

Л.Г. ОКРОШИДЗЕ

*Аспирант кафедры всеобщей истории искусства историческо-  
го факультета МГУ имени М.В. Ломоносова  
e-mail: vaudetar@gmail.com*

L.G. OKROSHIDZE

*Postgraduate student of the department of general history of art at  
the faculty of history of Lomonosov Moscow State University  
e-mail: vaudetar@gmail.com*

## **ЛИЦО И ОБРАЗ. БЮСТЫ XIV ВЕКА В СОБОРЕ СВ. ВИТА**

### **FACE AND IMAGE. BUSTS OF THE 14TH CENTURY IN ST. VITUS CATHEDRAL**

Развитие образа в средневековом искусстве происходило постепенно во всех жанрах, и скульптура не является исключением. Благодаря трехмерной форме, мастерам было проще наделить образ индивидуальными отличительными чертами. Сначала мы видим, как скульптура с фасадов соборов постепенно начинает обогащаться мимикой, затем, процесс индивидуализации затрагивает королевскую надгробную пластику, где развиваются возрастные характеристики внешности. Постепенно способы репрезентации внешности совершенствуются, и уже к концу XIV века западноевропейской скульптуре появляются образцы полноценного портрета. Примечательно, что в процессе формирования портретного жанра большую роль играла личность. Поэтому, обращаясь к этой теме, можно отметить концентрацию произведений портретного жанра как раз в тех художественных центрах, где была сильна роль покровителя искусства, как, например, в Праге.

The development of the image of Medieval art took place gradually in all genres, and sculpture is no exception. Thanks to the three-dimensional form, it was easier for the masters to endow the image with individual distinctive features. First, the sculpture from the facades of the cathedrals gradually begins to be enriched with facial expressions, then, the process of individualization affects the royal

effigies, where age-related characteristics of the appearance develop. Gradually, the ways of representing the appearance are being improved, and by the end of the 14th century, West European sculpture shows examples of a full-fledged portrait. It is noteworthy that in the process of the formation of the portrait genre an important role was played by the individual. Therefore, turning to this topic, we can note the concentration of portraits precisely in those art centers where the role of patron of art was strong, as, for example, in Prague.

**Ключевые слова:** портрет, скульптура, средневековая скульптура, Карл IV.

**Keywords:** portrait, sculpture, medieval sculpture, Karl IV.

В средневековом искусстве имеется не так много мест, где имел возможность возникнуть портрет. В своих трудах М.Дворжак говорил о том, что натурализм в готическом искусстве смог проявиться, в первую очередь, в скульптуре [1, с. 30]. Чешский скульптурный портрет, к которому обращаются не так часто, является интересной темой со множеством памятников, на примере которых можно понять особенности формирования жанра в чешской традиции. «Новый для средневековья мемориальный замысел обусловил появление новой пластической формы — станкового бюста — и поставил перед скульпторами новую образную задачу объективной фиксации индивидуальных черт изображенной персоны» [2, с. 100], — отмечает Е.П. Ювалова. И если в Карлштейне — центре живописного портрета, преобладал образ императора, то в соборе Св. Вита Карл решил разделить славу и власть со своими предками и современниками. Это обусловлено тем, что «в 1346–1347 гг. наследник древнего чешского королевского рода Пржемысловичей и второй представитель династии Люксембургов в Чехии Карл IV почти одновременно получил титулы чешского короля и императора Священной Римской империи. Прага, таким образом, стала столицей империи, и это обязало Карла IV позаботиться о том, чтобы снабдить ее максимальным блеском» [2, с. 8].

Именно при Карле IV в Чехии начинается расцвет искусств и наук. И если в первой половине периода его правления преобладали живописные портреты, то для второй половины характерно появление широкого круга скульптурных памятников [3, р. 8]. Это во многом связано с появлением новых пространств, которые требовали особого украшения,

и где скульптурные памятники могли найти места для существования. «Одним из важных актов государственной деятельности Карла IV было учреждение пражского архиепископства в 1344 году, ставшего во главе самостоятельной чешской церковной организации, чего безуспешно добивались чешские правители с X века» [4, с. 142], и результатом этих изменений было начало строительства Собора Святого Вита 21 ноября того же года. По своим масштабам этот колоссальный собор ориентируется на великие готические соборы Франции, что «легче всего объяснить франкофильством Карла IV» [2, с. 62]. Символизируя амбиции императора, собор Святого Вита, стал одним из очагов развития портретного жанра: в нем появились не только портреты Карла IV, но и его приближенных, а также автопортрет знаменитого архитектора и скульптора Петра Парлержа.

Изначально для строительства собора был приглашен французский зодчий Матье из Арраса, который работал в Праге до самой своей смерти в 1352 году. В своей монографии Е.П.Ювалова отмечает: «...и с середины 50-х годов начался новый, самый плодотворный период созидания Пражского собора, связанный с именем архитектора Петра Парлержа, выходца из Германии. Он происходил из весьма известной немецкой семьи архитекторов Парлеров. Карл IV пригласил его из Швабского Гмюнда, где он вместе со своими братьями и под руководством своего отца Генриха Парлера трудился над сооружением церкви св. Креста» [2, с. 62].

В пространстве собора главный интерес для нас представляет серия скульптурных бюстов, выполненных Парлержем с 1374 по 1378 годы [3, р. 15]. Среди персон можно встретить изображения четырех жен Карла, его родителей, двух братьев, сына и приемную дочь, а также его собственный портрет. Продолжают династическую программу бюсты трех архиепископов, знаменуя архиепископский статус собора, пять клерков — администраторов собора [5, р. 126], а также «бюсты обоих архитекторов собора, Матье из Арраса и Петера Парлержа, что, с одной стороны, было весьма необычным для искусства средневековья, а с другой — выглядело данью уважения к выдающимся художникам и их искусству» [4, с. 148]. Скульптурные циклы бюстов расположились «в трифории соборного хора, над проходами, пробитыми в толще опорных столбов» [2, с. 95] и «на южной и северной сторонах трифория» [2, с. 95] соответственно. Появление такого круга памятников знаменательно для истории развития портретного искусства, так как ранее мы встречали не самостоятельные образы королей, а их изображения в программах скульптурных декораций



Рисунок 1. Бюст Яна Йиндрижиха. Трифорий собора Св. Вита, 1370-е гг.

соборов, и чаще всего в религиозном контексте, — здесь же мы можем наблюдать совершенно иную ситуацию. Физиогномическая достоверность подкрепляется изображениям гербов рядом с каждым из бюстов. В этих скульптурных бюстах должна была проявиться вся сила правящей династии. Идея скульптора и, безусловно, императора, ясна и понятна, тем не менее, вопрос прославления власти посредством этих работ мы можем поставить под сомнение. Расположенные слишком высоко, эти работы просто-напросто не могли быть замечены и изучены простыми прихожанами и многочисленными паломниками. Конечно, на трифорий можно подняться по лестницам, но вряд ли такой привилегией обладал кто-то помимо королевской семьи, свиты Карла и клира.

Бюст Карла напоминает его многочисленные портреты из монументальной живописи Карлштейна. Широко открытые глаза, заметные надбровные дуги, прямой нос, характерные борода и волосы до плеч — таким показан чешский король в настоящей скульптуре. Его образ одновременно лаконичен и убедителен, а монохромность скульптуры только усиливает эти качества. При этом портрет Карла IV очень близок по своему облику со скульптурным бюстом (рис. 1) родного брата Карла Яна Йиндрижиха (Йоганна Генриха), который был маркграфом Моравии. Важно отметить, что, скорее всего, к моменту создания этих скульптурных бюстов, графа уже не было в живых, как и нескольких жен императора. Все они являются портретными образами, не созданными с натуры, а представляют собой индивидуализированными реалистичными изображениями, которые тяготеют к определенным портретам-типам.

Автор исследования о формировании портрета в скульптуре Джорджия Райт акцентирует внимание на том, что изображения всех жен Карла, а также его дочери взаимозаменяемы, и по своему типу явно ориентируются на распространенный в то время образ Девы Марии. Лишь портрет матери короля выделяется среди женских образов [6, р. 126]. Особенным ее делает, в первую очередь, головной убор — апостольник, который визуально придает ее лицу большую одухотворенность, а «на ее лице блуждает трепетная улыбка, как бы освещающая его изнутри» [4, с. 152]. Некогда раскрашенные скульптурные бюсты были очень похожи на живописные портреты; заметный красочный слой сохранился лишь у портрета матери императора Элишки Пржемысловны.

Подобно представительницам королевской семьи, мужским портретам было характерно повторение определенных внешних характеристик. Среди мужских королевских образов особняком стоит портретный бюст юного наследника Вацлава. Его молодое лицо обладает более примечательными характеристиками. Это проявляется и в обработке камня, и в более романтическом образе юноши. Поворот головы и открытый взгляд делают образ Вацлава очень динамичным. Динамизм можно отметить и в образе отца Карла IV Яна Люксембургского: его поворот головы и острый взгляд делают изображение живым и естественным, несмотря на то, что портрет его является скорее типовым, нежели индивидуальным.

Обращаясь к портретам скульпторов, можно отметить некоторые различия между двумя имеющимися работами. Рассматривая портрет Матье из Арраса, мы можем предположить, что примером для него послужили мужские портреты представителей королевской семьи. Что же касается автопортрета работавшего в то время скульптора и архитектора собора Петра Парлержа, то его изображение мы, скорее, отнесем к группе первых реалистичных и индивидуализированных портретов XIV века. И.И.Поп отмечает: «Скульптор изобразил человеком внутренне сосредоточенным, с твердым характером, острым, проникающим взглядом» [4, с. 152]. Короткие волосы, усы, худое, слегка морщинистое лицо, впалые щеки и легкий наклон головы, — характеристики, которые сделали этот образ непохожим на остальные скульптурные бюсты собора. Физиогномическая точность в данном случае дополняется правдоподобным психологическим образом, что вкуче дает удивительный образец скульптурного портрета.

Попытки индивидуализировать образ можно отметить и в портретах архиепископов и ректоров. В их лицах гипертрофированы некото-

рые внешние характеристики, однако, как справедливо замечает Е.П.Ювалова, все эти портреты являются вариациями одного определенного типа, у них «мясистые щеки, толстые короткие шеи, пухлые плечи» [2, с. 108]. Портреты архиепископов во многом напоминают итальянские скульптурные портреты Папы Бонифация VIII и его надгробный образ. При этом, мы вряд и можем говорить о достоверности имеющихся портретных бюстов. Например, изображение архиепископа Яна Очко, которое появляется также в надгробии, которое было заказано еще при его жизни в 1367 году, и несмотря на повреждения, на его лица обозначены такие же складки, как и в живописном образе. При сравнении его скульптурного бюста со скульптурной работой прослеживаются некоторые различия, которые Джорджия Райт объясняет тем, что бюст Очко был прототипом для его предшественника Арношта из Пардубиц. Когда есть различия, появляются сомнения в достоверности образа. Тем не менее, эти бюсты тяготеют к натуралистичному изображению, мастера пытаются разнообразить эти образы, делая их максимально подобными человеческой внешности.

Среди этого круга памятников можно выделить две скульптуры, которые являют собой яркие, непохожие друг на друга лица. Первый портрет — Бенеша Крабице (рис. 2) — демонстрирует «конкретные физиогномические особенности — широкий, с большими ноздрями нос, длинный желобок между носом и верхней губой» [2, с. 108]. На его мягком, слегка бесформенном лице заметна легкая улыбка. Губы его поджаты, их уголки образуют симметричные впадины. Несколько иной тип представляет портрет Вацлава из Радче (рис. 3). Ранее мы сказали, что портрет Петра Парлержа можно считать вершиной скульптурного портрета XIV века. В данном случае портрет Вацлава во многом даже превосходит портрет мастера. Во-первых, бюст практически полностью преодолевает тяготение к объему стены и выделяется в самостоятельную единицу. Его форма ясная, анатомически максимально точная в своем строении, линии черт лица четкие и выразительные, подобно римским скульптурным портретам. Портрет его был создан позднее остальных, в 1385 году, и, скорее всего, новым мастером [5, р. 126].

Среди этой группы бюстов есть еще один памятник — бюст (рис. 4) Микулаша Голубца, который следует рассматривать как прото-портрет. Его необычный образ словно не воспринял идеи гуманизма, он как будто вырван из более ранней средневековой скульптуры, которая декорировала фасады соборов. По своему типу он близок зооморф-



Рисунок 2. Бюст Бенеша Крабице. Трифорий собора Св. Вита, 1380-е гг.

Рисунок 3. Бюст каноника Вацлава из Радче. Трифорий собора Св. Вита, 1380–1385 гг.

Рисунок 4. Бюст каноника Микулаша Голубца. Трифорий собора Св. Вита, 1378–1379 гг.

ной маске или, нежели к портретному изображению реального человека. Различия и сходства в скульптурных бюстах двух циклов идентичны ситуации во французском аббатстве Сен-Дени, когда несколько артелей мастеров выполняли разные скульптурные надгробия, что в результате и определило возможность разделения их по типовым группам.

Достоверные натуралистичные портреты, дополненные гербами, во многом могут напоминать галереи королей в Реймсе, или группы *neuf preux*, когда в одном цикле изображались великие мужи античного времени, библейские герои и современники. В соборе Св. Вита мы можем наблюдать момент легитимизации власти за счет объединения поколений: «Надгробия в нижнем ярусе собора воплощают прошлое Чехии, бюсты в трифории — ее современность, наконец, небожители в верхнем ярусе осеняют своим вечным покровительством чешское государство» [2, с. 97]. Включение мифологических и исторических персонажей в свою родословную, или же включение собственной персоны в цикл с известными мужами было свойственно практически всем средневековым правителям.

Портретное искусство XIV века значительно обогатилось благодаря созданию достаточно широкого круга памятников, в которых заказчик изъявлял желание быть изображенным так, как он выглядел в действительности. В своих трудах Ж. Дюби отмечал, что человек XIV века скорее больше думал о благочестии, нежели старался проживать бо-

лее праведную жизнь [7, p. 120]. Таким образом, за стремлением приблизиться к натуралистичному идеалу скрывалось желание оставить после себя образ благочестивого человека.

#### **Примечания:**

1. *Гращенков В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. С. 30.
2. *Ювалова Е.П.* Чешская готика эпохи расцвета. 1350–1420. М.: Наука, 1998. С. 8.
3. *Rosario I.* Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378 / Iva Rosario. Woodbridge: Boydell press, 2000. P. 15.
4. *Поп И.И.* Искусство Чехии и Моравии IX – начала XVI века. М.: Искусство, 1978. С. 148.
5. *Wright G.S.* The reinvention of the portrait likeness in the fourteenth century // *Gesta*. Vol. 39. № 2. P. 126.
6. *Ювалова Е.П.* Немецкая скульптура, 1200–1270. М.: Искусство, 1983. С. 111.
7. *Geoges DUBY.* Medieval art. Foundations of a new Humanism, 1280–1440. Geneva: Skira, 1995. P. 120.

#### **Библиография:**

1. *Гращенков В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996.
2. *Поп И.И.* Искусство Чехии и Моравии IX — начала XVI века. М.: Искусство, 1978.
3. *Томан Р.* Готика. Архитектура, скульптура, живопись. Кельн, 2000.
4. *Ювалова Е. П.* Немецкая скульптура, 1200–1270. М.: Искусство, 1983.
5. *Ювалова Е.П.* Чешская готика эпохи расцвета. 1350–1420. М.: Наука, 1998.
6. *Camille M.* Gothic Art: Glorious Visions. New York, 1996.
7. *Geoges DUBY.* Medieval art. Foundations of a new Humanism, 1280 – 1440. Geneva: Skira, 1995.
8. *Inglis E.* Faces of power & piety. L.A.: J. Paul Getty Museum; London: British Library, 2008.
9. *Rosario I.* Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378 / Iva Rosario. Woodbridge: Boydell press, 2000.
10. *Williamson P.* Gothic Sculpture, 1140–1300. Yale University Press, 1998.
11. *Wright G.S.* The reinvention of the portrait likeness in the fourteenth century // *Gesta*. Vol. 39. № 2.