

ОТ ПОЗДНЕЙ ГОТИКИ К РЕНЕССАНСУ. ГРОБНИЦА ГЕРЦОГА ФИЛИБЕРА II

УДК: 726.8
ББК: 85.136.1

Гордусенко Мария Ивановна



стажер отдела скульптуры и декоративно-прикладного искусства,
Музей Гетти, Лос Анджелес, США,
Лос Анджелес, США, e-mail: Maria.gordusenko@gmail.com

Аннотация

Посредством иконографического и стилистического анализов подчеркивается значимость гробницы герцога Филибера II Савойского (1480 – 1504) в процессе эволюции европейской скульптуры от поздней готики к Ренессансу. Гробница Филибера II сопоставляется со средневековыми и ренессансными аналогами. В результате выявляются как традиционные, так и новаторские черты, характерные для данного произведения. Разнообразные стилистические мотивы, свойственные гробнице Филибера II, рассматриваются с учетом особенностей региона, его географической, политической и культурной ситуации. Исследование показывает, что данное произведение не только необычно с точки зрения иконографии, но и является ранним примером гармоничного сочетания фламандских и итальянских стилистических тенденций. В этом контексте акцентируется роль скульпторов, работавших над созданием гробницы, а также влияние эстетических предпочтений заказчицы проекта – Маргариты Австрийской (1480 – 1530), жены покойного герцога.

Ключевые слова

культовая архитектура, монументально-декоративная скульптура, гробницы, готика, Ренессанс

*Публикация подготовлена при поддержке Международной программы стипендий
Фонда Форда.*

*Я уснул и спал, и восстал, ибо Господь защитил меня
(Псал. 3:7)*

Построенный в XVI веке ансамбль церкви Св. Николая Толентинского в Бру в окрестностях французского города Бург-ан-Бресс, богато декорирован изысканной скульптурой, соединяющей средневековые и ренессансные стилистические мотивы. Неотъемлемой частью ансамбля является гробница герцога Филибера II Савойского (1480 – 1504), расположенная непосредственно в церкви (рис. 1, 2). Этот памятник является ярким примером перехода от поздней готики к Ренессансу и вызывает интерес ученых, неизменно отмечающих его художественное своеобразие.

Достаточно широкий круг исследователей, в частности Эштон (1931), Гелфанд (2003, 2007) и Айхбергер (1995, 2007), рассматривают ансамбль в Бру и его скульптурное убранство, связывая его с личностью Маргариты Австрийской (1480 – 1530). Именно Маргарита Австрийская, дочь императора Максимилиана I и правительница габсбургских Нидерландов в 1507–1515 годах, была инициатором строительства и главным идеологом проекта. В монографиях Ноде (1948) и Бодсона (1958) внимание главным образом сосредоточено на архитектурном комплексе в Бру, включавшем не только церковь Св. Николая Толентинского, но и монастырь с множеством



Рис. 1. Церковь Св. Николая Толентинского в Бру, 1506–1532. Фото автора

построек и прилегающим садом. В основном данные издания рассматривают строительство архитектурного ансамбля в Бру как стремление Маргариты Австрийской упрочить собственное политическое положение и заявить о себе как о независимой правительнице; упоминания о декоре ансамбля, скульптуре и герцогском надгробии здесь достаточно краткие. В ряду последних публикаций особенно выделяется статья Карпино (1997), где автор проводит параллель между гробницей герцога Филибера II Савойского и некоторыми средневековыми памятниками.

Исследования, посвященные непосредственно скульптуре ансамбля, немногочисленны. Отдельные данные присутствуют, например, в статье Ловентала (1983) о портретах Филибера II Савойского, а также в монографии Айкельманна (2006) о творчестве скульптора Конрада Майта, одного из главных авторов надгробия герцога. Особого внимания заслуживают труды Пуарэ (1994, 2000, 2003), отличающиеся системностью и большой тщательностью изучения архивных материалов. В данных исследованиях рассматриваются различные аспекты из истории строительства ансамбля в Бру; серьезную часть составляют исследования мраморной и алебастровой скульптуры из церкви Св. Николая Толентинского. В целом лишь немногие ученые останавливаются на подробном стилистическом анализе герцогской гробницы и роли различных скульпторов, приглашенных Маргаритой Австрийской для работы над проектом.

В силу специфичности темы история церкви Св. Николая Толентинского в Бру и особенно ее скульптурный декор на протяжении длительного времени оставались приоритетом зарубежных исследователей и не привлекали внимания российских искусствоведов. Целью данной публикации является подчеркнуть уникальность гробницы Филибера II Савойского и акцентировать значимость этого памятника в процессе стилистической эволюции скульптуры от поздней готики к Ренессансу. В статье рассматриваются иконографические и стилистические особенности произведения,



Рис. 2. Конрад Майт и мастерская. Гробница Филибера II Савойского, 1530-е гг. [17, с. 96]

проводится его сравнение с другими гробницами; прослеживается эволюция стиля, а также разграничиваются фламандские и итальянские влияния в гробнице Филибера II Савойского; более того, акцентируется роль эстетических предпочтений Маргариты Австрийской и вклад приглашенных ею французских, фламандских и итальянских мастеров в создание гробницы. В результате указывается, какие факторы способствовали сочетанию фламандских и итальянских тенденций в скульптуре, что, в свою очередь, определяет роль гробницы Филибера II Савойского в контексте трансформации стиля от поздней готики к Ренессансу.

Непосредственная близость Франции и Италии оказала важное влияние на культуру и искусство исторической области Бру. Ансамблю, возникшему на перекрестке регионов, эпох и стилей, была уготована особая роль. Маргарита Австрийская, вдова герцога Филибера II Савойского, выступила заказчицей скульптурной гробницы для своего покойного супруга. В 1506 году она основала церковь Св. Николая Толентинского – святого, в день поминаения которого почил Филибер II. Именно в стенах этой церкви планировалось расположить гробницу герцога – смысловой центр всего ансамбля. Впоследствии свое начинание Маргарита развила до масштабов постройки фамильного мавзолея; герцогиня приказала поместить гробницу матери Филибера II Маргариты де Бурбон и собственную также в церкви Св. Николая Толентинского (рис. 3, 4).

О своих художественных предпочтениях Маргарита Австрийская неоднократно упоминала в переписке. Пуарэ отмечает, что в обращении к французскому художнику и архитектору Жану Перреалю (р. после 1450 – ум. после 1530), успешному придворному мастеру, Маргарита говорит об эскизе «современной гробницы» для своего супруга. Однако в настоящее время данных, насколько дизайн, созданный им, был сохранен или видоизменен, не сохранилось. Доподлинно известно лишь, что французский вариант эскиза сложился под



Рис. 3. Интерьер церкви Св. Николая Толентинского в Бру с гробницей Филибера II Савойского в центре. 1506–1532 [17, с. 85]



Рис. 4. Гробницы Маргариты Австрийской и Филибера II Савойского в церкви Св. Николая Толентинского [20, с. 26]

влиянием традиций итальянского Ренессанса. Выдающийся скульптор Михаэль Коломб (1430 – 1513) был приглашен воплотить проект согласно идеям Перреалья. Известно, что ранее Коломб и Перреаль вместе работали над гробницей Франсуа II и Маргариты де Фуа в Нанте, примечательной аллегорическими скульптурами четырех добродетелей, выполненных в виде женских фигур, установленных по углам. Возможно, изначальный эскиз гробницы Филибера II во многом напоминал произведение из Нанта. В частности, Пуарэ отмечает, что Коломб также работал над статуями добродетелей для гробницы в Бру [17, с. 96].

Однако в 1512 году Маргарита Австрийская решила отказаться от замысла Перреалья и наняла фламандских мастеров для работы над проектом. Причинами подобного решения могли стать несколько факторов. По мнению Ринг, это были либо «придворные интриги», в которые был вовлечен Перреаль, либо недовольство Маргариты тем, что его работа продвигалась очень медленно [19, с. 257]. Известно также, что на тот момент скульптор Коломб был уже стар и болен, работать ему было тяжело, о чем мастер упоминал в письмах Маргарите [17, с. 75].

В 1516 году южно-нидерландский художник Жан Ван Роом (Jean van Roome) и его помощник Лоис Ван Богхем (Loys van Boghem) начали создавать новые эскизы гробницы. Именно они привнесли позднеготические фламандские мотивы в стилистику проекта. Гробница Филибера II – результат трудов целой группы мастеров, которую возглавлял Конрад Майт (Conrad Meit), ставший придворным скульптором Маргариты Австрийской. В 1526 году он приступил к созданию двух образов Филибера II; один из них был изображением покойного при жизни (gisant), а второй – после смерти (transi). Согласно контракту, мастер должен был выполнить лишь лица и руки обеих скульптур, над остальными элементами работали его ассистенты – брат, Томас Майт, итальянцы Бенуа де Серан (Benoit de Serin) и Онофрио Кампитолио (Onoffrio Campitoglio), а также Гиль Вамбелли (Gilles Vambelli).

Династическая гробница

Филибер II, герцог Савойский, был вторым мужем Маргариты Австрийской. Он умер в 1504 году, всего через три года после свадьбы. Смерть Филибера стала большой трагедией для Маргариты, которая после этого приняла решение больше никогда не выходить замуж.



Рис. 5. Жан де Марвий, Клаус Слютер, Клаус де Верве; Жан Малуэль. Гробница Филиппа II Смелого. Рубеж XIV – XV вв. [9, с. 43]

Ансамбль в Бру, задуманный ею как усыпальница для супруга, был призван стать не только воплощением скорби, но и «символом бессмертной любви» [2, с. 43]. Многие исследователи также сходятся во мнениях, что фамильный мавзолей в Бру был стремлением Маргариты Австрийской к самоутверждению, своеобразным манифестом ее политических амбиций. Однако предположение, что в данном случае имело место сочетание всех этих факторов, представляется наиболее рациональным.

Безусловно, будучи опытным политиком и сильной личностью, Маргарита использовала проект в Бру в качестве дополнительной возможности заявить о себе и династических ценностях своей семьи. На строительство церкви Св. Николая Толентинского ее вдохновила традиция семейного мавзолея, заявленная более столетия назад ее предками, герцогами бургундскими, при строительстве часовни Шанмоль в Дижоне, которую Маргарита посетила в 1501 году.

Очевидно, между двумя памятниками прослеживается как стилистическая, так и идейная связь. Отдавая предпочтение готике, Маргарита следовала по стопам своих великих предков из династии Валуа, не просто придерживаясь их стиля, но и их методов заявить о могуществе рода посредством архитектуры и искусства [8, с. 200]. Ряд исследователей сравнивает церковь Св. Николая Толентинского и часовню Шанмоль. Например, Гелфанд проводит параллели между их порталами, на каждом из которых присутствуют скульптурные изображения заказчиков, герцога и его жены за молитвой, а также образы их святых покровителей. Подобно тому как на портале часовни Шанмоль помещены коленопреклоненные молящиеся Деве Марии Филипп II Смелый (1342 – 1404) и его жена, а также Св. Иоанн Креститель и Св. Екатерина, в тимпане западного фасада церкви Св. Николая Толентинского изображены Маргарита Австрийская и Филибер II Савойский, молящиеся Христу вместе со своими святыми покровителями. Необходимо

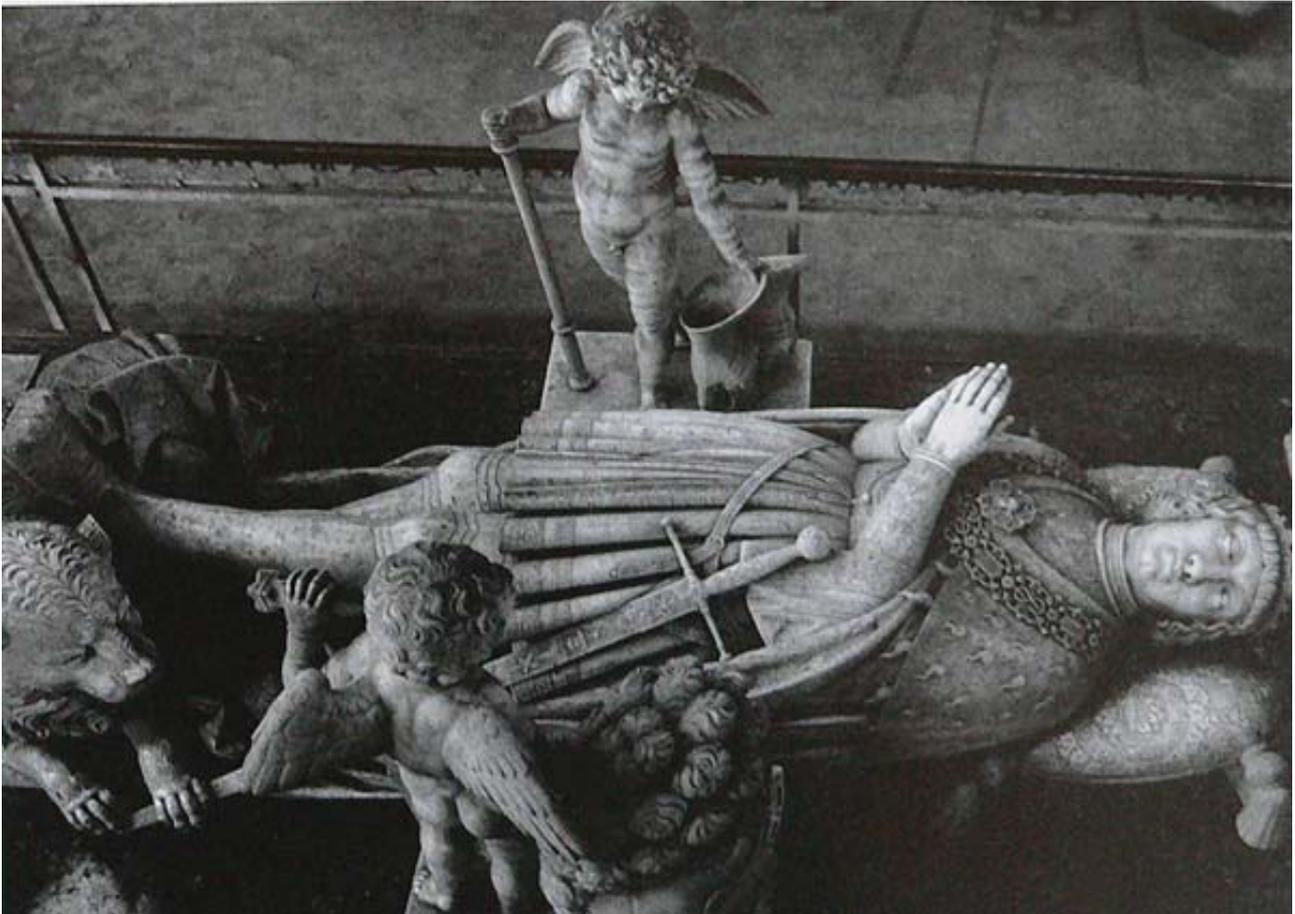


Рис. 6. Гробница Филибера II Савойского, верхний ярус (gisant, au vif) [6, с. 45]

также отметить, что обе династические церкви относились к монастырям, находившимся под покровительством герцогов, для которых было очень важно, что монахи будут постоянно поминать их души в своих молитвах. Однако еще большее значение в данном случае имеют общие черты между гробницами Филибера II и Филиппа Смелого (рис. 5). Прошно в своей статье отмечает, что первый памятник был, несомненно, вдохновлен династической гробницей бургундского герцога [18, с. 227].

Основная идея, преобладающая в скульптурном убранстве церкви Св. Николая Толентинского – триумф жизни над смертью, вера в спасение и воскресение. Это особенно ярко выражено в алтарном образе с Семейю Радостями Марии и в сюжетах витражей. Коэн отмечает, что в церковных витражах, посвященных теме победы над смертью, Филибер II соотносится с Христом [4, с. 124]. Идея воскресения Филибера II, по мнению Айкельманна, своей кульминации достигает в скульптурном образе на надгробии, где герцог изображен буквально за мгновение до своего пробуждения к вечной жизни [6, с. 50].

“Au vif” и “de la mort”. Два образа одного человека

Гробница Филибера II Савойского, расположенная в сакральном церковном пространстве, подчеркивает высокий статус покойного. Она принадлежит к двухъярусному типу и включает два портретных изображения покойного герцога, каждое из которых представляет его в полный рост и лежащим. Скульптура верхнего яруса выполнена из каррарского мрамора, в то время как образ нижнего – из местного алебаstra.

Образ Филибера II на верхнем ярусе гробницы (gisant) окружен шестью фигурами ангелов (рис. 6). Двое из них, стоящие у Филибера в головах, поддерживают его герб, двое других у его ног – фланкируют плиту, очевидно, предназначавшуюся для эпитафии. Еще один ангел справа держит герцогский жезл и перчатки, а тот, что слева, хранит шлем, украшенный



Рис. 7. Гробница Филибера II Савойского, нижний ярус (transi, de la mort) [15, с. 31]



Рис. 8. Сивилла Агриппа, декор нижнего яруса гробницы Филибера II. Фото автора

перьями, и молот. Лев, лежащий у ног герцога, символизирует силу и благородство. Плита черного мрамора, на которой покоится образ Филибера II, поддерживается массивным поясом из невысоких декоративных колонн с нишами, увенчанными изысканными «пламенеющими» балдахинами. В этих нишах находятся скульптуры сивилл. Данные статуи наряду с роскошным убранством архитектурных элементов конструкции гробницы украшают нижний ярус произведения и скрывают за собой второе изображение герцога (transi).

В создании обеих скульптур Филибера II Савойского чувствуется рука Конрада Майта. Несмотря на то, что сам мастер никогда не встречал Филибера при жизни, ему удалось создать образ, поражающий своими портретными характеристиками. При работе над ним Майт использовал прижизненный портрет герцога в качестве модели. Важно отметить, что два образа Филибера II, выполненные для двух ярусов этой гробницы, существенно различаются. Верхний представляет собой парадный портрет герцога *au vif*, т. е. таким, каков он был при жизни, в доспехах и со всеми атрибутами, указывающими на его статус [6, с. 50]. Портрет Филибера I, размещенный на нижнем ярусе гробницы – это образ герцога *de la mort*, или на смертном одре. Однако в данном случае скульптор отказался от традиционного средневекового мотива изображения покойного с шокирующими признаками разложения. Перед нами, скорее, идеализированный образ Филибера II, прекрасного спящего, а не умершего, юноши [11, с. 126]. Несмотря на то, что данные интерпретации двух образов герцога, принадлежащие Айкельманну и Ловенталу, считаются общепризнанными, их можно оспорить.

В действительности оба изображения Филибера II в определенной степени идеализированы, однако в данном случае речь идет о двух различных способах идеализации. Образ в доспехах ближе к средневековой традиции и напоминает гробницы бургундских герцогов не только иконографически, но и своей экспрессией, выражением широко раскрытых глаз, смотрящих в бесконечность. Безусловно, это идеальный образ правителя, который должен остаться в памяти потомков. Полной его противоположностью является скульптура нижнего яруса гробницы, представляющая Филибера II в образе обнаженного атлета эпохи Ренессанса.

Коэн отмечает, что в данном случае подход скульптора говорит об ином, ренессансном понимании смерти и акцентировании идей гуманизма, которые были распространены при дворе Маргариты Австрийской [4, с. 120]. Несмотря на идеализацию образа, черты молодого герцога натуралистичны и человечны (рис. 7). Ничто не указывает на его социальный или политический статус, и это напоминает о распространенном христианском утверждении, что перед Богом все равны. Конрад Майт наделил данный образ элементом неоднозначности: с одной стороны, лицо Филибера выражает легкое страдание, с другой – кажется, что его полуоткрытые веки говорят о пробуждении от смертного сна, что является квинтэссенцией идеи, прослеживающейся во всем ансамбле.

Образы ангелов и сивилл

Наряду с изображениями самого герцога гробница украшена фигурами ангелов и сивилл, требующих отдельного внимания. Они не только играют важную роль в иконографии памятника и глубже раскрывают идею произведения, но и говорят об изобретательности создавших их скульпторов – Бенуа де Серан и Онофрио Кампитолио из Флоренции. Следует отдать должное их мастерству, а также знаниям анатомии и пропорций. Безусловно, типаж ангелов говорит об увлеченности обоих скульпторов тенденциями итальянского маньеризма. Образы ангелов оживляют произведение и скрашивают ощущение грусти и меланхолии. Возможно, в данном случае они символизируют любовь Маргариты и Филибера, и даже намекают на нерожденных детей этой четы, поскольку счастливые годы брака были прерваны трагической смертью супруга.

Несмотря на то, что в большинстве публикаций по отношению к этим скульптурам используется слово «путти», данный термин не вполне подходит, поскольку относится к античной мифологии. В данном случае более уместно называть их ангелами, присутствие которых на надгробии, расположенном в христианской церкви, вполне обосновано традицией. Считалось, что именно ангелы препровождают душу покойного в рай, поэтому практически для всех средневековых гробниц знатных персон характерны подобные элементы. Ангелы с гробницы Филибера II демонстрируют новые тенденции в иконографии и стилистике этих традиционных персонажей.

Сивиллы, украшающие нижний ярус гробницы, не были атрибутированы исследователями ни одному из вышеупомянутых скульпторов. Бодсон предполагает, что их создал неизвестный и талантливый фламандский мастер [2, с. 32]. Однако не исключено, что это именно те скульптуры, над которыми начинал работу француз Михаэль Коломб, так и не завершивший свое дело. Впоследствии образы могли быть видоизменены и закончены другим мастером, что и создало определенные проблемы в атрибуции.

В публикациях Лемуана, Бодсона и Пуарэ затрагивается вопрос, действительно ли десять женских образов являются сивиллами или это аллегии добродетелей. Пуарэ не исключает, что добродетели могли быть заменены на сивилл в связи со сменой предпочтений заказчика [17, с. 96]. Современные ученые склонны считать, что нижний ярус гробницы украшают сивиллы, или античные пророчицы, предсказавшие рождение Христа и некоторые другие важные библейские события. Действительно, маловероятно, что это образы добродетелей, которых, как известно, всего семь, в то время как скульптур на гробнице десять. В средние века о сивиллах знали немного, однако с течением времени эти персонажи завоевали популярность в христианской иконографии. Их зачастую изображали как женщин в тюрбанах и с массивными книгами в руках. Более того, различить прорицательниц можно было благодаря соответствующим атрибутам.

Бодсон и Пуарэ упоминают Киммерийскую, Тибуртинскую, Самейскую, Кумскую и Египетскую сивиллу, также именуемую Агриппа (рис. 8). Образ последней отличается особенной индивидуальностью, во многом благодаря длинной косе. Традиционный атрибут Агриппы – плеть, напоминающая о том, что ее предсказание было о бичевании Христа. Однако не всех сивилл с гробницы Филибера II можно идентифицировать, поскольку их атрибуты утрачены.

В христианской иконографии сивиллы, как правило, изображаются с пророками. Наиболее известным примером этому могут послужить фрески Сикстинской капеллы работы



Рис. 9. Гробница архиепископа Генри Чисел. 1424. Кентерберийский собор. Источник: www.wga.hu

Микеланджело. Для иконографии гробниц образы сивилл необычны, однако в таких случаях следует учитывать, что определяющим является замысел заказчика. Возможно, пожелав увидеть на гробнице скульптуры сивилл, Маргарита стремилась в очередной раз обозначить связь между фамильной усыпальницей в Бру и скульптурным ансамблем часовни Шанмоль в Дижоне, где важную роль играют образы пророков. Подобно тому, как они образуют пьедестал некогда увенчанной распятием скульптурной группы «Голгофа», сивиллы с нижнего яруса гробницы Филибера II также входят в структурную основу памятника. Здесь немаловажен и символизм роли сивилл, предречения которых не только соотносятся с предсказаниями пророков о смерти Христа, но и гласят о радостном событии Воскресения.

Именно пророчества сивилл являются неотъемлемой частью идеи ансамбля церкви Св. Николая Толентинского, всецело сфокусированной на вере в Воскресение. В данном контексте особое значение для гробницы Филибера II приобретает образ Фригийской сивиллы, предсказавшей Воскресение Христа. Но поскольку не всех сивилл представляется возможным идентифицировать, вопрос, которая из пророчиц античности есть Фригийская сивилла, остается проблемой дальнейшего исследования. Бесспорным является лишь факт, что присутствие в гробнице Филибера II Савойского образов сивилл, столь популярных в искусстве итальянского Возрождения, можно считать очередным проявлением итальянских влияний.

Гробница Филибера II Савойского и ее роль в развитии иконографии

Иконография гробницы Филибера II необычна, и указать на ее прямые аналоги достаточно сложно; тем не менее, помимо множества уникальных особенностей этого произведения, прослеживается и ряд параллелей со средневековыми бургундскими образцами. Например, как и Филипп II Смелый, гробница которого была создана примерно на столетие раньше, Филибер II изображен в полный рост лежащим на плите черного мрамора. Оба герцога показаны в своих лучших парадных одеждах, их головы увенчаны коронами и покоятся на подушках. В ногах присутствуют аллегорические фигуры львов. Однако натуралистичная полихромная роспись

скульптуры Филиппа II Смелого, выполненная Жаном Малуэлем, относится к одному из важных отличий между этими двумя произведениями. Более того, в противоположность динамичным фигурам ангелов с верхнего яруса гробницы Филибера II образы ангелов, поддерживающих подушку в головах бургундского герцога, в большей степени связаны со средневековой традицией. Для обеих гробниц характерен мотив арочных архитектурных элементов с нишами для скульптур, украшающих нижний ярус, но, несмотря на это, скульптуры, размещенные в этой части каждой из гробниц, существенно различаются. Созданная по образцам знаменитых королевских надгробий из Сен-Дени, гробница Филиппа II в нижнем ярусе имеет не фигуры сивилл, а похоронную процессию, состоящую из верных подданных, оплакивающих герцога.

Иконография и композиция гробницы Филибера II Савойского содержат целый ряд новых тенденций. Характерная особенность данного произведения заключается в том, что оно относится к двухъярусному типу: представляет как прижизненный, так и посмертный образы герцога. Исследуя иконографические истоки двухъярусных гробниц, Пуарэ упоминает о влиянии похоронной церемонии на сложение подобного типа конструкции. Согласно традиции, в прощальной церемонии, которая зачастую занимала несколько дней, тело умершего герцога размещали на особых носилках, состоящих из двух ярусов. В верхнем – использовалась модель покойного с восковой посмертной маской, а в нижнем ярусе скрывали от глаз публики настоящее тело. Так умершего герцога транспортировали во время похоронной процессии и размещали в храме на время богослужения. Фактически двухъярусные скульптурные гробницы повторяют собой данную конструкцию [17, с. 121].

В XV веке в Англии двухъярусные гробницы были особенно популярны. В верхнем ярусе таких памятников неизменно присутствуют ангелы, которые, согласно представлениям верующих, препровождают душу покойного в рай (рис. 9). Подобным произведениям всегда был присущ дух морализаторства, подчеркивание суетности жизни и бренности всего мирского, поэтому скульптуры покойных, размещенные в нижних ярусах, как правило, являются отталкивающими и натуралистичными образами смерти и разложения. Именно это отличает гробницу Филибера II от английских прототипов: образ молодого умершего герцога прекрасен и скорее наводит на размышления о воскресении, чем о смерти.

Гробница Филибера II отличается и от датированных тем же периодом французских образцов, для которых были характерны коленопреклоненные образы в верхнем ярусе надгробия и лежащие – в нижнем. К наиболее известным произведениям такого типа относится гробница Луи XII и Анны Бретонской в Сен-Дени, созданная братьями Жюст в 1515 – 1531 гг. (рис. 10). В ней заметны влияния итальянского Возрождения, которые на тот момент были широко распространены во Франции. Каркас гробницы напоминает произведения итальянской архитектуры, он украшен равномерным ритмом арочных проемов, скульптурами добродетелей и апостолов. Фигуры коленопреклоненных Луи XII и Анны Бретонской украшают верхнюю часть гробницы, в то время как реалистично исполненные тела умерших традиционно покоятся в нижнем ярусе. Подобная иконография впоследствии была развита скульптором Корнелисом Флорисом в гробнице Кристиана III (1579) и в ряде других образцов. Коэн отмечает, что в изображении покойного Кристиана III очевидны влияния прекрасного идеализированного образа Филибера II Савойского, в котором отсутствуют мотивы разложения [4, с. 2].

Благодаря своеобразию иконографической системы гробница Филибера II Савойского заметно выделяется из ряда памятников такого характера. Однако сравнение этого произведения как с более ранними, так и с более поздними образцами, обнаруживает наличие некоторых схожих мотивов, что позволяет говорить о существовании иконографической преемственности. По словам Гелфанда, гробница Филибера II обеспечивает формальную связь между архетипами из Шанмоль и произведениями XVI века [8, с. 194].

Зарубежные традиции и их влияние на стилистику гробницы

Рассматривая гробницу Филибера II, невозможно не остановиться на ее стилистическом

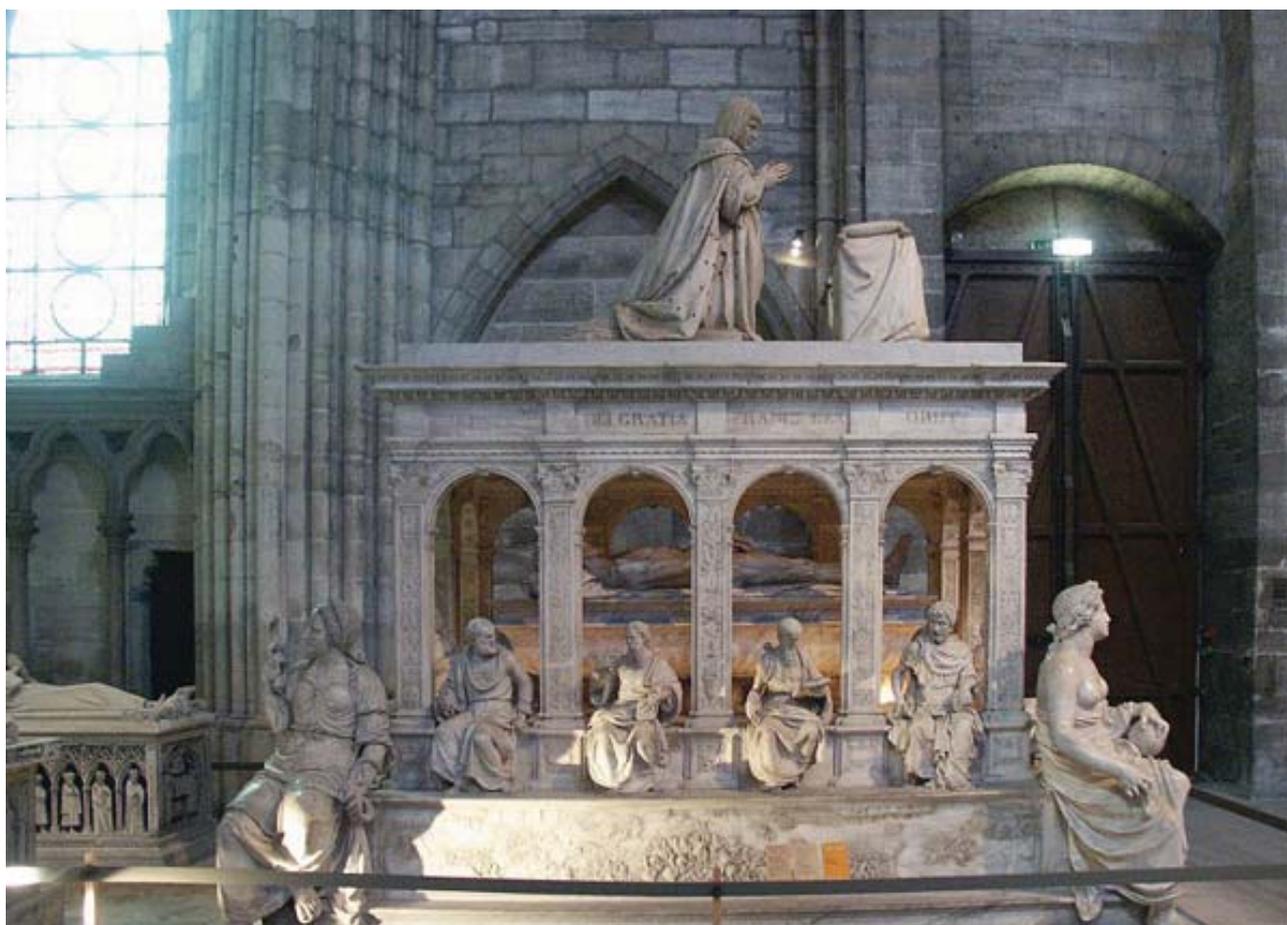


Рис. 10. Братья Жюст. Гробница Луи XII и Анны Бретонской. 1515 – 1531. Сен-Дени. Источник: www.bluffton.edu

своеобразии. Мнения историков искусства по поводу всевозможных художественных тенденций, оказавших влияние на этот памятник, расходятся. Большинство исследователей отмечает в этом ансамбле французские, фламандские и итальянские черты, но подчеркивает преобладание именно фламандского позднеготического стиля. Ноде подвергает критике ренессансные итальянские мотивы в гробнице, но высоко оценивает влияния фламандской готики [14, с. 87]. Бодсон также упоминает об этих двух основных стилях в ансамбле церкви Св. Николая Толентинского. По его мнению, декор пламенеющей готики здесь не диссонирует с ренессансными архитектурными мотивами в церковных витражах [2, с. 45].

Многообразие стилей и их сосуществование в Бру объясняется тем, что долгое время этот регион был территорией активного культурного обмена между Францией и Италией. Сюда в поисках работы съезжались мастера из различных стран, которые и приносили оригинальные тенденции, быстро ассимилировавшиеся на новой почве. Над ансамблем в Бру работали французские и фламандские, итальянские и немецкие художники, скульпторы и архитекторы. На разных этапах строительства и оформления церкви каждый из них привнес в проект частицу своего мастерства. Маргарита Австрийская знала, что любому правителю, заботящемуся о своем международном статусе, важно быть меценатом и покровительствовать талантам. Именно поэтому, следуя примеру своих предков, герцогов Бургундии, она пригласила нескольких художников и скульпторов работать при дворе.

В сложении стилистического облика скульптурного убранства церкви важным фактором были и эстетические предпочтения Маргариты Австрийской. Современники отзывались о ней, как о персоне с утонченным вкусом, прекрасно разбирающейся в искусстве и актуальных стилевых направлениях. Например, Липинска отмечает, что столь модные в тот период итальянские стилистические мотивы особенно ценились при дворе Маргариты Австрийской [10, с. 235]. Безусловно, это способствовало появлению в церкви Св. Николая Толентинского

своеобразных и необычных по стилю скульптур.

Отказавшись от услуг французских мастеров на начальном этапе разработки проекта и пригласив фламандцев, Маргарита стремилась минимизировать французские стилистические влияния на подвластных ей территориях. Многие исследователи в данном случае считают определяющим именно политический аспект. Безусловно, по тем временам подобный выбор был решительным, смелым и патриотичным. Маргарита Австрийская, первая женщина, ставшая в 1506 году правителем Бургундских Нидерландов, ощущала острую необходимость заявить о политической самостоятельности своих владений от Франции, подчеркнуть свой статус и родство с бургундскими герцогами.

Скульптурное убранство церкви, как правило, всегда тесно ассоциируется с определенным регионом, его культурными и художественными особенностями. Поэтому работая над эскизами, Жан Ван Роом и Лоис Ван Богхем использовали типично фламандские пышные орнаментальные мотивы пламенеющей готики. Однако было бы ошибочным полагать, что Маргарита Австрийская стремилась создать скульптурный ансамбль в архаичном стиле. Неслучайно к работе над гробницей своего супруга она пригласила Конрада Майта, известного новаторским стилем и «несредневековыми по своей природе» образами [3, с. 45]. Все в посмертном скульптурном портрете Филибера II, выполненном Майтом для гробницы, говорит о ренессансных идеалах гармонии физических пропорций и бессмертия внутреннего мира. Мастер сумел выразить это не только благодаря эмоциональной наполненности образа, но и с помощью техники исполнения.

В свою очередь, типично фламандские позднеготические мотивы играют важную декоративную и композиционную роль в скульптурном убранстве церкви, внося в него единство и гармонию. Эти черты заметны также и в образах сивилл, и в элементах декора архитектурной составляющей нижнего яруса гробницы, они способствуют органичному восприятию данного произведения как неотъемлемой части всего ансамбля. Более того, мастерство техники исполнения этих элементов создает ощущение невероятной тонкости и изысканности.

В гробнице Филибера II Савойского органично сочетаются позднеготические и ренессансные, фламандские и итальянские тенденции, это наглядно иллюстрирует развитие и эволюцию стиля. Не удивительно, что столь неоднозначное произведение было создано именно в Бру, на территории, где диалог культур был исторически сложившейся ситуацией, а стилевое разнообразие – естественной средой.

Заключение

Гробница Филибера II Савойского, важнейшая часть скульптурного ансамбля церкви Св. Николая Толентинского, является связующим звеном между готикой и Ренессансом как в иконографическом, так и в стилистическом плане.

Иконография гробницы соединяет в себе и традиционные средневековые, и новаторские ренессансные черты. Влияние последних проявилось в идеализации посмертного образа покойного, несвойственной средневековой скульптуре. Являясь достойным обрамлением для подобного образа герцога, изысканные «пламенеющие» элементы фламандской готики создают неповторимый декоративный эффект и структурируют всю композицию гробницы, а образы сивилл наполняют его смыслом и глубиной.

Особенность стилистических характеристик гробницы Филибера II Савойского обусловлена влиянием исторических, географических, политических, культурных и художественных факторов. Благодаря сложившейся ситуации культурного обмена, местная, фламандская традиция, которую активно поддерживала Маргарита Австрийская, была обогащена французскими и итальянскими влияниями.

Гробница Филибера II Савойского имеет ключевое значение для развития европейской скульптуры XVI века.

Благодарности

Специальная благодарность профессору Х. Т. Ван Фейну (Университет Гронингена, Нидерланды), помогавшему на всех этапах исследования. Отдельное спасибо коллегам из музея «Королевский монастырь в Бру» в городе Бург-ан-Бресс, и особенно Жану-Люку Делю, за теплый прием, профессиональные консультации и поддержку.

Библиография

1. Ashton, A. J. Margaret of Austria and the Church of Brou / A. J. Ashton. // *Contemporary Review*. – 1931. – № 140. – P. 491–500.
2. Baudson, F. Brou: l'église et le monastère / F. Baudson. – Paris, 1958. – 62 p.
3. Carpino, A. Margaret of Austria's funerary complex at Brou: conjugal love, political ambition, or personal glory? / A. Carpino. // *Women and art in early modern Europe: patrons, collectors, and connoisseurs*. – 1997. – P. 2–16.
4. Cohen, K. Metamorphoses of the death Symbol: the Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance / K. Cohen. – Los Angeles, 1973. – 215 p.
5. Eichberger, D. A cultural centre in the Southern Netherlands: the court of archduchess Margaret of Austria (1480-1530) in Mechelen / D. Eichberger. // *Princes and princely culture*. – 2003. – P. 239–258.
6. Eikelmann, R. Conrat Meit: Bildhauer der Renaissance / R. Eikelmann. – München, 2006. – 299 p.
7. Gelfand, L.D. Margaret of Austria and the encoding of power in patronage: the funerary foundation at Brou / L.D. Gelfand // *Widowhood and visual culture in early modern Europe*. – 2003. – P. 256–268.
8. Gelfand, L.D. Regional styles and political ambitions: Margaret of Austria's monastic foundation at Brou / L.D. Gelfand // *Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*. – 2007. – P. 193–202.
9. Jugie, S. The mourners: tomb sculptures from the court of Burgundy / S. Jugie. – New Haven, 2010. – 128 p.
10. Lipińska, A. Ein tafell von Alabaster zu Antorff bestellen: Southern Netherlandish Alabaster Sculpture in Central Europe / A. Lipińska // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. – 2006. – № 32/4. – P. 231–258.
11. Lowenthal, C. Conrat Meit's portraits of Philibert the Fair of Savoy / C. Lowenthal // *Studien zum europäischen Kunsthandwerk: Festschrift Yvonne Hackenbroch*. – 1983. – P. 192–196.
12. McGee Morganstern, A. Gothic tombs of kinship in France, the Low Countries, and England / A. McGee Morganstern. – Pennsylvania, 2000. – 252 p.
13. Nash, S. Northern Renaissance art / S. Nash. – Oxford, 2008. – 354 p.
14. Nodet, V. L'église de Brou / V. Nodet. – Paris, 1948. – 100 p.
15. Poiret, M.-Fr. Le monastère royal de Brou / M.-Fr. Poiret. – Paris, 2000. – 64 p.
16. Poiret, M.-Fr. Marbres et albâtres dans l'église de Brou, Bourg-en-Bresse / M.-Fr. Poiret. – Besançon, 2003. – 114 p.
17. Poiret, M.-F. Le monastère de Brou: le chef-d'œuvre d'une fille d'empereur / M.-Fr. Poiret. – Paris, 1994. – 126 p.
18. Prochno, R. Modelés et copies d'œuvres de Champmol / R. Prochno // *La création artistique en France autour de 1400: actes du colloque international (2006)*. – P. 279–295.
19. Ring, G. An Attempt to Reconstruct Perréal / G. Ring // *The Burlington Magazine*. – 1950. – № 92. – P. 254–261.
20. Sarda, M.-A. Le monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse / M.-A. Sarda. – Paris, 2005. – 128 p.

FROM LATE GOTHIC TO THE RENAISSANCE. THE TOMB OF PHILIBERT II, DUKE OF SAVOY

Gordusenko Maria I.

PhD student,

Groningen University,

Netherlands, e-mail: Maria.gordusenko@gmail.com

Abstract

Using iconographic and stylistic analysis, the author emphasizes the importance of the tomb of Philibert II, Duke of Savoy (1480 – 1504) in the evolution of European sculpture from late Gothic to the Renaissance. The tomb of Philibert II is compared with medieval and Renaissance analogues. The result is both traditional and innovative features characteristic of this project. The various stylistic motifs of the tomb of Philibert II are considered allowing for the specific features of the region and its geographic, political and cultural context. The study shows that this artwork is unusual not only from the viewpoint of iconography but also is an early example of a harmonious combination of the Flemish and Italian stylistic tendencies. In this context, the author points to the role of the sculptors who created the tomb, and the influence of the aesthetic preferences of the project's customer, Margaret of Austria (1480 – 1530), the Duke's widow.

Key words:

religious architecture, monumental and decorative sculpture, tombs, Gothic, Renaissance

References

1. Ashton, A. J. (1931) Margaret of Austria and the Church of Brou. *Contemporary Review*, No. 140, pp. 491–500.
2. Baudson, F. (1958) *Brou: l'église et le monastère*. Paris: Alpina.
3. Carpino, A. (1997) Margaret of Austria's funerary complex at Brou: conjugal love, political ambition, or personal glory? *Women and art in early modern Europe: patrons, collectors, and connoisseurs*. Cynthia Lawrence, Ed. University Park, PA. Penn State University Press. P. 2–16.
4. Cohen, K. (1973) *Metamorphoses of the death Symbol: the Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. Los Angeles: Univ. of California Press.
5. Eichberger, D. (2003) A cultural centre in the Southern Netherlands: the court of archduchess Margaret of Austria (1480-1530). In: *Mechelen / D. Eichberger. Princes and princely culture*. P. 239–258.
6. Eikelmann, R. (2006) *Conrat Meit: Bildhauer der Renaissance*. München.
7. Gelfand, L.D. (2003) Margaret of Austria and the encoding of power in patronage: the funerary foundation at Brou. In: *Widowhood and visual culture in early modern Europe*. P. 256–268.
8. Gelfand, L.D. (2007) Regional styles and political ambitions: Margaret of Austria's monastic foundation at Brou. In: *Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*. P.193–202.
9. Jugie, S. (2010) *The mourners: tomb sculptures from the court of Burgundy*. New Haven.
10. Lipińska, A. (2006) Ein tafell von Alabaster zu Antorff bestellen: Southern Netherlandish Alabaster Sculpture in Central Europe *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, No. 32/4, pp. 231–258.
11. Lowenthal, C. (1983) Conrat Meit's portraits of Philibert the Fair of Savoy. *Studien zum europäischen Kunsthandwerk: Festschrift Yvonne Hackenbroch*. P. 192–196.
12. McGee Morganstern, A. (2000) Gothic tombs of kinship in France, the Low Countries, and England. Pennsylvania.
13. Nash, S. (2008) *Northern Renaissance art*. Oxford.
14. Nodet, V. (1948) *L'église de Brou*. Paris.
15. Poiret, M.-Fr. (2000) *Le monastère royal de Brou*. Paris.

16. Poiret, M.-Fr. (2003) *Marbres et albâtres dans l'église de Brou, Bourg-en-Bresse*. Besançon.
17. Poiret, M.-F. (1994) *Le monastère de Brou: le chef-d'œuvre d'une fille d'empereur*. Paris.
18. Prochno, R. (2006) *Modelés et copies d'œuvres de Champmol. La création artistique en France autour de 1400: actes du colloque international*. P. 279–295.
19. Ring, G. (1950) *An Attempt to Reconstruct Perréal*. *The Burlington Magazine*, No. 92, pp. 254–261.
20. Sarda, M.-A. (2005) *Le monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse*. Paris.