

УДК 75.034

DOI: 10.28995/2073-6401-2022-3-110-122

Дюрер в мастерской Мемлинга

Елена А. Забродина

*Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина,
Москва, Россия, elena.zabrodina@gmail.com,
ORCID ID: 0000-0001-8805-8300*

Аннотация. Альбрехта Дюрера часто считают одной из ключевых фигур немецкого Ренессанса, поэтому разные аспекты его творческой манеры и ее формирования по-прежнему вызывают интерес у исследователей. В этой связи немаловажно обратиться к истокам искусства Дюрера. Нельзя недооценить влияние венецианских мастеров, что становится заметно после его первого путешествия в Италию в середине 1490-х гг. Однако также значительным фактором становления Дюрера как живописца была встреча художника с нидерландским искусством, что репрезентируется в ряде его работ. В ходе своего путешествия подмастерья Альбрехт Дюрер, возможно, посетил мастерскую одного из ключевых нидерландских мастеров второй половины XV в. Ханса Мемлинга в Брюгге. Эта гипотеза первый раз была высказана немецким исследователем Хансом Эверсом в 1972 г., и с тех пор появился ряд публикаций, где изучается социально-исторический контекст Брюгге и тех городов, где побывал Дюрер, а также проводится анализ сходства и различия художественной манеры раннего Дюрера и работ нидерландских художников. Настоящая статья ставит своей целью резюмировать существующие доказательства и рассмотреть дополнительные аргументы, которые свидетельствуют о пребывании Дюрера в мастерской Мемлинга в начале 1490-х гг.

Ключевые слова: немецкий Ренессанс, ранняя нидерландская живопись, северный Ренессанс, Альбрехт Дюрер, Ханс Мемлинг, Мартин Шонгауэр

Для цитирования: Забродина Е.А. Дюрер в мастерской Мемлинга // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. № 2. С. 110–122. DOI: 10.28995/2073-6401-2022-3-110-122

Dürer in Memling's workshop

Elena A. Zabrodina

*Pushkin State Museum of Fine Art, Moscow,
Russia, elena.zabrodina@gmail.com,
ORCID ID: 0000-0001-8805-8300*

Abstract. Albrecht Dürer is often considered one of the key German Renaissance painters and it is the reason, why different aspects of Dürer's art and its formation continue to be immensely significant for researchers. In that regard, it is important to refer to the origins of Dürer's art.

The influence of the Venetian masters cannot be underestimated, which becomes apparent after his first trip to Italy in the mid-1490s. Also, a significant factor in Dürer's formation as a painter was his encounter with Dutch art, what is represented in a number of his works. During his travel as a journeyman Albrecht Dürer could visit in Bruges the workshop of Memling, a key Dutch master. The first scientist who formulated that hypothesis was German researcher Hans Evers in 1972, and since then a number of publications have appeared that study both the social and historical context of Bruges and the cities Dürer visited, as well as analyze the similarities and differences in the artistic style of early Dürer and the works of Netherland painters. The purpose of the article is to summarize existing arguments and adding new ones in favor of Dürer's visiting of Memling's workshop in the beginning of 1490th.

Keywords: German Renaissance, Early Netherland painting, Northern Renaissance, Albrecht Dürer, Hans Memling, Martin Schongauer

For citation: Zabrodina, E.A. (2022), "Dürer in Memling's workshop", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 2, pp. 110–122, DOI: 10.28995/2073-6401-2022-3-110-122

В 1795 г. испанский гуманист, путешественник Мельхиор Гаспар Ховельянос посетил бенедиктинский монастырь Санта-Мария ла Реал в Нахере и атрибутировал Дюреру три панели «Христос и музицирующие ангелы» [Polt 1971], которые сейчас, по общепринятому мнению, являются продукцией мастерской Мемлинга. Панели «Христос и музицирующие ангелы» (Королевский музей изящных искусств, Антверпен) составляют верхнюю часть утраченного главного алтаря монастырской церкви [Valdeon Baraque 2005].

Полиптих из Нахера по размеру можно сравнить с другим грандиозным произведением Мемлинга, созданным также в поздний период его творчества. Это алтарь Гревераде (1490-е, музей Св. Анны, Любек), заказанный братьями Генрихом Гревераде (представителем Ганзейского союза в Брюгге) и Адольфом Гревераде из Любека

(он был настоятелем кафедрального собора Любека с 1497 г., а до этого времени учился в Левенском университете) [Borchert 1991, р. 91–92]. Алтарь посвящен Страстям Христовым и был предназначен для поминальной часовни Гревераде в соборе Любека [Blum 1969, р. 104]. На центральной панели изображено Распятие Христа, на внутренних боковых створках – Несение креста (слева) и Воскресение (справа). Две пары дополнительных створок (первая позиция закрытого алтаря) демонстрируют четырех святых – Власия, Иоанна Крестителя, Иеронима и Эгидия с их атрибутами. При второй позиции закрытого алтаря перед зрителем предстает сцена Благовещения, выполненная в технике гризайля [Vos 1994, р. 326–328].

Первый раз возможное посещение Дюрером нидерландских земель во время путешествия подмастерья упомянул еще Карел ван Мандер [Mander, Miedema 1994–1997, I, р. 82–83, 96–97, II, р. 268], однако детальную гипотезу впервые предложил Ханс Эверс. В монографии, посвященной Дюреру, Эверс привлек внимание к левой части центральной панели открытого алтаря Гревераде, где изображены фигуры трех мужчин, и первым отметил сходство фигуры, изображенной слева в профиль, с портретом Михаэля Вольгемута, исполненный Дюрером в 1516 г. (Германский национальный музей, Нюрнберг) [Evers 1972, р. 7–14, 84–87]. Мужчина в центре обнаруживает явное сходство с автопортретом Дюрера 1500 года (Старая Пинакотека, Мюнхен). Нужно отметить, что на подготовительном рисунке заметны только две фигуры, третья была добавлена при завершении живописных работ над алтарем Гревераде [Borchert 1991, р. 91–100], что в итоге заставляет и Дирка де Восу, автора каталога-резюме произведений Мемлинга, подтвердить гипотезу Эверса [Vos 1994, р. 326]. Возможно, что фигуры этих трех персонажей написал сам Дюрер, будучи учеником в мастерской Мемлинга, на что указывает Барбара Лэйн в своей монографии о Мемлинге [Lane 2009, р. 106–109].

В последнее время все больше авторов книг, посвященных немецкому искусству XV в., отмечают сильное нидерландское влияние на немецкое искусство в последней четверти XV столетия, например, Бриджит Корли в книге «Искусство Кельна 1300–1500» [Corley 2000]. Однако нужно отметить и обратную тенденцию, особенно в случае Мемлинга, который с высокой долей вероятности до приезда в нидерландские земли учился у немецких мастеров, а также мог видеть работы этих художников (среди них Стефан Лохнер, мастер дармштадтских Страстей, мастер Св. Вероники и мастер Св. Лаврентия) [Vos 1994, р. 16–17; Lane 2009, р. 43–50]. Двойные створки были редкостью для заказчиков из нидерландских провинций или итальянских городов, которые преобладали

среди клиентов мастерской Мемлинга, и напротив, были типичны для немецких заказчиков, предпочитавших несколько вариантов расположения алтарных створок [Pilz 1970; Lane 2009, p. 139–143], что и можно наблюдать на алтаре Гревераде.

Путешествие подмастерья, которое Дюрер совершал по нидерландским провинциям в период 1490–1492 гг., могло включать посещение Брюгге. К этому времени большинство крупных нидерландских мастеров умерли (Петрус Кристус в 1475/1476, Дирк Боутс в 1475, Хуго ван дер Гус в 1482), и Мемлинг стал практически единственным нидерландским мастером в южных провинциях, чья мастерская служила местом обучения не только молодых живописцев из Брюгге и соседних нидерландских городов, но и для иностранных художников. Ярким примером может служить Михель Зиттов, который учился в мастерской Мемлинга с 1484 года по 1486 г. [Lane 2009, pp. 102–103] – за несколько лет до возможного приезда Дюрера. Известность Мемлинга в 1480-е и первую половину 1490-х гг. сложно переоценить, к нему обращаются за заказами представители и городских элит, и заказчики из числа иностранных торговых домов, и представители религиозных институций.

Нужно отметить, что вслед за путешествием по нидерландским провинциям Дюрер отправился в мастерскую Шонгауэра в Кольмаре, куда прибыл весной 1492 г. К этому времени Шонгауэр уже умер, Дюрер посетил мастерскую художника, познакомился с его братьями, увидел «Штудию пионов» Шонгауэра (1472–1473, музей Гетти, Лос-Анджелес) [The Early Durer 2012, p. 118]. Однако еще одной причиной поездки Дюрера к Шонгауэру могло быть знакомство с его работами в мастерской Мемлинга, в которой, возможно, Шонгауэр учился в период с 1469 по 1471 г. Ян Николайсен отмечает близость рисунков Шонгауэра рисункам Рогира ван дер Вейдена, что стало возможно для Шонгауэра через знакомство с работами Рогира ван дер Вейдена в мастерской Мемлинга [Nicolaisen 1999, pp. 33–56]. Брюгге в конце 1460-х гг. – один из самых известных художественных центров Нидерландов. В городе, помимо мастерской Мемлинга, работает также мастерская Петруса Кристуса, однако для Шонгауэра, как позже и для Дюрера, вполне понятным стал выбор мастерской немецкого по происхождению живописца.

Дополнительными указаниями на возможное любопытство со стороны Дюрера к ранней нидерландской живописи было путешествие его отца, Альбрехта Дюрера старшего, в нижние земли до приезда в Нюрнберг в 1455 г., где он видел «великих мастеров» [Rupprich 1956, I, p. 28], а также влияние Рогира ван дер Вейдена не только на Шонгауэра, но и на работы нюрнбергского художника Ханса Плей-

денвурфа, с чьим сыном Вильгельмом Дюрер познакомился в юности в мастерской Вольгемута [Van Eyck to Dürer 2011, pp. 69–70].

Продолжая тему автопортрета Дюрера 1500 года, нужно отметить еще несколько любопытных параллелей в творчестве Мемлинга и Дюрера. Во-первых, одним из иконографических прототипов «Автопортрета» выступает «Христос благословляющий», который появляется не только в верхнем ряде панелей из Нахера, но и как отдельная алтарная створка (Благословляющий Христос, 1481, Музей изящных искусств, Бостон) и тондо, созданное в мастерской Мемлинга («Спаситель мира», 1480–1485, Метрополитен-музей, Нью-Йорк). При этом еще более ранний иконографический вариант – это работа Петруса Кристуса 1445 г. («Голова Христа», 1445, Метрополитен-музей, Нью-Йорк), которая, в свою очередь, базируется на копии мастерской Яна ван Эйка (всего существуют три копии с оригинала ван Эйка, две в музее Гронинге, Брюгге, одна – в Старой Пинакотеке, Мюнхен). Автопортрет Дюрера соединяет в себе и ренессансное, и религиозное прочтение темы человека [Koerner 1997, p. 220, 243], объединяя тему Апеллеса, о чем пишет в своей книге Цельтис, и тему *Devotio moderna* – подражание Христу [The Early Dürer 2012, p. 67–72].

Работа Петруса Кристуса представляет собой вариант темы «Христос как муж скорбей» [Ainsworth, Martens 1995, p. 86–90], и вскоре после возвращения из путешествия подмастерья алтарь на этот сюжет создает и Дюрер («Муж скорбей», 1493–1494, Художественная галерея, Карлсруэ). Дополнительные параллели этой створки Дюрера можно найти в ранней работе Мемлинга «Муж скорбей (на руках у Богородицы)» (1475, Королевская капелла, Гранада), где Христос изображен со склоненной головой, приближающейся к образу Дюрера на панели из Карлсруэ. Авторы каталога «Ранний Дюрер» находят параллели этому в работах скульпторов из Страсбурга, который Дюрер посетил уже после предполагаемого визита в Брюгге [The Early Dürer 2012, p. 43–44], но образы страдающего Христа были в целом широко распространены на рейнских землях (Страсбург находится на территории Верхнего Рейна, Зелигенштадт (родина Мемлинга) и Кельн (место предполагаемой учебы Мемлинга [Lane 2009, p. 43–59]) расположены ближе к течению Нижнего Рейна).

Нужно заметить, что в следующем десятилетии, когда Дюрер обретает творческую зрелость, тема Христа как мужа скорбей будет решена художником в более экспрессивной манере («Спаситель в терновом венце», 1503, Британский музей, Лондон. Уголь, бумага; «Христос, показывающий раны» («Муж скорбей»), около 1500, гравюра резцом) [Близнюков 2021, с. 102].

«Цитаты» из работ Мемлинга в творчестве Дюрера встречаются неоднократно. Как раз на период возможного пребывания Дюрера в мастерской Мемлинга приходится создание мастером «Портрета молодого мужчины» (1485–1490, Тиссен-Борнемица, Мадрид). Во второй половине 1490-х гг. Дюрер создает ряд портретов членов семейства Тухер (портреты Ханса XI и Фелиции Тухер, 1497–1499, музей Веймарского замка, Веймар, «Портрет Элсбет Тухер», 1499, Картинная галерея, Кассель), «Портрет Осволта Крела» (1499, Старая Пинакотека, Мюнхен), а также свой «Автопортрет» (1498, Прадо, Мадрид), где можно отметить сходство и в элегантности костюмов моделей, и в расположении модели вполоборота, и в пейзаже, изображенном в правой или левой части каждой из картин [Borchert 2005, p. 89–90].

Модели в произведениях и Мемлинга, и Дюрера занимают угловую позицию, развивая тем самым манеру, которая первый раз появляется в работах предшественника Мемлинга в Брюгге, Петруса Кристоуса («Портрет картузианского монаха», 1446, Метрополитен-музей, Нью-Йорк) [Panofsky 1953, p. 310]. При этом нужно отметить, что качество работы Дюрера различается, если сравнивать портреты Тухеров с портретом Крела или автопортретом – это зависело от срока, отведенного на работу, от цены портрета. Традиция создавать портреты появилась в семействе Тухер еще в середине XV в., и Дюрер создает произведения, соответствующие предыдущей портретной традиции. А собственный автопортрет выступает как способ рекламы своих возможностей как портретиста, поэтому здесь мастер использует все возможные технические приемы, включая более детальное изображение рук, чем на картинах для Тухеров [The Early Dürer 2012, p. 113–114].

Иллюзионистический прием в изображении руки на «Автопортрете» Дюрера берет свое начало в нескольких портретах, вышедших из мастерской Мемлинга [Sander 1993, p. 301–304]: например, на портретах Томмазо Портинари и его жены Марии Маддалены Барончелли (1470, Метрополитен-музей, Нью-Йорк), «Портрете неизвестного на фоне пейзажа» (1480, Уффици, Флоренция) а также «Портрете мужчины» (ок. 1470, коллекция Фрик, Нью-Йорк).

Еще одна «цитата» из творчества Мемлинга в работах Дюрера снова связана с алтарем Гревераде. Впервые в живописи Северного Ренессанса на этом полиптихе фигура воскресшего Христа воспаряет над землей (в итальянской живописи такое сюжетное решение широко распространилось в XIV веке). Дирк Вос отмечает, что в графической серии Дюрера «Большие страсти» можно увидеть определенное сходство в изображении фигуры воскресшего Христа («Воскресение Христа», серия «Большие страсти», 1510, гравюра на дереве) с образом Мемлинга с алтаря Страстей [Vos 1994, p. 326, 329].

Однако восприятию образа парящего Христа Дюрера препятствуют точно проработанные мышцы ног в сравнении с Мемлингом, у которого образ Христа действительно кажется невесомым. Интересно, что в этот же период Мемлинг создает еще две гравюры на тему Воскресения Христа («Воскресение Христа», из серии «Гравированные Страсти», около 1512, Метрополитен-музей, Нью-Йорк; «Воскресение Христа» из серии «Малые Страсти», около 1510, Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Эти варианты Воскресения изображают Христа стоящим. Вариант «Воскресения» из серии «Малых Страстей» был ориентирован на более простую и менее эстетически восприимчивую публику, для которой образы Дюрера были тесно связаны с театральными представлениями [Близнюков 2021, с. 174]. Второй из образов Христа из серии «Гравированные Страсти» хотя и стоит на крышке саркофага, но благодаря более вытянутым пропорциям больше напоминает прототип Мемлинга.

Еще один грандиозный алтарь, созданный Мемлингом в 1474–1479 гг. для госпиталя Св. Иоанна, был доступен Дюреру для просмотра, так как находился в общественном пространстве [Vos 1994, pp. 151–156]. Правая створка этого триптиха посвящена теме Апокалипсиса, и ее можно сравнить с одноименным циклом Дюрера, состоящим из пятнадцати листов (первое издание в 1498 г., ксилографии), где многие образы Мемлинга находят соответствие в графике Дюрера. Лист 1, посвященный теме мученичества Иоанна Богослова, соответствует сцене, которую Мемлинг изобразил справа на заднем плане центральной панели, рядом Мемлинг показал несколько чудес апостола, которые прямо не соотносятся с темой Откровения, поэтому Дюрер их пропускает. Листы 2–4 цикла Дюрера соответствуют образам алтаря «Двух Иоаннов». Всадники Апокалипсиса (лист 4) изображены Дюрером в соответствии с библейским текстом от заднего плана к переднему, Мемлинг изобразил всадников в обратном порядке, но оба художника очень тщательно соблюдают соответствие своих персонажей библейскому тексту. Мемлинг пропускает историю снятия пятой печати и сразу показывает в верхней правой части правой створки снятие шестой печати, тогда как Дюрер объединяет эти два сюжета на листе 5. Листы 6–9 цикла Дюрера не находят точного отражения в работе Мемлинга, тогда как ангел со столпами огненными (лист 10) находит свое соответствие в алтаре Мемлинга, но эпизод, в котором Иоанн проглатывает книгу, у Мемлинга отсутствует. Лист 11 – образ «Жены, облаченной в Солнце» и дракона – показаны на «Алтаре двух Иоаннов» также в противопоставлении, но фигуры – в отличие от Мемлинга – выполнены монументально, показаны на переднем плане, тогда как на

алтаре из госпиталя они изображены в верхней части и выделены за счет цвета. Лист 12 – «Битва архангела Михаила с драконом» – решен Дюрером радикально по-другому: если у Мемлинга дракона атакуют несколько представителей небесных сил, что изображено в правом верхнем углу, то у Дюрера архангел и дракон практически сплетаются в клубок, и художник противопоставляет ярость схватки в небесах идиллическому пейзажу. Листы 13–15 снова не совпадают с художественным решением на алтаре. Таким образом, ряд деталей, сюжеты и композиционные решения демонстрируют переключки мастеров из Брюгге и Нюрнберга, но разница форматов – отдельные листы гравюр у Дюрера и алтарь Мемлинга – обуславливают и новшества, которые использует в своем цикле Альбрехт Дюрер.

Небольшие алтари для частного благочестия с изображением Мадонны с младенцем Христом на руках широко распространились по Европе к концу XV в. Не были исключением нидерландские и немецкие земли. На образ Девы Марии у Дюрера, особенно в ранних работах 1490-х гг., могли повлиять некоторые композиции Мемлинга, который в это время управляет большой мастерской [Lane 2009, p. 95–98; Campbell 1981, p. 43–61]. Такими примерами могут служить «Коленопреклоненный молодой мужчина перед Мадонной с младенцем», (1480–1490, Институт искусств, Чикаго), «Мадонна с младенцем и ангелом» (1485–1490, Государственные музеи, Берлин), диптих Мартина Ньювенхова (1487, музей Мемлинга, Брюгге) [Vos 1994, p. 220, 254, 279–282], которые можно сопоставить с ранней живописной работой Дюрера на этот сюжет – «Мадонна Хеллера» (1496–1499, Национальная галерея, Вашингтон). Несмотря на то что младенец Христос скорее напоминает работы Джованни Беллини, тем не менее угловое положение Мадонны, открытое окно и тщательно проработанный пейзаж скорее напоминают нидерландскую живопись [Hand 1993, p. 52–57]. Нужно отметить, что в течение своего первого путешествия в Италию в 1494–1495 гг. Дюрер не только познакомился с итальянским искусством, но также мог увидеть подражание итальянских мастеров нидерландским, которое особенно было выражено в последней трети XV в. [Lane 2009, pp. 211, 242; Nuttall 2004, p. 161–191].

Интерес к пейзажу является одной из важных характеристик творчества Дюрера, которого часто называют первым мастером автономных пейзажей в немецких землях [Albrecht Dürer 2003, p. 37–38; The Early Dürer 2012, p. 117]. Мастерская Мемлинга могла дать Дюреру множество примеров пейзажа на заднем плане алтарных композиций, например, на заднем плане триптиха

Адриана Рейнса (1480, музей Мемлинга, Брюгге), центральных панелей полиптиха Гревераде для кафедрального собора Любека или триптиха Бенедетто Портинари («Портрет Бенедетто Портинари» Св. Бенедикт, 1487, Уффици, Флоренция; Мадонна с младенцем, 1487, Галерея старых мастеров, Берлин). На ранних гравюрах Дюрера, сделанных и резцом на меди, и ксилографиях, таких как «Неравная пара (Любовное предложение)» (1495, гравюра резцом), «Святое семейство с кузнечиком» (1495, гравюра резцом), «Святое семейство с тремя зайцами» (1496, ксилография), можно заметить сочетание архитектурных построек, тропинок, водных поверхностей, холмов, напоминающее задний план на работах Мемлинга. Некоторые произведения Мемлинга, ранние, такие как «Св. Вероника с платом» (1470–1475, Национальная галерея, Вашингтон), или более поздние – «Триптих земной суеты и Божественного спасения» (1485 или позднее, Музей изящных искусств, Страсбург), демонстрируют интерес не только к изображению «вселенского» пейзажа, но и тщательному изображению отдельных растений. Во второй половине 1490-х гг. появляются такие акварели Дюрера, как «Чистотел» (1495–1500, Альбертина, Вена), «Ирис» (около 1495, Кунстхалле, Бремен), «Аквилегия» (1495–1500, Альбертина, Вена), «Малый кусок дерна» (1495–1500, Альбертина, Вена), «Кусок дерна (Большой куст)» (1503, Альбертина, Вена) [Metzger 2019, p. 146–157]. Также ирисы и аквилегия напоминают об алтарной створке Мемлинга с изображением «Цветов в кувшине» (около 1485, Тиссен-Борнемица, Мадрид).

Нужно отметить, что в отличие от пейзажных композиций, в натуральных штудиях трав и цветов Дюрер не был первопроходцем, ему предшествует знаменитый лист «Штудия пионов», которая атрибутируется сейчас кругу Шонгауэра (1472/1473, музей Гетти, Лос-Анджелес) [The Early Dürer 2012, pp. 117–118], однако здесь можно также заметить преемственность и с точки зрения мастерской Мемлинга, которую могли посетить оба художника.

Акварели Дюрера используются для ряда живописных произведений мастера, при этом даже после смерти Дюрера мастерская прибегает к его акварелям, например, в «Мадонне с ирисами» (Национальная галерея, Лондон) [Askroyd et al. 2000].

Таким образом, был проанализирован ряд работ Дюрера, в которых можно найти переклички с творчеством Мемлинга. Во-первых, это касается портретного сходства (портрет Вольгемута и автопортрет Дюрера), во-вторых, нужно отметить иллюзионистические приемы в расположении рук моделей у Мемлинга и Дюрера, в-третьих, это иконография Воскресения Христа, которая появляется впервые у Мемлинга, и затем на некоторых гравюрах Дюрера,

в-четвертых, переключки образов Христа как мужа Скорбей, Мадонн и темы Апокалипсиса, и в-пятых, проблематика пейзажа в произведениях художников.

Также нужно отметить, что несмотря на отсутствие архивных данных о пребывании Дюрера в Брюгге, которые заставляют часть современных исследователей избегать темы посещения художником Нидерландов [Sander 2013, p. 37–38], косвенные доказательства, такие как популярность мастерской Мемлинга, возможное ученичество там Шонгауэра за двадцать лет до приезда Дюрера, могут также служить аргументами знакомства Дюрера с творчеством Мемлинга непосредственно в мастерской последнего.

Два мастера немецкого происхождения, Ханс Мемлинг и Альбрехт Дюрер принадлежат двум разным поколениям и работают в разных регионах заальпийской Европы. Тем не менее гипотеза о знакомстве Дюрера с нидерландским искусством не опосредованно, а в мастерской одного из самых известных и популярных живописцев конца XV в. и пребывание в таком крупном художественном центре, каким Брюгге был на протяжении всего XV в., позволяет по-новому взглянуть на источники развития художественной манеры Дюрера.

Литература

- Близнюков 2021 – *Близнюков А.Л.* Альбрехт Дюрер. Шедевры гравюры из Пинаотеки Тозио Мартиненго. [Каталог]. М.: ГИМ, 2021. 292 с.
- Ackroyd 2000 – *Ackroyd P., Foister S., Spring M., White R., Billinge R.* A Virgin and Child from the Workshop of Albrecht Dürer? // *The National Gallery Technical Bulletin*. 2000. Vol. 21. P. 28–42.
- Ainsworth, Martens 1995 – *Ainsworth M.W., Martens M.P.J.* Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. 214 p.
- Albrecht Dürer 2003 – *Albrecht Dürer* / Ed. by von K.A. Schröder und M.L. Sternath. Mit Beitr. von Maryan W. Ainsworth. Hatje Cantz Verlag, 2003.
- Blum 1969 – *Blum S.N.* Early Netherlandish triptychs. A study in patronage. University of California Press, 1969. 176 p.
- Borchert 1991 – *Borchert T.H.* Some Observations on the Lübeck Altarpiece by Hans Memling / *Le Dessin Sous-Jacent Dans la Peinture Colloque IX*. Louvain-La-Neuve: Université Catholique de Louvain, 1991. P. 91–100.
- Borchert 2005 – *Borchert T.H.* Memling's Portraits. Thames & Hudson, 2005. 176 p.
- Campbell 1981 – *Campbell L.* The Early Netherlandish Painters and their Workshops // *Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque III*, 6-7-8- septembre 1979: Le problem Maztre de Flemalle – van der Weyden (Universite' Catholique de Louvain, Institut Supirieur d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, Document de travail

- no. 11) / Ed. D. Hollanders-Favart and R. van Schoutte, Louvain-La-Neuve, 1981, p. 43–61.
- Corley 2000 – *Corley B.* Painting and Patronage in Cologne 1300–1500 Harvey Miller Publishers, 2000. 342 p. (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History. Vol. 26)
- The Early Dürer 2012 – The Early Dürer / Ed. by D. Hess and T. Eser. Germanisches Nationalmuseum with Thames & Hudson, 2012. 656 p.
- Evers 1972 – *Evers H.G.* Durer Bei Memling. Munchen: Wilhelm Fink Verlag, 1972. 102 p.
- Hand 1993 – *Hand J.O.* German Paintings of the Fifteenth through Seventeenth Centuries. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue. Washington, D.C., 1993. 215 p.
- Koerner 1997 – *Koerner J.L.* The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art. University of Chicago Press, 1997. 564 p.
- Lane 2009 – *Lane B.* Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History. Vol. 56). Brepols, 2009. 386 p.
- Mander, Miedema 1994–1997 – *Mander C.V., Miedema H.* The lives of the illustrious Netherlandish and German painters: in 6 vols. Davaco Publishers, 1994–1997.
- Metzger 2019 – *Metzger Ch.* Albrecht Dürer. Prestel, 2019. 304 p.
- Nicolaisen 1999 – *Nicolaisen J.* Martin Schongauer – ein Mitarbeiter in der Werkstatt Hans Memlings? // Pantheon. 1999. 57. P. 33–56.
- Nuttall 2004 – *Nuttall P.* From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500. Yale University Press, 2004. 320 p.
- Panofsky 1953 – *Panofsky E.* Early Netherlandish paintings: its Origin and Character. Cambridge: Harvard University Press, 1953. 573 p.
- Pilz 1970 – *Pilz W.* Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform. in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit. W. Fink, 1970.
- Polt 1971 – *Polt J.H.R.* Gaspar Melchor De Jovellanos. New York: Twayne Publishers, 1971. 163 p.
- Rupprich 1956 – *Rupprich H.* Durer, Schriftlicher Nachlass: in 3 vols. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Berlin, 1956.
- Sander 1993 – *Sander J.* Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550. Verlag Phillip von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.
- Sander 2013 – *Sander J.* Albrecht Durer: His Art in Context. Prestel, 2013. 400 p.
- Valdeon Baraque 2005 – *Valdeon Baraque J.* La Rioja, tierra abierta. Najera, legado medieval. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2005. 212 p.
- Van Eyck to Dürer 2011 – Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430-1530 / Ed. by T.H. Borchert. Thames & Hudson, 2011. 432 p.
- Vos 1994 – *Vos D.* Hans Memling: The Complete Works. Harry N Abrams Inc, 1994. 128 p.

References

- Bliznyukov, A.L. (2021), *Albrecht Dürer. Shchedvry gravyury iz Pinakoteki Tozio Martinengo* [Albrecht Dürer. Masterpieces of engravings from the Tosio Martinengo Pinacotheca [Catalogue], GIM, Moscow, Russia.

- Ackroyd, P., Foister, S., Spring, M., White, R. and Billinge, R. (2000), "A Virgin and Child from the Workshop of Albrecht Dürer?", *The National Gallery Technical Bulletin*, vol. 21, pp. 28-42, London, UK.
- Ainsworth, M.W. and Martens, M.P.J. (1995), *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*, Metropolitan Museum of Art, N.Y., USA.
- Albrecht Dürer* (2003), Schröder, K.A. von, Sternath, M.L., Ainsworth, M.W., von (eds.) Hatje Cantz Verlag, Berlin, Germany.
- Blum, S.N. (1969), *Early Netherlandish triptychs. A study in patronage*, University of California Press, US.
- Borchert, T.H (1991), *Some Observations on the Lübeck Altarpiece by Hans Memling*, Le Dessin Sous-Jacent Dans la Peinture Colloque IX, 91-100. Louvain-La-Neuve: Université Catholique de Louvain, Belgium.
- Borchert, T.H (2005), *Memling's Portraits*, Thames & Hudson, London, UK.
- Borchert, T.H. (ed.) (2011), *Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430-1530*, Thames & Hudson, London, UK.
- Campbell, L. (1981), "The Early Netherlandish Painters and their Workshops", Hollanders-Favart, D. and Schoutte, R. van (eds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque III, 6-7-8- septembre 1979: Le problem Maztre de Flemalle - van der Weyden*, Louvain-La-Neuve, Belgium.
- Corley, B. (2000), *Painting and Patronage in Cologne 1300-1500*, Harvey Miller Publishers, UK. (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History, vol. 26)
- Evers, H.G (1972), *Durer Bei Memling*, Wilhelm Fink Verlag, Munchen, Germany.
- Hand, J.O. (1993), *German Paintings of the Fifteenth through Seventeenth Centuries. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*, Washington, USA.
- Hess, D. and Eser, T. (eds.) (2012), *The Early Dürer*, Germanisches Nationalmuseum with Thames & Hudson, London, UK.
- Koerner, J.L. (1997), *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, University of Chicago Press, USA.
- Lane, B. (2009), *Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges* (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, Belgium.
- Mander, C.V. and Miedema, H. (1994–1997), *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters*, in 6 vols., Davaco Publishers, The Netherlands.
- Metzger, Ch. (2019), *Albrecht Dürer*, Prestel, Munich, Germany.
- Nicolaisen, J. (1999), *Martin Schongauer – ein Mitarbeiter in der Werkstatt Hans Memlings?*, Pantheon LVII, UK.
- Nuttall, P. (2004), *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500*, Yale University Press, USA.
- Panofsky, E. (1953), *Early Netherlandish paintings: its Origin and Character*, Harvard University Press, USA.
- Pilz, W. (1970), *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform. in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit*, W. Fink, Germany.
- Polt . J.H.R. (1971), *Gaspar Melchor De Jovellanos*, Twayne Publishers, NY, USA.
- Rupprich, H. (1956), *Durer, Schriftlicher Nachlass*, in 3 vols, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, Germany.
- Sander, J. (1993), *Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550*, Verlag Phillip von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Germany.

- Sander, J. (2013), *Albrecht Durer: His Art in Context*. Prestel, Munich, Germany.
- Valdeon Baroque, J. (2005), *La Rioja, tierra abierta. Najera, legado medieval*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, Spain.
- Vos, D. (1994), *Hans Memling: The Complete Works*, Harry N Abrams Inc, NY, USA.

Информация об авторе

Елена А. Забродина, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Россия; 119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, 12; elena.zabrodina@gmail.com

Information about the author

Elena A. Zabrodina, Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; bld. 12, Volkhonka Street, Moscow, Russia, 119019; elena.zabrodina@gmail.com