

Серия «Аллегии пяти чувств» из Прадо: аллегория, гирлянда и синестезия в творчестве П.П. Рубенса и Я. Брейгеля Старшего

© Ху Э.Д., 2025

Элис Джоан Ху, аспирант кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета.
199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7/9
E-mail: bepahuhu@gmail.com



Аннотация. Серия картин «Аллегии пяти чувств», созданная Питером Паулем Рубенсом и Яном Брейгелем Старшим и хранящаяся в музее Прадо в Мадриде, представляет собой достижение художественного сотрудничества и сотворчества двух великих художников XVII в. и является примером синестезии во фламандской живописи. В работах Рубенса и Брейгеля чувственное восприятие — зрение, слух, обоняние, вкус, осязание — изображаются через аллегорические женские фигуры на фоне пейзажей, окруженные множественными натюрмортами. Цветочные гирлянды, как символы красоты и жизненного расцвета, выступают не только как декоративные элементы, но и как связующие звенья между физическим ощущением и его зрительным представлением. В статье рассматривается сложность и концептуальная целостность этих произведений, а также их

живописное богатство, реализующееся в жанре *kunstkamer* — изображения кабинетов, наполненных символическими знаками знаний и эмоционального опыта. Исследование опирается на иконографический и стилистический анализ, привлекает малоизвестные источники, включая каталоги выставок и архивные материалы, что позволяет предложить новое прочтение характера взаимодействия фигур, элементов гирлянд и предметного окружения. Аллегорические и цветочные мотивы, характерные для фламандского и испанского искусства XVII в., приобретали особый акцент в контексте Контрреформации. Работы создавались художниками в рамках культурной политики эрцгерцогов Альбрехта VII (1598–1621) и Изабеллы Клары Евгении (1598–1633), наместников испанской короны в Южных Нидерландах, и отвечали задачам использования искусства как средства политической и идеологической стратегии власти для воплощения идеи процветания и гармонического благополучия Фландрии как испанского владения.

Ключевые слова: пять чувств, аллегория чувств, цветочные гирлянды, фламандская живопись, испанская живопись, живопись барокко

Для цитирования: Ху Э.Д. (2025) Серия «Аллегии пяти чувств» из Прадо: аллегория, гирлянда и синестезия в творчестве П.П. Рубенса и Я. Брейгеля Старшего. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 107–127. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-107-127

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Cuadernos Iberoamericanos. 2025. 2. P. 107–127
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-107-127

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

UDC 75

Recibido 23.04.2025
Revisado 03.05.2025
Aceptado 02.06.2025

La serie «Alegorías de los cinco sentidos» del Museo del Prado: alegoría, guirnalda y sinestesia en la obra de Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo

© Hu A.J., 2025

Alice Joan Hu, doctoranda del departamento de Historia del Arte de Europa Occidental, Universidad Estatal de San Petersburgo.
199034, Rusia, San Petersburgo, malecón Universitetskaya, 7/9
E-mail: bepahu@gmail.com

Resumen. La serie de pinturas «*Alegorías de los cinco sentidos*», creada por Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo y alojada en el Museo del Prado, es un logro de la colaboración artística y cocreación de dos grandes pintores del siglo XVII, así como un ejemplo de la sinestesia en la pintura flamenca. En las obras de Rubens y Brueghel, los sentidos, a saber, la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto, se representan a través de figuras femeninas alegóricas con paisajes a fondo, rodeadas de naturalezas muertas. Las guirnaldas de flores son como símbolos de la percepción sensorial: funcionan no solo como elementos decorativos, sino también como vínculos entre la sensación física y su representación visual. El artículo examina la complejidad y coherencia conceptual de estas obras, así como su riqueza visual, expresada a través del género de *kunstammer* («cuarto de maravillas»), que mostraba gabinetes llenos de símbolos del conocimiento y representaba la experiencia sensorial. La investigación se basa en un análisis iconográfico y estilístico y recurre a fuentes poco conocidas, incluyendo catálogos de exposiciones y materiales de archivos, lo que permite proporcionar una nueva mirada hacia la interacción entre las figuras, los elementos florales y los objetos del entorno. Los motivos alegóricos y florales típicos del arte flamenco y español del siglo XVII cobraron mayor significado en el contexto de la Contrarreforma. Estas obras se crearon en el marco de la política cultural de los archiduques Alberto VII (1598–1621) e Isabel Clara Eugenia (1598–1633), gobernadores de los Países Bajos españoles, que usaban el arte como una herramienta de la estrategia política e ideológica del estado y buscaban transmitir la imagen de la prosperidad y el bienestar de Flandes como un territorio bajo el dominio de la Corona española.

Palabras clave: los cinco sentidos, alegoría de los sentidos, guirnaldas florales, pintura flamenca, pintura española, pintura barroca

Para citar: Hu A.J. (2025) La serie «Alegorías de los cinco sentidos» del Museo del Prado: alegoría, guirnalda y sinestesia en la obra de Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 107–127. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-107-127

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2025. 2. P. 107–127
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-107-127

Received 23.04.2025
Revised 03.05.2025
Accepted 02.06.2025

UDC 75

The «Allegory of the Five Senses» Series from the Prado: Allegory, Garland and Synesthesia in the Works of Peter Paul Rubens and Jan Brueghel the Elder

© Hu A.J., 2025

Alice Joan Hu, PhD student at the department of History of Western European Art, Saint Petersburg State University.

199034, Russia, Saint Petersburg, University Embankment, 7/9

E-mail: bepahuhu@gmail.com

Abstract. «*Allegories of the Five Senses*», a series of paintings by Peter Paul Rubens and Jan Brueghel the Elder held in the Prado Museum, is the result of artistic cooperation and co-creation of two great painters of 17th century and an example of synesthesia in Flemish painting. The works of Rubens and Brueghel portray the five senses (sight, hearing, smell, taste, and touch) through allegorical female figures set in landscapes and surrounded by multiple still lifes. Flower garlands, being symbols of sensory experience, serve not only as decorative elements but also as links between physical sensation and its visual representation. The article explores the complexity and conceptual integrity of these works, as well as their visual richness within the *kunstkamer* («cabinet of curiosities» / «wonder-rooms») genre, which depicted cabinets filled with symbols of knowledge and represented sensory experience. The research is based on iconographic and stylistic analysis and draws on lesser-known sources, including exhibition catalogues and materials from archives. This approach allows for a new interpretation of the interaction between figures, garland elements, and surrounding objects. Allegorical and floral motifs typical of 17th-century Flemish and Spanish art gained a new meaning in the context of the Counter-Reformation. These works were part of the cultural policy of Archdukes Albert

VII (1598–1621) and Isabella Clara Eugenia (1598–1633), governors of the Spanish Netherlands: art was a tool of political and ideological strategy of the state and sought to convey the image of prosperity and welfare of Flanders as a territory under the dominion of the Spanish Crown.

Key words: the Five Senses, allegory of the senses, floral garlands, Flemish painting, Spanish painting, Baroque painting

For citation: Hu A.J. (2025) The «Allegory of the Five Senses» Series from the Prado: Allegory, Garland, and Synesthesia in the Works of Peter Paul Rubens and Jan Brueghel the Elder, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 107–127. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-107-127

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Сотрудничество между художниками, специализировавшимися на различных жанрах, было характерной чертой художественной практики в испанских Нидерландах начала XVII в. Среди наиболее плодотворных художественных дуэтов эпохи выделяется сотрудничество Питера Пауля Рубенса (Peter Paul Rubens, 1577–1640) и Яна Брейгеля Старшего (Jan Brueghel de Oude, 1568–1625), результатом которого стало около тридцати их совместных произведений. Среди картин Рубенса, созданных в сотрудничестве с Яном Брейгелем Старшим, есть гирлянды цветов вокруг религиозных изображений, интерьеры с аллегорическими фигурами и пейзажи с историческими сценами. Период сотрудничества охватывает время с 1598–1600 гг., когда, по всей видимости, состоялась первая совместная работа мастеров, до 1625 г. — года смерти Брейгеля [Van Mulders, 2007: 107].

Серия «Аллегии пяти чувств» (зрения, слуха, обоняния, вкуса, осязания), созданная совместно Рубенсом и Яном Брейгелем Старшим и хранящаяся в коллекции музея Прадо, является одним из важнейших достижений их художественного сотрудничества. Рубенс изобразил аллегорические женские фигуры, олицетворяющие чувства, сопровождаемые путти¹ или сатирами, тогда как Брейгель мастерски воплотил их окружение — изысканные, наполненные деталями интерьеры и пейзажи. Несмотря на широкую распространённость аллегорий пяти чувств во фламандской



*Питер Пауль Рубенс.
Автопортрет. 1623*

¹ Путти — художественный образ маленького мальчика, зачастую обнажённого или полуобнажённого. — Здесь и далее примеч. ред.

живописи, серия из музея Прадо занимает исключительное место благодаря своей художественной утонченности, богатству деталей и концептуальной целостности.

Серии «Аллегии пяти чувств» посвящено значительное количество научных работ. Публикации о совместной деятельности двух мастеров, Рубенса и Яна Брейгеля Старшего, анализируют их визуальный язык, символику и способы представления сложных понятий через взаимодействие фигур и природы [Woollett, van Suchtelen, 2006; Van Mulders, 2007; Merriam, 2002]. Особое внимание уделяется живописной разработке мотивов синестезии — сопряжённого восприятия чувств, что особенно актуально для серии, в которой каждое из пяти чувств представлено через аллегорические фигуры, окруженные натюрморты, пейзажами и цветочными гирляндами [Hairs, 1985; Баттистини, 2008; Бородина, 2018; Van Miegroet, 2017; Benninga, 2019].

Историография отмечает как сложную аллегорическую структуру этих композиций, так и их насыщенный визуальный ряд, благодаря которому они сближаются с жанром *kunstkamer* — своеобразными «картинами-кабинетами», наполненными символикой знания и чувственного восприятия [Twerdy, 2013; Brenner, 2024].

Исследования также затрагивают роль коллекционирования, заказчиков и двора эрцгерцогов Изабеллы Клары Евгении (Isabel Clara Eugenia de Austria, 1566–1633) и Альбрехта VII Австрийского (Albrecht VII. von Österreich, 1559–1621) как покровителей искусства [De Maeyer, 1955; Ertz, 1979; Paolini, 2019].

Научная новизна данной статьи заключается в комплексном рассмотрении серии «Аллегии пяти чувств» с акцентом на гирляндную структуру композиций и феномен синестезии как ключевой художественно-смысловой категории исследования. Впервые гирлянда рассматривается не просто в декоративной функции, а как структурный элемент, устанавливающий связь между физическим восприятием и визуальной репрезентацией чувственного опыта.

Используя иконографический и стилистический анализ, статья предлагает новое прочтение взаимодействия элементов гирлянд, фигур и предметного окружения в контексте барочной аллегии и восприятия чувственности в культуре раннего Нового времени. В научный оборот вводятся



Питер Пауль Рубенс. Семья Яна Брейгеля Старшего. 1613–1615.
Ян Брейгель Старший — слева

малоизвестные источники, включая каталоги выставок и архивные материалы музея Прадо, исследования других музейных коллекций [Soreña Ibáñez, 1972; Díaz Padrón, 1975; Romero Medina, Vlieghe, 2024]; апробируются современные подходы к визуальной культуре эпохи [Swan, 2020]. В статье использованы испаноязычные публикации, охватывающие различные художественные школы Западной Европы XVII в.

Практическая значимость исследования заключается в полезности его результатов при атрибуции произведений, анализе художественного языка фламандской аллегорической живописи, а также в музейной и выставочной практике, связанной с интерпретацией цветочных гирлянд как носителей сложного смыслового кода. Кроме того, полученные материалы могут быть использованы в дальнейшем научном исследовании, при публикации источников по искусству и составлении указателей художников фламандской и испанской живописи цветочных гирлянд XVII в.

Серия «Аллегии пяти чувств» и её связь с жанром *kunstkamer*

Иконография пяти чувств (зрения, слуха, обоняния, вкуса и осязания) начинает развиваться в изобразительном искусстве уже в Средние века. Это явление было связано с научными исследованиями восприятия внешних раздражителей, интересом к познавательным функциям человека, а также со стремлением церкви, как основного заказчика искусства, удержать человека от проявлений чрезмерной чувственности, которая могла бы «столкнуть бессмертную человеческую душу с пути спасения». В рамках сложной дидактической и морализаторской программы чувства часто изображались через предметы, животных, персонификации органов чувств и чаще всего воплощались в аллегорических женских образах [Бородина, 2018: 70].

В эпоху Ренессанса чувства, как правило, олицетворялись в образах пяти женщин, каждая из которых была изображена в действии, соответствующем определенному чувству, и окружена атрибутами, символизирующими этот «канал восприятия» мира. Слух ассоциировался с музыкой, зрение — с зеркалом, вкус — с фруктами, обоняние — с цветами, а осязание — с объектами, которые можно было воспринять на ощупь, такими как мягкий мех или колючие иголки ежей [Бородина, 2018: 70–71].

В XVII в. в творчестве П.П. Рубенса и Я. Брейгеля Старшего данная тема получила яркое выражение в серии картин «Аллегии пяти чувств», хранящихся в коллекции музея Прадо. В этих произведениях аллегорическое изображение пяти чувств (зрения, слуха, обоняния, вкуса и осязания) становится ключевым элементом композиции, в которой каждое чувство выражается через символические образы. В контексте барочной живописи чувства часто ассоциировались с бытовыми сценами и религиозными или мифологическими сюжетами, что позволяло раскрыть их символическое значение и расширить культурный контекст произведений.

Картины из серии «Аллегии пяти чувств» становятся частью визуальной культуры «кабинетов редкостей» (*wunderkammer*), или «кунсткамер» (*kunstkammer*), — жанра, изображавшего как реальные, так и воображаемые коллекции, объединяющие природные диковинки, артефакты, научные инструменты, произведения искусства и элементы, символизирующие знания. Такие картины служили не столько декоративным украшением интерьера, сколько средством педагогики и воспитания, визуализируя идею всеобъемлющего познания мира. Аллегорические фигуры, окружённые тщательно прорисованными предметами, выступают не как простые чувственные эмблемы, а как носители энциклопедических знаний [Van Miegroet, 2017: 491].

Для покупателей, не обладавших достаточными средствами для приобретения собственных коллекций, такие изображения становились доступной альтернативой. Они позволяли визуально приобщиться к моде на коллекционирование, демонстрируя свой утончённый вкус и культурную осведомлённость. Размещая подобные картины в интерьере, владельцы подтверждали свою принадлежность к миру новых интеллектуальных и эстетических практик и становились частью сложившегося в Антверпене круга любителей искусства (*liefhebbers*) [Swan, 2020: 143].

Особую роль в формировании этого жанра и его распространении сыграли торговцы, такие как Крисостомо ван Иммерсеел (*Crisostomo van Immerseel*, 1588–1654), Мария де Фурместро (*Marie de Fourmestraux*, ок. 1565–1629) и Жан-Мишель Пикар (*Jean-Michel Picart*, 1600–1682). Они активно участвовали в организации заказов, контролируя как тематику и стиль, так и размеры, материалы и даже степень проработанности деталей картин. Например, в 1656 г. Пикар обратился к антверпенскому художнику Муссону (*Matthijs Musson*, 1598–1678) с просьбой найти произведения Брейгеля (Брейгеля Старшего или Брейгеля Младшего), обращая особое внимание на тщательность их исполнения [Van Miegroet, 2017: 492]. Стратегия вертикальной интеграции позволяла торговцам управлять как производством, так и ценообразованием, сохраняя эксклюзивность определённых сюжетов, таких как «Аллегии пяти чувств», путём ограничения их публичного показа.

Жанр *kunstkammer* оформился как особое художественное явление в Антверпене в начале XVII в. Несмотря на экономические потери региона во время Восемидесятилетней войны², период перемирия (1609–1621) при регентстве эрцгерцогов Изабеллы Клары Евгении и Альбрехта VII Австрийского способствовал частичному восстановлению международной торговли и культурной жизни во Фландрии. В это время Антверпен

² Восемидесятилетняя война, также Нидерландская революция или Нидерландская война за независимость — религиозно-идеологическая, политическая и социально-экономическая борьба Семнадцати провинций за независимость от испанского владычества, продолжавшаяся с перерывами с 1566 по 1648 г.

становится важным центром католической Контрреформации, где зарождаются уникальные черты нового художественного рынка: обилие независимых арт-дилеров, тесное сотрудничество между художниками, умеренные цены и широкая востребованность живописи среди горожан [Twerdy, 2013: 2].

В этом контексте картины в жанре *kunstkamer* выполняли двойную функцию: с одной стороны, они служили символом благочестия, добродетели и образованности, с другой — становились способом эстетического самовыражения и социальной репрезентации. Благодаря усилиям художников и торговцев, таких как Брейгель и его круг, данный жанр распространился по всей Европе и получил признание в самых разных слоях общества — от кардиналов Федерико Борромео (Federico Borromeo, 1564–1631) и Бенедетто Джустиниани (Benedetto Giustiniani, 1554–1621) до более скромных, но амбициозных горожан [Van Miegroet, 2017: 491–492; Twerdy, 2013: 2].

Таким образом, серия «Аллегии пяти чувств» — это не только шедевр эстетического и технического мастерства, но и выдающийся пример культурного феномена, в котором искусство, знание и торговля сливаются в едином визуальном нарративе, отражающем дух времени и становление современной культуры коллекционирования.

Истории картин серии «Аллегии пяти чувств»

«Аллегория зрения» из серии «Аллегии пяти чувств» занимает особое место в творчестве Яна Брейгеля Старшего, являясь выдающимся примером его сотрудничества с Рубенсом. Созданная в 1617–1618 гг., возможно, по заказу испанских наместников в Нидерландах — эрцгерцогов Изабеллы Клары Евгении и Альбрехта VII Австрийского [Woollett, van Suchtelen, 2006: 94], картина снискала общеевропейскую известность благодаря высокому качеству исполнения, престижу покровителей и богатой визуальной программе.

Произведение выполнено в жанре интерьерной сцены с многоуровневым пространством, наполненным объектами искусства и науки. В центре композиции — обнажённая Венера, олицетворяющая зрение, внимает Амуру (или Купидону), демонстрирующему ей полотно на христианский сюжет — исцеление слепого. Эта сцена символизирует чудесное возвращение зрения через Христа, затрагивая как физическое, так и духовное восприятие внешнего мира. Обе фигуры написаны Рубенсом, когда Брейгель уже завершал свою часть работы. Комната, где разыгрывается действие, наполнена произведениями искусства: живописными полотнами, скульптурой, гобеленами, античными бюстами, ювелирными изделиями и научными инструментами. На переднем плане, рядом с Венерой, находится стол с драгоценностями и оптическими приборами, подчёркивающими тему зрительного

восприятия и познания. Интерьер открывается портиком, ведущим к пейзажу с садами замка Маримон — загородной резиденции эрцгерцогов, разрушенной в 1794 г., во время французской оккупации [Díaz Padrón, 1975: 40–41].

В глубине представленной сцены изображён другой интерьер, стены которого украшают научные инструменты, картины и скульптурные копии известных античных и ренессансных произведений — группа Лаокоона³, изображения Сенеки (Lucius Annaeus Seneca minor, 4 до н.э. – 65), Гальбы, Вителлия, Луция Вера⁴, а также бюст Александра Македонского (356–323 до н.э.), восходящий к образу из Пергамского музея в Берлине. На верхней полке размещены миниатюрные копии «Рабов» Микеланджело⁵, скульптура «Ночь» из капеллы Медичи⁶, а также Венера Медицейская. Рядом изображены задумчивый Аристотель (384–322 до н.э.) и античные борцы, повторяющие оригиналы из палаццо Спада в Риме и панкратионистов (борцов) из галереи Уффици — произведения, приписываемые школе Лисиппа⁷. Особое место в композиции занимает копия знаменитой святой Цецилии Рафаэля (Raffaello Sanzio, 1483–1520), воплощающей духовное зрение, чистоту и добродетель. Этот образ наряду с античными бюстами подчеркивает аллегорическое измерение восприятия. В знак благодарности за покровительство художникам Брейгель инкорпорирует в картину портреты эрцгерцогов и вид замка Маримон. Подпись художника расположена на листе бумаги у ног Венеры.

«Аллегория зрения» также включает популярную в католических Нидерландах тему Мадонны в цветочной гирлянде — иконографический мотив, изобретённый Яном Брейгелем Старшим и ставший особенно распространённым благодаря его сотрудничеству с Рубенсом около 1615–1617 гг. В этих композициях Брейгель написал гирлянды из цветов, а Рубенс — фигуру Мадонны в центральном медальоне. Один из ранних вариантов подобного изображения представлен и в «Аллегории зрения», по всей видимости, входящей в состав коллекции эрцгерцогов. Эта иконография получила широкое распространение в первой половине XVII в., особенно в католических

³ Группа Лаокоона (итал. *Gruppo del Laocoonte*) — скульптурная группа, изображающая смертельную борьбу жреца Лаокоона и его сыновей со змеями.

⁴ Гальба (Servius Sulpius Galba, 3 до н.э. – 69), Авл Вителлий (Aulus Vitellius, 12/15 – 69) — римские императоры, правившие в период Гражданской войны 68–69 гг., во время т.н. «года четырёх императоров». Луций Вер (Lucius Verus, 130–169) — римский император со 161 по 169 г. из династии Антонинов, соправитель Марка Аврелия.

⁵ «Рабы» — знаменитые скульптуры, созданные Микеланджело Буонарроти (Michelangelo Buonarroti, 1475–1564) для неосуществлённого проекта надгробия папы римского Юлия II в соборе Святого Петра в Ватикане. Часть «рабов» ныне хранится в Лувре.

⁶ «Ночь» — мраморная скульптура, представляющая обнажённую женскую фигуру как аллегория ночи, созданная Микеланджело в 1526–1531 годах. Статуя входит в композицию надгробия Джулиано Медичи, герцога Немурского, в Капелле Медичи во Флоренции.

⁷ Лисипп — древнегреческий скульптор второй половины IV в. до н.э., придворный скульптор Александра Македонского.

Нидерландах, и встречается во множестве вариаций в большинстве так называемых «миниатюрных галерей». Образы Мадонны в гирлянде служили визуальным выражением благочестия и божественной защиты, а их присутствие в интерьерных сценах подчеркивало как художественный вкус владельцев, так и религиозную направленность коллекции.

Приведем в пример Луврскую картину «Мадонна, Младенец Иисус и ангелы в окружении гирлянды цветов». Она стала первым проектом, который Брейгель отправил кардиналу Борromeо [Díaz Padrón, 1975: 41]. Почти идентична этой работе другая композиция — «Мадонна, Младенец Иисус и ангелы среди гирлянды цветов», изображённая как станковая картина справа в «Аллегории зрения» из серии «Аллегории пяти чувств». Картина, возможно, была воспроизведена главным образом с целью рекламы этой новой композиции двух друзей, а не только как христианская пара к персонификации Зрения [Woollett, van Suchtelen, 2006: 96].

Датировка Луврской картины проблематична, поскольку она появляется на «Аллегории зрения» только в 1617 г. Исследователи в Лувре не уверены, является ли Луврская реплика и ее повторение в «Аллегории зрения» фактически одной и той же картиной или нет, потому что в «Аллегории зрения» показана слегка упрощенная версия и чувствуется разница в пропорциях. Существовала ли на самом деле другая, утерянная версия, которая, как предполагалось, была написана для Альбрехта VII Австрийского (1559–1621) в то же время, до 1617 г.? В этом случае Рубенс и Брейгель могли написать вторую картину, ту, что находится в Лувре, в те же 1616–1617 гг. или, может быть, даже немного раньше, и Брейгель не отправлял эту гирлянду с Богоматерью с Младенцем Борromeо до 1621 г. Возможно, однако, и то, что в 1620–1621 гг. мастера ограничились выполнением копии с небольшими изменениями с более старой картины⁸. Хотя искусствовед С. Мерриам датировала картину 1621 г. [Merriam, 2002: 54], все же с точки зрения стиля наиболее убедительной кажется датировка около 1616–1617 гг.



*Ян Брейгель Старший,
Питер Пауль Рубенс. Мадонна,
Младенец Иисус и ангелы
в окружении гирлянды цветов.
Ок. 1616–1617 гг. Лувр, Париж*

⁸ La Vierge, l'Enfant Jésus et des anges au milieu d'une guirlande de fleurs. Musée du Louvre. URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064431> (accessed: 22.04.2025).

Тема Мадонны с Младенцем в цветочной гирлянде тесно связана с обновленной католической духовностью Контрреформации: Дева Мария в центре цветочной гирлянды символизирует определение Марии как *Flos floris* — цветка среди цветов, совершенного существа, восстановившего союз между Богом и людьми после грехопадения Евы. Это подчеркивает почитание Матери Иисуса как заступницы людей перед Богом, поскольку, приняв жертву Сына, она стала матерью всего человечества. Культура почитания божественного образа Марии лежала в основе значительной части доктрины Контрреформации, поскольку лютеранство отвергало культ Девы Марии, считая его не основанным на Священном Писании, в то время как реформированные церкви пропагандировали отказ от любых медиаторов.

Кроме того, изображение Мадонны с младенцем в гирлянде, вероятно, было первоначально заказано кардиналом Федерико Борromeо, который был членом комиссии по подготовке к изданию официальных документов Тридентского собора (1545–1563). Его роль в контрреформаторской пропаганде через изобразительное искусство была крайне важной: в 1624 году он издал *De pictura sacra* (О священной живописи) — текст, который установил менее ограничительную ориентацию в области художественной культуры, смягчая строгие цензурные положения, установленные во время Собора. Изобретение иконографии Мадонны в цветочной гирлянде принадлежит Яну Брейгелю Старшему, написавшему свою первую версию данного извода, вероятно, в сотрудничестве с Хендриком ван Баленом (Hendrik van Balen, 1570/1575–1632) для кардинала Федерико Борromeо между 1607 и 1608 гг. (сейчас в Пинакотеке Амброзиана в Милане) [Paolini, 2019: 168–169].

В «Аллегии слуха» в центре композиции изображена Венера, сопровождаемая Амуром, как и в «Аллегии зрения», и своим символическим животным — оленем. На переднем плане слева видны музыкальные инструменты и ноты, а справа — часы, ассоциирующиеся со слухом из-за звуков, которые они издают при бое. Слева от тройной арки висит картина «Концерт муз» как антитеза войны. Композиция «Концерт муз» принадлежит Х. ван Балену или Хендрику де Клерку (Hendrick de Clerck, ок. 1560–1630), с которыми Брейгель также сотрудничал. В задней левой комнате группа мужчин и женщин исполняет музыку, а цезура⁹ в центре холста показывает далекий пейзаж с летним замком эрцгерцогов Маримон [Woollett, van Suchtelen: 96–97].

Все картины на стенах кабинета, представленного в композиции, связаны с темой Музыки. Справа висит одно из собственных произведений Брейгеля на весьма уместную тему: Орфей, умиротворяющий животных своей музыкой [Ertz, 1979: 249]. Эта работа символизирует власть музыки над

⁹ Цезура — техника, которая используется для создания эффекта разделения или подчеркивания отдельных элементов на холсте.

животными и страстями. Также представлены «Пир богов», напоминающий композиции Франса Флориса (Frans Floris I, 1519/1520–1570), триптих «Благовещение» и клавикорд с изображением «Благая весть пастухам», которую долгое время считали мифологической сценой [Díaz Padrón, 1975: 43; Soreña Ibáñez, 1972: 147]. Рядом с клавикордом находятся трубы органа, барабан, тромбон, флейты, альты, лютня, аэрофон, трубы и гобой; на столе — корнеттино, валторна, колокольчик и свисток.

Сцена «Аллегории обоняния» разыгрывается на открытом воздухе, где представлена женская персонификация Венеры и сопровождающий её амур в живописном саду, полном разнообразных цветов. Розы, тюльпаны, мальвы и снежнаягодник рассыпаны по земле, размещены в вазах и корзинах, подчёркивая тему наслаждения ароматами. В центре композиции Венера принимает дар от амура, корзина с розами и тюльпанами встречается и в других версиях этой сцены, находящихся в различных частных собраниях [Díaz Padrón, 1975: 44]. Картина обильна цветами, пышно растущими в изысканном саду при дворе; также мы видим изображение особого животного с характерным мускусным запахом — виверры [Silver, 2006: 214]. Эти животные подчеркивают не только экзотику сцены, но и акцентируют тематику разнообразных запахов (виверры использовались для получения мускуса в парфюмерии) [Maxwell, 2017: 93].



*Ян Брейгель Старший, Питер Пауль Рубенс. Аллегория обоняния.
Ок. 1617–1618. Музей Прадо, Мадрид*

Как и в других произведениях той же серии, действие «Аллегории вкуса» происходит внутри интерьера, хотя в этом случае связь со вторым внешним планом гораздо больше, чем в других картинах серии. Вместо

того чтобы рассматривать «Аллегорию Вкуса» как предостережение против невоздержанности, возможно, символизируемой пьющей вино женщиной и ухаживающим за ней сатиром (сатир, разливающий вино, переносит событие в атмосферу вакханалии) [Ertz, 1979: 353], кажется более естественным интерпретировать эту щедрую трапезу как отсылку к придворной кухне и культуре пиршеств, которые, как и охота, были неотъемлемыми частями аристократического образа жизни. Эта взаимосвязь мифологических и светских эпизодов с религиозными часто повторяется в серии. Кисть Яна Брейгеля Старшего передает материальные качества предметов, следуя традициям фламандской школы, идущим еще с XV в., что хорошо заметно в трактовке набора золотых изделий, стекла и фарфора на полках.



Ян Брейгель Старший, Питер Пауль Рубенс. Аллегория вкуса.
1618. Музей Прадо, Мадрид

За столом, на обивке стены из золотой кожи, висят религиозные изображения пира, представляющие новозаветный сюжет о браке в Кане Галилейской и чуде превращения воды в вино. В этой язычески-раскрепощённой обстановке гирлянда слева и три картины на заднем плане приобретают морализаторское звучание и отсылают к евангельским мотивам чуда и духовного преображения. Мы видим слева на переднем плане изображение собственной композиции Рубенса — «Гирлянду из фруктов вокруг изображения Цереры, получающей дары от четырех времен года», с фигурами Хендрика ван Балена. На картине две нимфы и многочисленные купидоны держат гирлянду, обрамляющую медальон с изображением подношения Церере. Богиня земли и земледелия увенчивается праздничным венком, возлагаемым на нее Весной, в то время как аллегорические фигуры других времен

года предлагают ей свои плоды. Купидоны держат предметы, отсылающие к знакам зодиака. Таким образом, акцент делается на теме течения времени и жизненных циклов Земли.

Данная репродукция является уместным дополнением к изобилию, изображенному в самой картине. Воспроизводя свою недавнюю композицию, Брейгель снова рекламирует новейший продукт, который он и его друзья-художники в Антверпене могли предложить заказчикам и покупателям. Брейгель использовал ту же фруктовую гирлянду, что и в картине с изображением Святого Семейства «Богоматерь, Младенец и Святая Анна в гирлянде» Балена, в которой Богоматерь олицетворяет Мать-Землю, а обильная цветами и плодами гирлянда символизирует богатство Божьего творения [Ertz, 1979: 350]. Здесь формальное устройство гирлянды оживляется энергичными и усердными херувимами: эти небесные служители приносят гирлянду на землю и окружают ею Христа, Богоматерь и Святую Анну, а затем несут гирлянду на небеса, как показано в верхнем левом углу. Изменяя некоторые элементы, например, добавляя крылья фигурам на переднем плане или прибавляя дополнительные фигуры ангелов, мы мысленно можем превратить религиозную сцену в мифическую, и наоборот.



Ян Брейгель Старший, Хендрик Ван Бален. Богоматерь, Младенец и Святая Анна в гирлянде. Ок. 1620–1622. Музей изящных искусств Ричмонда, Вирджиния

В «Аллегории осязания», как и в «Аллегории слуха», сцена разворачивается на открытом воздухе. На этот раз перед зрителем предстаёт некая открытая пещера, напоминающая грот Вулкана — бога, выковывающего оружие для обитателей Олимпа. Эту идентификацию подтверждает присутствие людей, работающих в кузнице. Сама кузница располагается в глубине композиции, пылая огнём, светясь искрами и будучи наполнена напряжённо работающими людьми.

Центральное место в картине занимает Венера, нежно целующая Амура. Этот жест символизирует чувственное прикосновение — ключевой мотив аллегории. Сцена разворачивается у входа в пещеру Вулкана, где бог огня и его помощники куят оружие и доспехи. Таким образом, мифологический контекст подчёркивает противопоставление любви и войны, женственного и грубой силы. Композиция дополнена множеством предметов из металла: оружием, шлемами, доспехами и прочими деталями, что может отсылать к коллекции эрцгерцогов и символизировать стойкость вверенного им государства. Особенно выразительно это представлено в нижнем левом углу, где груды оружия напоминают остатки сражения, а вертикально стоящие доспехи создают иллюзию солдат, готовых к бою. В изображении этих предметов отчётливо прослеживается мастерская кисть Яна Брейгеля, стремящегося передать фактуру и материальные свойства объектов в традициях фламандской школы XV в.¹⁰



Ян Брейгель Старший, Питер Пауль Рубенс. Аллегория осязания. 1618. Музей Прадо, Мадрид

¹⁰ La Vista. Museo del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vista/494fd4d5-16d2-4857-811b-e0b2a0eb7fc7> (accessed: 23.04.2025).

У ног Венеры лежит восточный ковёр и стоит корзина с фруктами — элементы, усиливающие чувственное и декоративное звучание сцены. Справа стены украшены картинами, тематически связанными с насилием и страданием: армия в смятении перед ангелом (возможно, эта сцена — «Обращение святого Павла»), видение ада, ночное собрание, бичевание и мученичество святого Лаврентия. Некоторые из этих сцен напоминают гравюры Рубенса, в первую очередь благодаря выразительным ракурсам, которые были вдохновлены работами Леонардо да Винчи [Díaz Padrón, 1975: 46]. Таким образом, поцелуй Венеры и Амура становится актом любви и телесного прикосновения, противопоставленным окружающему его миру огня, железа и страдания.

Согласно описи Мадридского Алькасара 1636 г., серия «Аллегии пяти чувств» находилась в собрании герцога Вольфганга Вильгельма Пфальц-Нейбургского (Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg, 1578–1653). Неясно, приобрёл ли он её самостоятельно или получил в дар от эрцгерцогов, однако после их смерти герцог передал серию кардиналу-инфанту Фердинанду Австрийскому (Fernando de Austria, 1609–1641). Позже картины оказались у герцога Медина-де-лас-Торрес и были преподнесены последним испанскому королю Филиппу IV (Felipe IV de España, 1621–1665), большому почитателю фламандской живописи, таким образом они попали в Мадрид [Díaz Padrón, 1975: 42].

Аллегии пяти чувств в работах Яна Брейгеля Старшего и их культурное значение

В тот же период, когда создавалась проанализированная выше серия «Аллегии пяти чувств», Ян Брейгель Старший работал над другим важным заказом, изображающим ту же тему в двух картинах — «Аллегория зрения и обоняния» и «Аллегория вкуса, слуха и осязания». В октябре 1618 г. город Антверпен приобрёл два этих искусных произведения у Брейгеля [Brenner, 2024: 183], отметив в документах, что в их создании участвовали двенадцать лучших мастеров города [De Maeyer, 1955: 43, 152–154]¹¹. Эти картины были предназначены в подарок эрцгерцогам. К 1619 г. эти большие и ценные дары висели в зале для аудиенций в замке Тервюрен [State, 2015: 406]. К сожалению, они были утрачены в результате пожара во дворце Куденберг в 1731 году¹².

¹¹ «Twee constige schilderijen, representerende de Vijff Sinnen, waerinne gevrocht hebben tweelff diversche van de principaelste meesters deser stadt, om geschoncken te worden aen Hare Doorluchtichste Hoocheden» — «Две картины, изображающие Пять чувств, над которыми трудились двенадцать различных ведущих мастеров этого города, чтобы быть подаренными Её Высочеству».

¹² La vista y el olfato. Museo del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vista-y-el-olfato/7d17d2b5-67f0-4072-ad61-c3741bb3b055?searchMeta=p001403> (accessed: 23.04.2025).

Однако эти две композиции всё же можно вполне адекватно оценить благодаря точным репликам, выполненным вскоре после создания оригиналов — соответственно, в мастерских Рубенса и Брейгеля [Romero Medina, Vlieghe, 2024: 132]. Уже в 1623 г. эти копии оказались в собственности испанской короны, а в 1819 г. поступили в собрание мадридского музея Прадо [Romero Medina, Vlieghe, 2024: 132]. Сегодня версии этих картин, хранящиеся в Прадо, представляют собой достоверные копии утраченных оригиналов. Для Брейгеля и его коллег два этих совместных произведения стали беспрецедентными: над ними трудились не менее двенадцати ныне малоизвестных мастеров, каждый из которых внёс свой вклад в создание панно. Благодаря этому эрцгерцоги Альбрехт и Изабелла, страстные коллекционеры искусства, смогли заполучить работы, представляющие всю школу антверпенской живописи, — всего в двух композициях. Эти монументальные картины стали ярким свидетельством коллективного мастерства ведущих художников Антверпена и выдающимся примером их творческого сотрудничества.

На полотне «Аллегория зрения и обоняния» изображены две женщины и два амура, окруженные различными предметами, призванными тешить и радовать зрение. Один из амуров держит перед женщиной зеркало, другой преподносит ей букет. Женщины олицетворяют Зрение и Обоняние. Вторая изображена вдыхающей аромат небольшого букета цветов, в то время как амур нежно предлагает ей венок. Пространство картины заполняют большая ваза с цветами, роскошный фонтан и корзина с цветами, некоторые из которых рассыпаны по полу. Собака преследует кошку-циветту, которая символизирует Обоняние. Также Зрение сопровождается своими привычными атрибутами. Маленький амур держит зеркало, в котором отражается лицо девушки. Женщина с зеркалом персонифицирует зрение; это внутреннее зрение, способное преодолевать видимость явлений. Отражение не совпадает с лицом молодой женщины; это расхождение свидетельствует о мотиве суетности и предостерегает о том, что красота скоротечна [Баттистини, 2008: 318]. Правая часть картины занята рядом картин, на которых можно увидеть работы разных художников. За исключением некоторых произведений, композиции в этой части холста, как правило, не повторяют известных оригиналов. Напротив, картины, висящие в галерее на заднем плане, являются оригинальными и хорошо известными. Эта вторая комната — произведение одного автора — Франса Франкена II (Frans Francken II, 1581–1642) [Díaz Padrón, 1975: 61].

На столе разложены драгоценные камни, у ног фигур — астролябия и телескоп, в центре комнаты — глобус. Люстра украшена двуглавым орлом — гербом династии Габсбургов, символом власти над Фландрией. Среди картин, окружающих героев, в правой части композиции виден образ Иисуса, исцеляющего слепого. «Поклонение пастухов» и «Исцеление слепого» намекают на внутреннее зрение веры [Баттистини, 2008: 319].

Центральные фигуры были исполнены Питером Паулем Рубенсом. Интерьер произведения наполнен картинами, расположенными на разных уровнях, некоторые из них опираются на пол. Слева — галерея со скульптурами, усиливающими перспективу композиции, ведущей к двери на заднем плане, которая является единственным элементом, напоминающим о внешнем мире. В этом произведении зрение занимает более важное место, чем обоняние. Символика картин, висящих на стенах, не связана с аллегориями напрямую. О творческом участии Яна Брейгеля Старшего свидетельствует, в частности, изображение «Мадонны в цветочной гирлянде», расположенное в правом углу интерьера. Обезьяны рядом, рассматривающие картины, символизируют глупость тех, кто не способен понять истинную ценность вещей [Баттистини, 2008: 319].

В «Аллегории вкуса, слуха и осязания» тройная арка, открывающая пространство на заднем плане, пара красных ара, сидящих на перилах, и вид на резиденцию Маримон были уже использованы в картине «Аллегория слуха». Отличие заключается в ракурсе. Часть в правом нижнем углу холста появляется в картине «Аллегория вкуса», как и тарелка с устрицами, к которой прикасается женщина. Обе картины выглядят более реалистичными и приближенными к повседневной жизни, чем серия 1617–1618 гг. На этот раз мы видим слуг, которые приносят еду к столу, а не сатира, и вместо амуров, играющих на инструментах, — дети. В этих произведениях наблюдается своего рода «канонизация» ранее использованных аллегорий, которые теперь служат предлогом для демонстрации роскошной жизни и художественной атмосферы при дворе эрцгерцогов. Картины становятся менее символическими и, скорее, акцентируют внимание на великолепии фламандской школы прошлого и настоящего, включая работы Босха (Jheronimus Bosch, ок. 1450–1516), Йоса де Момпера (Joos de Momper de Jonge, 1564–1635), Себастьяна Вранкса (Sebastiaen Vrancx, 1573–1647), Рубенса, Франса Снейдерса (Frans Snyder, 1579–1657) и Яна Вильденса (Jan Wildens, 1585/1586–1653)¹³.

Анализируемые композиции были частью целой коллекции картин, привезенной из Фландрии для украшения Башни Мадридского Алькасара. Мало что известно об источнике этой коллекции, кроме документа, процитированного Педро де Мадразо-и-Кунтсом (Pedro de Madrazo y Kuntz, 1816–1898) в его *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España: desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid* («Художественном путешествии по коллекциям картин королей Испании: от Изабеллы Католической до формирования Королевского музея Прадо в Мадриде») 1884 г. [Madrazo, 1884: 109–110], в котором говорится о платеже, одобренном в 1623 г. супругой Филиппа IV, королевой Изабеллой де Бурбон (Isabel de Francia, 1602–1644), за работы, прибывшие из Фландрии

¹³ El gusto, el oído y el tacto. Museo del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-gusto-el-oido-y-el-tacto/92488d21-9871-4737-b870-3558ed1ecf1c> (accessed: 23.04.2025).

для украшения её покоев. Таким образом, неизвестно, кто именно заказал эти работы, — королева, король или, возможно, картины пришли из Фландрии через посредство Изабеллы Клары Евгении (ее супруг эрцгерцог Альбрехт VII к этому времени умер). Что очевидно, так это то, что это не был заказ у конкретного художника, а скорее покупка работ различных фламандских мастеров, отправленных для украшения упомянутой Башни после ее реконструкции, проведенной испанским архитектором Хуаном Гомесом де Мора (Juan Gómez de Mora, 1586–1648)¹⁴.

* * *

Серия «Аллегии пяти чувств» Рубенса и Яна Брейгеля Старшего представляет собой яркий пример синтеза искусства и памятник культуры XVII в., а также образец высокого мастерства фламандских художников. Каждое произведение в этой серии посвящено одному из пяти чувств — зрению, слуху, вкусу, осязанию и обонянию. В этих картинах переплетаются визуальные, философские, мифологические и религиозные аспекты, что придает им многослойный культурный смысл.

Произведения серии, изображающие персонификации чувств в контексте придворной жизни, наполнены предметами искусства, роскоши и символическими животными. Они отражают как фламандскую иконографию, так и новые жанровые мотивы, популярные в тот период. Художники передают восхищение благополучием мирного времени, наступившего во времена правления испанских наместников эрцгерцогов Альбрехта VII и Изабеллы [Benninga, 2019: 104], а также выражают символику «процветания и гармонии в Южных Нидерландах» как части испанских королевских владений.

Эти произведения служат демонстрацией художественного мастерства в передаче сложной аллегорической программы и визуальным свидетельством культурного расцвета и утончённого вкуса, присущего бургундскому двору начала XVII в.

Распространение жанра живописи *kunstkamer* характеризовалось двумя особенностями: с одной стороны, эрцгерцоги использовали его для демонстрации своего успешного правления, а с другой — эти миниатюрные галереи стали символом союза между католическим двором в Брюсселе, находящимся под испанским владычеством, и новым средним классом, который процветал благодаря умелому правлению Альбрехта VII и Изабеллы Клары Евгении [Paolini, 2019: 166].

Развитие жанра было также обусловлено художественным вкусом

¹⁴ El gusto, el oído y el tacto. Museo del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-gusto-el-oido-y-el-tacto/92488d21-9871-4737-b870-3558ed1ecf1c> (accessed: 23.04.2025).

эрцгерцогов, который проявляется как в религиозных изображениях, связанных с контрреформационными доктринами (например, картины с изображениями Мадонны, окружённой цветочной гирляндой), так и в традиционных темах классической мифологии и сценах охоты на диких животных. Религиозные мотивы, отражающие риторику золотого века, символизируют эпоху «роскоши и счастья», которая стала историческим фоном для правления эрцгерцогов в Южных Нидерландах, в то время как сцены охоты метафорически изображают способность правителей укрощать хаос, символизируя подавление протестантских восстаний против политической власти Испании и духовного авторитета церкви.

Расцвет аллегорической живописи стал элементом политической и культурной стратегии эрцгерцогов, которые использовали искусство не только для украшения, но и для персонификации и подтверждения политической, идеологической и духовной власти испанской короны в регионе.

Список литературы / References

- Баттистини М. (2008) *Символы и аллегории: энциклопедия искусства*, Москва, «Омега», 384 с.
- Battistini M. (2008) *Simvoly i allegorii: entsiklopediya iskusstva* [Symbols and Allegories: Encyclopedia of Art], Moscow, Omega, 384 p. (In Russian)
- Бородина С. (2018) Аллегория пяти чувств во французской живописи галантного века, *Мир искусств*, № 3–4 (23–24), с. 70–74.
- Borodina S. (2018) Allegoria pyati chuvstv vo frantsuzskoi zhivopisi gallantnogo veka [Allegory of the Five Senses in French Gallant Era Painting], *Mir iskusstv*, no. 3–4 (23–24), pp. 70–74. (In Russian)
- Benninga S. (2019) The Changing Perception of the Five Senses, *Ikonotheke*, vol. 29, pp. 103–122. DOI: 10.31338/2657-6015ik.29.14
- Brenner D. (2024) Normatively Conditioned Synagonism: Competition and Collaboration, Specialization and Quality Enhancement in the Context of Guild Monopolies on Painting, in Y. Hadjinicolaou, J. van Gastel, M. Rath (eds.) *Synagonism: Theory and Practice in Early Modern Art*, Leiden, Boston, Brill, pp. 149–197.
- De Maeyer M. (1955) *Albrecht en Isabella en de schilderkunst: bijdrage tot de geschiedenis van de XVIIe-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden* [Albrecht and Isabella in Art: Contribution to the History of 17th Century Painting in the Southern Netherlands], Brussels, Paleis der Academiën, 547 p. (In Dutch)
- Díaz Padrón M. (1975) *Museo del Prado: Catálogo de pinturas. Escuela flamenca: siglo XVII. T. 1: Texto* [Museo del Prado: Catalogue of Paintings. Flemish School: 17th Century. Vol. 1: Text], Madrid, Patronato Nacional de Museos, 502 p. (In Spanish)
- Ertz K. (1979) *Jan Brueghel der Ältere (1568–1625): die Gemälde: mit kritischem Oeuvrekatalog* [Jan Brueghel the Elder (1568–1625): The Paintings: with Critical Catalogue of the Works], Köln, DuMont, 645 p. (In German)

Hairs M.-L. (1985) *The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century*, Brussels, Lefebvre & Gillet, 518 p.

Madrazo P. de (1884) *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España: desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid* [Artistic Journey of Three Centuries through the Painting Collections of the Kings of Spain: from Isabella the Catholic to the Formation of the Royal Museum of Prado in Madrid], Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 322 p. URL: <https://archive.org/details/AQ080> (accessed: 23.04.2025). (In Spanish)

Maxwell C. (2017) *Scents & Sensibility: Perfume in Victorian Literary Culture*, Oxford, Oxford University Press, 361 p.

Merriam S.M. (2002) *Icons after Iconoclasm: The Flemish Garland Picture, 1608–1700*, Cambridge, MA, Harvard University, 578 p.

Paolini C. (2019) *Peter Paul Rubens e gli arciduchi delle Fiandre Meridionali* [Peter Paul Rubens and the Archdukes of the Southern Netherlands], Rome, GB Editoria, 600 p. (In Italian)

Romero Medina R., Vlieghe H. (2024) David II Teniers als restaurator, O.M. Van de Vijf zintuigen door Peter Paul Rubens en Jan I Brueghel [David II Teniers as Restorer by the example of The Five Senses by Peter Paul Rubens and Jan I Brueghel], *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art et*, XCIII, pp. 131–136. (In Dutch)

Silver L. (2006) *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 373 p.

Sopeña Ibáñez F. (1972) *La música en el Museo del Prado* [Music in the Prado Museum], Madrid, Patronato Nacional de Museos, 308 p. (In Spanish)

State P.F. (2015) *Historical Dictionary of Brussels*, Lanham, Bloomsbury Publishing PLC, 590 p.

Swan C. (2020) Liefhebberij: a market sensibility, in I. Leemans, A. Goldgar (eds.) *Early Modern Knowledge Societies as Affective Economies*, London, Taylor & Francis, pp. 141–164.

Twerdy S. (2013) Cabinet-en-abyeme: Virtue, Knowledge, and Allegory in 17th-century Antwerp Kunstammer Paintings, *Academia.edu*, 30 p. URL: https://www.academia.edu/5715497/Cabinet_en_abyeme_Virtue_Knowledge_and_Allegory_in_17th_century_Antwerp_Kunstammer_Paintings_2013_ (accessed: 23.04.2025).

Van Miegroet H.J. (2017) Creating Attributability with the Five Senses of Jan Brueghel the Younger, in D. Taylor Cashion, H. Luttikhuisen, A.D. West (eds.) *The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400–1700: Essays in Honor of Larry Silver*, Leiden, Boston, Brill, pp. 487–499.

Van Mulders C. (2007) The Collaboration Between Peter Paul Rubens and Jan Brueghel the Elder, in J. Vander Auwera, S. Sprang (eds.) *Rubens: A Genius at Work*, Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Lannoo Publishers, pp. 107–124.

Woollett A.T., van Suchtelen A. (2006) *Rubens and Brueghel: A Working Friendship*, Zwolle, Waanders Publishers, 274 p.

Иллюстрации к исследовательской статье Э.Д. Ху
«Серия “Аллегория пяти чувств” из Прадо: аллегория, гирлянда
и синестезия в творчестве П.П. Рубенса и Я. Брейгеля Старшего»



Ян Брейгель Старший, Питер Пауль Рубенс. Аллегория зрения. 1617



Ян Брейгель Старший, Питер Пауль Рубенс. Аллегория слуха. Ок. 1617–1618



Копия с оригинала Яна Брейгеля Старшего и других художников.
Аллегория зрения и обоняния. Ок. 1620



Копия с оригинала Яна Брейгеля Старшего и других художников.
Аллегория вкуса, слуха и осязания. Ок. 1620