

Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations. Vol. 7. P., 1855. 608 p.

Twelve-Light Torchère [Electronic resource]. URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/120019739?img=1> (дата обращения: 16.12.2012).

Versace Collection Exceeds \$10 Million at Sotheby's [Electronic resource]. URL: <http://antiquesandthearts.com/AW0-04-10-2001-13-10-59> (дата обращения: 09.09.2012).

Zek J. Tre commissioni di Nikolay Demidoff ad artigiani parigini // I Demidoff a Firenze e in Toscana. A cura di Lucia Tonini. Firenze, 1996. P. 165–180.

Статья поступила в редакцию 04.12.2012 г.

УДК 73.033 + 73.034 + 730:77.041.53

М. И. Гордусенко

ОБРАЗ СКУЛЬПТОРА В ИСКУССТВЕ СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ*

Рассматриваются факторы, повлиявшие на сложение и эволюцию иконографии образа скульптора в искусстве начиная со Средних веков, когда скульпторы, вопреки распространенному убеждению об анонимности мастеров, стремились заявить о своем авторстве. Подчеркивается, что для укрепления престижа профессии скульпторы искали поддержку в мифах, легендах и философских концепциях. Доказывается, что изображения скульпторов в произведениях искусства повышали социальный статус авторов и сыграли важную роль в развитии традиции автопортрета.

Ключевые слова: средневековая скульптура; ренессансная скульптура; легенды о скульпторах; святые покровители скульпторов; автопортреты скульпторов.

В настоящее время зарубежные исследователи особое внимание уделяют образу художника в искусстве и вопросам эволюции его самовосприятия, а также тому, как это отражалось в произведениях искусства. Если в своей книге Виттковер [Wittkower] сосредоточен лишь на влиянии идеалов Возрождения на самосознание художников, то в более поздних публикациях Артсен [Aertsen] в 1996 г. и Арнольд [Arnold] в 1999 г. используют комплексный подход и рассматривают эволюцию самовосприятия художников начиная со Средневековья и лишь после переходят к Возрождению. Интересен подход Криса, который анализирует легенды и мифы, связанные с образом художника [см.: Kris], а также Легнера, исследующего параллели между образом Божественного творца и художником эпохи Средневековья [Legner]. Калабрезе [Calabrese, 2006a, 2006b] в своей монографии рассматривает зарождение феномена самовосприятия художника, а также приводит последовательную и соответствующую хронологическим принципам классификацию автопортретов, выделяя их определенные

* Публикация подготовлена при поддержке Международной программы стипендий Фонда Форда и Нидерландского института истории искусств во Флоренции.

типы. Как и большинство других книг по данной теме, монография Калабрезе посвящена преимущественно художникам-живописцам, однако автор упоминает о предполагаемом автопортрете скульптора Фидия как о произведении, стоящем у истоков зарождения традиции автопортрета. В данном контексте вопрос об образах скульпторов в искусстве становится особенно актуален, поскольку монографические исследования на эту тему отсутствуют.

Вазари в своих «Жизнеописаниях» уделяет внимание скульпторам в той же степени, что и живописцам, и неоднократно упоминает различные произведения, в которых присутствуют образы скульпторов [см.: Vasari]. В статье Фельдмана (1974) присутствует упоминание о значении образа работающего скульптора в одной из картин нидерландского художника Мартина ван Хемскерка. Исследователь отмечает, что данный элемент в картине в определенной мере аллегоричен и призван указывать на важность скульптуры как вида искусства [см.: Veldman]. В книге, посвященной искусству Северного Возрождения, Нэш лишь кратко обсуждает средневековый рисунок с изображением мастеров, создающих деревянную скульптуру [Nash]. Помимо публикаций, в которых упоминания об образе скульптора фрагментарны, следует отметить статьи Шлифа [Schlief] и Шолтена [Scholten, 2007], полностью посвященные скульпторам. Шлиф затрагивает вопрос самовосприятия средневековых мастеров и говорит о значении библейского персонажа — Никодима, с которым скульпторы нередко отождествляли себя в произведениях религиозного характера. В статье Шолтена на конкретных примерах последовательно рассматривается феномен автопортретов скульпторов и то, как данная традиция эволюционировала с течением времени.

Исследование образов скульпторов в произведениях искусства позволит составить более широкое представление о мастерах как о личностях и поможет раскрыть суть их художественных замыслов. В данной статье рассматриваются портреты и автопортреты скульпторов, а также сцены, в которых мастера показаны за работой. Подобные изображения, как правило, тесно связаны с проблемой актуализации профессии скульптора; поэтому наряду с биографическими фактами затрагиваются мифы и исторические анекдоты о скульпторах, а также имена святых покровителей мастеров¹. Подобный подход позволяет не только представить скульптора как личность в контексте своей эпохи, но и проследить, как менялся статус скульпторов и как такие изменения отражались в средневековых и ренессансных произведениях искусства.

В отличие от живописи, которая считалась трудом интеллектуальным, скульптура чаще ассоциировалась с грубым ручным трудом. Как ни парадоксально,

¹ Эрнст Крис акцентирует различие между анекдотом-шуткой и историческим анекдотом, который скорее можно рассматривать как занимательную историю о художнике, основанную на реальных фактах. Иногда исторический анекдот включает стереотипы, сложившиеся о жизни и творчестве художника. Как правило, он содержит значимые факты о своих персонажах и порой способен раскрыть личность того или иного мастера лучше, чем прочие источники [см.: Kris, p. 10–11]. Исторический анекдот — это феномен, который в большей степени свойственен зарубежным культурам и практически не встречается в русскоязычной среде. Юмор не является самоцелью исторического анекдота.

это могло послужить одним из факторов, способствовавших развитию традиции автопортрета среди скульпторов, которые стремились преодолеть проблему недооценивания их труда, осознавали важность самоактуализации и необходимость в повышении своего статуса. Безусловно, потребовалось много времени, прежде чем предрассудки о недостаточности престижа профессии скульптора были более или менее преодолены. Существует ряд исторических анекдотов, связанных с данным вопросом. Так, например, Асканио Кондиви (*Ascanio Condivi, 1525–1574*), друг и биограф Микеланджело, упоминает, что родители мальчика не одобряли его желание посвятить свою жизнь искусству, в частности скульптуре; отец порол ребенка, тщетно пытаясь ему препятствовать [см.: Wittkower, p. 11]. Автор поясняет, что подобная реакция родителей и их желание отговорить юного Микеланджело было связано с тем, что престиж профессии скульптора был невысок. Не только учитель Микеланджело, но и сам Лоренцо Великолепный лично пытался уговорить отца мальчика позволить ему продолжать учебу, после чего разрешение было получено.

Виттковер отмечает, что свидетельства о недовольстве скульпторов своим статусом неизвестны, и упоминает, что достаточно часто мастера довольствовались обедом вместе с портными, поварами, портье, конюхами, дворниками, кухерами и водоносами. Более того, не учитывая феномен автопортретов-подписей, широко встречающихся в произведениях скульпторов эпохи Средневековья и Возрождения, исследователь считает, что в Средние века художники предпочитали оставаться анонимными [см.: Wittkower, p. 11, 13]. Однако дошедшие до наших дней портреты-подписи свидетельствуют об обратном². Подобные произведения служат примером того, что скульпторы скорее всего не были довольны своим статусом. Посредством портретов-подписей они пытались заявить не только об авторстве, но и о себе как личности и творце. Кроме того, известен ряд композиций, в которых скульпторы изображены за работой. Эти произведения отражают интерес современников к образу скульптора и говорят о том, что не только сами мастера, но и другие художники сделали вклад в актуализацию профессии скульптора.

Образ скульптора за работой: сложение иконографии

Одно из наиболее ранних портретных изображений скульптора относится к эпохе Античности. Плутарх в своем «Перикле» упоминает, что древнегреческий скульптор Фидий, живший в 3 в. до н. э., поместил свой автопортрет в сцене сражения греков с амазонками, украшающей щит статуи богини Афины Парфенос (Лондон, The British Museum; копия хранится в ГМИИ им. Пушкина в Москве). Современники скульптора были разгневаны, узнав Фидия среди фигур воинов, украшающих щит богини. В своем автопортрете Фидий осмелился

² Портреты-подписи, или *signature portraits* (англ.), — это небольшие портретные изображения, которые в Средние века художники, особенно скульпторы и архитекторы, использовали вместо авторской подписи. Мастера делали автопортреты частью своих творений, заявляя таким способом о своем вкладе в создание определенного памятника архитектуры и скульптуры.

отождествить себя с Дедалом, легендарным ремесленником и изобретателем, за что мастера обвинили в тщеславии и богохульстве. В результате скульптора подвергли суду и заключили в темницу³. Калабрезе выделяет предполагаемый автопортрет Фидия как произведение, стоящее у истоков формирования целой традиции, которая получит развитие в Средние века, а позднее эволюционирует и испытает наибольший расцвет в эпоху Возрождения [см.: Calabrese, p. 35].

Но каким образом современники Фидия узнали портретные черты скульптора в изображении Дедала? Возможно, они отметили лишь формальное сходство. Фигура Фидия довольно небольшая, и, в отличие от ряда автопортретов эпохи Возрождения, которым свойственны и внешнее сходство, и психологизм, черты лица мастера достаточно условны. По-видимому, пожилой лысый мужчина с рельефа выделяется на фоне греческих воинов в основном благодаря молоту в руках, который в данном случае можно рассматривать не только как оружие, но и как неперенный атрибут скульптора. Не исключено, что манера, с которой Дедал поднимает руку с молотом, чтобы сразить амазонку, напомнила современникам Фидия типичные движения скульптора, выполняющего свою работу; этот мотив и способствовал тому, что они увидели в образе Дедала черты Фидия.

Возможно, именно автопортрет Фидия оказал влияние на формирование иконографии скульпторов, поскольку подобная схема изображения мастера с его рабочими инструментами получила дальнейшее развитие в искусстве Средних веков и Возрождения. Сюжеты, в которых скульпторы показаны в процессе работы, были особенно популярны в Средние века. Например, такие сцены были широко распространены в книжной миниатюре. Изображения легендарной римлянки Марсии Варронис (Marcia Varroonis), женщины-скульптора, которая, по преданию, превосходила в мастерстве своих коллег-мужчин, можно увидеть в изданиях книги Боккаччо «О знаменитых женщинах»⁴. В этих книгах, наряду с биографией Марсии, как правило, размещены миниатюры или ксилографии, на которых она изображена в процессе работы над скульптурой в своей мастерской (одна из таких миниатюр — в манускрипте, хранящемся в Париже, Bibliothèque nationale de France). Несмотря на то, что в большинстве данных работ образ Марсии идеализирован и условен, она вполне узнаваема. Как и многие скульпторы, на голове Марсия носит характерный убор, защищающий волосы от пыли. Статуя, над которой она работает, традиционно изображается зафиксированной горизонтально на специальной рабочей скамье, в то время как сама женщина-скульптор усердно высекает детали при

³ Упомянув об этом факте, Калабрезе отмечает, что заключение Фидия в темницу могло быть обусловлено скорее не фактом создания автопортрета, а политическими причинами, а именно заговором соперников Перикла, который покровительствовал Фидию и был его другом. Таким образом, заключение Фидия в темницу означало враждебные настроения по отношению к Периклу.

⁴ Книга известного итальянского писателя Джованни Боккаччо (1313–1375) впервые вышла в 1374 г. и содержит более ста биографий знаменитых женщин — как легендарных, так и реальных исторических персонажей. Особенно популярно это произведение было во 2-й пол. XV в.

помощи молотка и стамески; другие инструменты лежат перед ней на столе (ил. 1). Похожий мотив можно увидеть на одном из витражей Шартрского собора, который датирован 1230 г. (Шартр, Cathedrale Notre-Dame de Chartres). По-видимому, композиция на данном витраже является одним из наиболее ранних средневековых изображений скульпторов за работой (ил. 2). В то время как Шартрский витраж мог оказать влияние на сложение иконографии образа скульптора за работой, книжные миниатюры с Марсией, учитывая популярность книги Боккаччо и то, что она неоднократно переиздавалась, сыграли важную роль в распространении сюжета.

Помимо произведений, в которых скульпторы работают в камне, сохранились и источники, изображающие резчиков по дереву. На рисунке Франке ван дер Стокта (Vranke van der Stockt, около 1420—1495) показаны мастер и его ученик, работающие в мастерской (ил. 3 [Nash, p 167]). На дальнем плане видны уже законченные скульптуры. Рисовальщик уделил особое внимание материалу, в котором работают учитель и подмастерье, а также специфике их профессии. Во-первых, на то, что скульпторы работают с деревом, указывает необработанное полено, которое художник поместил на первом плане [см.: Ibid.]. Во-вторых, ван дер Стокт подчеркнул, что мастера работают с мягким сортом дерева, изобразив их работающими только резцом. Скульпторы, ваяющие в камне, напротив, всегда изображаются с молотом в поднятой руке, поскольку твердость материала требует от них больших усилий. Несмотря на различия в подобных нюансах, резчики по дереву тоже изображены в процессе усердной работы над скульптурами, которые традиционно зафиксированы на особой рабочей скамье. Подобные композиции с работающими и усердными мастерами напоминают гравюры с детьми Меркурия, преуспевающими во всевозможных ремеслах. Такие сцены были очень популярны, и гравюры с детьми Меркурия выпускались разными художниками и в большом количестве. Среди распространенных экземпляров — оттиски, выполненные флорентийским художником Баччо Бальдини (Baccio Baldini, 1436 — сер. 1487). Однако еще в XIV в. идеи о том, что скульптура должна ассоциироваться не с ремеслами, а с изящными искусствами, начинают получать все большее распространение.

На нижнем ярусе флорентийской Кампаниллы Андрэа Пизано (Andrea Pisano, сер. 1290—1348/49) разместил мраморные рельефы, представляющие визуальные воплощения всевозможных видов искусства [см.: Woods-Marsden, p. 19]. Рельеф с аллегорией скульптуры был предназначен для северной стороны колокольни вместе с соответствующими изображениями живописи, музыки, поэзии, геометрии и арифметики — искусствами, которые в ту эпоху имели высокий статус. Замысел Пизано и средства его выражения отражают процесс эволюции представлений, связанных с концепцией о видах искусств и подтверждает новый, более высокий статус, приписанный скульптуре. Для аллегории скульптуры в своем рельефе Пизано обращается к образу Фидия, который считается одним из первых мастеров, создавших автопортрет (Флоренция, Museo dell'Opera del Duomo). Согласно традиционным схемам, древнегреческий скульптор изображен в профиль, сосредоточенный на работе над очередной статуей. Такие детали, как молоток, стамеска и прочие рабочие инструменты скульптора,

Пизано выполнил с большой тщательностью. Отсылка итальянского мастера к великому скульптору эпохи Античности наряду с размещением аллегии скульптуры среди рельефов с изящными искусствами говорит об амбициях Пизано и его стремлении к самоутверждению.

С одной стороны, мастера настаивали на причислении скульптуры к изящным искусствам, но с другой — они всегда заявляли о независимости своей профессии. Например, одним из ключевых показателей их независимости можно считать факт, что в эпоху Возрождения во Флоренции существовала автономная гильдия, объединявшая исключительно скульпторов по камню и дереву (*Maestri di Pietra e Legname*). Среди выдающихся членов этой гильдии был Нанни ди Банко (*Nanni di Banco*, с. 1348—1421), создавший для Орсанмикеле скульптурную композицию с четырьмя коронованными мучениками (Флоренция, *Chiesa di Orsanmichele*). Эти святые считались покровителями скульпторов, и данное произведение было выполнено по специальному заказу гильдии (ил. 4).

Святые представлены в полный рост, их статуи помещены в нишу, у подножия которой находится рельеф, изображающий скульпторов за работой в мастерской. Композиция рельефа с двух сторон обрамлена гербами флорентийской гильдии скульпторов. В отличие от четырех мучеников в античных тогах, мастера с рельефа одеты как современники Ди Банко; по-видимому, это члены гильдии. Один из них, работающий над скульптурой путто, напоминает фигуру Фидия с рельефа Андрэа Пизано: мастер так же изображен сидящим в профиль и работающим над статуей с помощью молотка. Возможно, ясная и регулярная композиция рельефа может создать ошибочное впечатление, что процесс создания скульптуры — это монотонный механический труд. Однако Ди Банко скорее старался подчеркнуть слаженность процесса работы: в этой мастерской каждый занят своим делом. Живая поза путто, над изображением которого работает главный мастер, напоминает миф о Пигмалионе и Галатее, а также о том, что скульпторов часто сравнивали с самим Божественным творцом.

Выполненный в высоком рельефе образ благословляющего Бога Отца, увенчивающий композицию, а также готические декоративные элементы, обрамляющие ее, указывают на связь с традициями Средневековья, в то время как остальные стилистические элементы относятся к Возрождению. Мужественные профили святых мучеников, их одеяния (тоги) напоминают об эпохе Античности, когда, по преданию, эти четыре скульптора-христианина приняли мученическую смерть⁵. Легенда гласит, что мастера отказались создать статую языческого бога, заказанную им самим императором Диоклетианом, за что и были приговорены к смерти. Впоследствии в Италии, Германии, Франции и Фландрии их стали почитать не только как христианских мучеников, но и как святых, покровительствующих скульпторам. Подобно живописцам, почитавшим св. Луку,

⁵ Имена этих четырех святых неизвестны; их короны отождествляются с мученическими венцами.

скульпторы выбрали себе собственных святых покровителей. Это стало еще одним шагом на пути к обретению скульпторами независимого статуса, а также существенным этапом на пути признания скульптуры наравне с другими изящными искусствами.

В середине XVI в. иконография скульптора не претерпела существенных изменений. На картине Мартина ван Хемскерка (Maarten van Heemskerck, 1498–1574) «Св. Лука рисует Мадонну» скульптор изображен на дальнем плане (Ренн, Musée des Beaux-Arts) (ил. 5). Традиционно это профильное изображение, и опять же мастер запечатлен в процессе работы над статуей, которая зафиксирована в горизонтальном положении. На первый взгляд может показаться, что идея данного произведения — показать скульптуру в сочетании с другими видами искусства. Однако Фельдман отмечает, что Хемскерк стремился выразить свое восхищение классической скульптурой, которая наряду с наукой об анатомии давала возможность всем нидерландским художникам, объединенным в гильдии Св. Луки, возможность постичь, как следует правильно изображать человека [см.: Veldman, p. 91–100]. Данная концепция раскрывает абсолютно иное отношение и понимание скульптуры и фактически заявляет о ее превосходстве над живописью.

В более поздней традиции изображения скульпторов раскрывают интерес к биографическим аспектам их жизни. Например, флорентийский скульптор Эмилио Зокки (Emilio Zocchi, 1835–1913), работавший в XIX в., был вдохновлен сюжетом из «Жизнеописаний» Вазари. Зокки создал образ юного Микеланджело, сосредоточенно работающего над своей первой скульптурой — головой старого Фавна (Флоренция, Palazzo Pitti). Согласно легенде, Лоренцо Великолепный, увидев работу юного скульптора, сказал, что у старого Фавна не может быть так много зубов. Услышав такой комментарий, Микеланджело незамедлительно исправил данную деталь, сломав у скульптуры один из зубов так, чтобы это выглядело, словно он выпал⁶. Потрясенный изобретательностью и творческими способностями мальчика, Лоренцо Великолепный переговорил с отцом Микеланджело и предложил патронаж над молодым и многообещающим скульптором.

Скульптура работы Зокки, изображающая молодого Микеланджело, пользовалась большой популярностью и была воспроизведена в нескольких вариантах. Скульптор показал юного Микеланджело усердно высекающим голову Фавна из глыбы мрамора при помощи стамески и молотка; особенно примечательны выразительный взгляд мальчика и его сосредоточенное лицо. Безусловно, в образе, созданном Зокки, больше эмоциональной выразительности, чем, например, в средневековых изображениях работающих скульпторов. Однако иконографически произведение Зокки восходит к этим ранним образцам.

С одной стороны, проблема иконографии скульптора в изобразительном искусстве — явление достаточно редкое. С другой стороны, анализ целого ряда

⁶ Вазари пишет, что Микеланджело, который до этого никогда не брал в руки инструментов скульптора и не прикасался к мрамору, настолько преуспел в работе, что Лоренцо Великолепный был изумлен.

произведений искусства позволяет отследить определенный набор узнаваемых иконографических элементов, который прослеживается в работах, созданных в разные эпохи. Именно этот факт дает основание говорить о сложившихся вариантах изображения скульптора. Прежде всего мастера узнаваемы по своим инструментам, а также по некоторым другим деталям, которые характерны для рабочего процесса. Изображения скульпторов в произведениях искусства сыграли важную роль в актуализации их профессии. Более того, появление подобных работ свидетельствовало об интересе современников к труду скульптора, его образу и к скульптуре вообще как виду искусства.

Образ скульптора в мифах и легендах

Мифы, легенды, философские концепции и даже библейские сюжеты, в которых образ скульптора иногда задействован косвенно, являются важными источниками: в частности, они подтверждают особую роль скульпторов в отношении духовности и высших ценностей.

Идея о том, что профессия скульптора, требующая сочетания таланта и технических навыков, находится под влиянием Меркурия, в эпоху Возрождения была постепенно вытеснена новой концепцией, согласно которой планета Сатурн определяет творческий путь мастера [см.: Geronimus, p. 118]⁷. В книжной миниатюре и произведениях графики дети Меркурия всегда изображались жизнерадостными, трудолюбивыми и всецело погруженными в работу. Подобные сюжеты можно рассматривать как обобщенную картину средневековой мастерской, поскольку они подчеркивают преимущественно ручной характер труда и точно передают царившую там атмосферу. Напротив, художники, рожденные под знаком Сатурна, считались обладателями меланхолического темперамента, одаренными творческим началом иного рода, более абстрактным по своей природе, поднимающим их статус вплоть до Божественного [см.: Koerner, p. 26]. Последняя концепция соответствовала стремлениям скульпторов к самоутверждению и бросала вызов средневековой догме о том, что ни одно произведение искусства не может сравниться с Божьим творением [см.: Calabrese, p. 31].

Возможно, именно способность скульпторов создавать объемные и натуралистичные изображения способствовала появлению мифов, в которых мастера фигурировали в качестве подражателей Божественного творца. Одним из наиболее ярких примеров считается миф о легендарном скульпторе Пигмалионе, влюбившемся в собственноручное творение — статую прекрасной Галатеи. Миниатюру с изображением Пигмалиона и его скульптуры можно увидеть во многих изданиях французской аллегорической поэмы «Роман о Розе» (ил. 6).

⁷ Виттковер отмечает, что данная идея зародилась в эпоху Античности и упоминает о философе-неоплатонике Марсилио Фичино (Marsilio Ficino, 1433–1499), который, в свою очередь, интерпретирует идеи Платона и Аристотеля о том, что все творческие личности по своей природе меланхолики. Согласно Фичино, именно планета Сатурн оказывает влияние на художников и предопределяет их эксцентричность и экстравагантность [см.: Wittkower, p. 283–284].

Мастер изображен в своей студии. Только что закончив работу, он с восхищением смотрит на скульптуру Галатеи, которая, кажется, начинает оживать и двигаться. Похожая идея присутствует и в вышеупомянутом Шартрском витраже с изображением работающих скульпторов. Статуя слева, черты лица которой еще не достаточно проработаны, выглядит как безжизненный кусок камня, в то время как другая, практически законченная скульптура, имеет осмысленное выражение и кажется живой.

Иконография скульпторов в ту или иную эпоху эволюционировала параллельно с развитием философских концепций. В Средние века была широко распространена мысль о несовершенстве и иллюзорности произведений искусства и о том, что по своей природе они лишь подражают природе [см.: Calabrese, p. 31]. Но в то же время Бог воспринимался как художник-творец или *Deus Artifex*. Акт сотворения Богом первого человека из глины сравнивался с работой скульптора⁸. Миниатюры с изображением Бога, сотворяющего мир при помощи циркуля, еще одного инструмента скульпторов, достаточно часто встречаются в средневековых манускриптах (ил. 7). Другая концепция, о божественном кузнеце или мастере, создателе формы и структуры, размера и цвета, нашла свое отражение в сюжете «Природа за работой» (Лондон, The British Library)⁹. В этой средневековой миниатюре Природа сотворяет человека при помощи молота и наковальни (ил. 8). Своим движением и позой она напоминает скульптора, работающего по металлу.

Таким образом, в своих амбициях относительно статуса и престижа профессии скульпторы находили поддержку в мифах, легендах и даже в философских идеях, уходящих корнями в отдаленное прошлое. Более того, важно отметить, что все эти тексты, а также изображения соотносятся с различными специализациями, существующими среди скульпторов и, следовательно, подчеркивают важность всех разновидностей скульптуры. Вышеупомянутые миниатюры, картины, рисунки и рельефы фактически изображают скульпторов, работающих в разных материалах. Например, миф о Пигмалионе посвящен скульпторам, ваяющим в камне, ветхозаветный сюжет о создании первого человека из глины напоминает о мастерах, создающих терракоты, а философская идея о Божественном кузнеце и изображения Природы за работой можно связать со скульпторами, работающими с металлом.

Скульпторы и образ Никодима в религиозных сюжетах

Образ скульптора в религиозных сюжетах — это вопрос, требующий отдельного рассмотрения. В сценах Снятия с Креста, Оплакивания Христа и Положения во гроб нередко можно видеть скульпторов, изображенных в качестве Никодима, члена синагоги, праведника и тайного ученика Христа. Прежде

⁸ Крис отмечает, что данный сюжет получил широкое распространение на Западе благодаря библейской истории и имеет параллели с вавилонским мифом [см.: Kris, p. 52].

⁹ Об этой концепции упоминает Крис, ссылаясь на Шлегеля, который, в свою очередь, опирается на средневекового алхимика и врача Парацельса [см.: Ibid.].

всего необходимо отметить, что сам факт включения (авто)портрета скульптора в религиозные сцены не стоит рассматривать как богохульство. Напротив, этот жест является выражением благоговения и ревностной веры. Наряду с четырьмя коронованными мучениками библейский персонаж Никодим считался покровителем скульпторов. Мастера отождествляли себя с Никодимом, придавая его образу свои портретные черты.

Шлиф упоминает об источниках, в которых Никодим фигурирует как создатель чудотворного распятия, и отмечает, что именно поэтому скульпторы считали его моделью для подражания [см.: Schlieff, p. 608–612]¹⁰. Подобная практика напоминает обычай художников отождествлять себя со св. Лукой, написавшим по преданию первый образ мадонны с младенцем [см.: Charuis, p. 216]. Известны два варианта легенды о Никодиме. Согласно первому, распятие было создано Никодимом после того, как он получил Божественное Откровение от Христа. Второй вариант легенды гласит, что Никодим вырезал из дерева распятие и тело Христа, а ангелы завершили работу, выполнив лик [см.: Schlieff, p. 608]. Несмотря на то, что Никодим не причислен к лику святых, несколько упоминаний о нем встречается в Библии, как правило, чаще всего в связи с Иисусом; в одном случае он вовлечен в беседу с Христом, в другом — появляется на его похоронах (Ин. 19 : 39).

Особая роль Никодима, а также значимость его образа были существенны для самоутверждения скульпторов. Отождествляя себя с этим библейским персонажем, мастера не только стремились выразить религиозные чувства, но и использовали возможность сделать свои портреты частью произведений, многим из которых впоследствии была уготована судьба стать исключительными художественными ценностями. С конца XV в. портреты скульпторов в образе Никодима начинают появляться все чаще по обе стороны от Альп [см.: Scholten, p. 206]. Однако рельеф пармского скульптора Бенедетто Антелами (Benedetto Antelami, сер. 1150 — сер. 1230) «Снятие со Креста», в котором присутствует Никодим, относится к XII в. (Парма, *Duomo*). Произведение Антелами свидетельствует о том, что традиция отождествления скульпторов с Никодимом зародилась гораздо раньше. Надпись, которую мастер поместил в верхней части рельефа, переводится как «это скульптор Антелами, получивший благословение»¹¹. Она расположена таким образом, что имя скульптора — Антелами — находится строго над фигурой Никодима [см.: Schlieff, p. 612]. Фактически мастер отождествляет себя с Никодимом, вынимающим гвоздь из левой руки Христа (ил. 9). Фигура Никодима выделяется среди других статичных стилизованных образов не только своим меньшим размером. Именно этот персонаж вовле-

¹⁰ Исследователь приводит легенду о чудотворном распятии Вольто Санто, создателем которого принято считать Никодима. Считается, что легенда о Вольто Санто зародилась в VIII–XI вв. Реликвия и по сей день хранится в итальянском городе Лукка. В Средние века этот образ привлекал большое количество паломников.

¹¹ Оригинальная надпись на рельефе Антелами гласит: *Antelami dictus sculpsit hic benedictus*. Символично, что Парма была одним из итальянских городов, хранившим мощи Никодима. Особая связь Бенедетто Антелами с образом Никодима подтверждается фактом, что нынешняя версия распятия Вольто Санто атрибутирована неизвестному скульптору круга Антелами.

чен в процесс снятия тела Иисуса с креста более активно, чем остальные. Обе эти черты свидетельствуют о смирении и благоговейности, с которыми Никодим выполняет отведенную ему ответственную роль.

Не только итальянские скульпторы, но и мастера из других стран считали Никодима своим покровителем¹². Его образ присутствует в рельефе «Снятие со Креста» работы фламандского скульптора Питера Кука ван Алста (Pieter Coecke van Aelst, 1502–1550). Никодим изображен стоящим на одном колене (ил. 10), в его поднятой правой руке — молот, инструмент скульптора (Нью-Йорк, The Metropolitan Museum of Fine Arts). Иконографически это произведение, созданное в XVI в., сходно с рядом более ранних средневековых изображений скульпторов за работой.

В процессе развития традиции скульптурные образы Никодима стали приобретать все более и более выраженные портретные черты своих авторов, что позволяло мастерам акцентировать момент отождествления себя с этим библейским персонажем. Например, в терракотовой группе «Оплакивание Христа» итальянец Никколо дель Арка (Niccolo dell'Arca, сер. 1435/40–1494) использовал слепок с собственного лица для создания скульптуры Никодима [см.: Schlieff, p. 611]. Действительно, этот образ примечателен высокой степенью индивидуализации, а также выразительностью взгляда, обращенного к зрителю (ил. 11). Будучи частью группы «Оплакивание Христа», Никодим работы дель Арка в то же время производит впечатление самостоятельного произведения (Болонья, S. Maria della Vita). Важно отметить, что прослеживается непосредственная связь между данным образом Никодима и ренессансными автопортретами скульпторов, в которых мастера, гордящиеся своей профессией, часто предстают с рабочими инструментами в руках.

Живописцы в своих произведениях также нередко изображали скульпторов в качестве Никодима, особенно с целью отдать должное их таланту и увековечить их память. В частности, Вазари идентифицировал скульптора и архитектора

¹² Автопортреты скульпторов в образе Никодима характерны как для итальянской, так и для североευропейской художественной традиции. Например, известны изображения немецких скульпторов Адама Крафта (Adam Kraft, сер. 1460–1509) и Тильмана Рименшнейдера (Tilman Riemenschneider, сер. 1460–1531) в роли Никодима. В рельефе из церкви Святого Себастьяна Никодим-Крафт держит в руках молоток, традиционный атрибут скульптора. Данным образом свойственна индивидуальность, и они в полной мере выражают самодостаточность скульпторов, своих авторов. Наряду с автопортретами итальянских мастеров Андреа Орканьи (на табернакле из Орсанмишеле во Флоренции) и Лоренцо Гиберти (на дверях Флорентийского баптистерия) эти произведения сыграли существенную роль в развитии традиции автопортрета среди скульпторов. Вероятнее всего истоки самой традиции лежат в устремлениях скульпторов к самоутверждению, поскольку их профессия поначалу недооценивалась современниками и считалась низшей по рангу. Поначалу скульпторы создавали свои автопортреты в виде фигур-консоль и портретов-подписей; фактически портреты такого типа относятся к архитектурной скульптуре или же являются неотъемлемой частью структуры композиции, созданной скульптором. Впоследствии, по мере развития традиции, автопортреты перестают быть частью архитектуры и постепенно становятся самостоятельными произведениями. Автопортрет Йохана Грегора ван дер Схардта (Johan Gregor van der Schardt, сер. 1530–1581) относится к наивысшей точке развития традиции (Амстердам, Rijksmuseum). Используя ренессансную форму автопортрета-бюста, скульптор создает образ, всецело соответствующий духу эпохи. Он позиционирует себя прежде всего как личность, не делая акцента на своей профессии и не включая атрибуты скульптора в произведение.

Микелоццо ди Бартоломео (Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi, 1396–1472) во фреске «Снятие со Креста», написанной Фра Беато Анджелико для собора Сан Марко во Флоренции [см.: Vasari]. Автор знаменитых «Жизнеописаний» узнал черты Микелоццо в образе Никодима, помогающего снять тело Иисуса с Креста. Примечательно, что Микелоццо был похоронен в Сан Марко.

Позднее мотив поминовения скульптора посредством создания портрета в образе Никодима получит развитие в надгробной скульптуре. Среди наиболее популярных примеров две композиции «Пьета» работы Баччо Бандинелли (Baccio Bandinelli, 1493–1560) и Микеланджело Буанарроти (оба произведения находятся во Флоренции (SS. Annunziata и Museo dell'Opera del Duomo)). И Бандинелли, и Микеланджело создали эти скульптуры для собственных надгробий. В обоих произведениях Никодим поддерживает тело Иисуса, только что снятое с Креста. Однако каждый из скульпторов выбрал своеобразный подход к изображению себя в роли Никодима. Бандинелли сосредоточен на передаче портретного сходства; кроме того, он акцентирует род своей деятельности, размещая молоток и другие инструменты скульптора на переднем плане (ил. 12). Лицо его Никодима не выражает печали, это скорее человек, который смотрит в будущее и размышляет о воскресении и бессмертии.

Образ Никодима в скульптурной группе «Пьета» работы Микеланджело так же имеет выраженное портретное сходство с автором (ил. 13). Однако данное произведение несет в себе иную концепцию, чем у Бандинелли. Микеланджело поставил перед собой задачу выразить трагизм свершившегося, поэтому смысловым центром произведения является фигура Никодима, на лице которого глубокая скорбь. Скульптор сопоставляет образы Никодима и умершего Христа композиционно, тем самым напоминая, возможно, что это его собственное надгробие и что автор рассчитывает на поминовение¹³.

Безусловно, сюжет «Пьета» с Никодимом на надгробии скульптора в полной мере способен выразить целый ряд важных смыслов. Создание автопортрета в образе Никодима — это не только возможность сделать акцент на профессии скульптора. Поскольку Никодим был учеником Христа и удостоивался беседы с ним, поместить его образ на надгробии для скульптора означало заявить о своих религиозных чувствах и выразить надежду на спасение. В эпоху Средних веков и Возрождения образ Никодима обладал большим значением для скульпторов не только на протяжении их жизни, но и после смерти.

В своей картине «Положение во Гроб», написанной в начале XVII в., Караваджо придал Никодиму портретные черты Микеланджело (Рим, Pinacoteca Vaticana). Данный жест — это не только посвящение известного художника великому скульптору. Он также свидетельствует о том, что обычай изображения скульптора в роли Никодима получил развитие и в дальнейшей художественной традиции.

¹³ Вазари отмечает, что Микеланджело создал эту скульптуру специально для своей гробницы в Санта Мария Маджоре в Риме [см.: Vasari]. В картине на сюжет «Положение во Гроб» Караваджо заметна связь со скульптурой Микеланджело «Пьета».



1. Марсия Варронис, легендарная художница и скульптор.
Ксилография из книги Боккаччо «О знаменитых женщинах». Около 1474
Фото. Библиотека Пенсильванского университета. Penn Provenance Project



2. Скульпторы, работающие над статуями королей.
Витраж Шартрского собора, 1230. Шартр, Франция
Фото (www.therosewindow.com/pilotChartresw15-2.htm)
Copyright Painton Cowen, 2008



3. Франке ван дер Стокт. Резчики по дереву за работой
Около 1445. Фото



4. Нанни ди Банко. Четыре святых мученика, покровители скульпторов. Ниже — рельеф со скульпторами за работой. (справа — увеличенный фрагмент) 1410–1412. Церковь Орсанмикеле, Флоренция. Фото автора



5. Мартин ван Хемскерк. Св. Лука рисует Мадонну. 1545–1550
Ренн, Musée des Beaux-Arts
Фото [Veldman, p. 92]



6. Робине Тестар. Пигмалион. Около 1460
Миниатюра к поэме «Роман о Розе» из манускрипта
Douce 195, fol. 149v. Bodleian Library, Oxford University



7. Миниатюра «Бог, сотворяющий мир». 1220–1230 («Bible moralisee» Cod. 2554. Вена, Nationalbibliothek)
Фото [Koenner, p. 26]



8. Миниатюра «Природа за работой». Нач. XIV в.
(Манускрипт Egerton 881
Fol. 124r. Лондон,
The British Library)
Фото [Legner, fig. 157]



9. Бенедетто Антелами. Снятие со Креста. 1178
Никодим показан стоящим на лестнице. Парма, Duomo
Фото [Schleif, p. 615]



10. Питер Кук ван Алст
Снятие со Креста. XVI в. Нью-Йорк,
The Metropolitan Museum of Fine Arts
Никодим показан коленопреклоненным
Фото [Schleif, p. 616]



11. Никколо дель Арка
Никодим из скульптурной группы
«Оплакивание Христа». 1480-е
Болонья, S. Maria della Vita
Фото [Gnudi, fig. 17]



12. Баччо Бандинелли. Пьета. XVI в. Флоренция, S. Annunziata. Фото автора



13. Микеланджело. Пьета. Около 1550
Флоренция, Museo dell'Opera del Duomo
Фото [Schleif, p. 612]

Анализ ряда произведений, содержащих изображения скульпторов, раскрывает стремление мастеров к самоутверждению, их намерения акцентировать важность и уникальность профессии скульптора. Факт, что некоторые, особенно ранние, изображения скульпторов за работой можно видеть в витражах, книжной миниатюре и рисунках, отражает интерес современников к скульпторам и их профессии. Более того, в данных произведениях образы скульпторов узнаваемы по ряду общих мотивов, что позволяет говорить о формировании иконографии скульптора в искусстве.

Мифы, легенды и исторические анекдоты о скульпторах также относятся к одной из форм репрезентации. В определенных повествованиях скульпторы сравнивались с Богом как Творцом, что играло важную роль в их стремлениях повысить свой статус и добиться признания скульптуры как вида искусства, равной живописи и другим изящным искусствам. Однако, в отличие от живописцев, скульпторы всегда обладали иным темпераментом. Свойственные скульпторам от природы активность, трудолюбие и физическая сила способствовали тому, что их обычно изображали погруженными в работу с большим энтузиазмом и увлечением; а художники, как правило, представляли меланхоличными и предающимися размышлениям.

Свое отражение образы скульпторов нашли в легендах, мифах, философских концепциях и библейских сюжетах. Подобно художникам, считавшим своим покровителем святого Луку, скульпторы почитали четырех коронованных мучеников и отождествляли себя с Никодимом. Наделяя скульптурные образы Никодима своими портретными чертами, мастера стремились выразить силу своей веры и благоговение. Известны случаи, когда живописцы, желая засвидетельствовать свое уважение к таланту скульпторов, также придавали Никодиму портретное сходство с конкретными скульпторами.

Изображения скульпторов бросили вызов средневековой концепции об анонимности мастера и сыграли важную роль в развитии традиции автопортрета, которая не только ознаменовала новый этап в развитии самосознания скульпторов, но и отметила начало новой эпохи в искусстве, которой были свойственны иные ценности и иное мировоззрение.

Aertsen J. Individuum ohne Bildnis: zum Problem künstlerischer Ausdrucksformen von Individualität im Mittelalter. Berlin, 1996. 313 S.

Arnold K. Das dargestellte Ich: Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bochum, 1999. 216 S.

Belle J. Five Hundred Self-Portraits. L. ; N. Y., 2000. 548 p.

Calabrese O. Artists' self-portraits. N. Y., 2006a. 391 p.

Calabrese O. Die Geschichte des Selbstporträts. München, 2006b. 390 S.

Christiansen K. Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst: für die Gemäldegalerie — Staatliche Museen zu Berlin und das Metropolitan Museum of art. N. Y. ; München, 2011. 420 p.

Falkenburg R. Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst, 1550—1750. Nederlandsch kunsthistorisch jaarboek 46. Zwolle, 1995. 439 p.

Falkenburg R. Image and imagination of the religious self in late medieval and early modern Europe. Turnhout, 2007. 483 p.

Forsyth W. The Entombment of Christ: French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Cambridge, 1970. 351 p.

Franklin D. Painting in Renaissance Florence 1500–1550. L., 2001. 273 p.

Geronimus D. Children of Mercury: New Light on the Members of the Florentine Company of St. Luke (c. 1475 – c. 1525) // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 2003. № 47. P. 118–158.

Gnudi C. Niccolo dell'Arca. Torino, 1942. 93 S.

Hartlaub G. Gestalt und Gestaltung: das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers. Krefeld, 1958. 427 S.

King C. Representing Renaissance art. Manchester, 2007. 353 p.

Koerner J. The moment of self-portraiture in German Renaissance art. Chicago, 1993. 543 p.

Kris E. Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. L., 1979. 252 p.

Legner A. Der Artifex: Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung: eine illustrierte Anthologie. Köln, 2009. 757 S.

Nash S. Northern Renaissance art. Oxford, 2008. 354 p.

Plutarch Pericles / transl. by J. Dryden [Electronic resource]. URL:<http://www.classics.mit.edu/Plutarch/pericles.html> (дата обращения: 24.09.2012).

Polleross F. Das sakrale Identifikationsporträt: ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert. Worms, 1988. 464 S.

Pfisterer U. Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart, 2005. 205 S.

Schlieff C. Nicodemus and sculptors: self-reflexivity in works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider // *Art bulletin*. 1993. № 75. P. 599–626.

Scholten F. Eine höhere Wirklichkeit: deutsche und französische Skulptur 1200–1600 aus dem Rijksmuseum Amsterdam. Exh.cat. München, 2004. 207 S.

Scholten F. Johan Gregor van der Scharde and the Moment of Self-Portraiture in Sculpture // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2007/2008. № 4. S. 195–220.

Schweikhart G. Die Kunst der Renaissance: ausgewählte Schriften. Cologne, Weimar ; Vienna, 2001. 291 S.

Stechow W. Joseph of Arimathea or Nicodemus? Munich, 1963. 127 p.

Vasari G. Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects [Electronic resource]. URL:<http://members.efn.org/~acd/vite/VasariLives.html> (дата обращения: 24.09.2012).

Veldman I. Maarten van Heemskerck and St. Luke's Medical Books // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1974. № 2. P. 91–100.

Von der Osten, G. Painting and sculpture in Germany and the Netherlands, 1500–1600. L., 1969. 464 p.

Wittkower R. Born under Saturn. L., 1963. 344 p.

Woods-Marsden J. Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist. Yale, 1998. 285 p.

Статья поступила в редакцию 17.11.2012 г.