ван Эйка [11, p. 48].

Благодаря сочинению Бартоломео Фацио известно о посещении Рима Рогиром ван дер Вейденом в юбилейный 1450 год [21, pp. 91–92], куда он приехал через Болонью и Флоренцию [40, pp. 360–363; 46, p. 273]. Вероятнее всего, художник также посетил Феррару, где повстречался с Леонелло д'Эсте, которому было хорошо известно имя мастера¹⁰ [51, p. 31].

Ряд работ Рогира ван дер Вейдена, написанных вскоре после возвращения в Брюссель, содержит приметы влияния итальянского искусства XV века. Так, например, «Мадонна Медичи» (1453–1460, Штеделевский институт, Франкфурт) демонстрирует типичное для Италии *sacra conversazione*, включение в композицию типичных для Флоренции святых Космы и Дамиана, а также симметричную композицию из пяти фигур, на момент создания — единственную в нидерландской живописи, но часто встречающуюся в итальянском искусстве [45, p. 29; 50, pp. 320–324].

Другое произведение Рогира ван дер Вейдена, которое также демонстрирует влияние на его творчество итальянских мастеров — «Оплакивание» (1450-е годы, Уффици, Флоренция). Возможно, что Рогир отправился во Флоренцию для того, чтобы увидеть оригинал «Оплакивания» Фра Беато Анджелико (1438–1440, Старая Пинакотекa, Мюнхен), так как в Риме в конце 1440-х годов существовали копии этой работы флорентийского

10 Это отмечает в своих записках гуманист Кириако д'Анкона, указывая на Леонелло д'Эсте как владельца алтаря «Снятие с креста», выполненного для него Рогиром ван дер Вейденом. После возвращения из Италии около 1460 года художник также создаст портрет сына Леонелло Франческо д'Эсте (Музей Метрополитен, Нью-Йорк).

мастера [49, р. 3]. Однако прототип — произведение Фра Беато Анджелико — отличается от алтаря Рогира более условным пейзажем, меньшим количеством деталей на заднем плане, а также более обобщенным изображением тела мертвого Спасителя. Нидерландский мастер привносит в свою работу традицию *Devotio Moderna*, помещая центральную группу персонажей в узнаваемое зрителем окружение и тем самым усиливая эмоциональное воздействие. Слезы и скорбь Богоматери и Марии Магдалины (персонаж, который отсутствует в версии Беато Анджелико), реалистические детали в образах мертвого Христа и оплакивающих его учеников и родственников дополняют композиционные построения, типичные для итальянской школы живописи. Алтарь «Оплакивание» в конце XV века находился в капелле виллы в Кареджо [43, pp. 113–114] и, возможно, был либо собственным заказом Пьеро Медичи, либо исполнением воли умершего отца Козимо Медичи Старого [52, pp. 31–32].

Две вышеупомянутые работы, вероятнее всего, были написаны вскоре после возвращения из итальянского путешествия¹¹, однако влияние манеры итальянских живописцев прослеживается и в более поздних произведениях Рогира ван дер Вейдена. Например, два образа Голгофы — в алтарных композициях из музея Королевского дворца Сан-Лоренсо в Эскориале и Художественного музея Филадельфии, созданные около 1460 года, показывают монументальный образ распятого Христа, что также было более характерно для живописи Италии в XV веке. Рогир стал одним из первых мастеров, кто внес монументальность в такие сюжеты алтарных композиций [45, pp. 32–33]. Можно также проследить сходство не только в грандиозных фигурах персонажей, но и в цветовой гамме между алтарями Рогира из собраний Филадельфийского музея и Эскориала и работами фра Беато Анджелико¹².

Также необходимо отметить, что первый в нидерландском искусстве пример назидательной картины для публичного пространства («Суд Траяна и Херкинвальда»¹³) был создан под влиянием работ Амброджо Лоренцетти в палаццо Пубблико («Аллегория хорошего

11 Проблема с точной хронологией произведений Рогира ван дер Вейдена является одной из дискуссионных тем для исследователей творчества мастера [40; 45, р. 11; 46, pp. 251–253].

12 Сходство палитры можно заметить не только при сравнении с алтарем Сан Марко, но и с некоторыми фресками Беато Анджелико, тон которых Рогир имитирует с помощью масляной живописи [34, pp. 113–126].

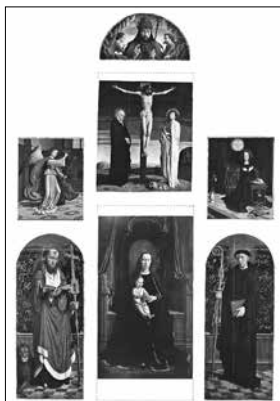
13 Утрачен во время пожара в ратуше Брюсселя в конце XVII века.

и дурного правления в городе и деревне») и Джотто в палаццо Подеста (работа утрачена) [46, pp. 264–265].

Еще один мастер из Брюгге, Петрус Крестус, также, вероятно, посетил Италию. Спустя тринадцать лет после приезда в Брюгге художник фактически «исчез» из документов городского архива на шесть лет (с 1457 по 1463 год). При этом надо отметить, что Крестус, как и ранее ван Эйк, работал на семью Ломеллини: на «Портрете мужчины» (около 1450, Национальная галерея, Вашингтон) сохранился герб этой семьи [56, р. 114]. И ряд работ Петруса Крестуса (например, «Успение Богоматери», 1460–1465, Художественный музей Тимкен, Сан-Диего, или «Рождество», около 1450, Национальная галерея, Вашингтон) выполнен с использованием геометрического метода построения перспективы, что нехарактерно для Нидерландов, но типично для итальянских мастеров [4, р. 36; 9, pp. 194–208]. Также на подготовительном рисунке алтарной композиции «Рождество» Крестус прочертил линии, которые определили композицию и перспективу картины [5, pp. 47–48], что характерно для итальянского искусства XV века.

Одним из косвенных доказательств поездки Крестуса в Италию является влияние его работ, особенно портретов на творчество Антонелло да Мессина, который заимствовал у нидерландского мастера формат поясных портретов, расположение модели в трехчетвертном формате, внимание к деталям в одежде портретируемого и тип освещения — использование двух источников света [8, pp. 23, 25].

Еще один нидерландский мастер конца XV — первых десятилетий XVI века Герард Давид предположительно, находился в Италии с 1503 по 1507 год, также работая на заказчика из Генуи — банкира Винченцо Саули [41, pp. 212–217]. Давид написал по заказу Саули полиптих для монастыря бенедиктинцев Сан Джироламо делла Червара («Бог-отец с двумя ангелами», Лувр, Париж; «Благовещение», Музей Метрополитен, Нью-Йорк; «Голгофа», «Мадонна с младенцем Христом на троне», «Св. Иероним», «Св. Бенедикт», Палаццо Бьянко, Генуя; ил. 24). Композиционное решение алтаря (фигуры в верхнем ярусе полиптиха меньше, чем во втором, изображение фигур в сценах Благовещения и Голгофы сделано с учетом другого ракурса, чем фигуры на нижнем уровне) свидетельствует о знакомстве художника с внутренним устройством аббатства [20, pp. 59–67]. Это дает возможность предположить визит мастера в Геную и монастырь бенедиктинцев в начале XVI века [22, pp. 296–301]. При этом центральная доска верхнего яруса — «Голгофа», расположение



24. Герард Давид
Полиптих Саули
Около 1506
Дерево, масло
Реконструкция
М. Айнсворт
(*Ainsworth M. W.*
Gerard David. Purity
of Vision in an Age
of Transition. New
York: The Metropolitan
Museum of Art, 1998.
P. 182)

фигур архангела Гавриила и Марии не внутри единой сцены, а на двух боковых створках, изображение нимбов, монументальность фигур, — все это напоминает манеру исполнения североитальянских художников, что также может указывать на умение мастера учитывать вкусы заказчика¹⁴.

Современник Давида художник Ян Провост исполнил алтарь по заказу Пьетро Саули — младшего брата Винченцо. Полиптих был предназначен для церкви Сан Коломбано госпиталя Оспedale дельи Инкурабили (триптих «Благовещение», около 1512–1515: «Св. Петр», «Благовещение», «Св. Елизавета Венгерская», Палаццо Бьянко, Генуя; «Мужской портрет», Художественный музей, Филадельфия; «Женский портрет», Музей Тиссен-Борнемиса, Мадрид). Связь с семьей Саули подтверждает акроним греческими буквами на сосуде за спиной Богоматери (Саули собирали рукописи на греческом и латинском языках).



25. Ян Провост и мастерская
Триптих Благовещение
Около 1512–1515. Дерево, масло
Реконструкция М. Галасси
[22, p. 11]

Мария Галасси четыре года назад, используя данные дендрохронологии и инфракрасного исследования, сделала реконструкцию, объединив створки из разных собраний [23, pp. 8–17]. (Ил. 25.) Интересно, что в отличие от старшего брата Винченцо, который заказал Давиду традиционный для Италии фиксированный формат алтаря (с неподвижными створками), Пьетро, который гораздо чаще путешествовал, в том числе и в нидерландские земли, выбрал более традиционный для фламандского искусства вариант створчатого полиптиха. Существует также гипотеза, что Пьетро Саули, который долгое время проживал в Брюгге, мог сделать заказ для старшего брата в мастерской Давида. В этом случае можно говорить о тонком понимании заказчиком различий в манере нидерландских и итальянских художников [23, p. 16]. Связи Саули с Брюгге продолжались долгое время, что подтверждается заказом зятя Пьетро Саули Пауло ди Негро, который обратился за портретом в мастерскую одного из учеников и последователей Герарда Давида — Адриана Изенбрандта [39, pp. 62–63] («Портрет Пауло ди Негро со сложенными в молитве руками», около 1518, Музей Гронинге, Брюгге).

Путешествия художников в Италию отмечены некоторыми отличиями по сравнению с поездками в Святую землю. Апеннинский полуостров зачастую являлся всего лишь этапом маршрута паломника или дипломата, финальной целью которого был Иерусалим. При этом посещение Италии способствовало появлению новых заказов, среди которых нужно отметить два триптиха ван Эйка, созданные для генуэзских семей Джустиниани и Ломеллини, а также работы Рогира ван дер Вейдена для семьи Медичи. Позже эти произведения оказали большое влияние как на итальянскую живопись, так и на заальпийских художников, работавших в Италии.

Другой и более частой причиной посещения Италии нидерландскими мастерами была работа на заказчиков, когда по разным причинам

14 «Благовещение» полиптиха Саули можно сравнить с «Благовещением», созданным Давидом около 1509 года (Штеделевский институт, Франкфурт). Последнее написано в типичной для нидерландских земель манере. При этом надо отметить, что и в полиптихе Саули есть черты, присущие фламандскому искусству: Бог-отец и Богоматерь напоминают фигуры Гентского алтаря.

требовалось личное присутствие живописца. В этом случае путешествие в Италию являлось конечной целью поездки. При этом мастер не только мог создавать художественные произведения, но также и получать знания о новых подходах в живописи, примером чему могло быть итальянское путешествие Петруса Кристуса.

Сложно недооценить важность путешествий в Святую землю и Италию как источник неиссякаемого количества впечатлений, дающих возможность художникам включать ландшафтные и архитектурные объекты, увиденные в далеких землях, в свои работы. Выбор разных форматов произведений искусства зачастую определялся не ограничениями мастера и его мастерской, но сознательным выбором, который в том числе был обусловлен кругозором заказчика, знакомством с новой художественной манерой, нетипичной для его родных краев, что ярко иллюстрирует пример братьев Саули.

Немаловажную роль путешествия и живописцев, и их заказчиков сыграли в распространении ранней нидерландской живописи в итальянских городах-государствах. Влияние образа св. Иеронима, созданного ван Эйком и его подмастерьями, можно наблюдать как во фресках Онбисанти, так и в работах неаполитанских художников, вдохновлявших на внимание к нидерландской живописи своих коллег из других художественных центров Италии. «Благовещение» с утраченного триптиха Ломеллини послужило источником целого ряда работ, созданных на Апеннинском полуострове, так же, как и образ св. Франциска, привезенный в Италию Ансельмом Адорно.

Нельзя недооценивать роль религиозных братств, которые способствовали популяризации паломничеств. Такие объединения были связаны с заказами произведений искусства, в которых не только появляются приметы пейзажа и построек, увиденных путешественниками, но и демонстрируется связь с реликвиями, привезенными из таких странствий.

Таким образом, путешествия в Святую землю и Италию нидерландских художников и их патронов стали одним из важных факторов развития художественной среды, повлиявшим на формирование европейских школ живописи этого периода.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Егорова К. С. Пейзаж в Нидерландской живописи XV века. М.: Искусство, 1999.
2. Лучицкая С. И. Крестовые походы. Идея и реальность. СПб.: Наука, 2019.
3. Adorne J. Itineraire d'Anselme Adorno en Terre sainte: 1470–1471 / Texte edite, traduit et annote par J. Heers et G. de Groer. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1978.
4. The Age of Van Eyck, 1430–1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting / Ed. by T.-H. Borchert. London: Thames & Hudson; Ghent-Amsterdam: Ludion, 2002.
5. Ainsworth M. W., Martens M. P. J. Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995.
6. Archives des arts, sciences et lettres: Documents inédits // Publ. par A. Pinchart. Gand: L. Hebbelynck, 1860. Vol. I.
7. Asperen de Boer J. R. J. van et al. Jan Van Eyck: Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata. Philadelphia Museum of Art, 1997.
8. Barbera G., et al. Antonello da Messina: Sicily's Renaissance Master. New York: Metropolitan Museum of Art, 2005.
9. Bazin G. Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du XVe siècle // Revue des arts. 1952. № 4. Pp. 194–208.
10. Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Köln: Taschen, 2008.
11. Borchert T.-H. The impact of Jan van Eyck's lost Lomellini-Triptych and his Genoese Patrons // Colnaghi Studies. 2019. Vol. 4. March. Pp. 31–61.
12. Borghi B. Italy Seen Through the Eyes of Anselmo Adorno. A Testimony of the Middle Age // Almatourism. 2017. No. 16. Pp. 1–23.
13. The Cambridge companion to Giovanni Bellini / Ed. by P. Humfrey. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
14. Châtelet A. Hubert et Jan van Eyck: Créateurs de l'Agneau mystique. Dijon: Éditions Faton, 2011.
15. Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400–1600) / Ed. by A. Skipnes. Turnhout: Brepols, 2007.
16. Cuvelier J. Inventaire analytique des Archives de la Chapelle du St. Sang à Bruges, précédé d'une notice historique sur la chapelle. Bruges: De Plancke, 1900.

17. David N. *Medieval Flanders*. London: Routledge, 2013.
18. Davies M. *The Earlier Italian Schools (National Gallery Catalogues)*. London: National Gallery, 1961.
19. De la Coste E. *Anselme Adorne, Sire de Corthuy*. Bruxelles: Charles Muquardt, 1855.
20. Fabio C. di, a cura di. *Il Polittico della Cervara di Gerard David*. Catalogo della mostra, Genova, Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco. Cinisello Balsamo, 2005.
21. Fazio B. *De viris illustribus* / [English transl.] Baxandall M. *Bartolomeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of De viris Illustribus* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1964. Vol. 27. Pp. 90–107.
22. *From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art* / Ed. by M. W. Ainsworth and K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.
23. Galassi M. C. *An Addition to the Sauli Family's Commissions in Bruges: The Genoa "Annunciation triptych" Attributed to Jan Provoost* // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2018. Vol. 40. No. 1. Pp. 8–17.
24. Galassi M. C. *Jan van Eyck's Genoese Commissions: The Lost Triptych of Battista Lomellini* // *Currie C. et al., eds. Van Eyck Studies*. Leuven: Brepols, 2017. Pp. 481–494.
25. Geinaert N., Vandewalle A. *Adornes en Jeruzalem*. Internationaal leven in het 15de en 16de eeuwse Brugge. Catalogus. Brugge, 1983.
26. Gelderblom O. *Cities of Commerce: The Institutional Foundations of International Trade in the Low Countries, 1250–1650*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
27. *Ghent Altarpiece by van Eyck: Art, History, Science and Religion*. Veurne: Cannibal Publishing, 2019.
28. Giovanni Bellini: *Landscapes of Faith in Renaissance Venice* / Ed. by D. Gasparotto. Exhibition catalogue. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2017.
29. Harbison C. *Jan van Eyck: The Play of Realism*. London: Reaktion Books, 1997.
30. Haute C. van den. *La Corporation des Peintres De Bruges. Registres d'admission, 1453–1578 & 1618–1781. Obituaire, XVe S.–1801. Extraits des registres aux renouvellements de la loi de Bruges, 1362–1613*. Bruges: P. Van Cappel-Missiaen, 1913.

31. Jolly P. H. *Antonello da Messina's "St Jerome in His Study": A Disguised Portrait?* // *Burlington Magazine*. 1982. Vol. 124. No. 946. January. Pp. 27–29.
32. Jolly P. H. *Antonello da Messina's Saint Jerome in His Study: An Iconographic Analysis* // *The Art Bulletin*. 1983. Vol. 65. No. 2. June. Pp. 238–253.
33. Jolly P. H. *Jan van Eyck and St. Jerome: A study of Eyckian Influence on Colantonio and Antonello da Messina in Quattrocento Naples*. PhD, University of Pennsylvania, 1976.
34. Jolly P. H. *Rogier van der Weyden's Escorial and Philadelphia Crucifixions and Their Relation to Fra Angelico at San Marco* // *Oud Holland*. 1981. Vol. 95. No. 3. Pp. 113–126.
35. Krinsky C. H. *Representation of the Temple of Jerusalem Before 1500* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1970. Vol. 33. Pp. 1–19.
36. Lubber K. C. *Patronage and Pilgrimage: Jan van Eyck, the Adornes Family, and Two Paintings of "Saint Francis in Portraiture"* // *Philadelphia Museum of Art Bulletin*. 1998. Vol. 91. No. 386/387. Spring. Recognizing Van Eyck. Pp. 24–37.
37. Macquarrie A. *Anselme Adornes of Bruges: Traveller in the East and Friend of James III* // *The Innes Review*. 1982. Vol. 33. Pp. 15–22.
38. Martens M. P. J. *Artistic Patronage in Bruges Institution*. PhD. University of California, Santa-Barbara, 1992.
39. Martens M. P. J. *Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus*. New York: Harry N. Abrams, 1999.
40. *The Master of Flemalle and Rogier van der Weyden* / Ed. by S. Kemperdick and J. Sander. Berlin: Hatje Cantz, 2009.
41. Miegroet H. J. van. *Gerard David*. Antwerpen: MercatorFonds, 1989.
42. Nievergelt M. and Kamath S. A. V. G., eds. *The Pelerinage Allegories of Guillaume de Deguileville: Tradition, Authority and Influence*. Rochester (NY): Boydell & Brewer Ltd, 2013.
43. Nuttall P. *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
44. Os H. van. *Opstanding of Heilig Graf, enkele opmerkingen over de ikonografie van De drie Maria's aan het Graf uit de Groep van Eyck* // *Oud Holland*. 1991. Vol. 105. No. 1. Pp. 39–40.
45. Pächt O. *Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David* / Ed. by Monika Rosenauer. London: Harvey Miller Publishers, 1997.

46. *Panofsky E.* Early Netherlandish Paintings: Its Origin and Character. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1953.
47. *Paviot J.* Duucs de Bourgogne. Croisade et l'Orient Fin XIV-e siècle – XV-e siècle. Paris: PU Paris-Sorbonne, 2003.
48. *Paviot J.* La vie de Jan van Eyck selon les documentes ecrits // *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*. 1990. T. 23. Pp. 83–93.
49. *Pope-Hennessy J.* Fra Angelico. Firenze: Officine Grafiche Firenze, 1981.
50. *The Road to Van Eyck* / Ed. by S. Kemperdick and F. Lammertse. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2012.
51. *Rogier van der Weyden, 1400–1464: Master of Passions* / Ed. by L. Campbell, J. Van der Stock. Zwolle and Leuven: Waanders and Davidsfonds, 2009.
52. *Rohlmann M.* Auftragskunst und Sammlerbild: Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento. Dissertationsschrift, Universität zu Köln. Alfter: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1994.
53. *Sander J.* Niederländische Gemalde im Stadel, 1400–1550. Kataloge der Gemalde im Stadelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, II. Mainz: Zabern, 1993.
54. *Santoni P.* Albert de Sarteano observant et humaniste, envoyé pontifical à Jérusalem et au Caire // *Mélanges de l'école française de Rome*. 1974. T. 86. N° 1. Pp. 165–211.
55. *Sarthiano B. A. a., ord. min. reg. obseru.* Opera omnia in ordinem redacta. Rome: A pud Joannem Baptistam Bussotum, 1688.
56. *Schabacker P.* Petrus Christus. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1974.
57. *Van Eyck. An Optical Revolution* / Ed. by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M. Martens. London: Thames & Hudson, 2020.
58. *Vaughan R., Small G. (introduction).* Philip the Good: The Apogee of Burgundy. Woodbridge: Boydell Press, 2014.
59. *Wasser B.* Nederlandse Pelgrims Naar Het Heilige Land. Zutphen: Terra, 1983.
60. *Weale W. H. J.* Hubert and John Van Eyck: Their Life and Work. London–New York: J. Lane, 1908.
61. *Weiss R.* Jan van Eyck and the Italians // *Italian Studies*. 1956. Vol. 11. Iss. 1. Pp. 1–15.
62. *The Writings of St. Francis of Assisi* / Ed. by P. Robinson. Canton (OH): Pinnacle Press, 2017.

63. *Zanelli G.* Costume Mazon di spendere il tempo tra il suo Monferrato e la nostra Liguria: pittori da Alessandria a Genova nel Rinascimento // *Uno spazio storico. Committenze, istituzioni e luoghi del Piemonte meridionale* / A cura di G. Spione, A. Torre. Torino: UTET libreria, 2007. Pp. 7–37.