



Научная статья
УДК 7.034
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.007

Мариенфельдский алтарь Иоганна Кербеке: влияние нидерландских художественных школ на живопись Вестфалии в XV веке



Забродина Елена Альбертовна

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва,
Российская Федерация
elena.zabrodina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8805-8300>, SPIN-код (Science Index): 4667-4435

Аннотация. Статья посвящена исследованию Мариенфельдского алтаря работы Иоганна Кербеке, одного из первых художников Вестфалии XV века, в творчестве которого отчетливо заметно влияние художественных школ южных Нидерландов, связанных с именами Робера Кампена, Рогира ван дер Вейдена и Яна ван Эйка. Его предшественники в землях нижнего Рейна, также оказавшие влияние на Кербеке, — Стефан Лохнер и Конрад фон Зост — во многом еще являются представителями интернациональной готики, тогда как в творчестве Кербеке, особенно в его *opus magnum* — Мариенфельдском алтаре, выполненном по заказу цистерцианского аббатства, отчетливо заметны новые тенденции, связанные с интересом к произведениям и художественной школы Брюгге, и мастерских Кампена и Рогира ван дер Вейдена. Мариенфельдскому алтарю посвящено весьма ограниченное количество исследований, среди которых отсутствуют публикации, связанные с анализом влияния ранней нидерландской живописи. Творчество художников Вестфалии недостаточно изучено, и в случае Кербеке это также затруднено в связи с разделением Мариенфельдского алтаря в XIX веке, что привело к тому, что алтарные створки находятся в разных европейских, американских и российских музеях.

В статье представлено искусствоведческое исследование алтаря, включающее формально-стилистический и сравнительный анализ в сочетании с элементами историко-культурологического метода и атрибуционного подхода для выявления связей между германской и нидерландской живописью начала XV века. Анализируется связь методов построения перспективы, света и тени, цветовая палитра, типы лиц и позировка персонажей, рассматривается техника исполнения некоторых деталей (архитектурных мотивов, фигур музыкантов, символов Евхаристии). Автор обращает внимание на углубленное понимание человеческого тела и одежды, умение художника передавать эмоции и духовные состояния персонажей. Отдельно исследуется происхождение иконографических мотивов (Дева Мария, Христос, Ангелы, Апостолы), используемых в немецком искусстве середины XV века, подчеркиваются параллели с текстами религиозных авторов той эпохи. В результате выявлены конкретные приемы и стилистические особенности, используемые Кербеке, и определена степень влияния южно-нидерландской живописи на формирование его художественного метода. Показано, что творчество мастера является одним из примеров постепенного перехода нижнерейнских художников к манере *ars nova*.

Ключевые слова: северный Ренессанс, ранняя нидерландская живопись, художественная школа, Мариенфельдский алтарь, Иоганн Кербеке, Ян ван Эйк, Робер Кампен, Рогир ван дер Вейден, Стефан Лохнер, Конрад фон Зост

Для цитирования: Забродина Е.А. Мариенфельдский алтарь Иоганна Кербеке: влияние нидерландских художественных школ на живопись Вестфалии в XV веке // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 110–141. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.007>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1269>.

Original article

The Marienfeld Altarpiece by Johann Koerbecke: the influence of the Netherlandish schools on 15th century' Westphalian painting

Elena A. Zabrodina

HSE University, Moscow, Russian Federation

elena.zabrodina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8805-8300>, SPIN-code (Science Index): 4667-4435

Abstract. The article examines the Marienfeld Altarpiece by Johann Koerbecke, one of the pioneering 15th-century Westphalian artists, whose work clearly demonstrates the influence of the Southern Netherlandish schools associated with Robert Campin, Rogier van der Weyden, and Jan van Eyck. While his predecessors in the Lower Rhine region, such as Stefan Lochner and Conrad von Soest, were still heavily influenced by the International Gothic style, Koerbecke's work, particularly his opus magnum — the Marienfeld altarpiece commissioned by the Cistercian Abbey — showcases a clear shift towards new trends inspired by the Bruges art school and the workshops of Campin and Rogier van der Weyden. Despite its significance, the Marienfeld altarpiece has received limited attention in scholarly studies, with no publications specifically analysing the influence of early Netherlandish painting. The work of Westphalian artists, including Koerbecke, has not been thoroughly studied, and the division of the Marienfeld polyptych in the 19th century has further complicated its study, as the altar wings are now scattered across various museums in Europe, America, and Russia (specifically, the Pushkin State Museum of Fine Arts).

The article presents a study of an altarpiece from an art-historical perspective. It utilizes formal-stylistic and comparative analysis, as well as elements of the historical-cultural method and an attributional approach, to identify connections between German and Netherlandish painting in the early 15th century. The study examines the relationship between perspective construction, light and shadow, color palette, facial types, and figure posing. It also considers the technical execution of specific details, such as architectural motifs, musicians, and Eucharistic symbols. The author emphasizes the artist's deep understanding of the human body and drapery, as well as their ability to convey emotions and spiritual states of the characters. Special attention is given to the iconographic motifs (the Virgin Mary, Christ, Angels, and Apostles) commonly used in mid-15th-century German art, drawing parallels with contemporary religious texts. As a result, the study identifies specific techniques and stylistic features used by Koerbecke and determines the degree of influence exerted by Southern Netherlandish painting on his artistic method. It demonstrates that the master's work serves as a prime example of the gradual transition of Lower Rhine artists towards the Ars Nova style.

Keywords: Northern Renaissance, Early Netherlandish painting, art school, Marienfeld Altarpiece, Johann Koerbecke, Jan van Eyck, Robert Campin, Rogier van der Weyden, Stefan Lochner, Conrad van Soest

For citation: Zabrodina, E.A. (2025) 'The Marienfeld Altarpiece by Johann Koerbecke: the influence of the Netherlandish schools on 15th century' Westphalian painting', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 110–141. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.007. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1269>. (In Russ.)

Исторический контекст создания Мариенфельдского алтаря

Вестфалия с XIII века становится одним из тех регионов империи, где формируется традиция алтарной живописи. Это происходит во многом благодаря связям с Ганзейским союзом: через вестфальский город Зост шли торговые пути, которые связывали Кёльн с Любеком и Гамбургом [1, с. 41]. При этом расположение Вестфалии на северо-западе немецких земель обусловило также влияние на эти территории нидерландского искусства, ярким примером чему станет творчество Иоганна Кербеке, мастера из Нижней Вестфалии, чей *opus magnum* — Мариенфельдский алтарь¹ [2, с. 621] — будет привлекать внимание как один из первых образцов новых тенденций в немецком искусстве XV века (ил. 1).

Заказчиком этой работы Кербеке был цистерцианский орден, который вскоре после своего основания стал одним из самых влиятельных монашеских объединений, особенно на территории немецких и нидерландских земель. Архивы монастыря в Мариенфельде хорошо сохранились, благодаря чему мы знаем и дату основания аббатства (1185), и дату освящения монастырской церкви (1222), и главного инициатора основания монастыря — епископа Генриха II Мюнстерского, по инициативе которого не в безлюдной местности, как было принято в цистерцианском ордене, а неподалеку от деревень был основан новый монастырь [3, S. 13–15].

Мариенфельдское аббатство было одним из важных интеллектуальных центров в немецких землях в XIII–XIV веках. В XIII столетии монастырь славился своей библиотекой, а ряд монахов регулярно обучался сначала в Парижском университете, затем в Праге и Эрфурте [4; 5; 6]. При настоятеле Людберусе фон Бодерике возобновилось строительство на территории аббатства: было возведено новое крыло клуатра монастыря, которое украсили витражами [2, с. 25].

После Великой схизмы цистерцианский орден, вовлеченный в раскол, утратил свое влияние. Не все цистерцианские аббатства смогли восстановить прежнее значение после окончания раскола, но Мариенфельду это удалось — во многом благодаря аббату Герману фон Варендорфу,

который управлял монастырем очень длительное время, с 1410 по 1443 год. Именно с этим настоятелем связывают заказ нового алтаря Иоганну Кербеке [7], который в конце жизни Германа фон Варендорфа унаследовал живописную мастерскую от своего отца, Германа Кербеке [8]. При этом основные работы над алтарем проводились Кербеке и его мастерской уже во время управления монастырем нового настоятеля — Арнольда фон Беверена. Алтарные створки были установлены в феврале 1457 года и освящены в день рождения Иоанна Крестителя в июне 1458 года [9, S. 305].

Композиция и иконография Мариенфельдского алтаря

Главный алтарь Мариенфельдского аббатства (Гютерсло, Вестфалия) является одним из важнейших произведений в творчестве Кербеке. Художник прожил долгую жизнь (умер в 1490 году), однако именно Мариенфельдский алтарь стал образцовой работой, связанной с именем этого мастера [10, S. 36]. Живописные створки, созданные Кербеке, обрамляли центральную часть, которая представляла собой комплекс реликвариев. В центре находилась статуя Мадонны с младенцем Христом (ил. 2), вокруг нее были расположены 24 реликвария с мощами спутниц Св. Урсулы, обернутых в драгоценные ткани, богато украшенные вышивкой, которые и сейчас находятся в музее монастыря [11, S. 8–9, 21–23].

Деревянная резная скульптура в центре алтаря была характерной особенностью полиптихов в немецких землях этого времени. Однако живописные панели, созданные Кербеке, представляли собой новую стадию развития немецкого искусства, демонстрируя переход от «мягкого» стиля поздней готики Стефана Лохнера и Конрада фон Зоста к более натуроподобной манере, отражающей влияние ранней нидерландской живописи на художников Вестфалии. Традиционно на внутренних створках располагался цикл, посвященный Деве Марии, тогда как на внешних были представлены Страсти Христовы. Также характерной особенностью створчатых триптихов и полиптихов, которая наблюдается и в случае Мариенфельдского алтаря, является демонстрация в будние дни исключительно внешних створок. Только по воскресным

¹ Атрибуция панели алтаря из коллекции Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина Иоганну Кербеке сделана М. Фридлендером, о чем пишет в неопубликованной статье П. Эттигер.



1. Иоганн Кербек.
Мариенфельдский
алтарь, открытые
створки.

1457.

Дерево, масло.

65 × 93.

Германский национальный
музей, Нюрнберг.

Источник: gnm.de

и праздничным дням алтарь открывали для созерцания праздничного цикла [12, р. 8–10]. При этом в символике открывающихся и закрывающихся створок большую роль играли смысловые коннотации, связанные с именами Христа и Девы Марии [13].

Из восьми створок, посвященных Мадонне, уцелели семь. Слева располагались сюжеты: «Введение Девы Марии в храм», «Благовещение», «Рождество» и утерянное «Поклонение волхвов»² [14, S. 92–93]. Справа — «Сретение», «Явление

воскресшего Христа Деве Марии», «Вознесение Христа», «Вознесение Богоматери». При анализе расположения створок мы наблюдаем желание мастера сопоставить разные пространства: «Благовещение» и «Введение Девы Марии в храм» слева, так же как и «Сретение» и «Явление воскресшего Христа Деве Марии» справа в верхнем ряду, репрезентируют храмовое пространство; «Вознесение Христа» и «Вознесение Богоматери» — открытое пространство с разделением на мир небесный и мир земной. «Рождество Христово»

² Пол Пипер в каталоге вестфальской живописи указывает, что эта панель могла быть разбита.



**2. Дева Мария
с младенцем Христом.
Мариенфельдский
алтарь.**

XV в.

Дерево, позолота.

Церковь

Мариенфельдского
монастыря, Северный
Рейн-Вестфалия.

Источник:

kloster-marienfeld.de

3. Мастер
Шеппингенского
алтаря.
Благовещение,
закрытые створки
Шеппингенского
алтаря.

Ок. 1455.

Дерево, масло.

180 x 152.

Церковь Св. Бриктия,
Шеппинген, Северный
Рейн-Вестфалия.

Источник: st-brictius.de





также представляет собой открытое пространство с образом яслей на переднем плане и позволяет предположить схожее пространственное решение в утраченной створке «Поклонение волхвов».

Влияние нидерландской живописи на стиль Кербек

Редким в немецком и нидерландском искусстве XV века является сюжет «Введение Девы Марии в храм». Кербек при его разработке уделяет особое внимание архитектуре, аналогов чему нельзя найти в более ранних или современных Мариенфельдскому алтарю работ немецких художников. Например, произведение анонимного мастера, принадлежащего Кёльской школе («Алтарь семьи Вассервас», 1420–1430, Музей Вальраф-Рихарца) демонстрирует весьма условное и несоразмерное изображение фрагмента города. В нидерландском искусстве, начиная с работ Кампена и ван Эйка, можно увидеть интерес к архитектуре (например, изображение строительства храма на рисунке «Св. Варвара»), однако максимального развития эта тенденция достигает в работах Мемлинга («Страсти Христовы»), выполненных уже после создания Мариенфельдского полиптиха.

«Благовещение» Кербек сочетает в себе как традиционные позднеготические элементы

(например, золотой фон), так и внимание к фигурам персонажей, выполненным пропорционально, без готической удлинённости тел. Примечательно, что в отличие от решения Кербек, у Рогера ван дер Вейдена в трех версиях этого сюжета фигура архангела Гавриила возвышается над сидящей или коленопреклоненной девой Марией. Подобное решение ближе другому вестфальскому художнику того же периода — современнику Кербек, Мастеру Шеппингенского алтаря (ил. 3). Все эти варианты восходят к композиции центральной панели алтаря Мероде Кампена (ил. 4). При этом изокефалия, присущая работе Кербек, скорее характерна для основателя художественной школы Брюгге Яна ван Эйка (ил. 5–6).

В ряду немецких Благовещений нужно отметить закрытые створки «Алтаря отцов города» Стефана Лохнера (ил. 7). Но у кёльского мастера Мадонна и архангел занимают противоположные позиции, и убедительность трактовки фигур персонажей также сложно сравнить с работой Кербек.

Близость решений Кербек к мастерской ван Эйка подтверждается также сравнением изображения книги за спиной Мадонны и многочисленных изображений книг в работах ван Эйка, например, на центральной панели нижнего ряда Гентского алтаря — одного из первых произведений, где

4. Робер Кампен.

Алтарь Мероде.

1427–1432.

Дерево, масло.

64,5 × 117,8.

Музей Метрополитен,
Нью-Йорк.

Источник: metmuseum.org



5. Братья ван Эйк.

Благовещение.

Фрагмент.

Гентский алтарь,

1432–1435.

Дерево, масло.

260 × 375.

Собор

Св. Бавона, Гент.

Источник:

sintbaafskathedraal.be

в большом количестве показаны и закрытые, и открытые книги. Широкое распространение во фламандских городах, как и в городах Вестфалии уже в первой четверти XV века, *Devotio moderna* может служить одним из объяснений такого изобилия репрезентации книг: чтение и переписывание книг было одним из занятий Братств общей жизни — представителей этого религиозного направления [15, с. 182–224].

Сравнивая «Рождество Христово» Кербекке с рядом аналогичных сюжетов в нидерландской традиции, нужно отметить близость решений немецкого мастера к работам и мастерской Кампена («Рождество» из коллекции Музея изящных искусств в Дижоне), к ранней работе Дирка Боутса (левая створка триптиха Девы Марии, 1445, Прадо), созданной под влиянием ученика Кампена — Рогира ван дер Вейдена, а также к школе Брюгге, в частности, к двум работам Петруса Кристуса (ил. 8), где мы видим очень близкое построение пространства: ясли слева, справа — пейзаж с проработанным передним, средним и задним планами, детализацией персонажей, животных и растений [16]. Однако самым интересным сопоставлением «Рождества» Кербекке будет работа другого ученика Кампена — Жака Даре [16] (фрагмент полиптиха, выполненного Даре для алтаря Жана дю Клерка, аббата монастыря Сен-Вааст в Аррасе; ил. 9). Интересно отметить, что близка не только

общая структура (заказ дю Клерка также включал в себя центральную группу, состоящую из ряда скульптур, центральную фигуру Девы Марии и боковые живописные панели), но и судьба этих алтарей, которые были демонтированы в XVII–XIX веках [17, с. 21]). При этом, сравнивая Кербекке с работой другого немецкого мастера того же периода Стефана Лохнера (ил. 10), можно отметить, что пространство, детали пейзажа проработаны гораздо меньше, лица ангелов типизированы и в целом композиция изменена (ясли расположены справа).

Стоит отметить, что с 1440 по 1460 год Кербекке был членом Братства Богоматери в церкви Св. Эгидия в Мюнстере [18, р. 395], что, несомненно, стало важным фактором при создании Мариенфельдского алтаря. Ван Эйк и его последователи активно развивали иконографию Мадонны еще со второй половины 1420-х годов [19, р. 80–86], что могло послужить причиной интереса Кербекке к работам этой художественной школы и его возможного путешествия в Нидерланды [18, р. 395]. Также заслуживает внимания мнение Лукхардта о том, что последовательность сюжетов в Мариенфельдском алтаре почти полностью соответствует литургическому календарю [11, р. 23–24].

«Благовещение», как и сюжеты верхнего ряда правой части открытого Мариенфельдского алтаря («Сретение» и «Явление воскресшего Христа Деве Марии»), демонстрирует еще одну отличительную



особенность живописи Кербекке, сближающую его с нидерландской традицией, — интерес к гризайли. Здесь следует подчеркнуть особую роль утраченного триптиха Ломеллини³ кисти Яна ван Эйка (предположительно созданного в 1437 году), описание которого, включая сюжет Благовещения, хорошо известно из книги Бартоломео Фацио⁴ [Цит. по: 20, р. 102–103]. Над головами центральных персонажей в работе ван Эйка находилась архитектурно-скульптурная группа с фигурами пророков, которые, возможно, перекликаются с образами святых, созданными в мастерской ван Эйка и позже распространившимися в копиях [21, р. 48–49]. Работа Кербекке может быть одной из интерпретаций центральной панели утерянного триптиха Ломеллини, о чем, помимо гризайли, свидетельствуют тип лица архангела Гавриила, характер складок на одеждах архангела и Мадонны, вышивка на ткани за спинами центральных фигур [22, р. 211–238].

«Сретение» Кербекке сопоставимо с близкой по композиции и времени создания работой Стефана Лохнера из Гессенского музея (на тот же сюжет). Однако вестфальский мастер сокращает число участников сцены, стремясь создать впечатление свободного пространства, в котором персонажи жестикуют более выразительно, принимая разнообразные позы. С точки зрения сценографии решение Кербекке ближе к работам на тот же сюжет, выполненным в 1430–1450-е годы учениками Робера Кампена — Жаком Даре и Рогиром ван дер Вейденом (ил. 11).

«Явление Христа Деве Марии» по композиции и форме балдахина над головами Богоматери и Христа перекликается с работой «Алтарь советников» Луиса Далмау, который, вероятно, посетил мастерскую ван Эйка еще в 1430-е годы [23]. Любопытны и параллели с рисунком Мастера Ллангаттокского часослова (миниюриста из Брюгге). Последний принадлежал к следующему за ван Эйком поколению художников и мог видеть наброски мастера непосредственно в его мастерской.

В нижней части створки «Явление Христа Деве Марии» Кербекке помещает две группы ангелов со свитками, на которых различима музыкальная нотация. Поскольку Фландрия в XIV–XV веках являлась одним из центров развития полифонии [24, с. 101–130], образы музицирующих ангелов закономерно встречаются еще в Гентском алтаре. При этом в уменьшенном варианте полиптиха, выполненном в мастерской ван Эйка, обнаруживается отчетливое сходство с персонажами у ног Мадонны и Христа в работе Кербекке (ил. 12).

6. Ян ван Эйк.

Благовещение.

1434–1436.

Дерево, масло.

90,2 × 34,1.

Национальная Галерея,

Вашингтон.

Источник: nga.gov

³ Одна из возможных интерпретаций утерянного алтаря Ломеллини — это фреска Йооса Аммана (Джусто д'Алеманы) «Благовещение» (1451), Санта-Мария-ди-Кастелло, Генуя.

⁴ Facius B. De viris illustribus / ed. L. Mehus. Florentiae: Giovan Battista Stecchi, 1745. Работа переведена и переиздана в 1964 году, см. [20].

7. Стефан Лохнер.

Благовещение.

Закрытые створки

«Алтаря отцов города».

Дуб, темпера.

Каждая панель:

260 × 142.

Кафедральный собор,

Кёльн.

Источник: koelner-dom.de



Нижний ряд правой части открытого Мариенфельдского алтаря составляют две заключительные сцены мариального цикла: «Вознесение Христа» и «Вознесение Девы Марии». Сопоставление этих двух сюжетов опирается на тексты, близкие традиции *Devotio moderna*, — «Жизнь Христа» (*Vita Christi*) Лудольфа Саксонского (1374) и «Размышления о жизни Христа» (*Meditationes de Vita Christi*) Псевдо-Бонавентуры. В них авторы проводят параллели между этими событиями, трактуя образы Христа и Девы Марию как Жениха и Невесты [25, р. 211–217].

Створка с Мадонной также включает сцены музицирования, что позволяет сопоставить ее как с Гентским алтарем и работами вышеупомянутого анонимного художника из мастерской ван Эйка,

так и с произведениями последователя Робера Кампена из Национальной лондонской галереи. Примечательно, что и самый влиятельный художник Германии первой половины XV века — Стефан Лохнер — также создает образ Мадонны, окруженной музицирующими ангелами (ил. 13). Таким образом, в данном случае мы, вероятно, имеем дело с опосредованным влиянием нидерландской школы.

Работа из вашингтонской галереи представляет собой одно из самых выразительных собраний образов апостолов, наделенных индивидуальной мимикой и характерными жестами. Аналогов подобного рода в немецкой живописи эпохи Кербек не существовало [26, р. 104–112]. При этом школа ван Эйка вновь дает целый ряд сопоставлений



8. Петрус Кристус.

Рождество.

1452.

Дерево, масло.

74 × 59,5.

Государственные музеи,

Берлин.

Источник: smb.museum

9. Жак Даре.

Рождество.

1434.

Дерево, масло.

59,5 × 53.

Музей Тиссен-

Борнемисе, Мадрид.

Источник: museothyssen.org



с этой створкой: образы апостолов и пророков на нижней части открытого Гентского алтаря («Поклонение мистическому Агнцу»), апостолы вокруг ложа Богоматери в работе Петруса Крис-туса, а также свидетели казни Христа на работе мастерской ван Эйка и ее многочисленных повто-рениях (ил. 14–16).

На закрытых створках Мариенфельдского ал-таря справа располагалась «Голгофа», которую также можно сопоставить с вышеупомянутыми произведениями. Мастер Гримасничающего Ио-анна Богослова в своей версии показывает тот же наклон тела Христа, что и на створке Кербекке. Прототипами для вестфальского мастера мог



10. **Стефан Лохнер.**
Поклонение младенцу.
1445.
Дерево, масло.
37,5 × 23,6.
Старая Пинаотека,
Мюнхен.
Источник: pinakothek.de

11. Рогир ван дер
Вейден.
Принесение младенца
в храм.

Триптих Св. Колумба.

Ок. 1455/1460–1464.

Дерево, масло.

139,2 × 72,5.

Старая Пинакотека,

Мюнхен.

Источник: pinakothek.de





12. Анонимный мастер
(мастерская Яна
ван Эйка).

Фонтан жизни.

1440–1450.

Дерево, масло.

181 × 119.

Прадо, Мадрид.

Источник:

museodelprado.es

13. Стефан Лохнер.

**Мадонна в беседке
из роз.**

1440–1442.

Дерево, масло.

50,5 × 40.

Музей Вальраф-Рихарца,
Кёльн.

Источник: wallraf.museum





14. Петрус Кристус.
Успение Богоматери.

1460–1465.

Дерево, масло.

102,9 × 73,7.

Художественный музей

Тимкен, Сан-Диего.

Источник:

timkenmuseum.org

15. Ян ван Эйк
и мастерская.

Распятие
и Страшный суд.

1436–1438 / после 1441.

Масло, дерево.

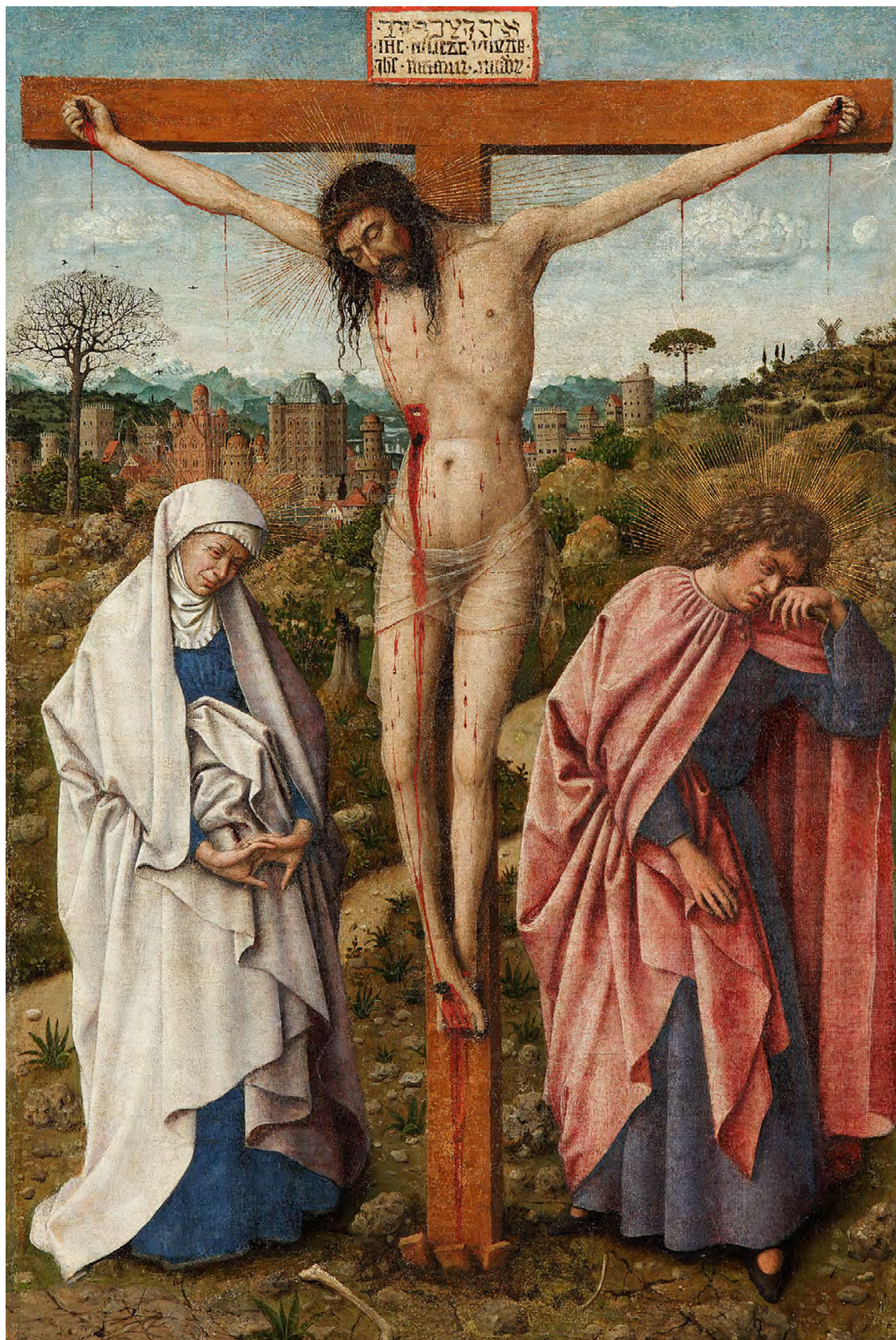
Каждая панель:

56,5 × 19,7.

Музей Метрополитен,
Нью-Йорк.

Источник: metmuseum.org





16. Мастер
Гримасничающего
Иоанна Богослова
(мастерская ван Эйка).
Распятие
с Иоанном-
Богословом
и Богоматерью.

Ок. 1435.

Масло, холст

(переведено с доски).

44,1 × 30,2.

Государственные музеи,
Берлин.

Источник: smb.museum

17. Рогир ван дер

Вейден.

Распятие.

Центральная панель
триптиха.

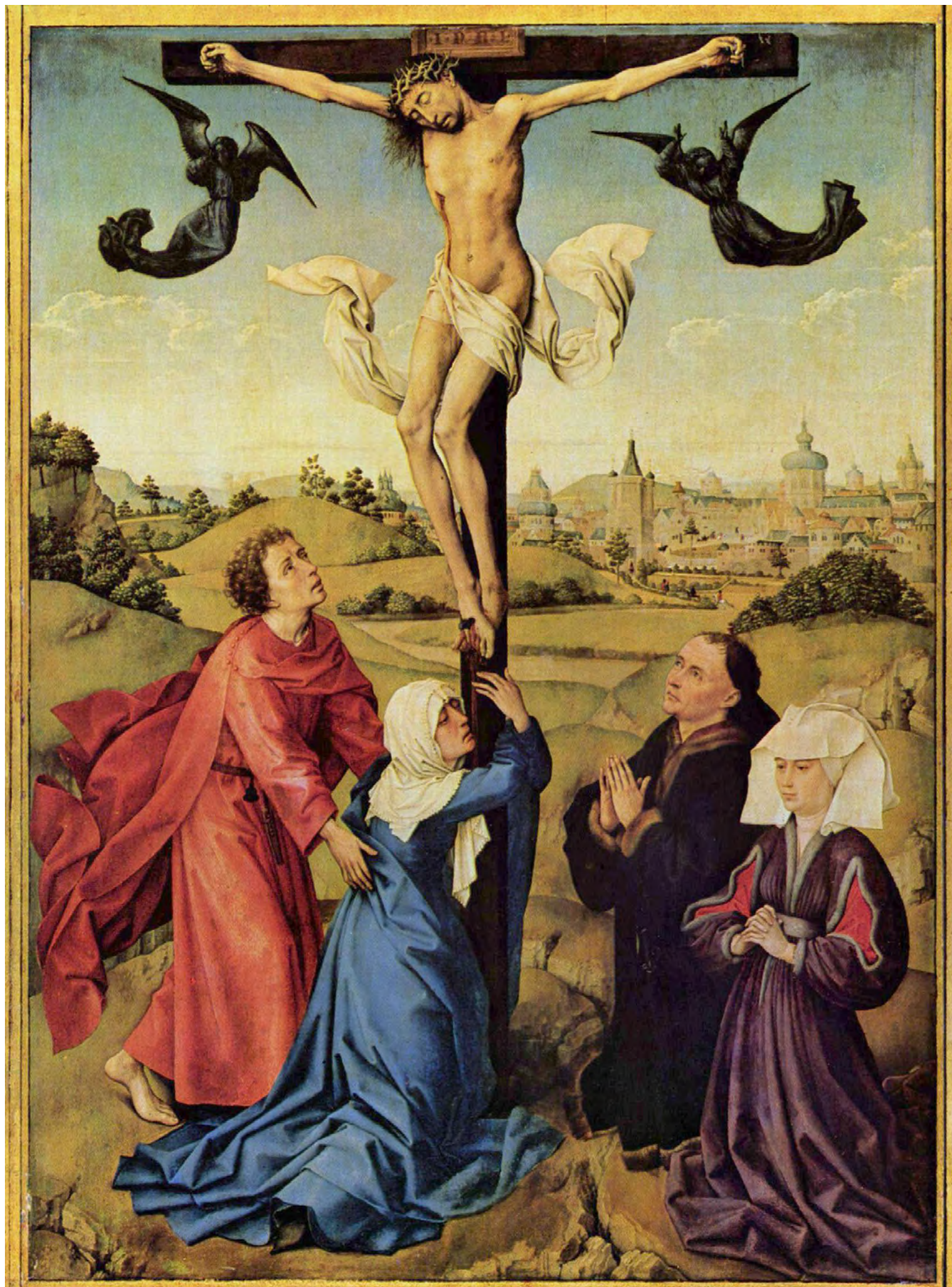
Ок. 1440.

Дерево, масло.

101 × 70.

Музей истории искусств,
Вена.

Источник: khm.at





18. Рогир ван дер Вейден (мастерская).
Триптих Сфорца.
Центральная панель.

Ок. 1460.

Дерево, масло.

53,7 × 44,8.

Королевский музей
изящных искусств,
Брюссель.

Источник: fine-arts-
museum.be

19. Рогир ван дер

Вейден.

**Голгофа с Девой
Марией и Иоанном-
Евангелистом.**

Ок. 1460.

Дерево, масло.

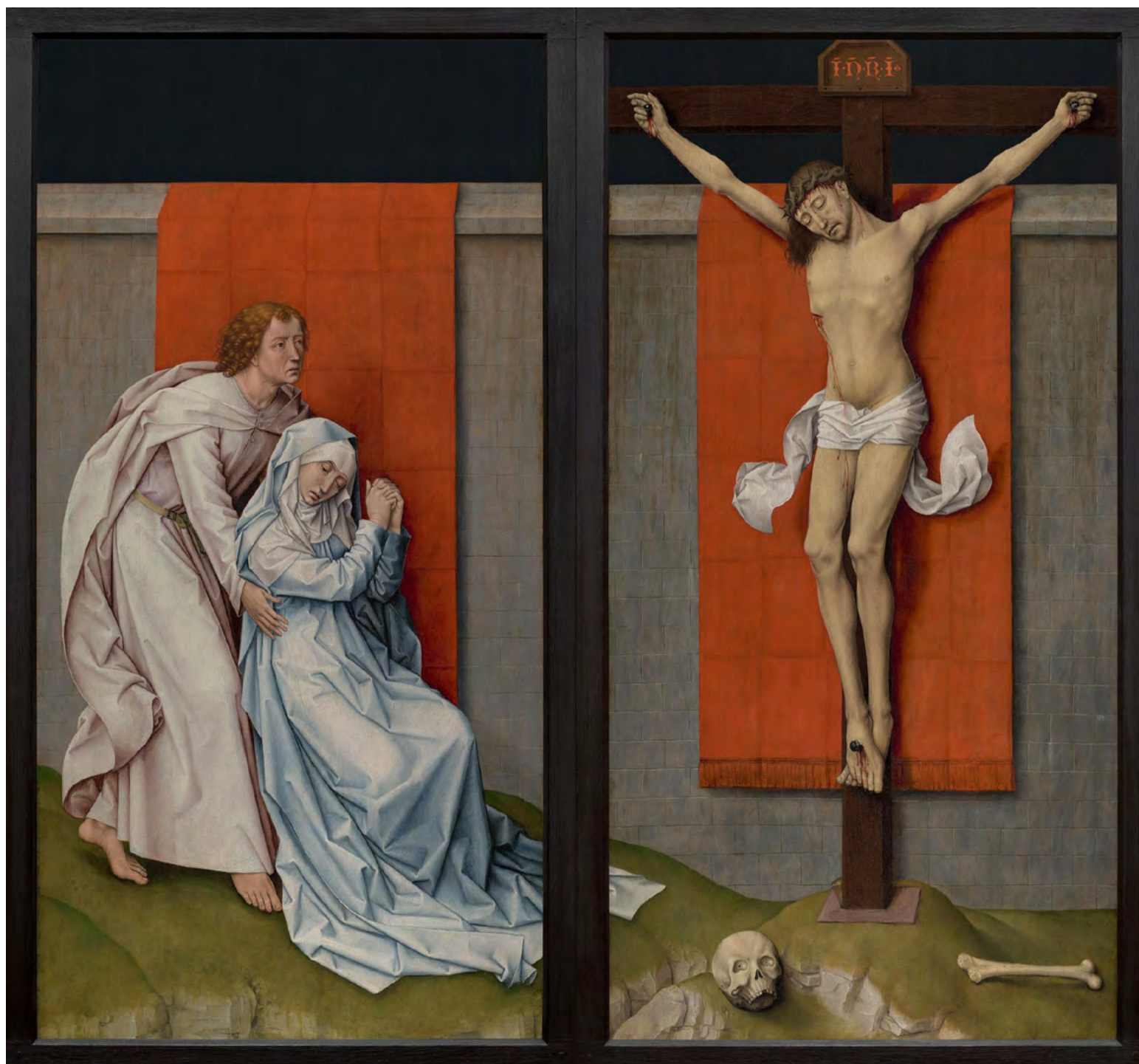
Левая створка:

180,3 × 93,8;

правая: 180,3 × 92,6.

Художественный музей,
Филадельфия.

Источник: philamuseum.org



послужить и ряд работ Рогир ван дер Вейдена и его мастерской: аналогичный наклон тела Спасителя заметен на работах «Распятие» из Венского музея, в алтаре, созданном в мастерской на тот же сюжет, в диптихе из Художественного музея Филадельфии (ил. 17–19), позы и жесты фигур слева от креста напоминают произведения немецкого мастера. Однако в сравнении с нидерландскими алтарями работа Кербекке отличается неуверенностью в изображении обнаженного тела, а также большей обобщенностью фигур, расположенных вокруг распятого Христа.

Страстной цикл, представленный на закрытых створках Мариенфельдского алтаря, включает в себя преобладающие влияния со стороны

Робера Кампена и Рогир ван дер Вейдена, поскольку для ван Эйка нехарактерен интерес к подобным сюжетам. «Оплакивание» Кербекке напоминает и раннее произведение Кампена (ил. 20), где тот изображает саркофаг. Однако ключевым отличием работы вестфальского художника является ярко выраженная диагональ гробницы, создающая динамику. Многочисленные варианты этого сюжета, предложенные Рогиром ван дер Вейденом и его мастерской (ил. 21), демонстрируют значительно меньшее количество персонажей вокруг тела Христа, что позволяет максимально сфокусировать внимание зрителя на центральной сцене. При этом Кербекке заимствует из иконографии Рогир ван дер Вейдена выразительное положение рук Мадонны и одного



20. Робер Кампен.

Сейлерн триптих.

1410-е.

Дерево, масло.

Центральная часть:

60 × 49.

Институт Курто, Лондон.

Источник: courtauld.ac.uk

из учеников Христа, которые поддерживают голову и тело мертвого Спасителя. Последнее объятие Богоматери описано Псевдо-Бонавентурой [27, р. 440–445], Кербекке более сдержан в изображении эмоций, чем нидерландский живописец: его Дева Мария лишь поджимает губы, художник показывает скорбную складку в уголках губ, но не слезы Богоматери, которые характерны для решений Рогира в этом сюжете Страстного цикла.

Поза мертвого Христа у Кербекке более сдержанна, что отсылает к другой ранней алтарной композиции Рогира ван дер Вейдена — «Обретение мощей св. Губерта» (ил. 22): здесь обнаруживаются схожие позы персонажей, окружающих тело святого, жесты, повороты головы. Прослеживается перекличка и с работой ученика Рогира ван дер Вейдена — Вранке ван дер Стокта «Пьета», где, в отличие от «Оплакиваний» ван дер Вейдена, руки Христа не раскинуты широко, а вытянуты вдоль тела, как и на створке Мариенфельдского алтаря (ил. 23).

Выразительные жесты персонажей на створках «Поругание Христа», «Бичевание Христа», «Голгофа» и «Положение во гроб» также близки пластике фигур на работе «Обретение мощей св. Хуберта». Интересно проследить перекличку этих работ Кербекке и триптиха «Искупление» Мастера Искупления из Прадо (ил. 24), где на центральной створке

в арке, обрамляющей Распятие, можно увидеть ряд сцен Страстей Христовых, которые перекликаются с композиционными решениями Кербекке. Этот анонимный художник, связанный с мастерской Рогира ван дер Вейдена, создал триптих около 1450 года [28, р. 252–269] — за несколько лет до завершения Мариенфельдского алтаря.

Примечательно также сходство фигур Пилата на двух створках полиптиха Кербекке («Поругание Христа», «Бичевание Христа») и одного из колена-преклоненных свидетелей с фрагмента «Алтаря Страстей» Робера Кампена (ил. 25). Эта работа могла быть хорошо известна Кербекке не только через мастерские Турне и Брюсселя, но и через художественную школу Брюгге [29, S. 129–153].

Створка «Воскресение» напоминает работы мастерской Рогира, а также Дирка Боутса, который с большой степенью вероятности учился у брюссельского мастера. Два произведения Боутса — полиптих Фоскари и триптих из Королевской капеллы в Гранаде — включают в себя сцены Воскресения Христа, где движение Спасителя, положение саркофага, даже пейзаж перекликаются с решениями Кербекке [27, р. 42–44; 30, р. 36–52]. Прототипом всех этих вариантов, несомненно, выступает одно из ранних произведений Рогира — «Триптих Мирафлорес», где на заднем плане правой створки также изображена сцена Воскресения (ил. 26).

21. Рогир ван дер
Вейден.
Триптих Мирафлорес.
Центральная панель.
1435–1445.
Дерево, масло.
74,3 × 45.
Государственные музеи,
Берлин.
Источник: smb.museum





22. Рогир ван дер Вейден.

**Обретение мощей
Св. Хуберта.**

Кон. 1430-х.

Дерево, масло.

88,2 × 81,2.

Национальная
Галерея, Лондон.

Источник:

nationalgallery.org.uk

Сложно утверждать, что именно мог видеть Кербек, однако ранние работы Рогера, выполненные в 1440-е годы, при его возможном путешествии в Нидерланды вполне могли быть доступны молодому немецкому художнику — как подготовительные рисунки в мастерской, так и сами произведения Рогера ван дер Вейдена в храмах Брюсселя. С другой стороны, и старший современник

Иоганна Кербек Стефан Лохнер также создавал ряд произведений под влиянием нидерландской живописи, что заметно при сравнении образов св. Иеронима работы мастерской ван Эйка и Лохнера, а также ряда других произведений⁵. Поэтому влияние Лохнера на Кербек в целом отрицать сложно, однако отмеченные выше работы демонстрируют, что мастер Мариенфельдского алтаря

⁵ Несомненны влияния со стороны мастерской ван Эйка на образ Мадонны Лохнера, в частности, «Мадонна в беседке из роз» и музицирующие ангелы демонстрируют переклички с Гентским алтарем и рядом алтарей с изображением Богоматери.

23. Вранке ван дер Стокт.

Пьета.

Ок. 1455.

Дерево, масло.

86,4 × 71,3.

Музей Майер ван ден Берг,

Антверпен.

Источник:

museummayervandenbergh.be





24. **Мастер Искупления**
из Прадо.

Триптих Искупления.

Ок. 1450.

Дерево, масло.

Центральная панель:

195 × 172;

боковые створки: 195 × 77.

Прадо, Мадрид.

Источник: museodelprado.es



25. **Робер Кампен.**

Нераскаявшийся
разбойник.

Фрагмент

«Алтаря Страстей».

Штеделевский институт,

Франкфурт-на-Майне.

Источник: staedelmuseum.de

26. Рогир ван дер Вейден.
Воскресение.

Фрагмент.

Триптих Мирафлорес.

1435–1445.

Дерево, масло.

Государственные музеи,
Берлин.

Источник: smb.museum



во многих своих произведениях применял гораздо более новаторские решения, чем Стефан Лохнер.

Внешние створки Мариенфельдского алтаря, в отличие от работ предшественников Кербек — Лохнера, Мастера Франке, Конрада фон Зоста, — демонстрируют внимание к построению пространства, натуралистические детали пейзажа (особенно на створках «Арест Христа», «Несение креста», «Голгофа», «Оплакивание Христа», «Воскресение») и отказ от золотых фонов, а также анатомическую точность в изображении фигур.

Значение Мариенфельдского алтаря

Мариенфельдский алтарь повлиял на традицию Вестфалии и других немецких художественных центров. Ярким примером этого влияния служит триптих «Семь радостей Девы Марии», выполненный Мастером Святого Семейства (Кёльнская школа).

Алтарь Иоганна Кербек, созданный еще молодым мастером, несомненно, стал ключевым произведением, сформировавшим высокую репутацию художника и ставшим его *opus magnum* как для современников, так и для последующих поколений мастеров. Влияние нидерландской жи-

вописной традиции на творчество Кербеке стало одним из первых, но не последним примером ученичества немецких художников у живописцев *ars nova*. Однако такие мастера, как Кербеке, были далеки от механического повторения приемов ранней нидерландской живописи, а скорее творчески интерпретировали подходы фламандских

художников. Далее подобные примеры, но уже более подтвержденные фактами пребывания в нидерландских художественных мастерских, мы наблюдаем в последней четверти XV века: ученичество Мартина Шонгауэра [31], Альбрехта Дюрера [32; 33], Михеля Зиттова [34, S. 29–63] в мастерской Мемлинга.

Список источников

1. Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI в. М.: Искусство, 1972. 240 с., ил.
2. Введение в храм : сб. ст. / под ред. Л.И. Акимовой. М.: Языки русской культуры, 1998. 800 с.
3. Leidinger P. Die Zisterzienserabtei Marienfeld (1185–1803). Ihre Gründung, Entwicklung und geistig-religiöse Bedeutung // Westfälische Zeitschrift. 1998. № 148. S. 9–78.
4. Diekamp W. Ein Marienfelder Bibliotheksverzeichnis aus dem 13. Jahrhundert // Westfälische Zeitschrift. 1885. Bd. 43. Abt. 1. S. 161–177.
5. Degering H. Der Katalog der Bibliothek des Klosters Marienfeld vom Jahre 1185 // Beiträge zum Bibliotheks- und Buchwesen / Hg.: A. Hortschansky. Berlin: M. Breslauer, 1913. S. 53–65.
6. Löffler K. Stifts- und Klosterbibliotheken des Bistums Münster, Teil 5: Marienfeld // Auf roter Erde: Heimatblätter für Münster und das Münsterland. 1931/32. № 7. S. 87–88; 1932/33. № 8. S. 5–8.
7. Pieper P. Johann Koerbecke, der Meister des Marienfelder Altares // Westfälische Zeitschrift. 1963. № 113. S. 258–259.
8. Prinz J. Urkundliches zur Geschichte der Malerfamilie Koerbecke // Westfalen: Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde. 1941. № 26 (XXVI). S. 99–108.
9. Nordhoff J. B. Kunstzustände eines reichen Klosters um 1700 // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1882. № 5. S. 305–310.
10. Neue Forschungen zur Alten Kunst. Zum hundertjährigen Bestehen des LWL-Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster (1908–2008) und seiner Mittelalterforschung / hrsg. von Petra Marx. Münster: Aschendorff, 2007/2008. 112 S. (Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde. 2007/2008. № 85/86).
11. Luckhardt J. Der Hochaltar der Zisterzienser Klosterkirche Marienfeld (Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte; Nr. 25). Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 1987. 47 S.
12. Jacobs L.F. Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2011. 357 p.
13. Gibson G. M. "Porta haec clausa erit": comedy, conception, and Ezekiel's closed door in the Ludus Coventriae play of "Joseph's Return" // Journal of Medieval and Renaissance Studies. 1978. Vol. 8. № 1. P. 137–156.
14. Pieper P. Westfälische Maler der Spätgotik 1440–1490. Katalog der Ausstellung des Landesmuseums // Westfalen. 1951. № 30. S. 77–131.
15. Логутова М.Г. Книга «О подражании Христу» Фомы Кемпийского // *Imitatio Christi* в религиозной культуре Средневековья и раннего Нового времени / сост.: Ю.Е. Арнаутова, А.Б. Герштейн. М.: Наука, 2016. С. 182–224.
16. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, vol. 2 / ed. by J. Arnaldo. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2004. 523 p.
17. Западноевропейская живопись из музеев СССР : каталог выставки / под ред. В.Ф. Левинсона-Лессинга. Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1964. 43 с.
18. The grove encyclopedia of Northern Renaissance art: in 3 vols, vol. 2 / ed. G. Campbell. Oxford: Oxford University Press, 2009. 742 p.
19. Harbison C. Jan van Eyck: the play of Realism. London: Reaktion Books, 1997. 228 p.
20. Baxandall M. Bartholomaeus Facius on painting: a fifteenth-century manuscript of *De viris illustribus* // Journal of the Warburg & Courtauld Institute. 1964. Vol. 27. P. 90–107.
21. Borchert T.-H. The impact of Jan van Eyck's lost Lomellini-Triptych and his Genoese Patrons // *Colnaghi Studies*. 2019. Vol. 4. P. 31–61.

22. Jakoby B. Der Einfluss niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440–1490). Köln: DME-Verlag, 1987. 354 S.
23. Cornudella R. Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón // *Locus Amoenus*. 2010. № 10. P. 39–62.
24. Синельникова О.В. Полифония западноевропейского Средневековья и возрождения. М.: Юрайт, 2021. 241 с.
25. Bruin C.C. de. Vita Ihesu Christi. Tleven ons Heren Ihesu Cristi: Het pseudo-Bonaventura-Ludolfiaanse leven van Jesus. Leiden; Boston: Brill, 2023. 229 p.
26. German paintings of the fifteenth through seventeenth centuries (The collections of the National Gallery of Art systematic catalogue) / ed. by J.O. Hand. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 233 p.
27. Campbell L. The fifteenth century Netherlandish schools (National Gallery Catalogues). London: National Gallery Publications; Yale University Press, 1998. 464 p.
28. Preciado J.J.P. Fifteenth-century Netherlandish painting at the Museo Nacional del Prado. Catalogue raisonné. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2024. 387 p.
29. Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550. Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2 / Ed. by K. Gallwitz, J. Sander. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1993. 497 S.
30. Schoute R. van. La Chapelle Royale De Grenade: Les Primitifs Flamands I/6 // *Les Primitifs Flamands: Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle* / Ed. P. Coremans. Bruxelles: Centre National de Recherches “Primitifs Flamands”, 1963. P. 36–53.
31. Nicolaisen J. Martin Schongauer — ein Mitarbeiter in der Werkstatt Hans Memlings? // *Pantheon*. 1999. Bd. 57 (LVII). S. 33–56.
32. Evers H.G. Dürer bei Memling. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. 102 S.
33. Забродина Е.А. Дюрер в мастерской Мемлинга // *Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»*. 2022. № 2. С. 110–122.
34. Die Kunst Nordeuropas und der Baltenländer / Hg. E. Böckler. Bad Homburg: Martin-Carl-Adorf-Böckler-Stiftung, 1985. 249 S. (Homburger Gespräch; Bd. 7)

References

1. Libman, M.Ya. (1972) *Dürer and his era. Painting and graphics in Germany in the late 15th and first half of the 16th century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Akimova, L.I. (ed.) (1998) *Introduction to the temple* [Collected articles]. Moscow: Yazyki russkoi kultury. (In Russ.)
3. Leidinger, P. (1998) ‘Die Zisterzienserabtei Marienfeld (1185–1803). Ihre Gründung, Entwicklung und geistig-religiöse Bedeutung’, *Westfälische Zeitschrift*, (148), pp. 9–78. (In Germ.)
4. Diekamp, W. (1885) ‘Ein Marienfelder Bibliotheksverzeichnis aus dem 13. Jahrhundert’, *Westfälische Zeitschrift*, 43(1), pp. 161–177. (In Germ.)
5. Degering, H. (1913) ‘Der Katalog der Bibliothek des Klosters Marienfeld vom Jahre 1185’, in Hortschansky, A. (ed.) *Beiträge zum Bibliotheks- und Buchwesen*. Berlin: M. Breslauer, pp. 53–65. (In Germ.)
6. Löffler, K. (1931/1932) ‘Stifts- und Klosterbibliotheken des Bistums Münster, Teil 5: Marienfeld’, *Auf roter Erde: Heimatblätter für Münster und das Münsterland*, (7), pp. 87–88, and (8), pp. 5–8. (In Germ.)
7. Pieper, P. (1963) ‘Johann Koerbecke, der Meister des Marienfelder Altares’, *Westfälische Zeitschrift*, (113), pp. 258–259. (In Germ.)
8. Prinz, J. (1941) ‘Urkundliches zur Geschichte der Malerfamilie Koerbecke’, *Westfalen: Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, (26), pp. 99–108. (In Germ.)
9. Nordhoff, J.B. (1882) ‘Kunstzustände eines reichen Klosters um 1700’, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, (5), pp. 305–310. (In Germ.)
10. Marx, P. (ed.) (2007/08) *Neue Forschungen zur Alten Kunst. Zum hundertjährigen Bestehen des LWL-Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster (1908–2008) und seiner Mittelalterforschung* (Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, 85/86). Münster: Aschendorff. (In Germ.)
11. Luckhardt, J. (1987) *Der Hochaltar der Zisterzienserklsterkirche Marienfeld* (Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, 25). Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe. (In Germ.)
12. Jacobs, L.F. (2011) *Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

13. Gibson, G.M. (1978) “Porta haec clausa erit”: comedy, conception, and Ezekiel’s closed door in the Ludus Coventriae play of “Joseph’s Return”, *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 8(1), pp. 137–156.
14. Pieper, P. (1951) ‘Westfälische Maler der Spätgotik 1440–1490. Katalog der Ausstellung des Landesmuseums’, *Westfalen*, (30), pp. 77–131. (In Germ.)
15. Logutova, M.G. (2016) ‘Thomas à Kempis’s “The Imitation of Christ”’, in Arnautova, Yu.E. and Gershtein, A.B. (eds.) *Imitatio Christi in the religious culture of the Middle Ages and Early Modern period*. Moscow: Nauka, pp. 182–224. (In Russ.)
16. Arnaldo, J. (ed.) (2004) *Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, vol. 2. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
17. Levinson-Lessing, V.F. (ed.) (1964) *Western European painting from the museums of the USSR* [Exhibition catalogue]. Leningrad: State Hermitage Museum. (In Russ.)
18. Campbell, G. (ed.) (2009) *The Grove encyclopedia of Northern Renaissance art*, vol. 2. Oxford: Oxford University Press.
19. Harbison, C. (1997) *Jan van Eyck: the play of realism*. London: Reaktion Books.
20. Baxandall, M. (1964) ‘Bartholomaeus Facius on painting: a fifteenth-century manuscript of De viris illustribus’, *Journal of the Warburg & Courtauld Institute*, 27, pp. 90–107.
21. Borchert, T.-H. (2019) ‘The impact of Jan van Eyck’s lost Lomellini-Triptych and his Genoese patrons’, *Colnaghi Studies*, 4, pp. 31–61.
22. Jakoby, B. (1987) *Der Einfluss niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440–1490)*. Köln: DME-Verlag. (In Germ.)
23. Cornudella, R. (2010) ‘Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón’, *Locus Amoenus*, (10), pp. 39–62. (In Span.)
24. Sinelnikova, O.V. (2021) *Polyphony of the Western European Middle Ages and Renaissance*. Moscow: Yurait. (In Russ.)
25. De Bruin, C.C. (2023) *Vita Ihesu Christi. Tleven ons Heren Ihesu Cristi: Het pseudo-Bonaventura-Ludolfiaanse leven van Jesus*. Leiden; Boston: Brill.
26. Hand, J.O. (ed.) (1994) *German paintings of the fifteenth through seventeenth centuries* [The collections of the National Gallery of Art systematic catalogue]. Cambridge: Cambridge University Press.
27. Campbell, L. (1998) *The fifteenth century Netherlandish schools* [National Gallery catalogues]. London: National Gallery Publications.
28. Preciado, J.J.P. (2024) *Fifteenth-century Netherlandish painting at the Museo Nacional del Prado* [Catalogue raisonné]. Madrid: Museo Nacional del Prado.
29. Gallwitz, K. and Sander, J. (eds.) (1993) *Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550* [Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2]. Mainz: Verlag Philipp von Zabern. (In Germ.)
30. Van Schoute, R. (1963) ‘La Chapelle Royale de Grenade: Les Primitifs Flamands I/6’, in Coremans, P. (ed.) *Les Primitifs Flamands: corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*. Bruxelles: Centre National de Recherches “Primitifs Flamands”, pp. 36–53. (In French)
31. Nicolaisen, J. (1999) ‘Martin Schongauer — ein Mitarbeiter in der Werkstatt Hans Memlings?’, *Pantheon*, 57, pp. 33–56. (In Germ.)
32. Evers, H.G. (1972) *Dürer bei Memling*. München: Wilhelm Fink Verlag. (In Germ.)
33. Zabrodina, E.A. (2022) ‘Dürer in Memling’s workshop’, *RSUH/RGGU BULLETIN. Series Philosophy. Social Studies. Art Studies*, (2), pp. 110–122. (In Russ.)
34. Böckler, E. (ed.) (1985) *Die Kunst Nordeuropas und der Baltenländer*. Bad Homburg: Martin-Carl-Adorf-Böckler-Stiftung. (Homburger Gespräch, 7). (In Germ.)

Информация об авторе

Забродина Елена Альбертовна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация, elena.zabrodina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8805-8300>, SPIN-код (Science Index): 4667-4435.

Information about the author

Elena Albertovna Zabrodina, Cand. Sc. (Art History), Senior Lecturer, HSE University, Moscow, Russian Federation, elena.zabrodina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8805-8300>, SPIN-code (Science Index): 4667-4435.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.11.2025; одобрена после рецензирования 25.11.2025; принята к публикации 27.11.2025.

The article was received by the editorial board on 01 November 2025; approved after reviewing on 25 November 2025; accepted for publication on 27 November 2025.