

УДК: 94(492);75“15”

ББК: 85.103(4)

A43

DOI: 10.18688/aa177-5-57

С. А. Ковбасюк

Сложение иконографии Песаха в нидерландской живописи второй половины XV – XVI века: от еврейского праздника к Тайной вечере

Иконография евхаристических сюжетов, которая формируется в нидерландской живописи к XV в., приобретает большую популярность уже в следующем веке. Это было обусловлено художественными факторами и общеевропейскими идейными движениями эпохи раннего Нового времени, в частности Реформацией. Именно в реформационной теологической полемике вопросы, связанные с Евхаристией, ее содержанием и практикой, занимали одно из ведущих мест.

Однако если сюжет Тайной вечери уже становился предметом специальных исследований, то другой, типологически близкий к последней трапезе Христа, — сюжет Песаха, — пока остается вне основного поля историографии. На наш взгляд, исследование становления его иконографии является крайне важным для понимания и изображений Тайной вечери, поскольку эти сюжеты, часто соседствующие на створках триптихов и полиптихов, дополняют друг друга и обогащают содержание единого художественного пространства произведения.

Отдельные аспекты изображений Песаха были проанализированы М. Макнами в исследовании, посвященном евхаристическим аллюзиям в ранней нидерландской живописи [11]. Значение скрытых монограмм в «Алтаре св. Причастия» Д. Баутса стало предметом анализа в статье В. С. Дейла [4]. Негативные коннотации Песаха в позднесредневековом искусстве были подробно рассмотрены в статье Д. Малкиеля [10]. Специального исследования о формировании иконографии Песаха в нидерландской живописи XV — начала XVI в. на сегодня нет. Заполняя существующую лауну, в этой статье мы на примере станковых произведений и миниатюры попытаемся восстановить пути формирования иконографии Песаха, выделить определенные иконографические типы и очертить границы их распространенности, прояснить художественный и социальный контекст бытования образа. В контексте данного исследования понятия «Песах» и «седер» будут употребляться в качестве синонимичных, как это принято в историографии [2, р. XI]. При этом празднование Песаха длится в течение 7–8 дней, а праздничная трапеза является его кульминацией.

Впервые в станковой нидерландской живописи сюжет Песаха, а именно седера — непосредственно самой трапезы евреев (Исх. 12), — появляется в полиптихе Дирка Баутса, так называемом «Алтаре Св. Причастия» (1464–1467), выполненном для церкви

Св. Петра по заказу религиозного братства Святого Причастия в Лувене. Художник получил от заказчиков четкую иконографическую программу, главной особенностью которой был типологический подход к евхаристической теме [13, p. 53]: до этого Тайная вечеря была, в основном, частью Страстных циклов, а в данном полиптихе она изображена в контексте событий Ветхого Завета, которые, по мнению теологов, были предвестниками жертвы. Как свидетельствует контракт, Баутс обязался изобразить «на центральной панели — „Вечерю нашего Возлюбленного Господа с его Двенадцатью Апостолами, и на каждой из внутренних створок по два сюжета из Ветхого Завета: 1) Небесный хлеб, 2) Мельхиседек, 3) Илия, 4) Вкушение Пасхального Агнца, как это было описано в Ветхом Завете“» [5, p. 11].

Основой иконографической программы стали, главным образом, чрезвычайно популярные в религиозной среде того времени произведения — «Зерцало человеческого спасения» («*Speculum humanae salvationis*») и «Библия для бедных» («*Biblia pauperum*») [4, p. 112]. Так, на двух страницах «Зерцала» Тайная вечеря и Святое Причастие сопоставлены с Сошествием манны небесной и потреблением евреями пасхального ягненка соответственно (BNF MS Latin 511, ок. 1301–1500). Заимствование же из «Библии для бедных» носило не буквальный характер — важным было мышление типами и анти-типами (*Biblia Pauperum* (GW 4325), fol. A7v, ок. 1462). Этот неотъемлемый элемент средневековой визуальной мнемоники и был положен в основу иконографической программы Баутса.

Имело ли место прямое заимствование из других источников? Как кажется, тут следует принять во внимание и литургические книги, где также встречается изображение Песаха, иконография которого имеет ряд схожих черт с несколько более поздним триптихом Баутса. Наиболее выразительным примером является миниатюра из миссала авторства школы Яна ван Эйка (Th. Lat. № 199. Bibliothèque de l' Arsenal, Paris, France) [8, p. 450]: уже там мы наблюдаем почти дословное следование тексту книги Исхода. Несомненно также внимание художника к деталям — своеобразная одежда и головные уборы действительно были характерны для евреев, которых, к тому же, уже в XV в. принуждали иметь на одежде отличительные знаки, в частности желтого цвета [8, p. 447–448]. Закрытое же пространство миниатюры — возможный намёк на необходимую секретность ритуала, которую в средневековой Европе часто должны были соблюдать евреи [8, p. 453], — в алтаре Баутса меняется.

Песах на Алтаре Св. Причастия происходит в типичном городском интерьере Нидерландов XV в. На праздничном столе, согласно библейским указаниям, испеченный ягненок, «горькие травы», хлеб, вино (Исх. 12:9–10). Здесь представлено не просто празднование Песаха евреями, но момент установления самого праздника. Этим объясняется дословное следование библейскому тексту: «Ешьте же его так: пусть будут чресла ваши опоясанные, обувь ваша на ногах ваших и посохи ваши в руках ваших, и ешьте его с поспешностью. Пасха ибо это Господня» (Исх. 12:11).

Хотя в библейском тексте нет прямых указаний на то, что вкушать праздничные блюда евреи должны стоя, как это изображается в нидерландской традиции еще в миниатюрах школы Яна ван Эйка, однако, если идентифицировать трапезу как самый первый седер, который проходил накануне исхода евреев из Египта, то такая иконография ста-

новится понятной: художник изобразил евреев уже как странников, готовых покинуть свои обиталища.

Акцентирование времени установления Песаха — прототипа Тайной вечери — представляется важным и в общем контексте полиптиха, ведь и Тайную вечерю Баутс изобразил не как момент измены Иудой Христу и начало Страстей, как это было принято в средневековом искусстве, а как время установления Евхаристии. Таким образом, момент установления Песаха четко коррелирует с моментом установления Евхаристии. Подтверждается это и деталями иконографии. Так, пасхальный агнец, который является центром композиции Песаха, отсутствует в Тайной вечере — на блюде изображены только гости — «тело Христа», которое заменило пасхального агнца, подобно тому, как Новый Завет пришел на замену Ветхому.

Однако был ли этот иконографический тип единственным для воспроизведения сюжета Песаха? Тут кажется необходимым учесть и собственно еврейскую художественную традицию изображения этого важнейшего праздника. Главным источником для подобного анализа является Агада — сборник ритуальных текстов, молитв, песен, благословений, связанных с темой Исхода из Египта и Песаха [6, p. IX].

В отличие от нидерландской иконографической схемы Песаха, в агадот пасхальная трапеза изображается такой, какой она была в существующей еврейской практике [12, p. 281]: евреи употребляли ее сидя (Darmstadt Haggadah, Codex Orientalis 8, ок. 1430), на столе, кроме ягненка, трав, опресноков и вина, присутствовали блюда из рыбы (Kaufmann Haggadah, MS A 422, fol. 6r, XIV в., Каталония), мужчины и женщины сидели отдельно и т. д. Однако на формирование иконографической схемы Песаха повлияла христианская художественная традиция изображения Тайной вечери. Так, стол иногда изображался прямоугольным и длинным, сотрапезников художник помещал только по одну сторону стола, как это было принято при визуализации Тайной вечери (Darmstadt Haggadah Codex Orientalis 8). Таким образом, еврейская иконография седера определялась как пасхальными практиками, так и господствующей христианской эстетикой — средневековой, а впоследствии и ренессансной, и барочной, как в случае Амстердамской Агады 1695 г. [12, p. 283].

Традиция изображения Песаха в момент его установления, основанная на иконографической схеме Дирка Баутса, нашла продолжение и в дальнейших визуализациях этого сюжета, но и она не осталась без изменений.

Наибольшую известность, как уже было отмечено, евхаристические сюжеты, в частности Тайная вечеря и Песах как ее прототип, приобретают в 20-е годы XVI в. в искусстве антверпенских маньеристов. Однако художники не ограничиваются репликами иконографической схемы Баутса, синтезируя взамен иконографию Песаха и Тайной вечери. Эта особенность ренессансной иконографии проявилась в алтаре анонимного Мастера Антверпенского Поклонения. От этого алтаря сохранилась, к сожалению, только одна створка: на его verso изображена Тайная вечеря, на recto — встреча Христа с сотником в Капернауме и оздоровление Им слуги сотника (Мастер Антверпенского Поклонения). Створка триптиха «Тайная вечеря» и «Оздоровление слуги сотника из Капернаума». Ок. 1515–1520. Частная коллекция. Илл. см.: <https://rkd.nl/explore/images/34822>). Тайная вечеря представлена Мастером как Песах: Христос и его ученики стоят вокруг празд-

ничного стола, с посохами путников в руках. На столе — запеченный ягненок, хлеб, чаша с вином. Художник только отказался от экзотической одежды, в которую были одеты евреи в полиптихе Баутса, изобразив традиционно Иуду в желтых одеждах предателя, а Христа и других апостолов — в просторных туниках с элементами современной нидерландской одежды. Дискуссионный вопрос, была ли последняя трапеза Христа настоящим еврейским седером, в то время уже обсуждался, но без особого пыла — в центре теологических дискуссий тогда находилась сущность Пресуществления (die Transsubstantiation), поэтому причина синтеза двух иконографических традиций — Песаха и Тайной вечери — требует дальнейших пояснений.

Изображение Мастером Антверпенского Поклонения исцеления Христом слуги сотника в Капернауме также было достаточно необычным — этот сюжет едва ли не впервые появляется в нидерландской живописи, а его сочетание с Тайной вечерей тоже оставляет вопросы. Необычность иконографии с высокой вероятностью может быть обусловлена волей заказчика, хотя антверпенские маньеристы, в основном, выходили на рынок с готовой продукцией. Кем был заказчик, пока неизвестно: учитывая специфическую иконографию створки алтаря, он мог быть как новообращенным евреем, который хотел бы видеть сочетание ветхозаветных и новозаветных традиций, так и апологетом Реформации с ее принципом следования букве Писания, ведь, согласно синоптическим Евангелиям, Тайная вечеря была седером в полном смысле [2, p. 26].

Иконографическая аномалия в дальнейшем не просто не исчезает, но интегрируется в нидерландскую живопись и сосуществует с другими иконографическими схемами Тайной вечери. Примером этой тенденции является «Тайная вечеря» второй половины XVI в., вышедшая из мастерской нидерландского романиста Мартена де Воса (Мартен де Вос и мастерская. «Тайная вечеря». Вторая половина XVI в. Частная коллекция. Илл. см.: <https://rkd.nl/explore/images/108619>). Апостолы и Христос сложили руки в молитве благословения и стоят вокруг длинного прямоугольного стола, изображенного в сложном ракурсе, который, вместе с выраженной пластичностью фигур, добавляет динамизма всей сцене. На столе видим только запеченного агнца и хлеб. Заметны и другие изменения в иконографии. Пальцы Иуды вложены в ребра ягненка, что является как бы предвестником того, как копье будет воткнуто в бок Христа после Его распятия. Касается пальцем ягненка и другой апостол, очевидно, Фома, ведь это также было аллюзией на более поздние события — неверие апостола Фомы, который должен вложить пальцы в раны Христа на боку, дабы уверовать в Его воскресение (Ин. 20:25–28).

Чем же можно объяснить появление и устойчивость синтеза Песаха и Тайной вечери? Здесь следует обратиться к существовавшему тогда евхаристическому дискурсу. 1520-е годы, время первых появлений аномалии в произведениях антверпенских маньеристов, было временем острой реформационной дискуссии о сущности Пресуществления: лидер немецкой Реформации Мартин Лютер стоял на позициях буквальной интерпретации — хлеб становится Телом, а вино — Кровью [1, p. 32]. Пресуществление он объяснял так: «Тело Христово входит в субстанцию хлеба так, как огонь — в железо» [9, p. 510]. Самым важным для реформатора, впрочем, было не то, каким образом присутствовало Тело, а то, что оно там истинно присутствовало [9, p. 510].

Лютеру оппонировали немецкий гуманист и реформатор Иоганн Эколампадий (1482–1531) и швейцарский реформатор Ульрих Цвингли (1484–1531), которые настаивали на символическом понимании событий Тайной вечери. Важное место в аргументации Цвингли занимал Песах: по его мнению, как установление Песаха и дальнейшее его празднование было действием символического порядка, так и Тайная вечеря, которая и была седером, обладала той же символической природой [15, Art. 3; 14, p. 225–226]. Таким образом, средневековый дуализм типов и антитипов, который мы наблюдали в миниатюрах «Библии для бедных» и «Зеркала человеческого спасения», был актуализирован Реформацией, однако здесь подчеркивался не только статус Песаха как предвестника жертвы Христа, но единство их смысловой символической природы. В этом контексте изобразительный синтез седера и Тайной вечери выглядит вполне оправданным и закономерным; данную версию подтверждает и тот факт, что после антверпенских маньеристов к подобной репрезентации вечери обращается Мартен де Вос, который до падения Антверпена в 1585 г. был открытым протестантом.

Сохранился ли Песах как отдельный сюжет в нидерландской живописи XVI века? Синтез двух иконографий не исключил сюжет Песаха из искусства Нидерландов, более того, он появляется с еще большей регулярностью, чем раньше, а его иконография продолжала претерпевать изменения.

Так, анонимный мастер фламандской школы полностью переосмыслил иконографическую схему Песаха (Анонимный мастер фламандской школы. «Песах». Ок. 1550. Частная коллекция. Илл. см.: <http://www.sothebys.com/ru/auctions/ecatalogue/2014/old-master-british-paintings-114035/lot.440.html>): на переднем плане перед нами предстает жертвоприношение агнца, второй план отведен седеру и гибели войск фараона в водах Красного моря. Таким образом, мы можем наблюдать отход от средневековой традиции типов и антитипов: художник отдал предпочтение нарративу — событиям, описанным в книге Исхода. Центральное место, конечно же, занимает сцена жертвоприношения, именно оно стало залогом спасения евреев и отделило их от египтян, что подчеркивает не только композиция, но и колорит — цвета как бы «выцветают» в движении от переднего плана к заднему, уже полностью гризайльному: яркие одежды евреев, окруживших жертвенник, контрастируют с почти монохромной бурей. Сменилось и настроение сцены Песаха и последующих событий — они исполнены драматизма и риторики: темные, тяжелые облака в правом верхнем углу вместе с разбушевавшимся морем поглощают египтян, в то время как над спасшимися евреями небо уже чистое и безоблачное.

Другую интерпретацию сцены Песаха (1563) предложил Хейбрехт Бейкелар, младший брат известного своими изображениями кухонь и рынков Иоахима Бейкелара. На манеру художника оказали влияние такие антверпенские мастера, как Антонис Мор и особенно Питер Артсен: как и последний, Бейкелар избрал высокую точку обзора, чтобы представить зрителю трапезу в деталях. Также и фигуры, немного по-артсеновски массивные, яркие, оживленные, активно жестикулируют, воссоздавая поспешность первого седера. Интерьер «горницы» уже совсем ренессансный: архитектурное обрамление Бейкелар позаимствовал напрямую из переведенного Питером Куком ван Альстом трактата Серлио «Общие правила архитектуры», опубликованного

в 1539–1550 гг. [3, р. 88–90]. Библейский источник художник обозначил прямо на колонне крупным шрифтом: «Exodus 12», над датой создания картины — 1563. Нарратив-источник указан не случайно: Бейкелар, как и Баутс до него, точно изобразил не только необходимые элементы Песаха — запеченного агнца, пресный хлеб, горькие травы, посохи, но и мальчика, обращающегося с немым вопросом к пожилому мужчине. Вопрос, необходимый для начала седера, упоминается в книге Исхода (Исх. 12:26–27): «И когда скажут вам дети ваши: «что это за служение?» 27 скажите (им): „это пасхальная жертва Господу, Который прошел мимо домов сынов Израилевых в Египте, когда поражал Египтян, и дома наши избавил“. Так в Песахе Хейбрехта Бейкелара соединились два времени: настоящее — момент установления, самый первый седе́р и будущее — все последующие седеры-воспоминания, проведение которых знаменует мальчик [7, р. 25].

Подводя итоги, отметим, что иконография Песаха сформировалась во второй трети XV в. в станковых произведениях Дирка Баутса на основе миниатюр миссалов, а также «Зерцала человеческого спасения» и «Библии для бедных». Художники изображали именно первый Песах, почти дословно следуя библейскому описанию из Книги Исхода. В то же время, сформировалась и собственно еврейская художественная традиция визуализации Песаха на страницах пасхальных аггадот. Художественно эти визуализации были близки к средневековым репрезентациям Тайной вечери, но они учитывали и реальную еврейскую практику празднования седера.

Иконографический тип, сформированный Дирком Баутсом, на начало XVI в. оставался наиболее распространенным. Однако в творчестве Мастера Антверпенского Поклонения из группы «антверпенских маньеристов» иконографические традиции изображения Песаха и Тайной вечери были синтезированы, и Тайная вечеря начала изображаться как седе́р. Толкование таких изменений остается дискуссионным, однако с высокой вероятностью можно утверждать, что стимулировали появление таких иконографических аномалий религиозные поиски времени, а также интеграция в нидерландское общество значительной части новообращенных евреев. Духовные и социальные изменения, открытость антверпенской художественной школы инновациям — все это способствовало художественным поискам и необычным композиционным решениям. Трактовка Тайной вечери как Песаха выходит за рамки школы «антверпенских маньеристов» и встречается и в произведениях нидерландских художников второй половины XVI в., которые предложили собственные интерпретации Песаха, ренессансные по форме и по-своему еще более близкие к нарративу — Книге Исхода. Таким образом, новации сосуществовали с более традиционными изображениями Песаха: плюрализм интерпретаций и инновационность стали определяющими качествами для репрезентаций седера в нидерландской живописи второй половины XVI в.

Литература

1. *Amberg J. van.* A Real Presence: Religious and Social Dynamics of the Eucharistic Conflicts in Early Modern Augsburg 1520–1530. — Leiden: Brill, 2011. — 270 p.
2. *Bokser B. M.* The Origins of the Seder: The Passover Rite and Early Rabbinic Judaism. — Berkeley: University of California Press, 1986. — 188 p.
3. *Cleland E. A. H.* Grand Design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry. — New York: Metropolitan Museum of Art, 2014. — 401 p.

4. Dale W.S.A. Latens Deitas: the Holy Sacrament Altarpiece of Dieric Bouts // Canadian Art Review. — 1984. — Vol. 11. — No. 1/2. — P. 110–116.
5. Dieric Bouts // Stechow W. Northern Renaissance Art 1400–1600: Sources and Documents. — Evanston: Northwestern University Press, 1966. — P. 11–14.
6. Guggenheimer H. The Scholar's Haggadah: Ashkenazic, Sephardic, and Oriental Versions. — Northvale: Jason Aronson, Incorporated, 1998. — 418 p.
7. Klenicki L., Klenicki Cohen M. The Passover Celebration: A Haggadah for the Seder. — Chicago: Liturgy Training Publications, 2001. — 62 p.
8. Lacroix P. Manners, Customs, and Dress during the Middle Ages, and During the Renaissance Period: Illustrated with Nineteen Chromolithographic Prints by F. Kellerhoven. — London: Chapman and Hall, 1876. — 554 p.
9. Luther M. De captivitate Babylonica ecclesiae praeludium // Luther M.D. Martin Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe. — Vol. VI. — Weimar: Hermann Böhlaus, 1888. — P. 484–573.
10. Malkiel D.J. Infanticide in Passover Iconography // JWCI. — 1993. — Vol. 56. — P. 85–99.
11. McNamee M.B. Vested Angels: Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Paintings. — Leuven: Peeters Publishers, 1998. — 385 p.
12. Sabar S. From Amsterdam to Bombay, Baghdad, and Casablanca: the Influence of the Amsterdam Haggadah on Haggadah Illustration among the Jews in India and the Lands of Islam // The Dutch Intersection: the Jews and the Netherlands in Modern History / Ed. Y. Kaplan. — Leiden; Boston: BRILL, 2008. — P. 279–299.
13. Stroo C. The Flemish Primitives: The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes Groups. — Turnhout: Brepols, 1999. — 313 p.
14. Zwingli and Bullinger / Ed. G.W. Bromiley. — Philadelphia: The Westminster Press, 1953. — 364 p.
15. Zwingli H. Subsidium sive Coronis de Eucharistia. — Zurich: Froschouer, 1525. — 56 p.

Название статьи: Сложение иконографии Песаха в нидерландской живописи второй половины XV–XVI века: от еврейского праздника к Тайной вечере.

Сведения об авторе. Ковбасюк Стефания Андреевна — кандидат исторических наук, ассистент. Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, ул. Владимирская, 60, Киев, Украина, 01033. stephanie_rom@mail.ru

Аннотация. Иконография евхаристических сюжетов, которая формируется в нидерландской живописи к XV в., приобретает большую популярность уже в следующем веке. Это было обусловлено художественными факторами и общеевропейскими идейными движениями эпохи раннего Нового времени, в частности Реформацией. Именно в реформационной теологической полемике вопросы, связанные с Евхаристией, ее содержанием и практикой, занимали одно из ведущих мест.

Отдельные аспекты изображений Песаха были проанализированы в исследованиях М.Макнами, в частности евхаристический подтекст визуализации Песаха в алтаре Св. Причастия Д. Баутса; в статье В.С.Дейла было раскрыто содержание скрытых монограмм в том же полиптихе. Негативные коннотации Песаха в позднесредневековом искусстве были рассмотрены в статье Д. Малкиеля. Специального исследования о формировании иконографии Песаха в нидерландской живописи XV — начала XVI в. на сегодня нет. Заполняя существующую лауну, в этой статье мы, на примере станковых произведений и миниатюры, попытаемся восстановить пути формирования иконографии Песаха, выделить определенные иконографические типы и очертить границы их распространенности, прояснить художественный и социальный контекст бытования образа.

Было выяснено, что иконографический тип, сформированный Дирком Баутсом на начало XVI в., оставался наиболее распространенным. Однако в творчестве Мастера Антверпенского Поклонения из группы «антверпенских маньеристов» иконографические традиции изображения Песаха и Тайной вечери были синтезированы, и Тайная вечеря начала изображаться как седер. Толкование таких изменений остается дискуссионным, однако с высокой вероятностью можно утверждать, что стимулировали появление таких иконографических аномалий религиозные поиски времен, а также интеграция в нидерландское общество значительной части новообращенных евреев. Духовные и социальные изменения, открытость Антверпенской художественной школы к инновациям — все это способствовало художественным поискам и необычным композиционным решениям. Трактовка Тайной вечери как Песаха выходит за рамки школы «антверпенских маньеристов» и встречается и в произведениях нидерландских художников второй половины XVI в., которые предложили собственные интерпретации Песаха, ренессансные по форме и по-своему еще более близкие к нарративу — Книге Исхода. Таким образом,

новации сосуществовали с более традиционными изображениями Песаха: плюрализм интерпретаций и инновативность стали определяющими качествами для репрезентаций седера в нидерландской живописи второй половины XVI в.

Ключевые слова: Песах; Тайная вечеря; иконография; антверпенский маньеризм; Реформация; Нидерланды.

Title. Passover in the Netherlandish Painting from the Second Half of the 15th–16th Centuries: From Jewish Feast to the Last Supper.

Author. Kovbasiuk, Stefaniia Andreevna — Ph. D., assistant professor. Taras Shevchenko National University of Kyiv, Volodymyrska vul., 60, 01033 Kyiv, Ukraine. stephanie_rom@mail.ru

Abstract. Eucharistic iconography started to shape in the Netherlandish painting around the 15th century, but Eucharistic themes gained their true popularity not earlier than the 16th century, for artistic reason and ideological one, so to say, for the Reformation. It is due to the Reformation that the issues related to the Eucharistic theology and practices came into scope.

M. McNamee examined certain aspects of Pesach images, especially the Eucharistic bias of the Passover's visualization in the Saint Sacrament altarpiece by Dirk Bouts; in the paper by W.S. Dale, the meaning of the hidden monograms in the same altarpiece was shown. The negative connotations of Passover in late medieval art were examined in the research of D. Malkiel. However, the theoretical study of Passover iconography in the Renaissance Netherlandish painting is still to be made. In this article, we have examined the ways of Passover iconography shaping, to discern its special iconographical types and to outline the boundaries of their occurrence, as well as to clarify the artistic and the social context of the creation and functioning of Passover images.

As we have found out, Dirk Bouts shaped the most popular Passover iconographic type, which remained widespread through the 16th century. However, the Master of the Antwerp Adoration from the "Antwerp mannerists" group synthesized iconographic tradition of the Passover and the Last Supper and began to depict the Last Supper as the Seder meal. The interpretation of such changes remains controversial, however, with high probability it can be argued that religious unrest caused by the Reformation encouraged the appearance of such iconographical anomalies, as well as the integration into Dutch society of a considerable part of Jewish converts stimulated interest to Jewish culture and traditions. Spiritual and social change, openness of the Antwerp school of art to innovation — all contributed to the quest for artistic unusual compositional solutions. The interpretation of the Last Supper as a Passover survived the decline of the "Antwerp Mannerist" school and is found in the works of so-called Romanists, the Netherlandish artists from the second half of the 16th century. Romanists offered their own interpretation of the Passover, much more renaissance in its form and somehow even closer to the main narrative source — the Book of Exodus. Thus, innovation co-existed with the more traditional images of Passover: the pluralism of interpretations and innovativeness became the defining qualities of the Seder representations in the Netherlandish painting from the second half of the 16th century.

Keywords: Passover; Last supper; iconography; Antwerp mannerists; Reformation; Netherlands.

References

Amberg J. van. *A Real Presence: Religious and Social Dynamics of the Eucharistic Conflicts in Early Modern Augsburg 1520–1530*. Leiden, Brill Publ., 2011. 270 p.

Bokser B. M. *The Origins of the Seder: The Passover Rite and Early Rabbinic Judaism*. Berkeley, University of California Press Publ., 1986. 188 p.

Bromiley G. W. (ed.). *Zwingli and Bullinger*. Philadelphia, The Westminster Press Publ., 1953. 364 p.

Cleland E. A. H. *Grand Design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*. New York, Metropolitan Museum of Art Publ., 2014. 401 p.

Dale W. S. A. Latens Deitas: The Holy Sacrament Altarpiece of Dieric Bouts. *Canadian Art Review*, 1984, vol. 11, no. 1/2, pp. 110–116.

Guggenheimer H. *The Scholar's Haggadah: Ashkenazic, Sephardic, and Oriental Versions*. Northvale, Jason Aronson, Incorporated Publ., 1998. 418 p.

Klenicki L.; Klenicki Cohen M. *The Passover Celebration: A Haggadah for the Seder*. Chicago, Liturgy Training Publ., 2001. 62 p.

Lacroix P. *Manners, Customs, and Dress During the Middle Ages, and During the Renaissance Period*. London, Chapman and Hall Publ., 1876. 554 p.

Luther M. De captivitate Babylonica ecclesiae praeludium. Luther M.D. *Martin Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe*, vol. 6. Weimar, Hermann Böhlau Publ., 1888, pp. 484–573 (in Latin).

Malkiel D. J. Infanticide in Passover Iconography. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1993, vol. 56, pp. 85–99.

McNamee M. B. *Vested Angels: Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Paintings*. Leuven, Peeters Publ., 1998. 385 p.

Sabar S. From Amsterdam to Bombay, Baghdad, and Casablanca: The Influence of the Amsterdam Haggadah on Haggadah Illustration among the Jews in India and the lands of Islam. *The Dutch Intersection: The Jews and the Netherlands in Modern History*. Y. Kaplan (ed.). Leiden; Boston, Brill Publ., 2008, pp. 279–299.

Stechow W. (transl.). Dieric Bouts. *Northern Renaissance Art 1400–1600. Sources and Documents*. Evanston, Northwestern University Press Publ., 1966, pp. 11–14.

Stroo C. *The Flemish Primitives: The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes groups*. Turnhout, Brepols Publ., 1999. 313 p.

Zwingli H. *Subsidium sive Coronis de Eucharistia*. Zurich, Froschouer Publ., 1525. 56 p. (in Latin).