

Садыкова Елена Юрьевна

**МАСТЕР ИЗ МУЛЕНА И ФРАНЦУЗСКОЕ
ИСКУССТВО КОНЦА XV ВЕКА**

Специальность 17.00.04. –
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Работа выполнена на кафедре Всеобщей истории искусства
Исторического факультета Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Ефимова Елена Анатольевна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения
Соколов Михаил Николаевич

кандидат искусствоведения, доцент
Яйленко Евгений Валерьевич

Ведущая организация: Российский государственный
гуманитарный университет

Защита диссертации состоится «26» марта 2008 г. в 16 ч. 00 мин.

На заседании Диссертационного совета (Д.501.001.81) при Московском
государственном университете имени М.В. Ломоносова.

Адрес: Москва, ГСП-2, Ленинские горы, 1-й корпус гуманитарных
факультетов, аудитория 550.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Научной библиотеки
им. А.М. Горького 1-го корпуса гуманитарных факультетов МГУ им. М.В.
Ломоносова.

Автореферат разослан «___» _____ 2008 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,
доктор искусствоведения

С.С. Ванеян

Предметом исследования является творческое наследие Мастера из Мулена (годы деятельности ок. 1480- ок. 1498), представленное в контексте французского искусства конца XV века. Мастер из Мулена – условное имя, введенное в конце XIX века историками искусства Ж. Уленом де Лоо и А. Бушо для обозначения анонимного автора Триптиха «Богоматерь во славе» собора Нотр-Дам в Мулене, исполненного ок. 1498 года по заказу герцога Пьера II Бурбонского и его супруги Анны Французской. Впоследствии вокруг Муленского Триптиха был объединен живописный корпус алтарных картин, подтверждение авторства которых Мастера из Мулена основано на стилистической общности и особенностях художественного строя. В настоящее время мастеру приписывается солидный корпус произведений, включающий пятнадцать алтарных работ, в большинстве своем створки алтарей, разрозненных в XVII-XVIII вв., карандашный рисунок и миниатюру.¹ Подобная полнота наследия предоставляет уникальную возможность проследить эволюцию отдельно взятого мастера на фоне ключевых процессов эпохи и выявить взаимосвязь между основными этапами развития французской живописной школы и творчества художника.

Выбор в качестве предмета исследования живописного наследия Мастера из Мулена не случаен и имеет определенные основания. Творчество Мастера из Мулена, одного из наиболее значительных живописцев своего времени, отражает национальную специфику французской живописи конца XV века. Этот период является переломной эпохой, когда живописные достижения предыдущего этапа подвергаются переосмыслению, а художественные процессы интенсифицируются. Центральным процессом этого периода стало формирование новой художественной традиции, начало которой было положено в середине столетия. Существенной частью этого процесса стало восприятие изобразительной традиции Нидерландов и Италии. Работы Мастера из Мулена, соединившие черты нидерландского и итальянского искусства на основе национальной традиции, отражают процесс взаимодействия различных стилевых воздействий, охвативший живопись Франции того времени. По своему творческому методу и формам выражения Мастер из Мулена принадлежит раннеренессансной традиции. Особенно явно реалистическая сущность его искусства проявляется в донаторских и светских портретах, созданных с натуры. Вместе с тем его произведения содержат ряд условностей и архаизмов, которые свидетельствуют о сохранении средневекового мировоззрения. Подобная двойственность является проявлением общей ситуации во французском искусстве того времени, которое находилось в состоянии трансформации и перехода в новое качество.

¹ См.: Jean Hey, le Maître de Moulins. Exposition documentaire. Catalogue par Lorentz Ph., Regond A. – Moulins, 1990.

Хронологические рамки исследования охватывают период второй половины XV века, с момента завершения Столетней войны в 1453 году до начала XVI века. Основное внимание уделено художественному развитию Франции в период правления Карла VIII (1483-1498), который включает период регентства Анны Французской (1483-1491). Именно в эпоху правления Карла VIII процесс сложения новой национальной традиции находит окончательное выражение. Центральным событием правления Карла VIII явился Неаполитанский поход (22.08.1494 - 23.10.1495), существенно сказавшийся на французском искусстве. Поход Карла VIII, приведший к непосредственному соприкосновению французов с ренессансной культурой и новым для них образом жизни, стал поворотным пунктом проникновения итальянской культуры во Францию, лишь отдельные проявления которой были видны раньше. Период конца XV века привел к рождению нового сплава искусства Франции и Нидерландов и Италии, в котором все более заметную роль играло воздействие итальянской традиции.

Во время неаполитанского похода Мулен, в котором располагался королевский двор, оказался в центре событий. Именно в Мулен прибыла знаменитая команда из двадцати двух мастеров, приглашенных Карлом VIII из Италии в Амбуаз, часть из которых осталась в бурбонском герцогстве. Таким образом, именно в конце XV века школа Бурбонне, анализ которой составляет существенную часть исследования, исполняла роль проводника новых влияний, которые отразились как в архитектуре, так и в живописи, о чем красноречиво свидетельствуют произведения Мастера из Мулена, созданные после итальянского похода. Верхний хронологический рубеж, отмеченный концом правления Карла VIII и созданием Муленского Триптиха, является естественной границей для настоящего исследования.

Касаясь **степени научной разработанности** темы исследования, следует отметить, что творчество Мастера из Мулена получило достаточно широкое освещение в научной литературе, прежде всего во французской историографии. Со времени представления работ Мастера из Мулена на парижской выставке «Французских примитивов» 1904 года до 1960-х гг. большинство исследователей его творчества сосредоточились на проблеме воссоздания его живописного корпуса. На этом этапе проблема атрибуции произведений Мастера из Мулена была неразрывно связана с разрешением вопроса его анонимности: в зависимости от того, какой версии по этому поводу придерживался исследователь, ему приписывались различные работы. Уже в 1901 году К. Бенуа сравнил Триптих «Богоматерь во славе» (Мулен, Собор Нотр-Дам, ок. 1498) с донаторскими портретами Бурбонских герцогов, впервые установив между ними стилистическое и иконографическое сходство.² Однако

² Benoit C. La peinture française à la fin du XV siècle (1480-1501). Le Maître des portraits de 1488 ou le Maître aux fleurs de lys // GBA – 1901 – II – P. 318-332, 368-380.

он обозначил их автора как Мастера портретов 1488 года (согласно дате, нанесенной на раме одного из портретов), тогда как сам Триптих был приписан Мастеру ангелов. Позиция К. Бенуа получила противодействие. Так, бельгийский исследователь Ж. Улен де Лоо заявил о едином авторе луврских портретов и Муленского Триптиха и первым сделал попытку обрисовать круг работ мастера.³ Вместе с Триптихом «Богородица во славе» и луврскими портретами Бурбонов другое представленное на выставке произведение, «Рождество кардинала Ролена» (Отен, Музей кардинала Ролена, ок. 1480), легло в основу группы бесспорных работ мастера, вокруг которых объединялись другие произведения.

В этот период, несмотря на наличие круга работ, объединенных общими стилистическими чертами и единой художественной манерой, существование их автора неоднократно подвергалось сомнению. Полемическую ноту в вопрос существования Мастера из Мулена внес Л. Димье. Вслед за К. Бенуа он настаивал на разрозненности наследия Мастера из Мулена, часть которого приписывалась иностранным мастерам.⁴ Точка зрения Л. Димье имела последователей, которые оспаривали цельность корпуса работ Мастера из Мулена. Так, в 1946 году П. Дюпье пришел к выводу, что Муленский мастер соединяет в своем лице как минимум трех художников.⁵ Наиболее четко эта позиция была сформулирована в вышедшей в 1961 году первой монографии, посвященной Мастеру из Мулена, М. Юйе д'Истриа, в которой его работы были разбиты между двенадцатью мастерами.⁶

Мнение научной общественности выразил А. Шатле, откликнувшийся на монографию М. Юйе д'Истриа статьей «Оправдание Мастера из Мулена».⁷ Ученый убедительно опроверг ее исследовательский метод и восстановил на основе стилистического и иконографического анализа цельность наследия Мастера из Мулена, которая с тех пор не подвергалась оспариванию. Проведенные в 1963 году исследования в рентгеновских лучах выявили цельность творческой манеры Мастера из Мулена и лишили гипотезу М. Юйе д'Истриа смысла.⁸ Установившийся круг работ Мастера из Мулена поддержало большинство исследователей европейского искусства XV века, из которых можно выделить М. Фридлиндера, Ш. Стерлинга и А. Шатле.⁹ Ряд факторов

³ Hulin de Loo G. L'exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la peinture française et provençale. – Brussels-Paris, 1904. – P. 7.

⁴ Dimier L. Les Primitifs français // GBA – 1938 – V-VI. – P. 81-102, 208-236.

⁵ Dupieux P. Les Maîtres de Moulins. – Moulins, 1946.

⁶ Huillet-d'Istria M. La Peinture française de la fin du Moyen Age. Le Maître de Moulins. – Paris, 1961.

⁷ Châtelet A. A plea for the Master of Moulins // BM – 1962. – 717. – P. 517-524.

⁸ Hours M. Le Maître de Moulins radiographié // Lettres françaises. – 1962. – 955 – P.12.

⁹ Friedländer M.J. A painting by the Maître de Moulins in the National Gallery // BM – 1925. – 47. – P. 187-191; Sterling Ch. Du nouveau sur le Maître de Moulins // L'Oeil – 1963 – 107 – P. 2-15,

(главный из которых – возраст изображенных заказчиков) привел к возможности приблизительной датировки работ и выстраиванию условной эволюции творческого метода мастера. В середине 1960-х гг. процесс атрибуции нашел завершение в каталоге Г. Зернера в соавторстве с Ш. Катик, собравших на основе предыдущих исследований под именем Мастера из Мулена корпус работ, дошедший без особых изменений до современности.¹⁰

Таким образом, очевидно, что творчество Мастера из Мулена получило достаточно широкое освещение в ряде трудов специалистов, посвятивших себя его изучению. Однако следует отметить, что в значительной мере это было однобокое изучение: во всех обозначенных выше трудах акцент ставился на разрешение вопроса анонимности и атрибуцию произведений Мастера из Мулена, которые рассматривались вне связи с историческим контекстом и художественной средой. Следует также отметить, что атрибуционная сторона вопроса, которой посвящено большинство публикаций, еще в 1960-е гг. зашла в тупик. Исследовательскую перспективу приобрели проблемы иностранных влияний, а также местных художественных центров во Франции в конце XV века. Однако, эти проблемы не получили существенной разработки с точки зрения взаимодействия с ними Мастера из Мулена, который по-прежнему рассматривался в некой изоляции от современной ему художественной среды и насущных вопросов развития французской живописной школы в конце XV века. Подводя итоги вопросу изучения наследия Мастера из Мулена, можно сделать вывод, что с 1960-х гг. оно вступило в стадию определенной стагнации.

Другим насущным вопросом изучения наследия Мастера из Мулена является вопрос определения их автора. Относительно каждого из приписываемых Мастеру из Мулена произведений было высказано немало полемичных точек зрения, иногда снова приводивших к разделению круга его работ на составные «группы». Имеет смысл обозначить лишь те, которые находили приверженцев. Первая устойчивая точка зрения – отождествление Мастера из Мулена с художником Жаном Перреалем, – была высказана в 1896 году Р. де Мод ла Клавьер, приписавшей ему создание «Муленского Триптиха», и поддержана Ж. Улином де Лоо и П. Дюрье.¹¹ Однако впоследствии эта позиция вызвала справедливую критику Б. Хочстетлера Мейера и В. Веллса, которым удалось точно воссоздать биографию и творческий корпус Ж. Перреала – придворного художника Карла VIII,

65-68; Châtelet A. Au temps des Jean : l'énigme du Maître de Moulins // Anne de Beaujeu et ses énigmes. Actes du colloque national du 28 mai 1983. – Villefranche-sur-Saône, 1984. – P. 110-123;

¹⁰ Zerner H., Katic Sh. Il Maestro di Moulins. – Milano, 1966 (2-е изд.: Zerner H., Katic Sh., Grouvel F. Le Maître de Moulins. – Paris, 1966.)

¹¹ Maulde la Clavière R. de Jean Perréal, dit Jean de Paris : sa vie et son œuvre // GBA – 1896 – XV – P. 367-381; Hulin de Loo G. L'exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la peinture française et provençale // Bruxelles&Paris, 1904. – P. 3-4; Durrieu P. La Peinture en France depuis l'avènement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois (1422-1589). – Paris, 1911. – P. 721-723.

Людовика XII и Франциска I, жившего в Лионе и оставившего после себя ряд миниатюр и алтарных картин.¹² Альтернативу кандидатуре Ж. Перреала составил Ж. Прево, которого отождествляли с Мастером из Мулена П. Дюпье, а также Л. Гродеки, Ж. Дюпон и А. Шатле, до сих пор пропагандирующий эту версию.¹³ На связь с этим лионским витражистом исследователей навела стилистическая близость художественного языка Муленского Триптиха с витражами Муленского собора и капеллы Бурбонов в лионском соборе. Однако свидетельств о выполнении Мастером из Мулена эскизов к этим витражам не сохранилось, таким образом, эта версия лишена фактического обоснования.

Наиболее последовательное обоснование получила идентификация Мастера из Мулена с художником немецкого происхождения Жаном Хеем, оставившим подпись, дату создания, а также имя и обозначение социального статуса заказчика на обороте картины «Ессе Ното» (Брюссель, Королевские музеи изобразительных искусств, 1494), стилистически близкой работам, приписываемым Мастеру из Мулена. Эта версия высказывалась М. Голдблаттом, который не смог довести до конца ее разработку и ошибочно отождествлял личность Ж. Хее с Ж. Клуэ Страшим, называя его «Жан Хей Клуэ Страший» («Jean Hey Clouet le Vieux»)¹⁴ Обоснование версии получила в статьях Ш. Стерлинга и его последовательницы Н. Рейно в 1960-е гг.¹⁵ Окончательному утверждению версии Ш. Стерлинга послужила состоявшаяся в Лувре в 2004 году юбилейная выставка «Французские примитивы. Открытия и новые открытия», на которой работы Мастера из Мулена были представлены под именем Жан Хей, что придало этой идентификации официальный статус.¹⁶

В сущности то, каким именем назвать Мастера из Мулена, не является основополагающим вопросом и не меняет сути его художественных произведений. Важным является то, что за каждой из представленных выше версий идентификации стоит определенное понимание его творчества. Алтарные произведения получают трактовку в зависимости от позиции,

¹² Hochstetler Meyer B. Jean Perréal and Portrait of Louis XII // The Journal of the Walters Art Gallery – 1982 – 40 – P. 41-56; Wells W. Abbott Nicaise Delorme and Jean Perréal. Glasgow's Master of Moulins reconsidered // Apollo – 1981. – 235. – P. 148-155.

¹³ Dupieux P. Les artistes à la cour ducale des Bourbons. Les Maîtres de Moulins // Curiosités bourbonnaises – 39. – Moulins, 1946; Dupont J. Jean Prévost, peintre de la cour de Moulins // AF – 1963. – 3. – P. 77-88; Grodecki L. «Miniature, peinture, vitrail: le Maître de Moulins», compte-rendu de l'exposition Anne de Bretagne et son temps, Nantes, musée Dobrée // AF – 1962 – 2 – P. 242-246; Châtelet A. Jean Prévost. Le Maître de Moulins. – Paris, 2001. – P. 9-15.

¹⁴ Goldblatt M.H. The Master of Moulins Identified // The Connoisseur – 1948 – P. 69-73 (французский перевод: Goldblatt M.H. Deux grands maîtres français : le Maître de Moulins identifié, Jean Perréal. – Paris, 1961. – P. 7-9).

¹⁵ Ring, G. Op. cit. – P. 235; Sterling Ch. Jean Hey, le Maître de Moulins // RdA – 1968. – 1-2. – P. 26-33; Reynaud N. Jean Hey, peintre de Moulins et son client Jean Cueillette – RdA – 1968. – 1-2. – P. 34-37.

¹⁶ Primitifs français. Découvertes et redécouvertes. Musée du Louvre. Du 27 février au 17 mai 2004. Par Thiébaud D., Lorentz Ph., Martin Fr.-R. – Paris, 2004. – P. 47-49.

занимаемой автором идентификации по отношению к самобытности французской живописной школы XV века. Ученые, которые идентифицировали Мастера из Мулена с Ж. Хеем, подчеркивали нидерландскую составляющую его произведений и воспринимали его в качестве иностранного мастера, укоренившегося на французской почве. Тем самым они умаляли самостоятельность развития французской национальной школы, ставя ее в зависимость от нидерландского стиля. Сторонники идентификации Мастера из Мулена с Ж. Перреалем, Фр. Клуэ Старшим и Ж. Прево, напротив, придавали основное значение в художественном развитии Франции конца XV века местным школам. Однако ими не была предпринята попытка связать Мастера из Мулена с конкретной художественной средой: как правило, его произведения рассматривались вне зависимости от контекста их создания.¹⁷

Автор настоящего исследования придерживается нейтральной позиции в вопросе идентификации Мастера из Мулена. Тем не менее, наиболее важной составляющей творческого метода художника ему представляется французская изобразительная традиция, которая превалировала в большинстве его произведений и служила основой восприятия стилистических влияний. Иными словами, автор исследования считает безусловной принадлежность Мастера из Мулена к французской школе живописи, доказательством чему служит последовательный анализ его произведений, выявляющий характерные признаки эволюции французского стиля.

Каждая из представленных выше позиций требует обращения к специализированной литературе. Для рассмотрения идентификации Мастера из Мулена с Ж. Хеем и нидерландской составляющей его творчества необходимо рассмотреть исследования, освещающие проблему *распространения нидерландского стиля* в европейских школах и его взаимодействия с национальными живописными школами. Здесь первостепенное значение имеют труды, в которых затрагивается вопрос распространения нидерландского стиля в европейском искусстве. Основной вклад в развитие этой темы внесли ученые Э. Панофский и О. Пэхт.¹⁸ Обобщающим исследованием, в котором подробно рассмотрены вопросы формирования нидерландского стиля и его воздействия на национальные школы живописи, является книга «Фламандские примитивы и их время» авторского коллектива под редакцией М. де Гран Ри.¹⁹ Подробным образом данный вопрос рассмотрен в издании «Век Ван Эйка. Мир

¹⁷ Исключением является очерк Ф. Грувеля «Двор Бурбонов, увиденный Мастером из Мулена» в книге Г. Зернера. Однако за названием, которое верно отражает ключевую проблему изучения наследия художника стоит описание портретов бурбонских герцогов, созданных в Мулене. Сути вопроса автор не затронул. См.: Grouvel F. La cour des Bourbons vue par le Maître de Moulins // Zerner H. Op. cit. – P. 7-8.

¹⁸ Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Its origins and character. – Vol. 1. – Harvard University Press, 1953; Pächt O. Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei. Herausgeg. von Schmidt-Dengler M. Dr. Auflage. – München, 2002.

¹⁹ Les Primitifs flamand et leur temps. Sous la dir. de Grand Ry M. de – Tournai, 2005.

Средиземноморья и фламандские примитивы. 1430-1530» под редакцией Б. Тилл-Холгера.²⁰ Также необходимо выделить каталог выставки, состоявшейся в 2002 году в Вашингтоне и Антверпене «Молебны и портреты. Исследуя нидерландский Диптих», посвященной развитию формы алтарного диптиха.²¹ Алтарный диптих нашел развитие во французской школе в творчестве Ж. Фуке, Н. Фромана и Мастера из Мулена, у которого он был одной из основных живописных форм.

Для рассмотрения идентификации Мастера из Мулена с Ж. Прево, необходимо обратиться к литературе, освещающей *художественную среду Бурбонне*. При ее последовательном изучении, окажется очевидной невозможность идентификации Мастера из Мулена с художником, деятельность которого протекала в Лионе, о чем свидетельствуют архивы. Явной станет принадлежность Мастера из Мулена к художественной среде Бурбонне, развитие которой он определил.

Проблема существования в Мулене местной художественной школы была поставлена в 1946 году П. Дюпье, который отстаивал ее существование, используя исторические данные, и была воспринята рядом исследователей, открытия которых подытожила И. Брюан.²² Этот вопрос органически вытекал из вопроса существования местных французских школ как таковых, а также их внутренней классификации, систематически разработанной Ш. Стерлингом. П. Дюпье назвал ряд местных художников, работавших в конце XV века в Бурбонне. Однако, как он сам вынужден признать, они являлись мелкими ремесленниками или каменщиками. Главный придворный художник мог, по его мнению, происходить из Лиона – художественного центра с богатой традицией. Той же версии придерживается А. Шатле, который в угоду своей идентификации Мастера из Мулена с Ж. Прево по сути дела отрицает существование местной художественной школы в Мулене. М. Юйе д'Истриа, напротив, выступает за существование в Мулене самостоятельной школы и опирается все на то же исследование П. Дюпье.²³

В дальнейшем вопрос художественной среды Бурбонне нашел развитие в исследованиях, посвященных изучению отдельных памятников искусства и городской среды Мулена, воссозданию которой посвятили себя муленский

²⁰ Le siècle de Van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands. 1430-1530. Dir. Till-Holger B. – Gand-Amsterdam, 2002.

²¹ Hand J.O., Metziger C.A. Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych. Catalog of an exhibition at the National Gallery of Art Washington, D.C., Nov. 12, 2006-Feb. 4, 2007, and at the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, Mar. 3-May 27, 2007. Washington&New Haven&London, 2006.

²² См.: Dupieux P. Peuples et princes en Bourbonnais. – Moulins, 1980; Bruand Y. Le château ducal de Moulins. // Actes du colloque de Moulins. Le duché de Bourbon. 5-6 octobre 2000. – Moulins, 2001. – P. 120-126.

²³ Hullet-d'Istria M. Le Maître de Moulins. Le fond du problème // Anne de Beaujeu et ses enigmes. Actes du colloque national du 28 mai 1983. – Villefranche-sur-Saône, 1984. – P. 124-144.

историк искусства А. Ги и М. Женермон.²⁴ Эти исследователи, касаясь вопроса муленской школы, ограничились анализом отдельных памятников, которые не подверглись систематизации и рассматривались в изоляции от контекста среды их создания. Подобным образом были изучены центральные памятники школы Бурбонне: Павильон Анны Французской и цикл витражей Муленского собора, внимание которым уделили соответственно П. Прадель и Бр. Курманн-Швайц, идеи которых развили И. Брюан и Ж.-Т. Брюэль.²⁵

Для того чтобы определить историческое место Мастера из Мулена в контексте развития французской художественной школы и соответствие его творческой эволюции тем процессам, которые охватили ее, как и европейское искусство конца XV века в целом, автор опирался на определенный круг обобщающих трудов. Среди исторических трудов, посвященных изучению периода конца XV века, следует выделить исследования, которые затрагивают художественное развитие Франции. Эта тема находит развитие в трудах французского историка Ж. Фавье «История Франции. Время герцогств» и «Рождение государства», в которых он первым последовательно прослеживает становление гуманистического мировоззрения во французском обществе.²⁶

Основу исследовательской базы составляют труды, посвященные отдельным аспектам истории искусства Франции конца XV века. Среди общих трудов необходимо упомянуть исследование А. Бланта «Искусство и архитектура во Франции, 1500-1700», в которой представлен стилистический анализ исследуемого периода.²⁷ Особое место занимает исследование А. Шастеля «Искусство Франции. Новая эпоха. 1430-1620», в котором автор уделяет отдельное внимание придворной жизни, являющейся одним из ключевых вопросов данной диссертации, и рассматривает художественные явления в социально-экономическом и интеллектуальном контексте.²⁸ Отдельный пласт литературы, необходимой для раскрытия темы диссертации, составляют исследования, посвященные французской живописи XV века. Главную роль в изучении живописного наследия Франции XV века сыграли Ш.

²⁴ Guy A. La cathédrale de Moulins. – Moulins, 1950; Guy A. Cathédrale de Moulins, son Triptyque, ses vitraux. – Moulins, 1998; Générmon M. Vieilles rues, plaques neuves: les rues de Moulins, Overnes et Yzeure à travers les âges. – Moulins, 1972.

²⁵ Pradel P. Le premier édifice de la Renaissance en France // Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France. – 1969. – IV. – P. 243-258; Bruand Y. Le château ducal de Moulins. // Actes du colloque de Moulins. Le duché de Bourbon. 5-6 octobre 2000. – Moulins, 2001. – P. 120-126; Kurmann-Schwarz Br. Vitraux de la cathédrale de Moulins // Congrès archéologique de France. 146^e session 1988 Bourbonnais. – Paris, 1991. – P. 21-49; Bruel J.-T. Le Vitrail des ducs et ses portraits royaux à la cathédrale de Moulins // Etudes bourbonnaises. – 1998 – 282 – P. 226-233.

²⁶ Favier J. Histoire de France. Le temps des principautés. – Paris, 1984, Favier J. La naissance de l'Etat. – Paris, 1995.

²⁷ Blunt A. Art and architecture in France, 1500-1700. – 5th ed, revised by Beresford R. – New Haven CT, Yale University Press, 1999. (traduction française: Blunt A. L'art et l'architecture en France, 1500-1700. – Paris, 2005).

²⁸ Chastel A. L'art français. Temps modernes 1430-1620. – Paris, 2000.

Стерлинг и А. Шатле. Эпохальным трудом стал каталог французской школы XIV-XV вв. из собрания Лувра, составленный Ш. Стерлингом в соавторстве с его последовательницами Э. Адемар, Н. Рейно и Л. Коллиар, которые разделяли его позицию отстаивания независимого развития французской школы.²⁹ И. Боттино-Фуш в своем новом исследовании «Живопись Франции XV века» представил панораму французской живописной школы XV века с точки зрения социологического анализа, наметив перспективы ее изучения.³⁰

До настоящего времени введенный в научный обиход материал, касающийся наследия Мастера из Мулена, не получил окончательной систематизации. Знакомство с исследованиями, посвященными французскому искусству XV века, свидетельствует о том, что назрела необходимость обобщающего труда, посвященного различным аспектам творческой деятельности Мастера из Мулена и современной ему живописи.

Изучение литературы позволяет определить круг проблем, составляющих **цели и задачи** данного **исследования**. Они состоят в том, чтобы, во-первых, определить место Мастера из Мулена во французской живописной школе, выяснив истоки его творчества и его связи с предшественниками, современниками и последователями. Во-вторых, в том, чтобы конкретизировать это место в контексте реальной среды – художественной школы провинции Бурбонне, развитие которой он во многом инициировал. И в-третьих, в том, чтобы оценить вклад этого мастера в развитие европейского искусства, определив специфику его творчества на фоне общих тенденций развития европейской живописи конца XV века. Именно определение истоков стиля Мастера из Мулена разностороннее изучение его наследия и, наконец, включение этого мастера в контекст европейского искусства, позволит раскрыть своеобразие его творчества и уяснить его роль и положение в эволюции французской живописной школы периода конца XV века.

Разрозненность материала, практически полное отсутствие биографических данных, фрагментарная сохранность художественного наследия как самого Мастера из Мулена, так и школы Бурбонне, делают необходимым для решения этих задач реконструкцию творческого пути Мастера из Мулена, основанную на анализе художественных произведений, аннотированный каталог которых представлен в приложении исследования. Для этого следует выделить оригинальные черты в его методе, являющемся характерным порождением времени, и выявить общие моменты, определившие его творчество. Для достижения поставленных целей автор по возможности полно воссоздает многообразную картину, которую представляла собой художественная жизнь Франции и, прежде всего, школы Бурбонне, в конце XV

²⁹ Sterling Ch., Adhémar H. avec la collaboration de Reynaud N. et Colliard L. Musée national du Louvre. Peintures. Ecole française XIV^e-XV^e-XVI^e siècles. – Paris, 1965.

³⁰ Bottineau-Fuchs Y. Peindre en France au XV^e siècle. – Paris, 2006.

века. Обозначение путей и особенностей французского искусства XV века, проведенное в данной диссертации, основывается на изучении научной литературы, а также на привлечении новых фактов, в том числе установленных автором в ходе самостоятельной работы в музеях Франции и Бельгии, и их синтетическом обобщении. Особая постановка задач в исследовании приводит к интерпретации художественных фактов в соответствующем ключе, что раскрывает хорошо известные произведения искусства с новой стороны и позволяет расширить круг исследуемых памятников.

Методика исследования строится на основе системы комплексного изучения произведений искусства и явлений художественной жизни Франции конца XV века. Творчество Мастера из Мулена изучается в широком контексте европейской живописи. В исследовании прослеживается взаимосвязь развития алтарного искусства с монументальной живописью, витражами и фресками, а также с графикой. Становление ренессансного стиля исследуется в сопоставлении памятников живописи, архитектуры и скульптуры. Введение в контекст исследования анализа памятников литературы и отдельных аспектов философии и религиозного знания, в частности догмата Непорочного Зачатия, позволяет достичь наиболее полного раскрытия смысловой основы художественных произведений школы Бурбонне.

Исходя из задач исследования, изучение художественных памятников производится разнообразными методами: социально-исторического, иконографического стилистического и образного анализа. Таким образом, методика исследования, прежде всего, основана на изучении художественных **источников** – памятников изобразительного искусства Франции конца XV века. Осуществленные поездки в Париж, Мулен, Отен, Бурж, Тур и Брюссель позволили изучить памятники искусства, проанализировать их и составить личное мнение исследователя об их особенностях. Работа в Национальной библиотеке Франции, в Центре исследования и реставрации музеев Франции в Париже, а также в отделах документации художественных музеев Парижа, Мулена и Отена позволила подробно изучить широкий круг письменных источников и научной литературы по исследуемому вопросу.

Поставленная задача – исследовать творчество Мастера из Мулена в широком историческом контексте – позволила автору привлечь широкий круг документальных источников, а также мемуарные и эпистолярные материалы эпохи итальянского похода Карла VIII. В частности к ним относятся письма Карла VIII, а также так называемые «печатные бюллетени» («les bulletins imprimés»), изданные в ходе неаполитанской кампании печатниками Парижа и Лиона, и воспоминания А. де ла Виня и О. де Сен-Желе. Эти источники содержат важные сведения о реалиях похода и о том, как проходил вывоз произведений искусства и мастеров во Францию, что не замедлило сказаться на ее художественном развитии. Другую группу источников представляют

литературные произведения эпохи. Среди них можно выделить «Трактат об искусстве портрета» Ф. Пеллегрена, который представляет собой отражение гуманистического мировоззрения на примере анализа принципов создания портретных произведений.³¹ Ценным первоисточником, дающим представление об эстетических ценностях того времени, является «Наставление» герцогини Анны Французской.³² Анализ этого произведения служит раскрытию художественных процессов в среде Бурбонне и наглядно иллюстрирует процесс становления гуманизма, который находит проявление в созданной в Мулене алтарной и витражной живописи. Произведения придворного поэта Ж. Лемера де Бельжа отражают художественную среду Франции.³³ Одна из его поэм – «Сетование о желанном», была написана в аллегорической форме в соответствии с гуманистическими канонами в 1504 году и является наиболее достоверным источником идентификации Мастера из Мулена.³⁴ Привлечение различных типов источников исследования позволило глубже раскрыть процессы, типичные для художественного развития Франции конца XV века.

Актуальность исследования. Анализ творчества Мастера из Мулена позволяет осветить ключевые вопросы французского искусства конца XV века, а именно процесс сложения новой национальной традиции на фоне утверждения ренессансного стиля, связанного с воздействием нидерландского и итальянского искусства. Период конца XV века является переломным этапом, определившим французское искусство в последующем XVI столетии. Именно в этом кратком отрезке была заложена основа изменений и метаморфоз, которые отметили художественное развитие Франции в XVI столетии, когда основным процессом стало развитие ренессансного стиля в живописной школе Фонтенбло и ряде светских архитектурных сооружений. Между тем искусство Франции конца XV века традиционно оставалось в тени искусствоведческих исследований, а творчество Мастера из Мулена не получало должной оценки. Внимание историков искусства к нему было ослаблено соседством более ярких и влиятельных художественных школ Италии и Нидерландов, центральные представители которых, такие, как Д. Гирландайо, А. Кастаньо, Перуджино и Р. ван дер Вейден, Г. ван дер Гус, Г. Мемлинг и другие, получили несравненно более широкое изучение и многогранную оценку как в трудах отечественных, так и западноевропейских искусствоведов.

В настоящее время изучение творчества Мастера из Мулена вызывает растущий интерес у специалистов, обусловленный волной интереса к так называемым «французским примитивам» («les Primitifs français»). В свете

³¹ Pellegrin F. La Fleur de la science de portraicture. – Paris, 1530.

³² Anne de France. Les enseignements. – Lyon, 1503. (Moulins, 1878).

³³ Lemaires de Belges J. Les illustrations de Gaule et singularitez de Troie. – Paris, 1510-1513; Lemaires de Belges J. Oeuvres. Publiées par J. Stecher. – Louvain, 1882.

³⁴ Lemaires de Belges J. La Plainte du Désiré. – Paris, 1509.

новых исследований, принадлежащих Ф. Лорентцу, А. Шатле, И. Боттино-Фушу и другим специалистам в области французского искусства XV века, Мастер из Мулена предстает масштабной фигурой, требующей основательного разностороннего изучения, которое представлено в настоящем исследовании. Накопленный за последние четверть века материал относительно творчества Мастера из Мулена не получил оценки в отечественном искусствознании. Автор данного исследования обобщил разрозненные материалы о творчестве Мастера из Мулена, определил истоки его метода, провел сравнительный анализ его работ с произведениями алтарного искусства нидерландской, испанской, немецкой и итальянской школ, а также представил их на фоне местной художественной среды, а именно школы Бурбонне. Проведенная работа позволила раскрыть различные аспекты деятельности, основные принципы творческого метода Мастера из Мулена и представить его в полном свете.

Структура работы во многом продиктована самим материалом исследования. Диссертация состоит из введения, четырех глав и заключения. Работа снабжена аппаратом ссылок и библиографией, а также двумя приложениями: каталогом работ Мастера из Мулена и иллюстрациями к основному тексту работы.

Во **введении** определяется предмет исследования, дается краткая характеристика творчества Мастера из Мулена и французского искусства конца XV века, очерчивается круг художественных традиций, предопределивших особенности восприятия ренессансного стиля на французской почве. Обосновывается актуальность выбранной темы, ставятся цели и задачи исследования, приводится краткая история вопроса. Значительную часть введения составляет подробный обзор историографии по теме исследования, затрагивающий ее ключевые вопросы.

Глава первая. Французское искусство конца XV века.

Первая глава посвящена рассмотрению истоков формирования собственно национальной традиции во Франции, которое сопровождалось стилистическим воздействием Нидерландов и Италии. В целом глава служит выявлению основных процессов французской живописи конца XV столетия, которые нашли отражение в творчестве Мастера из Мулена.

Первый раздел главы, «Истоки и формирование новой художественной традиции», посвящен определению истоков творчества Мастера из Мулена и анализу нового национального стиля, начало которому было положено в середине столетия. Французская живопись того времени характеризуется множественностью стилистических течений и внешних воздействий. Формирование национальной традиции в живописи протекало на фоне воздействия двух школ – Нидерландов и Италии, и было взаимосвязано с зарождением ренессансного стиля на французской почве. В течение XV века

приток нидерландских мастеров был наиболее силен на севере и на юге страны: в долине Роны, в Анжу и в Провансе. Контакты с Италией приобрели к середине XV столетия постоянный характер через Неаполь, Ломбардию и Лигурию и традиционно были сильны в Центральной и Южной Франции.

Обозначенные черты отразились в произведениях ведущего художника той эпохи – Мастера из Мулена, сущность творчества которого составляет становление ренессансного стиля в рамках позднеготического искусства. Воздействие нидерландского искусства на французскую живопись составляет ключевой вопрос исследования творчества Мастера из Мулена. Творчество таких нидерландских мастеров, как Я. ван Эйк, Р. Кампен, Р. ван дер Вейден, Г. ван дер Гус и Д. Боутс, оказала важное воздействие на развитие французской художественной школы. Влияние их алтарной живописи проявлялось в колористическом решении, применении ряда формально-стилистических приемов, композиционных и иконографических схем. Творчество Мастера из Мулена, сформировавшегося в Генте под воздействием живописца Гуго ван дер Гуса (ок. 1435-1482), является показательным примером трансформации нидерландского стиля на французской почве.

Наряду с нидерландским влиянием важной составляющей художественного развития Франции того периода являлась итальянская традиция, которая поначалу не обладала такой весомостью. Близость с южноитальянской живописью, в частности с творчеством неаполитанца Антонелло да Мессина (ок. 1430-1479), обнаруживает провансальская школа. Наряду с превалирующим в конце века воздействием на французскую живопись северо- и южноитальянских мастеров, также ощутимо влияние представителей тосканской школы: П. делла Франческа, Перуджино и Д. Гирландайо, проявляющееся у Ж. Фуке и у Мастера из Мулена. В конце XV века, когда было создано основное число его алтарных произведений, происходит усиление итальянизирующих тенденций во французской живописи. Воздействие итальянского искусства открыло новые горизонты развития французского искусства, определив его развитие в XVI веке.

Особую роль в процессе сложения нового стиля и в вопросе воздействия живописных школ Нидерландов и Италии играла разрозненность страны, по-прежнему представлявшей ряд отдельных центров в рамках герцогств, в каждом из которых развивалась своя школа. Нидерландская и итальянская художественные системы получали неравномерное распространение, обусловленное различием между севером страны, оплотом готической традиции, и центральной и южной частями, служившими проводниками новых влияний. Автор последовательно рассматривает наиболее яркие примеры развития локальных школ в изучаемый период. Так, парижская школа представлена анализом витражей церкви св. Северина и творчества Андре д'Ипра (упоминается ок. 1425-1450). Основная линия формирования новой

национальной традиции проявилась в живописи Прованса и Долины Луары, бывшими главными художественными центрами своего времени. Среди южнофранцузских мастеров особое внимание автор уделяет анализу творчества Ангеррана Картона (ок. 1416-1466) и Бартельми д'Эйка (известен с 1440 по 1470 гг.), определивших лицо провансальской школы, а также Никола Фромана (известен с 1460 по 1484 гг.).

Начиная с середины XV века, значение ведущего художественного центра приобретает Долина Луары, куда переместился из Парижа королевский двор. В данном исследовании рассматриваются те произведения, созданные в центральной Франции, которые оказали решающее воздействие на сложение творческого метода Мастера из Мулена. Так, Якоб де Литтмон (известен с 1451 по 1474 гг.), художник северного склада, «un nordique», расписал в начале 1450-х гг. фресками свод домового капеллы Жака Кера в Бурже, составившими один из иконографических и стилистических источников Муленского Триптиха. Наконец, особое внимание уделяется анализу творческого метода и основных алтарных произведений турского мастера Ж. Фуке (ок. 1420-ок. 1478), который определил характер формирования новой национальной традиции. Оригинальный живописный стиль мастера, объединяющий достижения нидерландской и итальянской школ живописи на основе национального восприятия, получил определение «равновесия Фуке» («l'équilibre de Fouquet»). Мастер из Мулена унаследовал творческий метод Ж. Фуке и последовательно развил его живописные принципы, представив в своем итоговом произведении собственный вариант синтеза между фламандским *ars nova* и ранним итальянским Ренессансом.

Второй раздел главы, «Французское искусство рубежа XV-XVI веков: новые горизонты», посвящен анализу искусства периода конца XV века, когда художественные процессы набирают новую силу. Особую роль в утверждении ренессансного стиля сыграла неаполитанская компания Карла VIII, когда Долина Луары, Бурбонне и Лионне приобрели значение очагов Возрождения. В первую очередь новые принципы нашли воплощение в садово-парковом искусстве и замковой архитектуре, где впервые применялась система классического ордера. Как и в середине века, особое место в художественном развитии занимали Прованс и Тур, отличавшиеся богатством изобразительной традиции. При этом искусство того времени отличается выдвиганием новых городов в Центральной Франции, которым принадлежит ведущая роль в развитии нового искусства: Амбуаза, резиденции Карла VIII, Лиона и Мулена, столицы Бурбонского герцогства.

В данном разделе дается широкая картина развития французской живописной традиции в период конца XV века. Подробную характеристику получает парижская школа в лице Мастера св. Жилия, автора алтаря с житием св. Жилия, созданного ок. 1500 года, и Мастера Малого часослова Анны

Бретонской (известен до 1508 года). Южнофранцузская живопись представлена подробным анализом творчества Йосса Лиферинкса, которого принято идентифицировать с Мастером св. Себастьяна (известен в Провансе, Марселе, Экс-ан-Провансе и Дье, с 1493 по 1505 гг.). Проведенный анализ творчества ведущих французских художников конца XV века предоставляет сравнительный материал для сопоставления с живописью Мастера из Мулена, необходимый для выявления его своеобразия и определения его положения в современной ему художественной среде.

Глава вторая. Художественная школа Бурбонне.

Вторая глава исследования посвящена описанию особенностей бурбонского двора, в котором было сильно гуманистическое начало, а также определению круга памятников Бурбонне. Понятие школы Бурбонне применимо к памятникам, созданным в Мулене, а также в Шантели, Бурбон-л`Арбашмбо и других художественных центрах бурбонского герцогства во второй половине XV века. Школа Бурбонне явилась местной средой, в которой протекала деятельность Мастера из Мулена. Для того чтобы определить значение Мастера из Мулена в живописной школе Франции конца XV века, необходимо выяснить специфику художественной среды, в которой он работал, определению которой посвящена данная глава исследования. Приоритетной задачей данной главы исследования является воссоздание художественного развития Бурбонне во второй половине XV века.

Первый раздел главы, «Муленский двор», раскрывает особенности художественного развития Мулена в эпоху правления бурбонских герцогов Иоанна II и Пьера II. Здесь анализируются особенности придворной жизни, заложившие основы для художественного подъема, а также литературные и научные произведения, созданные в Бурбонне. Во второй половине XV века в Мулене нашли развитие точные науки, теология и литература. Изучение латыни и произведений гуманистов придавало муленскому двору значение одного из первых во Франции очагов ренессансной культуры. Еще в середине XV века Бурбонне была второстепенной провинцией с точки зрения развития искусств. Художественный подъем Бурбонне произошел в период правления Пьера II и Анны Французской (1488-1501), которые покровительствовали искусствам. «Государь Мира и Согласия» («Le Prince de la Paix et de la Concorde»), как его называли современники, Пьер II являлся яркой исторической фигурой. В 1473 году Пьер Бурбонский, сир де Боже, заключил брачный союз с дочерью короля Анной (1461-1522), что вывело его в ряд первых в государстве лиц. Именно в период его пятнадцатилетнего правления Бурбонне достигло апогея развития.³⁵

³⁵ См. диссертацию: D'Heedene Baron S. Mecenat d'Anne de France, duchesse de Bourbon ou la vie artistique à la cour de Moulins. Thèse sous la direction de Prache A. Doctorat Art et Archéologie Sorbonne Paris IV(s.l.) (s.n.). – Paris, 1992.

Из представленного в разделе фактического материала явствует, что период правления Пьера II Бурбонского характеризуется политическим, экономическим и художественным расцветом герцогства, особую роль в котором играли устойчивые связи с Долиной Луары и с Лионом. В Мулене, который обрел особый статус в ходе итальянской компании, нашли разностороннее развитие научное знание, литература и изобразительные искусства, отмеченные ренессансным воздействием. Особое внимание в разделе уделяется догмату Непорочного Зачатия, утверждению которого способствовали бурбонские герцоги.

Второй раздел главы, «Художественная жизнь Бурбонне в конце XV века», посвящен анализу памятников искусства муленской школы. Целью раздела является изучение художественного контекста, в котором протекало творчество Мастера из Мулена, наиболее крупного представителя Бурбонской школы. Воссоздание среды, в которой работал художник, является необходимым условием успешного анализа его произведений. Сформировавшийся в гентской мастерской Г. ван дер Гуса художник в начале 1480-х гг. оказался в Мулене, бывшим одним из эпицентров восприятия итальянского стиля, но также и оплотом позднеготической традиции. В муленской школе нашли место характерные для французского искусства того периода явления: подверженность нидерландскому воздействию и усиление италянизирующих тенденций в связи с неаполитанской кампанией Карла VIII.

Особую роль в художественной среде Бурбонне играло интенсивное развитие светской архитектуры, в декоративной системе которой начинают использоваться ренессансные элементы. Повсеместный характер приобрело создание садово-парковых ансамблей, бывших наиболее чуткими проводниками нового стиля. Наряду с реконструкцией резиденций в Бурбон-л'Аршамбо, Шантели и муленского замка, который соперничал по своим масштабам и роскошному убранству с королевской резиденцией в Амбуазе, десятки замков перестраивались по всему Бурбонне, среди которых можно выделить Шато де ла Палис семьи де Шабанн, Шато-де-Рио в Вильнев-сюр-Аллье, а также Шато в Моншенине. Светским сооружением, сосредоточившим основные художественные силы, стал герцогский замок в Мулене, получивший реконструкцию в 1490-е гг. под руководством разработавшего ее план турецкого архитектора Марсо Родье. Среди членов возглавляемой М. Родье команды был один из двадцати двух мастеров Карла VIII столяр Пьетро Неаполитанец. Одним из источников плана нового крыла муленского замка, разработанного М. Родье, является творчество флорентийского архитектора Дж. да Сангалло (1445-1516). Жилая галерея замка, возведенная в 1497-1503 гг., – так называемый Павильон Анны Французской, – наряду с замком Карла Амбуазского в Гайоне, по общему признанию является одной из наиболее ярких ренессансных построек во Франции.

Главным архитектурным проектом периода правления Пьера II Бурбонского стало завершение строительства собора в Мулене. Начатые в 1468 году строительные работы, фактически означавшие возведение нового собора, проводились поэтапно до 1507 года, тогда как декоративные работы продлились до 1540 года. Декоративный ансамбль собора Нотр-Дам, включавший витражный цикл, произведения скульптуры и алтарь Мастера из Мулена, стал центральным художественным бурбонской школы. Витражный цикл состоит из двенадцати композиций на религиозные и исторические сюжеты, украшающих оконные проемы алтарной части и капелл боковых нефов. Как и алтарная живопись школы Бурбонне, витражи отличаются введением иконографических новшеств в традиционные религиозные сюжеты и ренессансными веяниями, проявляющимися в просторных ясных композициях с разработанными архитектурными фонами и в реалистической трактовке донаторских образов, располагающихся в объемных готических нишах. Витражные композиции муленского собора обладают рядом общих черт, объединяющих их с алтарной живописью Мастера из Мулена. Отдельные витражи муленского собора («Древо Есеево», «Витраж св. Екатерины»), развивают общие с алтарями Мастера из Мулена иконографические темы, в частности, тему Непорочного Зачатия. Их роднят общие черты муленской школы: рафинированность сакральных образов, стилевое и иконографическое новаторство, реализм и единство развития раннеренессансной живописи.

Таким образом, наряду с бурным развитием архитектуры художественную среду Бурбонне отличал подъем витражной и алтарной живописи. В ней сказались нидерландские воздействия, воспринятые через творчество Мастера из Мулена. Важную роль в формировании школы Бурбонне играла живопись Центральной Франции: витражи и фрески Буржа, произведения турецких мастеров Ж. Фуке и Ж. Бурдишона, и, наконец, лионские мастера, Ж. Прево и Ж. Перреаль. Эти произведения позволяют определить Бурбонне как художественную школу, которая, обладая рядом типических черт и своеобразием, находилась в русле процесса формирования новой художественной традиции. Анализ светской архитектуры, декоративного ансамбля собора Нотр-Дам в Мулене, соборной скульптуры и станковой живописи позволяет определить круг памятников искусства школы Бурбонне, которые являются непосредственным окружением Мастера из Мулена.

Глава третья. Творческий путь Мастера из Мулена.

Третья глава исследования посвящена творческому пути Мастера из Мулена, который рассматривается в контексте ключевых вопросов эпохи. Он отличается определенностью, несмотря на то, что документальные свидетельства о мастере не сохранились, и единственным источником информации являются его произведения. Невозможность разрешения проблемы анонимности мастера, обозначенная выше, не является непреодолимым

препятствием к восстановлению его биографии. Ряд фактов является точным вне зависимости от версии идентификации. Опираясь на сведения о заказчике, времени и месте создания работ, становится возможным проведение реконструкции творческого пути мастера, которая обладает некой условностью.

Творческая личность Мастера из Мулена сформировалась под влиянием работ Гуго Ван дер Гуса, созданных в 1470-е гг., на которые, по видимому, приходился период его ученичества. Таким образом, нидерландская составляющая сыграла определяющую роль в художественном становлении мастера. В начале 1480-х годов мастер переезжает в Отен, где создает «Рождество» по заказу кардинала Ролена. И, наконец, к середине 1480-х гг. художник попадает в поле зрения Бурбонов, с которыми будет связана его творческая зрелость, прошедшая в Мулене. В результате творческий метод Мастера из Мулена претерпел эволюцию. Сформировавшийся в лоне нидерландской традиции мастер органично вписался в художественную среду Центральной Франции, где затем обратился в сторону италянизирующих тенденций. Таким образом, основу его творчества составил нидерландский стиль, трансформировавшийся на французской почве.

В творческом наследии художника можно выделить определенные линии, общие типы и соответственно объединить основные произведения в разные группы. В их числе сюжетные религиозные композиции: «Рождество кардинала Ролена», «Встреча у Золотых ворот» (Лондон, Национальная галерея, ок. 1491-1492), «Благовещение» (Чикаго, Художественный институт, ок. 1491-1492); образы Богоматери: «Богоматерь с младенцем, окруженные ангелами» (Брюссель, Королевские музеи изобразительных искусств, ок. 1490), «Богоматерь во славе» (центральная часть Муленского Триптиха); донаторские портреты: «Портрет кардинала Шарля II Бурбонского» (Мюнхен, Старая Пинакотека, ок. 1480), «Пьер де Боже, представленный св. Петром» (Лувр, Париж, ок. 1492-1493), «Анна де Боже, представленная св. Иоанном Богословом» (Париж, Лувр, ок. 1492-1492), «Молящаяся Сюзанна Бурбонская» (Париж, Лувр, ок. 1492-1493), «Франсуа Шатобриан, представленный св. Маврикием» (Глазго, Художественная галерея, ок. 1500), «Магдалина Бургундская, представленная св. Магдалиной» (Париж, Лувр, ок. 1492-1495); «Портрет молодой женщины в профиль» (Париж, Лувр, Кабинет рисунка, ок. 1490); светские портреты: «Портрет дофина Шарля-Орлана» (Париж, Лувр, 1494), «Портрет Маргариты Австрийской» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен, Коллекция Роберта Лемана, ок. 1490-1491).

Творческий путь мастера можно поделить на три этапа, соответствующих стилистической эволюции. Каждый этап ознаменован созданием центрального алтарного произведения. Первый, «бургундский», этап, приходится на 1480-е гг., когда было создано «Отенское Рождество». Неаполитанская кампания служит естественной границей между двумя последовавшими «бурбонскими»

этапами, ознаменованными созданием Триптиха «Непорочного Зачатия» и Триптиха «Богоматерь во славе». Основные разделы главы, «Рождество кардинала Ролена», «Реконструкция Триптиха «Непорочного Зачатия», Триптих «Богоматерь во славе» и «Портретная живопись», посвящены анализу центральных произведений Мастера из Мулена. Таким образом, в данной главе уделяется внимание ключевым, наиболее полно вобравшим творческие принципы художника произведениям, между которыми укладывается его двадцатилетняя творческая эволюция.

В свете подробного проведенного анализа творчества Мастера из Мулена, представленного в данной главе, он предстает как наиболее значительный представитель французской живописной школы конца XV века. В отличие от предыдущих исследователей, сосредоточившихся на стилистическом и иконографическом анализе работ Мастера из Мулена, автор настоящего исследования провел анализ его творческого пути с точки зрения процесса формирования новой национальной традиции, обусловленного воздействием художественных школ Нидерландов и Италии. Особое внимание было уделено определению роли заказчиков в творческой деятельности Мастера из Мулена и его воздействия на местную художественную среду. Проведенный анализ показал, что произведения Мастера из Мулена сыграли решающую роль в развитии школы Бурбонне, где он ассимилировал итальянскую традицию, превалирующую в произведениях, созданных во второй половине 1490-х гг., когда Мулен, наряду с Туром, Амбуазом и Лионом, был одним из главных проводников итальянского влияния.

Четвертая глава. Мастер из Мулена и европейская живопись конца XV века.

Четвертая глава исследования посвящена определению места творчества Мастера из Мулена среди европейских школ. Для этого необходимо провести ретроспективный анализ творчества современников мастера – представителей разных национальных школ живописи, – в свете воздействия нидерландского искусства на процесс формирования новой живописной традиции. Как показано в предыдущей главе, творческий метод Мастера из Мулена претерпел эволюцию. Сформировавшийся в лоне нидерландской традиции мастер органично вписался в художественную среду Центральной Франции, где затем обратился в сторону итальянизирующих тенденций. Таким образом, основу его творчества составил нидерландский стиль, трансформировавшийся на французской почве. В данном аспекте творчество Мастера из Мулена вписывается в общеевропейскую тенденцию второй половины XV века, когда нидерландский стиль вступал во взаимодействие с национальными школами.

В XV столетии европейские национальные школы Франции, Германии, Испании и Португалии, находились под несколькими волнами воздействия нидерландского стиля, начиная от Я. ван Эйка и Р. Кампена до Р. ван дер

Вейдена и затем Г. ван дер Гуса. Обмену стилистическими и иконографическими формами способствовал вывоз художественных произведений из Нидерландов, приобретший особый масштаб к концу XV века.

В первом разделе, «Пути распространения нидерландского стиля», обозначены пути, формы и способы распространения нидерландского стиля в европейской живописи XV века. На фоне представленной панорамы Мастер из Мулена предстает участником широкого процесса, характеризующего художественное развитие европейских стран. Распространение нидерландского стиля основывалось на интенсивном экономическом, династическом и художественном обмене. Основу художественного обмена составляло «перемещение мастеров» («la mobilité des artistes»), которое, наряду с вывезенными произведениями, напрямую способствовало циркуляции новых художественных форм. «Обоюдная миграция» («la migration mutuelle») художников между Нидерландами и Францией, участником которой был Мастер из Мулена, представляет отдельную, наиболее существенную сторону вопроса «перемещения мастеров». Необходимо подчеркнуть, что особенно интенсивно художественный обмен протекал между Нидерландами и Францией, Испанией и Португалией. Таким образом, Мастера из Мулена в общеевропейском контексте можно определить как одного из участников процесса «перемещения мастеров», способствовавшего распространению нидерландского стиля, носителем которого он изначально являлся.

Во втором разделе, «Восприятие нидерландского стиля в европейских школах», проводится сравнительный анализ французской живописной школы с ведущими европейскими школами с точки зрения восприятия нидерландского стиля и его взаимодействия с местной традицией. Во Франции следует выделить южный регион, бывший эпицентром восприятия нидерландского стиля. Начиная с середины XV века, многочисленные выходцы из Нидерландов концентрируются в Южной Франции, прежде всего в Провансе, роль которого в этот период сопоставима с ролью, выполняемой в начале столетия Парижем. Проведенный анализ творчества Николя Дипра, работавшего в Авиньоне с 1495 по 1531(?) гг. наглядно демонстрирует разницу между южнофранцузской живописью, в которой в конце XV века доминирует итальянская традиция, и творчеством Мастера из Мулена, в котором италянизирующее начало проявляется в виде отдельных тенденций.

Наибольший интерес с точки зрения сопоставления с французской школой в XV веке предоставляет художественный материал Испании, где можно выделить мастеров, обладающих сходством с Мастером из Мулена. Во второй половине XV века в испанском искусстве доминировал «испано-фламандский стиль» («el estilo hispanoflamenco»), представляющий собой соединение национальной традиции с нидерландским началом. «Испано-фламандский стиль» нашел наиболее полное выражение в творчестве

Бартоломе Бермехо (известен с 1460 по 1501 гг.), который стал ключевой и одновременно завершающей фигурой его развития. Творчество Бермехо сочетало в себе андалусскую и кастильскую традиции с нидерландскими принципами. Алтари Бермехо отмечены стилистическими заимствованиями у нидерландских мастеров, среди которых кроме Р. ван дер Вейдена можно выделить Р. Кампена, Д. Боутса и Х. Мемлинга. Однако главным в его картинах является выражение национального начала, основанного на готической традиции, условности которой очевидно сковывали одаренного мастера.

В этом отношении сравнение творчества Б. Бермехо и Мастера из Мулена является показательным для выявления принципов восприятия нидерландского стиля в испанской и французской школах. Бермехо ограничивается воспроизведением отдельных приемов и, несмотря на полноту своего художественного дарования и обращение к нидерландским образцам, остается в рамках средневековой традиции. Мастер из Мулена, напротив, вырабатывает собственный художественный язык, основанный на реалистическом методе, применительно к национальной традиции. Наглядный пример тому представляет «Богоматерь-млекопитательница» (Валенсия, Музей изобразительных искусств, ок. 1468) Бермехо, с которой перекликается аналогичный образ Мастера из Мулена из Коллекции Бакри.

Не менее наглядно развитие испано-фламандского стиля иллюстрирует творчество Педро Берругете (ок. 1450-1503). Среди современных художников стилистически Мастеру из Мулена наиболее близок именно П. Берругете, творческий стиль которого также основан на двойном воздействии нидерландского и итальянского искусства. Таким образом, очевидно, что в испанской и французской школах наблюдаются общие моменты в восприятии нидерландского стиля. Именно в этой школе работали художники, стилистически близкие Мастеру из Мулена – Б. Бермехо и П. Берругете. Однако творческий метод этих мастеров открывает принципиальное различие, корень которого кроется в разнице художественного развития двух школ. Если французская живопись, несмотря на подверженность иностранным влияниям, обладала самостоятельностью, то испанская школа, скованная условностью средневековой традиции, шла по пути подражания модным тенденциям.

Принципиально иной тип реакции на нидерландский стиль открывает немецкая школа, сравнение с которой служит выявлению специфики творческого метода Мастера из Мулена. Особо восприимчивой к новым веяниям оказалась южнонемецкая область Швабия, где работали Л. Мозер, К. Виц и Х. Мультер, а также Кельн, бывший наиболее важным художественным центром севера страны. Представитель немецкой школы Мартин Шонгауэр (1435/40-1491) воспринял нидерландский стиль на качественно ином уровне и стал первым представителем немецкой школы, органично усвоившим живописный язык *ars nova*. Сравнение алтарных картин Шонгауэра с

произведениями Мастера из Мулена демонстрирует отличия в восприятии нидерландского стиля двумя мастерами, корень которых лежит в разных путях эволюции национальных школ.

Таким образом, на примере рассмотренного материала выявляются различные варианты реакции на нидерландский стиль, как на одно из наиболее ярких явлений своего времени. Вариант, носящий характер внешнего следования в школе Испании и вариант процесса выработки нового национального стиля, базирующегося на национальной традиции, в школах Германии и Франции. Именно сопоставление с различными вариантами сочетания нидерландской художественной системы с местной традицией на примере творчества М. Шонгауэра и Б. Бермехо, а также ее вступления в противодействие с италянизирующей струей, на примере творчества П. Берругете и Й. Лифферинкса, позволяет выявить особенности метода Мастера из Мулена. В свете проведенного сопоставительного анализа его можно охарактеризовать как носителя нидерландского начала, глубоко воспринявшего изобразительную традицию центральной Франции, что привело к формированию нового художественного языка, составившего суть его творческого метода. Постановка вопроса в ракурсе распространения нидерландского стиля способствует четкому определению художественной проблематики эпохи, и тем самым помогает яснее представить место в европейской живописи такого художественного феномена, как Мастер из Мулена. Таким образом, вопрос идентификации Мастера из Мулена отходит на второй план, тогда как его творческое наследие получает всесторонний анализ.

В заключении подводятся итоги всему исследованию. Анализ творчества Мастера из Мулена в контексте историко-культурного и художественного развития Франции конца XV столетия, определение истоков его метода, лежащих в живописи середины столетия и заключающих процесс формирования новой национальной традиции, позволяют автору не только полнее и шире, но и по-новому осветить вопрос его наследия. Мастер из Мулена в данном свете занимает особое место во французском искусстве. Сформировавшийся в стилистике Г. ван дер Гуса художник не пошел эпигонским путем, но, интегрировавшись в художественную школу Бурбонне, осуществлял интенсивные поиски по выработке собственной стилистики на основе достижений именно французских мастеров, что было показано в третьей главе исследования. Достижения нидерландской школы, а также итальянской, составлявшие тогда часть художественной культуры Бурбонне, были органично вписаны мастером в собственный стиль, влившийся в процесс сложения новой национальной традиции. Очевидным становится его место в художественной системе своего времени: как участника общеевропейского стилистического обмена, в котором главенствующее место занимала нидерландская традиция, воздействие которой имело важное место в формировании художника, но не

лишило его самостоятельности. В этом и заключается подлинное значение этого художника для истории французского искусства, восстановление и оценка которого составила главную задачу данной диссертации.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые предпринята попытка комплексного исследования творческого наследия Мастера из Мулена в контексте художественной среды Бурбонне как ее основного представителя. Подобная задача не ставилась в исследованиях ни отечественных, ни зарубежных ученых, которые затрагивали данные вопросы в отдельности. В исследовании представлен комплексный анализ обозначенных вопросов и последовательный анализ произведений Мастера из Мулена, что в совокупности позволяет воссоздать его творческий путь и выявить закономерности эволюции французского искусства конца XV века. Автор направил в единое русло исследовательские потоки информации, что позволило дать многостороннюю оценку изучаемому художественному явлению.

Новизна исследования состоит и в том, что художественная среда Бурбонне рассматривается с точки зрения преломления стилистических влияний и исторических тенденций. Выделение характерных особенностей, позволяющих говорить о школе Бурбонне в истории искусства, и анализ творчества Мастера из Мулена составляют основу для выявления становления новой художественной традиции, который находит завершение именно в его произведениях. Представленная в четвертой главе панорама распространения нидерландского стиля в европейских школах живописи, на примере сравнительного анализа творчества М. Шонгауэра, Б. Бермехо и Мастера из Мулена и других центральных мастеров национальных школ, также проводится впервые и позволяет добиться особой полноты раскрытия темы диссертации.

Практическая значимость работы. Исследование может быть использовано при написании как обобщающих, так и конкретных трудов по истории французского искусства конца XV века и школы Бурбонне в частности. Научные положения и выводы, сформулированные в работе, описание и анализ конкретных художественных памятников может быть представлен в сводных работах по истории искусств, энциклопедических статьях и разделах различных учебных пособий. Отдельные положения исследования могут быть использованы при чтении лекционных курсов, проведении семинаров по средневековой иконографии и истории искусства Средних веков.

Апробация работы. Основные положения и значительная часть выводов исследования нашли отражение в публикациях и прошли апробацию на ряде научных и научно-практических конференций: Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры – Оружейная палата, Государственный историко-культурный музей-заповедник Московский Кремль (2003), Лазаревские чтения – Исторический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова

(2005), Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства – Государственная Третьяковская галерея (2007). Диссертация обсуждена и одобрена на заседании кафедры Всеобщей истории искусства Исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях:

1. Мастер из Мулена и развитие французского живописного портрета в последней четверти XV века // Традиции и современность. Межвузовский сборник научных статей. Москва-Уфа, 1999. С.54-67.
2. Французская шпалера эпохи Раннего Возрождения // РосЗИТЛП. Современные проблемы текстильной и легкой промышленности. Межвузовская научно-техническая конференция. Тезисы докладов. Часть 3. Москва, 2000. С. 7.
3. Католический и православный мир в пятнадцатом столетии на примере России и Франции: связь с современностью // РосЗИТЛП. Россия и мировая культура на рубеже XX-XXI столетий. Межвузовская теоретическая конференция. Научные доклады. Москва, 2000. С. 32-34.
4. Научные принципы преподавания дисциплины «история искусства». Проблема включения в учебную программу французского Возрождения // РАО, МАНПО, МПГУ. Ценностные приоритеты общего и профессионального образования. Материалы международной научно-практической конференции. Часть 4. Москва, 2000. С. 83-86.
5. Шпалерный цикл «Дама с единорогом» // ИГТА. Молодые ученые – развитию текстильной и легкой промышленности. Поиск – 2001. Межвузовская научно-техническая конференция аспирантов, магистрантов и студентов. Тезисы докладов. Иваново, 2001. С. 228-229.
6. «Открытие Италии» - культурное значение итальянского похода Карла VIII // МГУ им. М.В. Ломоносова. Ломоносов – 2003. Труды научной конференции студентов и аспирантов. История. Сборник тезисов. Москва, 2003. С. 211-214.
7. **«Лица ровесников, живших в далекие времена...» Образы детей в живописи мастеров Северного Возрождения // «Искусство в школе» Общественно-педагогический и научно-методический журнал. Москва. 2007 №4. С. 11-14.**
8. **Догмат Непорочного Зачатия и воплощение этого новозаветного сюжета в изобразительном искусстве. Муленский Триптих // Вестник МГУКИ. 2007 № 6. С. 200-203.**