

УДК: 7.041.5

ББК: 85.14

А43

DOI:10.18688/aa166-5-46

А. А. Зверева

## Гиллис Клаиссенс (1536/37–1605), неизвестный мастер из Брюгге: сложности атрибуции портретов эпохи Возрождения

В безоблачном мире истории искусства XIX в., где редкие произведения живописи существовали без атрибуции, назвать имя автора того или иного портрета, а также имя модели не составляло труда. В каталогах аукционов и в инвентарях самых больших и серьезных портретных коллекций практически не встречается работ «анонимного мастера такой-то школы» и тем более портретов «неизвестных мужчин и женщин». Считалось, что все сколько-нибудь известные исторические личности и, само собой разумеется, представители правящих династий и громких фамилий были изображены хотя бы раз в жизни, причем исключительно знаменитыми художниками. И что распознать их черты легко по описаниям и зная их биографию. Так, например, все портреты Данте безоговорочно приписывались Джотто, какого бы качества они ни были и к какой бы эпохе на самом деле ни принадлежали<sup>1</sup>. А в замке Ане красуется до сих пор «портрет Дианы Пуатье работы Приматиччо», который на самом деле является изображением *Дианы-охотницы* работы Франческо Сальвиати<sup>2</sup>. То есть это даже не портрет, — но превращение аллегорий и подобных им композиций в портреты — отдельная тема, выходящая за рамки настоящей статьи.

В XX в. строгий научный подход к атрибуции картин разрушил эту иллюзию. С одной стороны, некогда цельные корпуса знаменитых художников распались на атомы работ безымянных учеников, последователей, копиистов и подражателей, тогда как тождество стилей и манер вынудило создать множество столь же безымянных «мастеров» и отдать все ни на что не похожее массе «неизвестных живописцев». В своем монументальном труде о французском портрете XVI в. Луи Димье (Louis Dimier) расщепил корпус Жана Клуэ на «первого ученика», «второго ученика», «пятого копииста» и т. д. и оставил его сыну, Франсуа Клуэ, лишь несколько рисунков, создав вереницу несуществующих мастеров из остальных работ его мастерской, таких как Мастер Люксембурга-Мартига или Аноним 1550 г. [6]<sup>3</sup>. Во многих музеях эти удивительные атри-

<sup>1</sup> Например, портрет Данте XVI в. из собрания маркиза де Биенкур, хранящийся теперь в Музее Конде в Шантийи (инв. PE 593). Библиографию см.: [8].

<sup>2</sup> Масло на сланце, ок. 1550 г. Достаточно сравнить эту картину с портретами Дианы Пуатье работы Жана или Франсуа Клуэ (например, рисунок из Музея Конде в Шантийи, инв. MN 202), чтобы удостовериться в беспочвенности подобной идентификации.

<sup>3</sup> Библиографию см.: [19].

буции, совершенно не отвечающие реалиям творческого процесса во Франции эпохи Возрождения, бытуют до сих пор.

Что касается идентификации лиц, изображенных на портретах, имена, данные им традицией, сохраняются удивительно долго, подкрепленные иллюстрациями в популярных изданиях, а в последнее время телевидением и Интернетом. Достаточно набрать в любой системе поиска «Екатерина Медичи», чтобы на вас посыпались картины самых разных эпох, стилей, художников и школ, единственной общностью которых будет то, что везде изображена женщина, но совсем не обязательно Екатерина Медичи. В то же время в каталогах музеев и выставок все чаще встречаются портреты «неизвестных» мужчин и женщин. Та же тенденция просматривается в каталогах аукционных домов и галерей, которые не боятся более представить на рынок портрет «неизвестного» работы «неизвестного» и прибегают к этому тем охотнее, что это осторожное описание позволяет избежать в будущем преследований коллекционеров за допущенные при атрибуции или идентификации ошибки.

Так, в достаточно обширной области фламандского портрета XVI в. на смену нескончаемым Петерам и Франсам Пурбусам, Антонисам Морам и Андрианам Томасам Кеям пришли «неизвестные» художники фламандской школы, а традиционные пышные идентификации упростились до «неизвестных» женщин и мужчин. Эта же участь постигла два портрета из Музея Халлвилов в Стокгольме, приобретенные графом и графиней Вальтером и Вильгельминой Халлвил в аукционном доме Буковски в 1915 г. как портреты Карла IX и Екатерины Медичи работы Франсуа Клуэ<sup>4</sup>. В настоящее время в инвентаре музея они значатся как «Франко-фламандская школа около 1560 г. *Портрет неизвестной дамы и неизвестного дворянина*» [3].

Новая атрибуция, несомненно, лучше Клуэ, но не может все же претендовать на научную точность, хотя бы потому, что и дама, и дворянин одеты не по французской, а по фламандской моде 1570-х гг. Кроме того, оба портрета подписаны в правом верхнем углу: «G.C : FEC[IT]». Особый стиль этих картин удивительно небольшого размера (приблизительно 35 x 29 см, то есть почти в четыре раза меньше, чем обычно), но чрезвычайно аккуратно исполненных и следующих композиционным принципам официального портрета — с поколенным изображением модели, — ровно между строгостью богатых бюргеров Питера Пурбуса<sup>5</sup> и амбициозностью английских лордов кисти фламандских художников<sup>6</sup>, позволил совсем недавно выделить небольшой корпус неподписанных картин из публичных и частных собраний. Но так как ничто не позволяло найти имя художника, этот корпус носил имя «Монограммиста GEC», поскольку буква G в его инициалах включала также букву E<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Масло на доске, 36 × 27 см, Стокгольм, Музей Халлвилов, инв. XXXII :B. 153 и 154.

<sup>5</sup> Например, портреты неизвестного мужчины двадцати пяти лет и его жены (1574 г., масло на доске, 49 × 35,5 см каждый, частные коллекции, Буэнос-Айрес и Монреаль) или «Портрет Оливьера де Ньеланта» (1573 г., масло на доске, 49,5 × 35,7 см, инв. 5074, Антверпен, Королевский музей изящных искусств). Библиографию см.: [9].

<sup>6</sup> Например, портреты работы Стивена ван дер Мейлена (Steven Van der Meulen) («Портрет Роберта Дадли, графа Лестера», около 1565 г., масло на доске, 90,2 × 72,4 см, Йель, Центр британского искусства, коллекция Поля Меллона, инв. V1981.25.445).

<sup>7</sup> «Портрет неизвестной дамы», около 1580 г., масло на доске, 36 × 26,5 см, частное собрание [18,

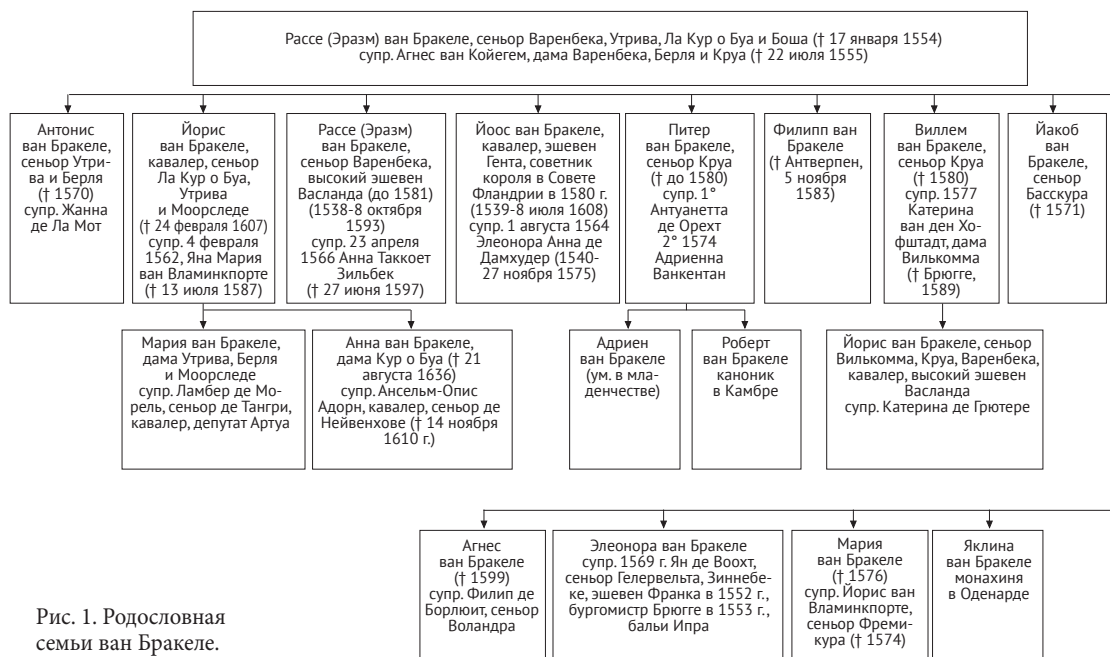


Рис. 1. Родословная семьи ван Бракеле.  
Составлена А. Зверевой

Появление в прошлом году на парижском рынке искусства «Портрета неизвестного дворянина работы немецкой школы XVI в.»<sup>8</sup> позволило наконец раскрыть личность живописца, ценой, тем не менее, кропотливой и долгой работы, которая как нельзя лучше иллюстрирует сложности атрибуции портретов Северного Возрождения (Илл. 121).

Во-первых, несмотря на неаккуратное описание, портрет объединял все черты работ «Монограммиста GEC»: небольшой размер, поколенное изображение модели, тщательная проработка деталей, темный нейтральный фон. Во-вторых, дворянин был одет по фламандской моде. Наконец, в верхнем правом углу красовалась монограмма «G.C.H», которая при пристальном изучении оказалась сильно отреставрированной монограммой «G.C : FEC[IT]». И самое главное, в верхнем левом углу был замечательно сохранившийся герб, увенчанный шлемом с нашлемником в виде лани и девизом *Courtray Courtray*. Однако определить, кому принадлежит герб, не так просто. Необходимо долго изучать архивы, чтобы выяснить, кто именно из членов семьи мог в момент написания портрета использовать фамильный герб и как.

На нашем портрете запечатлен мужчина приблизительно сорока лет, одетый со всей элегантностью и роскошью старых дворянских семей Фландрии. В его костюме смеща-

р. 31, cat. 10]; «Портрет неизвестного в доспехах», около 1570 г., масло на доске, 34,3 × 28,5 см, частное собрание. Можно также отнести к этому корпусу три портрета неизвестных дворян, хранящиеся в Музее Конде в Шантийи (около 1575 г., масло на доске, 33 × 25 см, инв. PE 584), в Лувре (около 1580 г., масло на доске, 37 × 28 см, инв. M.I.842) и в Королевском музее в Антверпене (масло на доске, 34,5 × 27,5 см, инв. 545).

<sup>8</sup> Париж, Hôtel Drouot, Rémy le Fur et associés, лот 280 (масло на доске, 38,4 × 29,8 см).

ны черты мод соседней Франции и Испании Габсбургов, которые владели Фландрией. Одежда мужчины состоит из пурпуэна из белого шелка в «точечку», колета или дублета на пуговицах с баской, пансероном и ложными рукавами, также из белого шелка, но отделанного маленькими разрезами и галунами цвет в цвет, а также о-де-шоссов той же отделки. Костюм дополняют плоеный белый воротник фреза и плоеные же манжеты, портупея, отделанная золотой нитью, плащ черного бархата на шелковой подкладке и черный ток с белым пером, приколотым сзади по моде Габсбургов. Из драгоценностей — кольцо с изумрудом и окружность тока. Волосы коротко острижены, длинные усы слегка подкручены, борода округлой формы.

Даже если на портрете год не обозначен, костюм можно датировать достаточно точно около 1575 г., благодаря, в частности, форме тока и пера, величине пансерона, толщине воротника и длине о-де-шоссов. Герб принадлежит семье Бракеле, или ван Бракеле (Van Brackele): червлёный и с четырьмя серебряными стропилами. Составная кайма, возможно, представляет собой бризуру, указывающую, что владелец герба не старший сын в семье [14, р. 72–77]. Однако она слишком тонкая, и ее тридцать восемь частей имеют наклонные грани, а не прямые, что противоречит принципам геральдики.

Одна из самых старинных и знаменитых во Фландрии, семья ван Бракеле происходит из сеньории Опбракель, или Бракель, в области Дендерстрик, между Камбре и Алстом. Ван Бракеле вели свое родовое древо от Эверарда, кастеляна Куртре, происходящего из рода графов Геннегау. В XI в. Либерт ван Бракел был епископом Камбре и основал аббатство Гроба Господня. С XV в. ван Бракеле обосновались в Брюгге и в Генте: Ян ван Бракеле, сеньор Куртобуа, бы эшевенем Брюгге с 1408 по 1417 г., а Жиль ван Бракеле был в 1422 г. эшевенем Гента.

В 1575 году, который нас интересует, герб ван Бракеле носили сыновья Рассе или Эразма ван Бракеле, сеньора Утрива, Ла Кур о Буа, Моорследе и Боша, умершего в 1554 г. (Рис. 1). Он был женат на Агнес ван Койегем, даме Варенберга, Берле и Круа<sup>9</sup>. Ван Бракеле и Ван Койегемы разделяли происхождение из Куртре и Кортрейка и имели общий девиз *Courtray*, что, возможно, объясняет, почему этот девиз появляется дважды на нашем портрете<sup>10</sup>. У четы ван Бракеле было двенадцать детей, в том числе восемь сыновей. Все они достигли зрелого возраста и унаследовали каждый одну или две сеньории родителей<sup>11</sup>. Старший, Антонис, сеньор Утерива, был военным и умер в 1570 г. Его феодал перешел ко второму сыну, Йорису ван Бракеле (Joris Van Brackele), который родился в 1533 или 1535 г. Кавалер, сеньор Ла Кур о Буа и Моорследе, он был приближенным Филиппа, второго графа де Линь, советника и камергера короля Испании Филиппа II. С графом де Линь Йорис ван Бракеле был в битвах при Сен-Кантене

<sup>9</sup> Библиографию см., несмотря на неточности и ошибки: [7, р. 376–404]. Надгробия Эразма и Агнес с эпитафиями и гербами в церкви Утрива были разрушены в XIX в., но известны по описаниям.

<sup>10</sup> Некоторые члены семьи ван Бракеле имели девиз *Curte Rycke ouste rycke* («Малое господство, старое господство»), в котором, тем не менее слышалось «Кортрейк» (Corteryck).

<sup>11</sup> Между 1565 и 1569 гг. третий сын Эразма, также Эразм, составил родословную своей семьи и нескольких других знатных домов Кортрейка. Рукопись хранится в Государственном архиве в Генте (*Recueil des seize quartiers et généalogies, avec leurs enseignements, dont sont issus les douze enfants procréés du mariage de Rasse de Bracle et de mademoiselle Agnès de Cuinghem etc.*, Гент, Государственный архив, Фонд Familierapieren, 800, родословная ван Бракеле Л. 18–27).

и Гравелине. После того как граф, сраженный болезнью, отошел от дел, Йорис обосновался в Брюгге<sup>12</sup> и женился на Яне Марии ван Вламинкпооре. В 1565 г. ван Бракеле стал опекуном госпиталя Святого Иоанна и, впервые, эшевенем города. Он был вновь избран в 1567 и в 1571 г., а в 1576 г. стал бургомистром Брюгге. В этой должности он представлял город и Фландрское графство на Генеральных Штатах Семнадцати провинций в 1577 г. и подписал Первую Брюссельскую унию<sup>13</sup>. Он умер в 1607 г., согласно надписи на его надгробии в церкви Святого Петра в Утериве, к сожалению, не сохранившейся<sup>14</sup>.

После долгих и кропотливых исследований можно с уверенностью сказать, что на нашем портрете изображен именно Йорис, так как из всех сыновей Эразма ван Бракеле только он был кавалером, а не юристом и занимал положение, сопоставимое с роскошью костюма. В доказательство можно также привести два других портрета Йориса ван Бракеле, ранее неизвестных. Один из них хранится в госпитале Святого Иоанна среди изображений опекунов: нашлемник на гербе в этой картине также в форме лани (у одного из братьев Йориса в нашлемнике борзая собака, а у другого гончая)<sup>15</sup>. Второй портрет гораздо интереснее. Его можно видеть на большом полотне, посвященном подписанию Гентского мира и заказанном магистратом или мэрией Брюгге Питеру Клаиссенсу младшему в 1577 г., когда ван Бракеле был бургомистром<sup>16</sup>. За колесницей, на которой восседает Федерация, ступают тринадцать дворян, представленные как «простые бельгийцы» (*ORDINES BELG.*). Каждый из них несет маленький штандарт с гербом. Ранее считалось, что это гербы дворян, несмотря на то что на тринадцать человек есть только одиннадцать гербов и что некоторые из них овальной формы, то есть принадлежат священнослужителям. На самом деле эти гербы принадлежат подписчикам Брюссельской унии, а держат их члены магистрата Брюгге и в первую очередь бургомистр Йорис ван Бракеле. Портрет из госпиталя Святого Иоанна написан, возможно, с этой «Аллегии...».

Точная идентификация портретируемого позволяет сузить поиски художника, поскольку известно, что Йорис ван Бракеле почти не покидал Брюгге. Вряд ли он обратился бы к мастеру из другого города, тем более что именно в Брюгге работал Питер Пурбус, один из самых известных портретистов того времени [1]. В списках живописцев города в начале 1570-х гг. только один мастер имеет инициалы G и C: Гиллис Клаиссенс (*Gillis Claeissens*), брат Питера Клаиссенса младшего, автора аллегорического

<sup>12</sup> *Nobiles civitatis Brugensis*, Rijksarchief Brugge, Fonds De Schietere de Lophem. Кн. 1. Л. 2.

<sup>13</sup> Историк Эмануэль ван Метерен (*Emanuel Van Meteren*, 1535-1612) в своем описании волнений, которые охватили Брюгге в июле 1579 г. после подписания Утрехтской унии, считает, что Йорис ван Бракеле тогда еще был бургомистром. На самом деле в это время пост занимал Николас Деспар. См. [15].

<sup>14</sup> *Cy gist Messire George de Bracle, chl sr d'Autrive, Morslede, Courtaubois, Ter Muntken, Berles etc., Décédé le xxxiii de Febvrier MDCCVII* [2, p. 191]. В протоколе заседания Королевской комиссии памятников 1864 г. отмечено, что на кладбище Утрива можно было еще увидеть статую Йориса ван Бракеле без головы, а в пресвитерской — две плиты из основания надгробия [4, p. 203].

<sup>15</sup> Фламандская школа, «Портрет Йориса ван Бракеле», конец XVI в., масло на доске, 54 × 41 см, Брюгге, Музей Мемлинга, госпиталь Святого Иоанна, инв. O.SJ120.I.

<sup>16</sup> Питер Клаиссенс младший, «Аллегория на заключение мира в 1577 году», 1577 г., масло на доске, 198 × 159 см, Брюгге, Гронингенмузеум, инв. 24.I. Библиографию см.: [17, p. 49, автор ошибочно датирует картину 1584 г. и распознает только три герба].

полотна 1577 г. [12]. Более того, как большинство фламандских художников, заказчики которых говорили на французском, на голландском, а также на испанском и на немецком, Гиллис достаточно часто использовал латинский вариант своего имени, Эгидиус (Egidius). Эта особенность позволяет разгадать ребус монограммы, первая буква которой объединяет G и E. Отец и братья Гиллиса также подписывали свои работы латинскими именами или монограммами.

Гиллис родился в 1536 г. в Брюгге в семье известного живописца Питера Клаиссенса старшего (1499/1500–1576)<sup>17</sup>. Из четырех братьев Гиллиса двое стали художниками — Антоний (1541/42–1613) и Питер младший (ок. 1542–1623) были приняты в гильдию в 1570 г. — и один, Амброзиус, ювелиром. Самый старший в семье, Гиллис получил статус мастера в 1566 г. Но четыре года спустя он все еще работал в мастерской отца, тогда как Антоний ушел подмастерьем к Пурбусу. Вскоре Питер Клаиссенс старший помог обоим сыновьям основать собственное дело. С 1570 до 1605 г. Гиллис регулярно избирался в совет гильдии художников Брюгге и становился трижды ее деканом<sup>18</sup>. В отличие от своих братьев, официальных художников магистрата, он редко работал для города. Как минимум с 1589 г. он был придворным художником Александра Фарнезе, герцога Пармского, генерального губернатора Нидерландов. После его смерти Гиллис вернулся в Брюгге, но позже снова был позван в Брюссель новыми губернаторами, архигерцогами Изабеллой и Альбрехтом<sup>19</sup>. Известно, что в 1600 г. он написал по их просьбе «Распятие» для дворцовой часовни, а в 1604 г. выполнил миниатюрный портрет Изабеллы. В том же году он окончательно возвратился в свой родной город и более его не покидал.

Семья Клаиссенс достаточно хорошо известна и изучена благодаря прежде всего нескольким сохранившимся и, что немаловажно, подписанным работам. Но несмотря на то что имя Гиллиса встречалось в документах довольно часто и что его карьера как художника представляется более успешной, чем у братьев, отсутствие подписных картин значительно затрудняло атрибуцию. В 2009 г. Брехтом Девильде был найден и издан договор о заказе 1576 г. Класа ван де Керхова Гиллису Клаиссенсу на триптих-эпитафию, две боковые створки которого хранятся в музее Будапешта под именем Питера Клаиссенса старшего<sup>20</sup>. На основании этих створок Девильде приписал Гиллису несколько других картин, до этого считавшихся работами его братьев, отмечая тем не менее тождественность стиля трех художников. В частности, по его мнению, кисти Гиллиса, вероятно, принадлежит портрет Роберта Холмана, датированный 1571 г., но неподписанный<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Библиографию см.: [5; 16; 17].

<sup>18</sup> Архив Брюгге, Реестр присяг Корпорации, 1535–1571 (Л. 268 об.), 1572–1605 (Л. 6 об., 44 об., 118) (опубл. [12]).

<sup>19</sup> См. [13]. В литературе XVII и XVIII вв. встречается также упоминание о том, что Гиллис работал для эрцгерцога Эрнеста Австрийского: *Egidius Claysson (sic) Hof-Schilder van Alexander Farnese, van Aarts-Hertog Ernest, van Peter Henriques, Graaf van Fontaine, en van Albertus en Izabelle* [10, I, p. 180]. См. также [5, p. 41, n. 32].

<sup>20</sup> Гиллис Клаиссенс, «Эпитафия Яна ван де Керхова», 1576 г., масло на доске, 86 × 32,5 см каждая створка, Будапешт, Szépművészeti Múzeum, инв. 360–363. Библиографию см.: [11 (атрибутируется Питеру Клаиссенсу старшему); 5].

<sup>21</sup> Гиллис Клаиссенс, «Портрет Роберта Холмана, 36-го аббата Дюн», 1571 г., масло на доске, 112 × 84 см, Брюгге, Bisschoppelijk Seminarie.



Портрет Йориса ван Бракеле не только прекрасно вписывается в этот довольно небольшой корпус, но и позволяет в полной мере раскрыть талант Гиллиса-портретиста и оригинальность его манеры, достаточно отличной от стиля отца и братьев, несмотря на очевидные общие черты, как то: статичные позы, легкие тени, прозрачные радужки глаз. Его техника виртуозна и одновременно с этим деликатна. Несмотря на небольшой размер доски, Гиллису удастся передать необыкновенно точно все разнообразие материалов и текстур, вплоть до самой небольшой детали костюма (складки на бархатном токе, швы на колете, позолоченное перо в эгретке), самого слабого блика в гранях изумрудного кольца и даже отсвета радужки карих глаз Йориса ван Бракеле или складок на сгибах пальцев. Художник слегка увеличивает глаза своей модели, чтобы детальность костюма не отвлекала зрителя от прямого взгляда будущего бургомистра Брюгге. В тонкости и подробности мазков, в умелом использовании лессировок, в размытых, но аккуратных контурах видно не только солидное мастерство Гиллиса, но и подтверждение тому, что художник не только писал маслом, но также занимался миниатюрой. Более того, небольшой размер портретов Гиллиса Клаиссенса — а все вышесказанное касается всех работ, относимых ранее к творчеству «Монограммиста GEC», — кажется особенностью его творчества, тем, что выделяло его картины из общей массы портретов художников Брюгге, в первую очередь мастерской Пурбуса. Действительно, малый формат этих работ невозможно объяснить ни нехваткой средств у заказчиков, так как все они происходили из зажиточных дворянских семей, ни желанием иметь частный, «домашний» портрет, так как позы моделей Гиллиса совершенно официальные и их костюмы подчеркнуты роскошны.

Наше исследование позволяет выявить творчество Гиллиса Клаиссенса-портретиста и распознать его подпись в монограмме «G.C : FEC[IT]». Но оно также показывает необходимость выхода за рамки чисто стилистического анализа, поскольку в данном случае лишь датировка костюма и кропотливая работа в архивах помогли установить личность изображенного и город, в котором жил он и, соответственно, автор портрета, значительно сузив и упростив поиски. При изучении портретов эпохи Возрождения историк искусства не должен пренебрегать идентификацией портретируемого и другими косвенными данными, такими как одежда, атрибуты, надписи, гербы. Более того, именно эти сведения, какими бы скудными они ни могли иногда показаться, позволяют легче и с большей долей вероятности атрибутировать портреты, восстановить корпус мастерской каждого художника, а также выявить многочисленные поздние копии и подделки.

## Литература

1. *Ainsworth M. W., Blockmans W., Borchert T.-H.* Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus. Catalogue d'exposition. Bruges et Gand. — Paris: Flammarion; Bruges: Stichting Kunstboek, 1998. — 319 p.
2. *Bierre H.* Austryve, zijn gewezen kasteel en zijne kerk. — Gent: Drukkerij C. Annoot-Braeckman, 1872. — 223 p.
3. *Cassel-Pihl E. H.* Hallwylska målerisamlingen. — Stockholm: Hallwylska museet, 1997. — 422 p.
4. Commission royale des monuments. Résumé des Procès-verbaux. Séances des 5, 8, 9, 11, 13, 19, 21, 23, 26, 28 et 30 janvier 1864 // Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie. — 1864. — 3<sup>e</sup> année. — P. 197–209.

5. *Dewilde B.* Gillis Claessens: een 'onbekende' schilder uit het zestiende-eeuws Brugge. Aanzet tot reconstructie van zijn oeuvre binnen de Claessensgroep // *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*. — 2009. — Vol. 78. — P. 29–67.
6. *Dimier L.* Histoire de la peinture de portrait en France au XVI<sup>e</sup> siècle, accompagnée d'un Catalogue de tous les ouvrages subsistant en ce genre. 3 vols. — Paris — Bruxelles: G. Van Oest et Cie, 1924–1926. — XIII + 217; XXXII, 409; 360 p.
7. *Gailliard J.* Bruges et le Franc ou leur magistrature et leur noblesse. Vol. VI: Supplement. — Bruges: Typographie de Edw. Gailliard, 1864. — 425 p.
8. *Holbrook R. Th.* Portraits of Dante, from Giotto to Raffael. A Critical Study With a Concise Iconography. — London: The Medici Society, 1911. — XIX + 262 p.
9. *Huvenne P.* Pierre Pourbus, peintre brugeois. 1524–1584. Catalogue d'exposition. Bruges, Musée Memling (hôpital Saint-Jean). — Bruges: Crédit Communal, 1984. — 335 p.
10. *Sanderus A.* Verheerlykt Vlaandre, behelzende eene algemeene en nauwkeurige beschryving van dat graafschap... 3 delen in 1 vol. — Leiden, J. Van der Deyster — Rotterdam, Jan-Daniel Beman — Gravenhage, Corn. en Fred. Boucquet, 1735. — 6, 267; 4, 180; 4, 113, 52 p., 186 pl.
11. *Van de Velde C.* The Fragments of a Sixteenth Century Flemish Epitaph Painting in the Museum of Fine Arts in Budapest // *Flemish Art in Hungary. Symposium*. Budapest, Hungarian National Gallery, 2000 / *C. Van de Velde* (ed.). — Bruxelles: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2004. — P. 91–94.
12. *Van den Haute C.* La corporation des peintres de Bruges. Registres d'admission. Obtuaire. Extraits des registres aux renouvellements de la loi de Bruges. — Bruges: P. Van Cappel-Missiaen, 1913. — VI+267 p.
13. *Van Sprang S.* Les peintres à la cour d'Albert et Isabelle: une tentative de classification // *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage. 1550–1700. Proceedings of the Symposium organized at the Katholieke Universiteit Leuven / H. Vlieghe, K. Van der Stighelen* (eds.). — Turnhout: Brepols, 2005. — P. 37–46.
14. *Vulson de La Colombière de M.* La Science héroïque traitant de la noblesse, de l'origine des armes, de leurs Blasons, & Symboles, des Tymbres, Bourlets, Couronnes, Cimiers, Lambrequins, Supports, & Tensans, & autres ornemens de l'Escu... — Paris: chez Sebastien et Gabriel Cramoisy, 1644. — 494 p.
15. *Weale W. H. J.* Les Troubles à Bruges. 2 et 3 juillet 1579. Rectification historique // *La Flandre. Revue des monuments d'histoire et d'antiquités*. — 1869–1870. — Vol. 3. — P. 420–457.
16. *Weale W. H. J.* A Family of Flemish Painters // *Burlington Magazine*. — 1911. — Vol. XIX. — P. 198–204.
17. *Weale W. H. J.* Peintres Brugéois. Les Claessens (1500–1656) // *Annales de la Société d'émulation de Bruges*. — 1911. — Vol. 61. — P. 33–72.
18. *Weiss M., Strong R., Rogers M., Thomson D.* Weiss. 25 years. — London: Mark Weiss Gallery, 2010. — 171 p.
19. *Zvereva A.* Les Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis. — Paris: Arthéna, 2011. — 456 p.

**Название статьи.** Гиллис Клаиссенс (1536/37–1605), неизвестный мастер из Брюгге: сложности атрибуции портретов эпохи Возрождения.

**Сведения об авторе.** Зверева Александра Александровна — кандидат исторических наук, научный сотрудник. Центр Ролана Мунье, Университет Париж-Сорбонна. Париж, Франция. alexandra.zvereva@free.fr

**Аннотация.** Семья брюггских художников Клаиссенс достаточно хорошо известна и изучена благодаря прежде всего нескольким сохранившимся и, что немаловажно, подписанным работам Питера Клаиссенса старшего (1499/1500–1576) и его младших сыновей Антония (1541/42–1613) и Питера младшего (ок. 1542–1623). Тем не менее, несмотря на то, что имя старшего сына, Гиллиса, встречалось в документах довольно часто и что его карьера как художника представляется более успешной, чем у братьев, отсутствие подписанных картин значительно затрудняло атрибуцию. В 2009 г. Брехтом Девильде был найден и издан заказ 1576 г. Класа ван де Керхова Гиллису Клаиссенсу на триптих-эпитафию, две боковые створки которого хранятся в Музее изобразительных искусств Будапешта под именем Питера Клаиссенса старшего. На основании этих створок Девильде приписал Гиллису несколько других картин, до этого считавшихся работами его братьев, отмечая тем не менее тождественность стиля трех художников. И лишь появление в прошлом году на парижском рынке искусства «Портрета неизвестного дворянина работы франко-фламандской школы XVI в.» позволило в полной мере раскрыть талант Гиллиса-портретиста и оригинальность его манеры. Исследование этой карти-



ны прекрасно иллюстрирует сложности атрибуции портретов Северного Возрождения и необходимость выхода за рамки чисто стилистического анализа. При изучении этих произведений историк искусства не должен пренебрегать идентификацией портретируемого и датировкой костюма, основы и красочного слоя. Более того, именно эти сведения, какими бы скучными они ни могли иногда показаться, позволяют легче и с большей долей вероятности атрибутировать портреты эпохи Возрождения, восстановить корпус мастерской каждого художника, а также выявить многочисленные поздние копии и подделки.

**Ключевые слова:** портрет эпохи Возрождения; Брюгге в эпоху Возрождения; атрибуция произведений живописи; Северное Возрождение; живопись Фландрии; Клаиссенс; мужской портрет; официальный портрет; Гиллис Клаиссенс; ван Бракеле.

**Title.** Gillis Claeissens (1536/37–1605), the Unknown Master from Bruges: Difficulties with the Attribution of Northern Renaissance Portraits.

**Author.** Zvereva, Alexandra Alexandrovna — Ph. D., associate researcher. Centre Roland Mousnier, U.M.R. 8596, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), CNRS. 1, rue Victor Cousin, 75230 Paris, France. cedex 05. alexandra.zvereva@free.fr

**Abstract.** The Claeissens family of painters in Bruges has been apparently well known and studied, thanks mainly to a few extant paintings signed by Pieter Claeissens the Elder (1499/1500–1576) and his younger sons Antoon (1541/1542–1613) and Pieter the Younger (c. 1542–1623). Despite the fact that the name of the eldest son Gillis recurs fairly frequently, and his career, seemingly, was more successful than those of his brothers, the absence of any paintings signed by him has considerably complicated the attributions. In 2009, Brecht Dewilde found and published a commission, written in 1576 by Claeis van de Kerchove to Gillis Claeissens, for an epitaph triptych, of which the two side panels are conserved in the Budapest Museum under the name of Pieter Claeissens the Elder. Based on these panels, even while noting the similarity in style between Gillis and his brothers, Dewilde attributed a few more paintings to Gillis which until then had been considered to belong to the other two. Not until the appearance on the Paris art market of a *Portrait of an Unknown Gentleman from the 16<sup>th</sup> Century German School* was it possible to discover the full extent of Gillis' talent and stylistic originality as a portraitist.

The study of this painting perfectly illustrates both the necessity of leaving the narrow framework of pure stylistic analysis and the difficulties with the attribution of Northern Renaissance portraits. An art historian should set aside neither the model's identity, nor the dating of a costume, nor the analysis of the materials such as undercoating and pictorial layers. No matter how meager this information may sometimes seem, these are the elements which make it easier to attribute Renaissance portraits with certainty, to reconstitute the corpus of each portraitist's studio, and to reveal later replicas and fakes.

**Keywords:** Renaissance portrait; Renaissance Bruges; attribution of paintings; Northern Renaissance; Flemish painting; Claeissens; state portrait; Gillis Claeissens; Van Brackele.

## References

Ainsworth M. W.; Blockmans W.; Borchert T.-H. *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus, catalogue d'exposition*. Paris, Flammarion Publ. — Bruges, Stichting Kunstboek Publ., 1998. 319 p. (in French).

Bierre H. *Autryve, zijn gewezen kasteel en zijne kerk*. Ghent, Drukkerij C. Annoot-Braeckman Publ., 1872. 223 p. (in Dutch).

Cassel-Pihl E. H. *Hallwylska målerisamlingen*. Stockholm, Hallwylska museet Publ., 1997. 422 p. (in Swedish).

Commission royale des monuments. *Résumé des Procès-verbaux. Séances des 5, 8, 9, 11, 13, 19, 21, 23, 26,*

*28 et 30 janvier 1864. Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie, 3<sup>e</sup> année, pp. 197–209* (in French).

Dewilde B. Gillis Claeissens: een 'onbekende' schilder uit het zestiende-eeuws Brugge. Aanzet tot reconstructie van zijn oeuvre binnen de Claeissensgroep. *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, 2009, vol. 78, pp. 29–67 (in Dutch).

Dimier L. *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI<sup>e</sup> siècle, accompagnée d'un Catalogue de tous les ouvrages subsistant en ce genre, 3 vols*. Paris — Brussels, G. Van Oest et Cie Publ., 1924–1926. XIII+217; XXXII+409; 360 p. (in French).

Gailliard J. *Bruges et le Franc ou leur magistrature et leur noblesse, vol. VI: Supplement*. Bruges, Typographie de Edw. Gailliard Publ., 1864. 425 p. (in French).

Holbrook R. Th. *Portraits of Dante, from Giotto to Raffael. A Critical Study with a Concise Iconography*.

London, The Medici Society Publ., 1911. XIX+262 p.

Huvenne P. *Pierre Pourbus, peintre brugeois. 1524–1584, catalogue d'exposition*. Bruges, Crédit Communal Publ., 1984. 335 p. (in French).

Sanderus A. *Verheerlykt Vlaandre, behelzende eene algemeene en nauwkeurige beschryving van dat grafschap...* Leiden, J. Van der Deyster Publ. — Rotterdam, Jan-Daniel Beman Publ. — Gravenhage, Corn. en Fred. Boucquet Publ., 1735. 6, 267; 4, 180; 4, 113, 52 p., 186 pl. (in Dutch).

Van de Velde C. The Fragments of a Sixteenth Century Flemish Epitaph Painting in the Museum of Fine Arts in Budapest. *Flemish Art in Hungary*. Brussels, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten Publ., 2004. pp. 91–94.

Van den Haute C. *La corporation des peintres de Bruges. Registres d'admission. Obtuaire. Extraits des registres aux renouvellements de la loi de Bruges*. Bruges, P. Van Cappel-Missiaen Publ., 1913. VI+267 p. (in French).

Van Sprang S. Les peintres à la cour d'Albert et Isabelle: une tentative de classification. *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage. 1550–1700*. Turnhout, Brepols Publ., 2005. pp. 37–46 (in French).

Vulson de La Colombière de M. *La Science héroïque traitant de la noblesse, de l'origine des armes, de leurs Blasons, & Symboles, des Tymbres, Bourlets, Couronnes, Cimiers, Lambrequins, Supports, & Tenans, & autres ornements de l'Escu...* Paris, chez Sebastien et Gabriel Cramoisy Publ., 1644. 494 p. (in French).

Weale W. H. J. Les Troubles à Bruges. 2 et 3 juillet 1579. Rectification historique. *La Flandre. Revue des monuments d'histoire et d'antiquités*, 1869–1870, vol. 3, pp. 420–457 (in French).

Weale W. H. J. A Family of Flemish Painters. *Burlington Magazine*, vol. XIX, 1911, pp. 198–204.

Weale W. H. J. Peintres brugeois. Les Claeissins (1500–1656). *Annales de la Société d'émulation de Bruges*, vol. 61, 1911, pp. 33–72 (in French).

Weiss M.; Strong R.; Rogers M.; Thomson D. *Weiss. 25 years*. London, Mark Weiss Gallery, 2010. 171 p.

Zvereva A. *Les Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*. Paris, Arthéna Publ., 2011. 456 p. (in French).