

ДЮРЕР

Галерея Тениев

Галерея
Тениев



ДЮРЕР



СОДЕРЖАНИЕ

Формирование художника	10
Признание	30
Вокруг Италии	62
Зрелость	80
Между гуманизмом и Реформацией	108



Галерея гениев
ДЮРЕР



УДК 069
ББК 85.14
К 682

Исключительное право публикации альбома «Дюрер»
принадлежит ЗАО «ОЛМА Медиа Групп».

Выпуск произведения без разрешения издателя
считается противоправным и преследуется по закону.

Текст и составление А. Ю. Королевой

На переплете использованы картины АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА
«Св. Иероним в келье» и «Автопортрет».

Оформление переплета В. И. МИТЯНИНА

Разработка дизайна серии Н. Д. БИСТИ

Компьютерный дизайн А. Б. ФИЛАТОВА

А. Ю. Королева

К 682 Дюрер. — М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. — 128 с. —
(Галерея гениев).

ISBN 978-5-373-00880-8

Творчество Альбрехта Дюрера, основоположника немецкого Возрождения, отличается удивительной многогранностью. Живописец и гравер, знаток древней литературы и поэт, владевший латынью и увлекающийся естественными науками, он воплотил в себе тип художника-ученого эпохи Возрождения.

Дюрер не только повлиял на развитие искусства всех немецких художников XVI века, но и стал одним из главных национальных героев на многие столетия вперед.

Для широкого круга читателей.

УДК 069
ББК 85.14

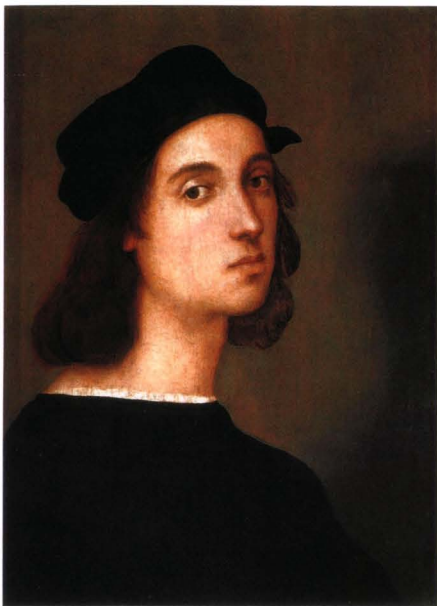
Творчество Альбрехта Дюрера — одно из ярчайших явлений в истории мирового искусства. Уже при жизни мастера его имя пользовалось большой популярностью во всех культурных центрах Европы. Не случайно среди его почитателей мы можем назвать таких разных людей, как возвышенно-одухотворенный живописец Рафаэль Санти, образованнейший мыслитель-гуманист Эразм Роттердамский и суровый, прозорливый монарх Максимилиан I Габсбург, император Священной Римской империи. Произведения Дюрера пронизаны высокими идеями эпохи Возрождения. К слову сказать, на автопортретах он сам предстает перед нами как Человек Возрождения — свободный, ищущий, гордый; его внешний облик мыслителя отмечен какой-то особой, исполненной духовности красотой.

Творческая деятельность Дюрера, основоположника немецкого Возрождения, отличалась удивительной многогранностью. Подобно своим современникам — итальянским художникам, он гармонично совмещал в себе дарования живописца, гравера и ученого, в представлении эпохи оказываясь таким же *homo universale* (человек совершенный), какими к югу от Альп были Леонардо и Микеланджело. Но то, что в Италии представлялось совершенно естественным, для Германии было неслыханным новшеством: здесь и творчество, и общественное положение художника все еще во многом определялись принципами эпохи Средневековья.

В каких условиях сформировался этот — без малейшего преувеличения — самый одаренный германский художник? «Священная Римская империя германской нации» была единой лишь по своему наименованию, на деле представляя собой сложный конгломерат самостоятельных владений, слабо связанных друг с другом и подчинявшихся императору лишь *de jure*. Наряду с имперскими эрцгерцогствами и княжествами, графствами и прелатствами в нее входили также и свободные имперские города, такие, например, как Гамбург, Регенсбург, Ульм, Аугсбург и Нюрнберг — родной город Дюрера. Однако подобная раздробленность, характерная для многих стран Европы и именно в Германии достигшая своей крайней формы, наряду с несомненными недостатками имела, как ни странно, и определенные преимущества. В частности, имперские привилегии, дарованные вольным городам — не подчиняться местным феодалам, содержать собственное войско, чеканить свою монету, пользоваться льготными тарифами таможенных пошлин, — способствовали активному развитию ремесел и торговли.

Среди германских городов Нюрнберг издавна занимал особое положение. Город, возникший в XI веке на перекрестье торговых путей, связывающих Средиземноморье с Северной Европой, неоднократно служил местом проведения имперских сеймов и рейхстагов. А с 1424 года стал еще и местом хранения главных атрибутов национальной государственности — короны, меча, скипетра и державы создателя империи Карла Великого. Они находились в попечении Городского совета Нюрнберга, тщательно охранялись наряду с церковными реликвиями и ежегодно на Пасху выставлялись на обозрение публики. Этот один из богатейших городов Германии славился своими ремеслами и торговлей, но также и любовью его обитателей к учености и искусствам. Одним словом, совсем не случайно, что именно в Нюрнберге для Германии началось то, образно говоря, «открытие мира и человека», которое стало признаком и сутью новой эпохи в жизни человечества — эпохи Возрождения. На местной почве в полной мере оно проявило себя в недолгий, но исключительно плодотворный период — с конца XV по первую треть XVI столетия. То было время настоящего расцвета экономики и культуры Нюрнберга.

Как уже было отмечено выше, наряду с торговлей важную роль в процветании города играли разработка находящихся поблизости серебряных рудников и ремесла, в том числе и изготовление разного рода измерительных приборов. (К слову сказать, именно здесь были созданы первые карманные часы, так называемое «нюрн-



Рафаэль Санти. «Автопортрет». 1508.
Галерея Уффици, Флоренция



Леонардо да Винчи. «Автопортрет».
Ок. 1515. Рисунок. Библиотека Реале, Турин

бергское яйцо», и глобус.) Развивались здесь точные науки. Нюрнберг заслуженно слыл в те времена одним из крупнейших центров книгопечатания в Европе: по количеству печатаемых изданий типография Антона Кобергера, крестного отца Дюрера, уступала разве что самому известному в Европе издательству венецианца Альда Мануция Старшего.

Изобретенное Иоганном Гутенбергом в начале XV века в Майнце книгопечатание способствовало распространению новой, светской образованности, проникновению в Германию идей итальянских гуманистов, а также пробуждению интереса к античной литературе и философии. Но если в Италии гуманизм способствовал переосмыслению религиозных догм и рождению новой религиозности в рамках иной, более светской культуры, то на Севере он стал идейным движением, объединившим новый интеллектуальный идеал с вопросами религии и нравственности. Поэтому он и получил название христианского гуманизма. Однако не забудем и о том, что, служа важным средством борьбы с невежеством и пережитками средневекового мировоззрения, новые идеи способствовали окончательному оформлению идей Реформации, положившей начало религиозному расколу христианского мира и затянувшимся на целое столетие кровопролитным войнам.

Но все это еще впереди. А пока страна, в которой родился Дюрер, была относительно спокойной. Его воспитание в патриархальной семье было по-средневековому глубоко религиозным, образование, полученное вначале в мастерской отца, нюрнбергского ювелира, а затем у художника Михаэля Вольгемута, — традиционно ремесленным. Мастерская Вольгемута была в то время крупнейшей в городе. В ней работали многочисленные подмастерья и ученики, исполнявшие заказы церкви, города и сограждан. Под наблюдением и при участии мастера они создавали огромные алтари для грандиозных готических соборов и витражи, писали небольшие моленные образы для личного благочестия и портреты, делали гравюры, расписывали деревянную скульптуру — всего не перечесать. Прежде чем заслужить право на исполнение самостоятельных произведений, будущие художники под руководством мастера постигали все премудрости своего ремесла — от растирания красок и приготовления грунта до освоения законов композиции.

Мастер поздней готики, Вольгемут не остался равнодушным к постепенно проникавшим в Германию творческим концепциям и идеям, выработанным в искусстве других стран, в своем развитии опередившем германскую художественную школу. Что еще важнее, он сумел передать этот свой интерес и ученикам, из которых именно Дюрер в наибольшей степени развил в себе драгоценную способность к творческому усвоению чужих достижений. Так, из нидерландской живописи XV века Вольгемут заимствовал тщательно прописанные ландшафтные фоны для своих алтарей и кропотливую проработку

деталей. (Кстати, есть основания считать, что и отец Дюрера мог в молодости обучаться у кого-либо из столь уважаемых в Германии «больших художников» Нидерландов.) Известно также, что Вольгемут испытывал интерес к гравюрам, привозимым в Германию из Италии, и что ученики в его мастерской делали с них копии. Правда, его собственным произведениям недоставало развитых пространственных построений, представленные в них фигуры выглядят застылыми, а множество тщательно прорисованных деталей отвлекают зрительское внимание от живописного образа целого. Преодолеть все эти готические условности было суждено его великому ученику.

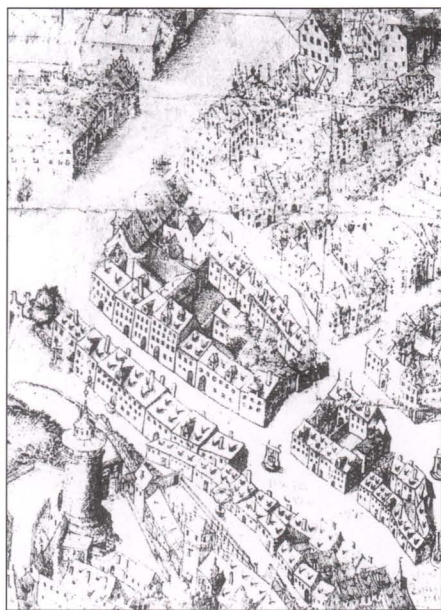
В искусстве северных стран и в начале XVI века все еще были сильны готические традиции, что выражалось и в условности пропорциональных соотношений художественных композиций, и в подчеркнутой орнаментальной декоративности фонов, превалировавшей над живой естественностью и правдоподобием. Только у Дюрера нашли свое разрешение те задачи, которые время поставило перед немецкими художниками. Это касается и пропорциональной выверенности изображения человеческого тела, и показа фигур в сложных ракурсах и в движении, и гармонизации изображения человека с окружающей его средой. Уже в самых ранних работах Дюрера проявляется поистине уникальная способность, которая так выделяет его среди всех немецких художников того времени: умение с удивительной остротой воспринимать явления окружающего мира и передавать бесчисленное множество наблюдений в отточенном рисунке и с помощью драгоценных сияющих красок. К необыкновенной, Богом дарованной художнику остроте зрения Дюрер в своем стремлении максимально правдоподобно воспроизводить окружающий мир прибавил поистине научную тщательность изучения природы. Именно эти качества и сделали его в дальнейшем основоположником новой эпохи в культуре Германии, а интерес к научному осмыслению мира и искусства ставит Дюрера в один ряд с великими мастерами эпохи Возрождения.

В лице Дюрера Германия впервые обрела разносторонне развитую ренессансную личность. Живописец и гравер, знаток древней литературы и поэт, владевший латынью и увлекающийся естественными науками, в особенности математикой, он воплощал в себе тип художника-ученого эпохи Возрождения, был близок самым просвещенным кругам немецкого общества. Творческое наследие Дюрера не ограничивается только произведениями живописи, графики и архитектурно-фортификационными проектами. Дюрер был первым художником Германии, оставившим и обширное литературное наследие — теоретические трактаты по искусству, письма и дневники, позволяющие в той или иной степени воссоздать биографию художника и круг его творческих интересов.

Пожалуй, Дюрер был первым художником Севера, чье пристальное внимание привлекли культура и искусство Италии. Еще в юности он копировал гравюры итальянских художни-



Иоганн Филипп Валтер. «Дом Дюрера в Нюрнберге». 1827. Альбертина, Вена



И. Браун. «Нюрнбергский квартал». Фрагмент плана города. 1608. Рисунок. Городской архив, Нюрнберг



Михаэль Вольгемут. «Портрет Урсулы Тюхер». 1478. Картинная галерея, Кассель



Михаэль Вольгемут. «Мадонна с Младенцем, Св. Анной и донаторами». 1509. Германский национальный музей, Нюрнберг

ков, а затем во время эпидемии чумы 1494–1495 годов, когда жители поспешно покидали Нюрнберг, художник отправился именно в Италию. Свой неутолимый интерес к новым впечатлениям Дюрер проявил в многочисленных зарисовках, выполненных им во время путешествия. Это виды городов, лежащих на пути из Германии в Италию, нарядные венецианки и купцы различных национальностей, с ними соседствуют мотивы классической скульптуры и наброски, сделанные с произведений прославленных венецианских мастеров.

Обращает на себя внимание преобладание в этих рисунках светской тематики над традиционными религиозными мотивами. В отличие от Италии, светские образы проникали в искусство Севера крайне медленно (исключением здесь стал, пожалуй, только жанр портрета), тем более что местные художники практически не были знакомы с произведениями античного искусства и интерес к сюжетам классической литературы здесь пока все еще был большой редкостью. В целом же Дюрер, как и его предшественники, все свои творческие поиски целиком посвятил искусству религиозному.

Не усвоив во время своего первого путешествия в Италию всех достижений и навыков ренессансного искусства, Дюрер, однако, почерпнул там другое — новое понимание человека как цельной и свободной личности. В соединении с наследием национального немецкого искусства это новое понимание положило начало новому искусству Германии. Его главное достоинство — поразительная степень единства жизненной правды и эмоциональности индивидуального восприятия в отражении явлений зримого мира и населяющих его существ.

Пожалуй, главное, что поразило Дюрера в Италии, это умение местных мастеров выявлять красоту самого мира. Его чисто северному, не склонному к идеализации мышлению это умение было неподвластно. Недаром уже в набросках своего будущего трактата «Книги о живописи» Дюрер пишет: «Но что есть прекрасное — я не знаю». В какой-то степени поиск некоей «формулы прекрасного» и стал для него в дальнейшем путеводной звездой в творческой деятельности.

Может быть, прекрасное — это идеальная соразмерность? Главным полем экспериментов Дюрера в поисках такой идеальной соразмерности стала человеческая фигура. Еще до первой поездки в Италию изображение человека было для молодого художника главной задачей. Не случайно с самого начала одним из его любимейших жанров стал портрет (в частности, автопортрет, к которому ранее не обращался еще ни один художник у него на родине). Однако только в Италии Дюрер осознал возможность разрешения интересовавшей его проблемы построения человеческой фигуры на научной основе. Отныне и до конца жизни интерес к ее пропорциональным соотношениям и анатомическому строению будет одной из главных черт его гения.

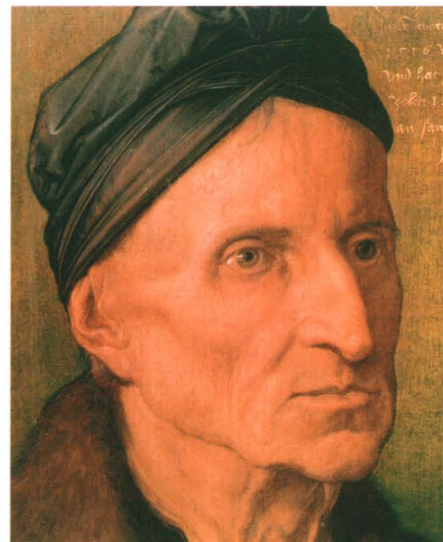
Путь познания этих наук Дюреру было суждено пройти самостоятельно: итальянские художники, по его свидетель-

ству, ревниво скрывали свои секреты. Первые результаты научных штудий художника получили отражение уже в гравюрах рубежа 1490 – 1500-х годов. Исследования продолжались; в конце жизни Дюрер свел воедино все полученные данные в трактате «Четыре книги о пропорциях», подведшим итоги многолетней работы и ставшим первым теоретическим трудом об искусстве к северу от Италии. С большой долей уверенности можно утверждать, что при написании трактата замечательным мастером руководило вовсе не желание оставить потомкам память о собственных заслугах – они и без того были хорошо известны, – а стремление помочь художникам-современникам в их творческих поисках и тем самым поднять национальное искусство на новый уровень.

Дюрер принадлежит к числу тех счастливых художников, чье искусство заслужило самую высокую оценку еще при жизни. Первый успех пришел к нему сразу после окончания курса обучения у Михаэля Вольгемута, когда молодой художник отправился странствовать по немецким землям и, как говорится, пришелся ко двору в знаменитом своими многочисленными типографиями Базеле в качестве гравера. Побывав в Италии в 1494–1495 годах, он вскоре был признан первым среди немецких мастеров, а затем получил должность придворного художника императора Максимилиана I. А во время второй поездки Дюрера в Венецию в 1505 году его мастерство не только в такой привычной для северного искусства области, как гравюра, но и в живописи было признано даже «заносчивыми итальянцами» при всем их предвзятом отношении к «неотесанным северянам».

Творчество Дюрера было настолько популярно, что уже при жизни художника его работы постоянно подвергались копированию. Дюрер был вынужден неоднократно обращаться с жалобами на недобросовестных торговцев в Городской совет Нюрнберга и к самому императору, по указу которого получил особую «привилегию» на эксклюзивное право печатания своих собственных гравюр! Производство подделок особенно активно развернулось после смерти мастера. Более того, за работы Дюрера выдавались даже такие произведения, к созданию которых он не имел отношения – например, скульптура.

К числу непосредственных учеников Дюрера принадлежат Ганс Бальдунг по прозвищу Грин, Георг Пенц, братья Бертель и Ганс Зебальд Бехам. Однако влияние Дюрера на современников, конечно же, не ограничивалось стенами его мастерской. В той или иной степени он повлиял на развитие искусства всех немецких художников XVI века. Творчество каждого из них представляет собой словно дальнейшее развитие какой-либо одной взятой по отдельности грани искусства великого мастера. Дюрер, первый художник немецкого Возрождения, стал одним из главных национальных героев на многие столетия вперед.



Альбрехт Дюрер. «Портрет М. Вольгемута». 1516. Германский национальный музей, Нюрнберг



Ганс Бальдунг Грин. «Семь возрастов женщины». 1544. Музей изобразительных искусств, Лейпциг

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖНИКА

На исходе поздней готики, в эпоху, которая стала одновременно закатом «Осени Средневековья» и утром Возрождения, перед человеком раскрывались невиданные доселе возможности. Гуманизм постепенно начал распространяться и в северных странах. Северный гуманизм, лишенный, в отличие от итальянского, стремления к возрождению античности, имел не столько творческий и поэтический, сколько критический и научный характер. В центре мировоззрения северного человека этой эпохи оставались вопросы нравственные, в первую очередь проблема религиозного совершенствования человека. Да и сам гуманизм на Севере начали именовать христианским или религиозным. В рамках средневековой религиозности формировалось новое отношение к миру, природе и человеку. Идеи Николая Кузанского, крупнейшего христианского мыслителя, о проникновении бесконечной сущности Бога в каждый мельчайший элемент видимого мира способствовали разрушению слаженной средневековой картины мироздания и началу научного осмысления всего, что окружает человека, и его самого. Человечество словно потихоньку пробуждалось от длительного сна и впервые – или, по крайней мере, после долгого, со времен Античности, перерыва – стало взглядываться в реальный мир. С любовью и необыкновенной чуткостью художники того времени правдоподобно запечатлевали на бумаге и холсте окружающий их быт, своих близких, природные ландшафты.



ЧУДЕСНОЕ СПАСЕНИЕ УТОНУВШЕГО РЕБЕНКА. Ок. 1490–1495.

Собрание Кистерс, Кройцлинген

Во фрагменте не сохранившегося многостворчатого алтаря рассказывается история чудесного спасения утонувшего ре-



бенка, заимствованная из жития Св. Николая. Этот сюжет приобрел популярность в немецком искусстве XV века в связи с усилившимися гонениями на евреев, которым ложно приписывались ритуальные убийства христианских детей. Поводом к созда-

нию картины послужила вполне реальная история, произошедшая в немецком городке Бремене. Утонувший ребенок воскрес, когда его родители принесли обет совершить паломничество в капеллу убитого в 13-летнем возрасте Людовика Эттерлина.

СЕМЬЯ



АВТОПОРТРЕТ В ВОЗРАСТЕ 13 ЛЕТ.

1484. Рисунок. Альбертина, Вена

Этот детский автопортрет свидетельствует о больших способностях, проявившихся у Альбрехта уже в раннем возрасте.

Юный художник смог вполне грамотно передать и формы, и пропорции своей фигуры. Мальчик поразительно уверенно работает серебряным штифтом, оставляющим нестираемый след на грунтованной бумаге. Интерес к этой совершенно не распространенной в Германии и популярной в Нидерландах очень сложной технике рисунка, не допускающей никаких исправлений, возник у Дюрера под влиянием отца, как, возможно, и увлечение жанром портрета.

В правом верхнем углу рисунка позднее художник собственноручно сделал подпись с пояснением: «Это я сам нарисовал себя в зеркале в 1484 году, когда я был еще ребенком. Альбрехт Дюрер».

Свое происхождение и главные события жизни Дюрер изложил в «Семейной хронике», составленной в 1524 году. Из этого источника мы узнаем историю семьи, описанную художником с трепетом и огромной любовью к своим близким, прежде всего родителям.

Первые живописные работы Дюрера, свидетельствующие о том, какие умения молодой художник приобрел в мастерской Михаэля Вольгемута, — это парные портреты горячо любимых отца и матери. Вероятнее всего, они были исполнены зимой 1489–1490 годов, которую Дюрер провел в доме родителей. Он готовился отправиться в традиционное для только закончившего обучение художника путешествие по стране, чтобы завершить свое образование знакомством с традициями искусства других земель.

1471 год, 21 мая — в семье нюрнбергского ювелира Альбрехта Дюрера рождается третий (из восемнадцати) ребенок, нареченный Альбрехтом. Крестным отцом новорожденного стал золотых дел мастер и знаменитый издатель Антон Кобергер (1445–1513).

1475 год — семья Дюреров переезжает в большой дом внутри городских укреплений.

1486 год, 30 ноября — Альбрехт Дюрер Старший, уступая настойчивым просьбам сына, прекращает занятия с ним ювелирным делом в собственной мастерской и заключает контракт на его обучение искусству живописи с крупнейшим художником Нюрнберга того времени Михаэлем Вольгемутом (1434–1519) сроком на три года.



**ПОРТРЕТ АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА
СТАРШЕГО, ОТЦА ХУДОЖНИКА.**

1490. Галерея Уффици, Флоренция

О своем отце Дюрер писал: «Многие знавшие его весьма его хвалили. Ибо он вел честную, достойную христианина жизнь, был терпеливым и добрым человеком, доброжелательным к каждому, и он был преисполнен благодарности Богу. Он был далек от общества и мирских

радостей, также он был немногословным и богобоязненным человеком». Дюрер Старший происходил из Венгрии, его отец также был золотых дел мастером. В Германию он приехал после продолжительного пребывания в Нидерландах и вскоре заслуженно получил признание братьев по цеху. С благодарностью Дюрер вспоминает, что отец отдал его в учение живописцу против своей воли.

ЗАЕЗЖИЙ МАСТЕР. ПЕРВЫЙ УСПЕХ

О путешествиях Дюрера, длившихся в течение четырех лет, документальных свидетельств ничтожно мало. Практически неизвестным остается маршрут первых двух лет странствий. Исследователи творчества художника предполагают, что за

это время Дюрер мог посетить города Южной Германии, район Франкфурта и даже побывать в Нидерландах. Известно, что затем Дюрер направился в Кольмар: его целью было знакомство с Мартином Шонгауэром, крупнейшим позднеготическим мас-



МАСТЕР СМЕРТИ МАРИИ. «СВ. ИЕРОНИМ В КЕЛЬЕ».

*Первая половина
XV в. Гравюра
на меди*

1490 год, 11 апреля — Дюрер отправляется в путешествие по немецким землям.

1492 год — художник посещает Кольмар, знакомится с братьями Мартина Шонгауэра (между 1435 и 1450–1492).

1492–1494 годы — Дюрер работает в Базеле у Кесслера, Амербаха, Фуртера и Бергмана фон Ольпе.



тером, усовершенствовавшим технику гравюры на металле. Не застав в живых умершего незадолго до этого художника, Дюрер провел несколько месяцев в мастерской его братьев, которые на прощание подарили заезжему мастеру несколько работ Мартина; среди них была и изображающая фантастические кошмары гравюра «Искушение Св. Антония».

После этого Дюрер отправился в Базель с рекомендательными письмами от своего крестного Антона Кобергера к местным печатникам, скорее всего к Иоганну Амербаху или Николасу Кесслеру. Здесь по заказу последнего художник исполнил имевшую большой успех гравюру для титульного листа «Писем Св. Иеронима» с изображением святого в келье.



СВ. ИЕРОНИМ, ИСЦЕЛЯЮЩИЙ

ЛЬВА. 1492. Гравюра на дереве. Титульный лист «Писем Св. Иеронима» Св. Иероним (ок. 340–420) — один из самых почитаемых святых на Западе, отец западной церкви, вошел в историю прежде всего как переводчик Библии с греческого языка на латинский. Дюрер изображает его в широкой кардинальской шляпе за работой. Ученого окружают раскрытые книги на древнееврейском и греческом языках. Иероним всего лишь на минуту прервал свои занятия, чтобы вынуть занозу из лапы льва, который, согласно легенде, сам пришел к святому и стал затем ему верным спутником в годы отшельничества.



МАРТИН ШОНГАУЭР.

«ИСКУШЕНИЕ СВ. АНТОНИЯ».

1470–1475.

Гравюра на меди

КРЕМОН И СЛУЖАНКА.

1492–1493. Рисунок. Иллюстрация к комедии Теренция «Евнух». Художественная галерея, Базель В иллюстрациях к произведениям популярного у ренессансных гуманистов древнеримского поэта II века Публия Теренция Афры художник переносит действие в современную ему обстановку. Герой комедии представлен здесь как изысканный кавалер эпохи поздней готики, разговаривающий со служанкой, одетой по моде того же времени. Бытовые подробности в изображении интерьера (скамья, печь, полотенце и рукомойник в нише) исследователи обычно относят на счет влияния искусства нидерландских художников.

К началу XVI века Базель стал крупнейшим центром гуманизма среди швейцарских городов. Уже с 1459 года здесь функционировал старейший университет, открытый при поддержке итальянского поэта-гуманиста Энея Сильвия Пикколомини, некогда императорского дипломата в странах Северной Европы, за год до этого избранного папой под именем Пия II. Здесь преподавали виднейшие ученые того времени, среди них автор едкого стихотворного памфлета «Корабль дураков» Себастьян Брант. В Базеле было развито книгопечатание и искусство украшения книги. Предположительно Дюрер на некоторое время задержался в Базеле — удачный дебют обещал получение заказов и в дальнейшем. Среди работ художника этого времени подписана только гравюра с изображением Св. Иеронима. Однако исследователями выделяется ряд иллюстраций в базельских изданиях, которые отличаются высоким уровнем исполнения, непривычной для местных гравиров стилистикой и совпадающих по времени создания с предполагаемым периодом пребывания здесь Дюрера. Наряду с рисунками на досках для так и не осуществленного в печати издания комедий Теренция (126 досок из 139 остались даже необрезанными), к этим работам относят 45 гравюр на дереве для иллюстрирования «Турнского рыцаря», около 20 — для молитвенника и 75 — для «Корабля дураков».

«Кому не по душе мой стих,
Иль тот, кто не обучен чтенью,
Найдет себя в изображенье,
Узнает всякий здесь свой нрав,
Поймет, с кем сходен, в чем не прав».

Себастьян Брант. Предисловие к «Кораблю дураков». 1494. Перевод Ц. Г. Нессельштраус



ЮНОША, РЕШИВШИЙ ЖЕНИТЬСЯ НА БОГАТОЙ СТАРУХЕ.

1494. Гравюра на дереве. Иллюстрация к «Кораблю дураков» Себастьяна Бранта. Сатирическая поэма, высмеивающая пороки современного общества, была закончена только к 1494 году, из чего следует, что Дюрер, близко знакомый с Брантом, создавал свои иллюстрации практически параллельно с завершением работы автора над текстом. И когда иллюстрация была сделана, Брант обязательно дополнял ее коротким поучительным стихом, раскрывающим основную мораль рассказа и иллюстрации.

По сравнению с предыдущими работами, рисунок Дюрера в этих иллюстрациях становится более лаконичным и выразительным. Необыкновенно живые жесты и мимика изображенных персонажей усиливают сатирическое звучание письменного текста. Именно в работе над иллюстрациями к «Кораблю дураков» у Дюрера выработался свой собственный неповторимый стиль.



ДАЛИЛА ОТРЕЗАЕТ ВОЛОСЫ САМСОНУ.

1493. Гравюра на дереве. Иллюстрация к «Турнскому рыцарю»



НАКАЗАНИЕ НЕВЕРНОЙ ЖЕНЫ. 1493.

Гравюра на дереве. Иллюстрация к «Турнскому рыцарю»



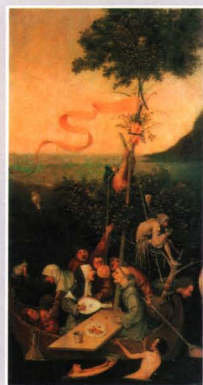
ДОЧЕРИ РЫЦАРЯ ПРИБЛИЖАЮТСЯ К ОЦУ, ЛЕЖАЩЕМУ В САДУ В РАЗДУМЬЯХ ОБ ИХ СУДЬБЕ. 1493. Гравюра на дереве. Иллюстрация к «Турнскому рыцарю»



БЛАГОРОДНАЯ РИМЛЯНКА ВСТУПАЕТ В ПОЕДИНОК ВМЕСТО ПОГИБШЕГО МУЖА. 1493. Гравюра на дереве. Иллюстрация к «Турнскому рыцарю»

Сочинение французского рыцаря де ла Тур

Ландри (рыцаря Башни), составленное около 1370-х годов, представляет собой сборник притч и нравоучительных историй, почерпнутых из религиозной истории, средневековой литературы и фольклора. В них повествуется о женских добродетелях и пороках. По легенде, поэма была написана рыцарем в целях воспитания дочерей — предостережения их от соблазнов и устрашения наказанием. Книга, переведенная незадолго до этого на немецкий язык, имела столь большой успех, что после первого базельского издания выдержала еще несколько.



ИЕРОНИМ БОСХ. «КОРАБЛЬ ДУРАКОВ».

Ок. 1500. Лувр, Париж
Это не прямая иллюстрация «Корабля» Брандта, картина была инспирирована скорее северо-европейским фольклором, в котором издревле корабль символизировал человека, плывущего по житейским волнам.

СВИДЕТЕЛЬСТВО МАСТЕРСТВА

Предположительно, осенью 1493 года Дюрер вместе с оказавшим ему в Базеле поддержку Георгом Шонгауэром переезжает в Страсбург. Документальных данных о деятельности художника здесь не сохранилось. Вероятно, он сотрудничал с местным печатником Иоганном Грюненгеном, возможно, работал подмастерьем у кого-либо из местных живописцев. Единственным свидетельством творчества Дюрера этого времени стал ав-

топортрет, присланный художником в родительский дом. Он мог послужить убедительным свидетельством достигнутого Альбрехтом мастерства, подтверждающим правильность решения отца отправить его учиться у художников других городов. Впрочем, не исключено, что «Автопортрет с остролистом» мог быть исполнен и в качестве подарка невесте — Агнес Фрей, о браке сына с которой уже договорился Дюрер Старший.

МОЯ АГНЕС. ПОРТРЕТ ЖЕНЫ ХУДОЖНИКА. 1494. Рисунок. Альбертина, Вена

Этот рисунок — один из немногих портретов жены, сделанный художником. Он создан после свадьбы, спланированной родителями. Отец молодой супруги Ганс Фрей был преуспевающим ремесленником (он изготавливал популярные в те годы настольные фонтанчики), а мать Ханна Руммель происходила из обедневшего дворянского рода. Дюрер Старший очень торопился со свадьбой. Брак был почетным и выгодным, полученное приданное позволило художнику открыть собственную мастерскую. Но все это не сделало молодых счастливыми. Уж очень они были разными: мещански настроенная Агнес и одержимый искусством Альбрехт.

1494 год, 18 мая — по приказанию отца Дюрер возвращается в Нюрнберг.

1494 год, 7 июля — свадьба Альбрехта Дюрера и девицы Агнес Фрей.

АВТОПОРТРЕТ С ОСТРОЛИСТОМ.

1493. Лувр, Париж

Уважение и почет, заслуженные Дюрером в Базеле, похоже, заставили его возгордиться. И он дерзнул сотворить неслыханное: до сих пор еще никто из художников Европы не создавал своего живописного автопортрета. Но это бы еще полбеды! Дюрер изображает себя не как скромного ремесленника, а как гордого патриция — тщательно расчесанные локоны, богатый бюргерский костюм, в руках веточка остролиста, символ верности.





ПО ИТАЛЬЯНСКИМ ОБРАЗЦАМ

Поездка в Италию, знакомство с произведениями творивших там художников — вот главная мечта Дю-

рера. Интерес к итальянскому искусству принял явный характер еще в Базеле, где художник имел воз-



возможность видеть многочисленные гравюры, привезенные в этот центр книжной учености из Италии. И вернувшись в родной город, Дюрер продолжает размышлять о достижениях итальянцев. Ко времени его

недолгого пребывания в Нюрнберге относятся несколько рисунков, исполненных мастером с широко известных в то время гравюр на меди североитальянского художника Андреа Мантеньи.



АНДРЕА МАНТЕНЬЯ.
«БИТВА МОРСКИХ БОЖЕСТВ».
 1470–1475. Гравюра на меди

1494 год, сентябрь — 1495 год, весна —
 Дюрер пребывает в Венеции.

1495–1497 годы — Леонардо да Винчи в Милане расписывает трапезную монастыря Санта Мария делье Грацие, которую украшает сценой «Тайной вечери».

1499 год — Микеланджело устанавливает в Риме в соборе Св. Петра «Пьету».

БИТВА МОРСКИХ БОЖЕСТВ.

1494. Рисунок с гравюры Андреа Мантеньи. Альбертина, Вена

В копировании гравюр Мантеньи Дюрера привлекала возможность обучиться рисованию обнаженных тел, в изображении которых художник испытывал наибольшие проблемы еще в работе над базельскими гравюрами. Как прилежный ученик, Дюрер словно стремится превзойти учителя в передаче объема и пространства. Этому способствует и техника рисунка, более свободная, чем гравюрная, ограниченная возможностями резца. Прямые линии Мантеньи Дюрер заменяет округлыми штрихами, а темный фон гравюры — более светлым, имитирующим эффект пространства, наполненного светом и воздухом.

«ПУТЕВЫЕ ЗАМЕТКИ»

Вряд ли отец и молодая жена позволили бы Дюреру, только что вернувшемуся на родину и женившемуся, снова покинуть Нюрнберг ради путешествия в далекие страны. Но внезапно начавшаяся в конце лета 1494 года эпидемия чумы вынуждала жителей Нюрнберга спешно покинуть город. Словно сама судьба была на стороне Дюрера — он отправляется с купеческим караваном в Венецию.

Об этой поездке не сохранилось никаких документальных свидетельств,

она вообще долгое время оставалась гипотетической. Однако работы Дюрера этого периода более чем красноречиво свидетельствуют о ней. По пути в Италию и обратно он зарисовывал виды городов и ландшафты, и по этим рисункам можно восстановить маршрут путешествия художника. В Венеции Дюрер изучал произведения итальянских художников эпохи Возрождения и копировал их, делал зарисовки античных памятников. Среди его рисунков также многочисленные наброски с изображением венецианских и восточных нарядов, разного рода диких и морских животных.

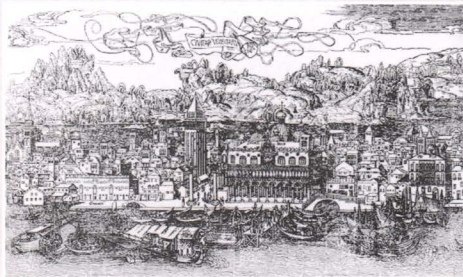


ВИД ИНСБРУКА С СЕВЕРА. 1494–1495.

Акварель. Альбертина, Вена

Путевые зарисовки Дюрера — первые самостоятельные пейзажи в северной живописи — открывают новую страницу в искусстве видописи. В его работах еще сохраняется топографическая точность воспроизведения облика средневекового города с его крепостными

стенами и башнями, фахверковыми домиками и гористым ландшафтом на дальнем плане. Но как сильно они отличаются от условных, схематичных изображений городов художников предыдущего поколения! В них появляется стремление передать неповторимое очарование конкретной местности: ее краски, влажность воздуха, состояние атмосферы.



ЭРХАРТ РЕЙВИХ. «ВИД ВЕНЕЦИИ». 1486. Гравюра на дереве
Эрхарт Рейвих — иллюстратор целого ряда печатных изданий Майнца, города, где несколькими десятилетиями ранее работал изобретатель печатного станка Иоганн Гуттенберг. Совершив в 1483 году вместе с каноником Бернгардом фон Брейденбахом путешествие в Святую землю, он зарисовал целый ряд видов памятных мест. А спустя три года издал «Путешествия...», дополнив роскошный том бытовыми и архитектурными зарисовками.

ВЕНЕЦИАНКА. 1495. Рисунок пером. Альбертина, Вена

Наряды обольстительных венецианок с глубоким декольте и открытыми плечами были мало похожи на те платья, что носили в Нюрнберге. Художник подмечает каждую деталь: пышный орнамент на бархате юбки, драгоценные пуговицы, стоящие порой дороже всего наряда, тесьму, обрамляющую вырез, непривычный фасон рукава. Все это Дюрер еще использует в своих дальнейших работах, например, в одеянии Вавилонской блудницы из знаменитого графического цикла «Апокалипсис».



МИХАЭЛЬ ВОЛЬГЕМУТ, ВИЛЬГЕЛЬМ ПЛЁЙДЕН-ВУРФ И МАСТЕРСКАЯ. «ВИД ГОРОДА НЮРНБЕРГА». 1493. Гравюра на дереве, раскраска. Из «Всемирной хроники» Гартмана Шеделя
Учитель Дюрера вместе с помощниками всего за два года исполнил 1973 гравюры (на 324 листах) для книги Шеделя, которая поражала современников своими диковинными иллюстрациями, гравированными резчиками самого высокого уровня.

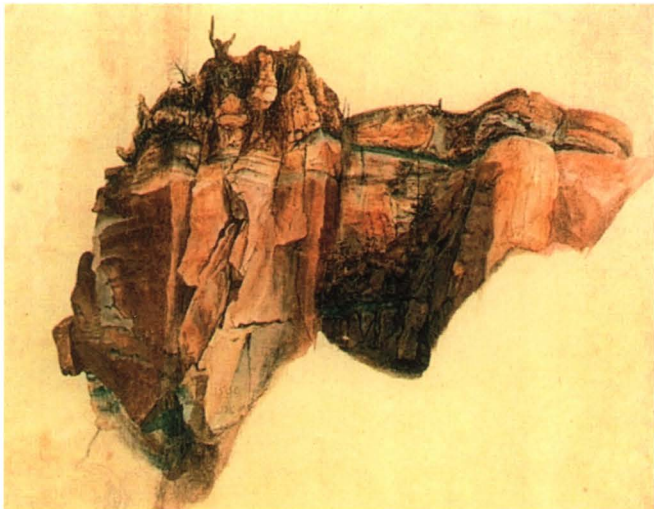




ДВОРИК ЗАМКА В ИНСБРУКЕ.

1494. Акварель. Альбертина, Вена
Австрийский городок Инсбрук по сей день остается той достопримечательностью, которая лежит на пути путешествующего из Германии в Италию. Не мог пренебречь ей и Дюрер. Им было написано 34 акварели. И все —

не по заказу, а по собственной инициативе художника. Современные исследователи предполагают, что, возможно, они могли быть написаны с натуры на открытом воздухе, подтверждение чему — одна из пейзажных акварелей мастера, где он изобразил себя рисующим водяную мельницу.



ПЕЙЗАЖ С КАМЕННЫМ КАРЬЕРОМ. 1495. Акварель.

Британский музей, Лондон

Среди акварелей Дюрера — большое количество работ с изображением горных склонов, глубоких ущелий и каменных карьеров. Эти беглые путевые заметки, сделанные широкими мазками кисти, поражают свободой изобразительной манеры и сохраняют удивительную свежесть первого впечатления. Очаровательные акварели Дюрера всегда привлекали ценителей искусства. Одна из самых больших коллекций подобных зарисовок принадлежала в XVIII веке герцогу Альберту Саксонскому.



ВИД ЗАМКА НА СКАЛЕ БЛИЗ РЕКИ (ЗАМОК СЕГОНЗАНО В ЦЕМБРАТАЛЕ). 1494. Кабинет гравюр, Бремен

Лист с изображением замка после окончания Второй мировой войны был вывезен из Германии советскими войсками и в течение 50 лет был скрыт от взоров зрителей, пока не был возвращен Германии в 2000 году.

«Путешествие было не менее важным, чем пребывание в самой Италии. Впервые Дюрер испытал очарование горных вершин, когда он пересекал долины Тироля. Земная поверхность в космическом ритме вздымается огромными волнами то возносящихся снежных вершин, то опускающихся вниз долин. Мы стоим перед новым фактом: человек наедине с природой, пораженный ее величию, изливает свою восторженную радость в творении, не имеющем иной цели, кроме выражения чувства открытия нового мира».

Отто Бенеш. «Искусство Северного Возрождения». 1945

«Новым во всем этом было не столько искусство, с которым он общался в Италии... Новым был другой дух, другое отношение к жизни... Вся его напряженность, все его стремление к великим, но еще не познанным явлениям нашли свое разрешение. Его кисть с великолепной плавностью рисует с натуры на светлой поверхности бумаги сильную и изящную фигуру обнаженной женщины, полную жизнерадостности и свежести. Этот рисунок выражает новое понимание человеческого существа как живого организма, ранее чуждое Дюреру».

Отто Бенеш.

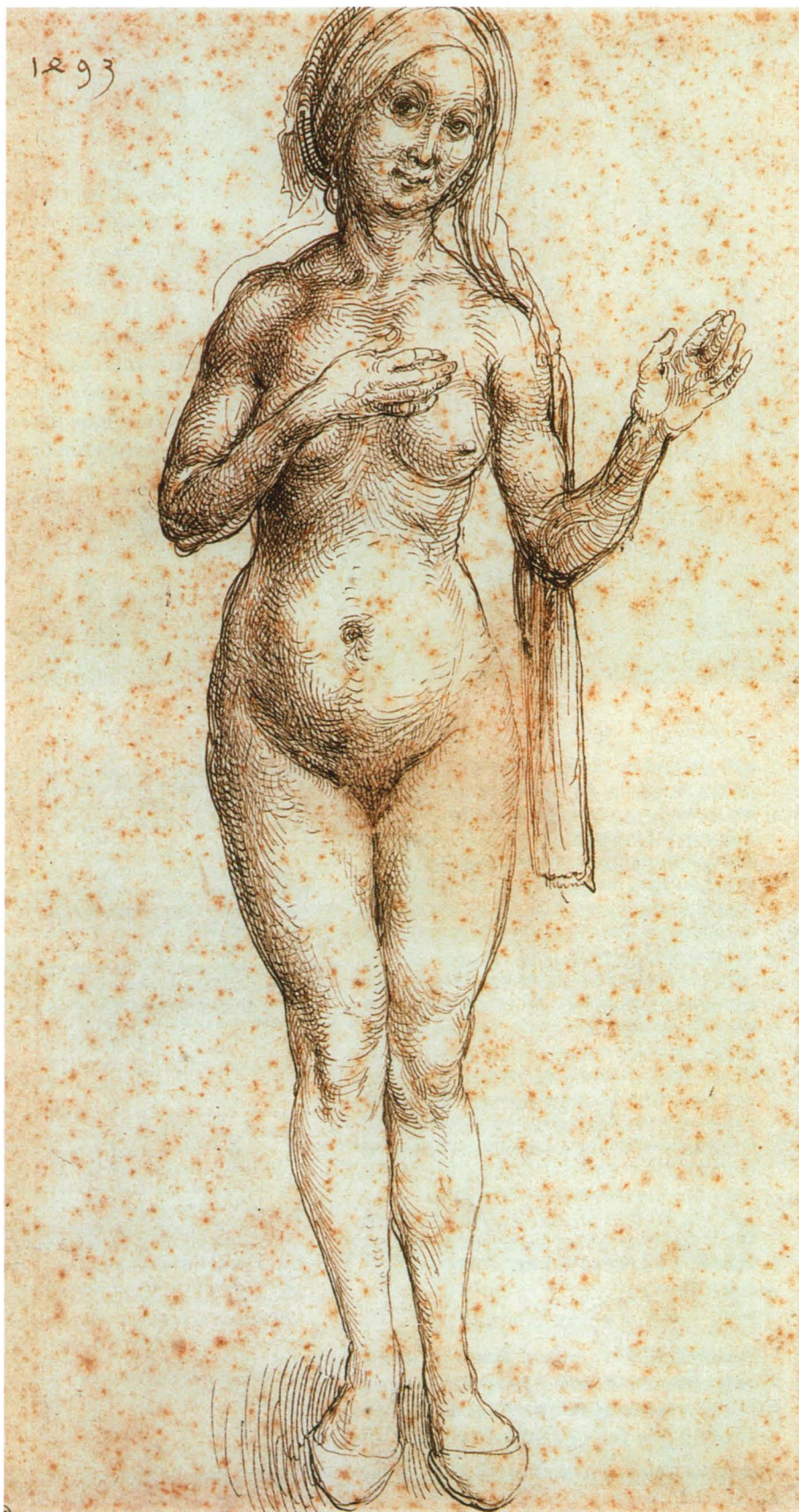
«Искусство Северного Возрождения». 1945



ЯКОПО ДЕ'БАРБАРИ.

«МАРС И ВЕНЕРА».

Конец XV – начало XVI в. Гравюра на металле



ИНТЕРЕС К АНТИЧНОСТИ

В юные годы под истинно античными Дюрер подразумевал изображения, в которых наиболее явно отражено бурное, страстное движение. Внимание молодого художника привлекали прежде всего сцены битв и похищений. Их, пронизанных «трагическим беспокойством», Дюрер и выбирает как для копирования, так и для самостоятельных работ. Его северный глаз был еще неподготовлен к восприятию «античного покоя».

Знакомство с античностью Дюрер начал через посредство итальянских художников. Его «античные» рисунки пользуются опытом итальянцев в создании композиции, решении отдельных образов и использовании сюжетов, заимствованных не непосредственно из античных произведений, а из их переложений итальянскими поэтами. Пример тому — лист с «Похищением Европы», своим композиционным решением и позами отдельных персонажей восходящий к итальянскому образцу. Соседство сюжета похищения с изображением геральдического венецианского льва, статуей Аполлона и человеком в восточном костюме показывает, что этот лист — из альбома зарисовок того, что Дюрер видел в Венеции.

Сюжет был хорошо знаком предшественникам и современникам Дюрера. Легенды о похищениях верховного бога-громовержца Юпитера, изложенные римским поэтом Овидием, в эпоху Средних веков обрели новую жизнь в переложении под названием «Мора-





ЛИСТ ЭСКИЗОВ С «ПОХИЩЕНИЕМ ЕВРОПЫ». 1494–1495.

Рисунок пером. Альбертина, Вена

Дюрер изображает самый волнующий момент легенды: Юпитер, страстно влюбившись в Европу, дочь Агенора, обратился в белого быка и явился туда, где девушка прогуливалась с подружками. Привлеченная смирным видом

красивого быка, она сама взобралась на его спину, чтобы покататься, но тут Юпитер устремился прочь, бросился в море и унес ее на остров Крит. Подруги Европы в мольбах вздымают руки к небу, рвут на себе волосы в горе и отчаянии, а рядом с быком плывет Амур на дельфине — посланец богини любви Венеры.

ПРИЗНАНИЕ

Вернувшись из Италии, Дюрер начинает самостоятельную деятельность. Предположительно за цикл росписей на «греческий манер» в доме Зебальда Шрейера он получил звание мастера и, следовательно, право открыть собственную мастерскую.

В эти годы Дюрер много работает и как живописец, и как гравёр. При этом он создает гравюры на дереве и на металле, чего ранее нельзя было встретить в творчестве одного художника. У средневековых ремесленников все было строго распределено: по дереву работают резчики или, реже, живописцы, гравюры на меди делают ювелиры, обученные работе с металлом. Причем в целях сохранения монополии представители ремесленных цехов следили за соблюдением этого правила, о чем свидетельствуют многочисленные судебные разбирательства. Не во всех произведениях Дюрера того периода чувствуется рука уверенного в себе мастера, но все они отличаются нетрадиционными для консервативного – по сравнению с Венецией – Нюрнберга решениями и смелыми исканиями.

Произведения Дюрера становятся популярными, а он сам знаменитым, причем не только на родине, но и в других странах, где с успехом продавались его гравюры. Современники удивлялись: почему же не держится Дюрер выгодных заказов, портретов и гравюр на религиозную тематику? Чего еще ему не хватает, и так уже знаменит и уважаем? Уж не зазнался ли после поездки в Италию?



ПАУМГАРТНЕРОВСКИЙ АЛТАРЬ.

После 1498. Старая пинакотeka, Мюнхен

Алтарь с изображением Рождества Христова и Поклонения младенцу в центральной части был заказан Дюреру знатными жителями Нюрнберга – Стефаном и Лукой Паумгартнерами.

Св. Георгию, чье имя выдает лежащий у ног дракон, победителем которого был святой воин, и Св. Евстафию с его символом – распятием посередине оленьих рогов, в боковых створках были приданы портретные черты заказчиков. В отличие от персонажей центральной час-



ти, изображенных в перспективном пейзажно-архитектурном фоне, святые представлены на гладком нейтральном фоне, что сразу же акцентирует на них внимание. Еще две дополнительные боковые створки с изображением Святых Варвары и Екатерины до нас не дошли, по всей вероятности, в их образе перед нами могли предстать жены заказчиков. Члены семьи Паумгартнер изображены на переднем плане центральной композиции. Размером их фигуры значительно уступают персонажам Священной истории — еще дает себя знать традиционный для Средневековья принцип

изображения донаторов. Они оказались достойными свидетельствовать картину поклонения божественному Младенцу, оставаясь все же представителями греховного человеческого мира. По сей день остается открытым вопрос о точной дате создания алтаря — исследователи датируют его разными годами, от 1498 до 1504-го. Как бы то ни было, это произведение — лучшее свидетельство и оказанного Дюреру современниками доверия, и мастерства, достигнутого к тому времени художником. Его заказчиком становится даже сам курфюрст Саксонский Фридрих Мудрый.

РЕЗЦОВАЯ ГРАВЮРА НА МЕДИ

Техника гравирования на металле, позволяющая более тонко передавать эффекты светотени, а следовательно, объемность форм и световоздушное пространство, после поездки в Италию казалась Дюреру еще более привлекательной. Не раз пожалел он, что не застал знаменитого гравировщика Шонгауэра в живых. Теперь пришлось ему осваивать все тонкости мастерства самостоятельно, спасибо еще отец, большой знаток ювелирного дела, может помочь советом.

Техника гравюры на меди полностью противоположна гравюре на дереве. В ксилографии художник, нанеся рисунок, вынужден вырезать дерево так, чтобы изображение на матрице стало выступающим, а фон углубленным. На металлической же матрице, наоборот, рисунок углубляется резцом. Это, безусловно, дает художнику возможность передавать более тонкие детали рисунка. Лишь затем в углубление вбивается краска и осуществляется печать.



МАДОННА С ОБЕЗЬЯНКОЙ. Ок. 1498.

Гравюра на меди

Дюрер не зря старался, его усилия вознаграждены, он наконец добился, чего хотел: фигуры отчетливо вырисовываются на фоне далекого, словно тающего в глубине пейзажа. За счет разного по толщине штриха ему удалось достичь разницы пространственных планов. Позднее Эразм Роттердамский скажет про Дюрера, что ему под силу передать все великолепие видимого мира всего лишь двумя красками.

БЛУДНЫЙ СЫН. Ок. 1496. Гравюра на меди

Из притчи евангелиста Луки о промотавшем свое состояние юноше Дюрер заимствует эпизод с покаянием. Вынужденный есть из одного корыта со свиньями, блудный сын осознает низость своего положения и принимает решение вернуться к отцу, подкрепляя его искренней молитвой.

«Для гравирования на меди Дюрер должен был искать радикально противоположное решение рисунка по сравнению с тем, что он делал для гравирования на дереве. При работе с деревом он старался избегать чрезмерности во вред графичности, свойственной Вольгемуту и Плөйдендорфу; работая с медью, он чувствовал, что следует отойти от слишком строгой графичности Шонгауэра».

Эрвин Панофский.

«Жизнь и творчество А. Дюрера». 1955



ЗАБАВЫ ПАТРИЦИЯ, «ИСПОРЧЕННОГО ИТАЛИЕЙ»

К числу ближайших друзей Дюрера принадлежал Виллибальд Пиркгеймер, некогда однокашник художника, а теперь знатный патриций, член городского совета, дипломат и военачальник. Когда Дюрер ездил в Италию, Пиркгеймер изучал там

право в Павийском университете. Лестное для супруги художника знакомство было продолжено и после возвращения Дюрера в Нюрнберг переросло в настоящую дружбу.

Поведение Пиркгеймера вызывало недоумение у набожных и консер-



ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ПЛАТЬЕ НЮРНБЕРГ- СКОЙ ГОРОЖАНКИ.

Ок. 1500. Рисунок, акварель. Альбертина, Вена
Зарисовка Дюрера изображает платье знатной замужней горожанки, предназначенное для праздничных мероприятий, проводимых в городской ратуше по особым случаям.

Даже такие, казалось бы, незначительные наброски свидетельствуют о тщательности Дюрера-рисовальщика и его остром глазе наблюдателя, сохранившего для последующих поколений образ своей современницы, запечатлев ее в «платьях на все случаи жизни».

ДОМАШНЕЕ ПЛАТЬЕ НЮРНБЕРГСКОЙ ГОРОЖАНКИ.

Ок. 1500. Рисунок, акварель. Альбертина, Вена
Это значительно более скромное платье с неглубоким вырезом и пышным фартуком предназначено для домашнего ношения знатной дамой. На поясе, как и подобает хозяйке дома, — туго набитый кошель.

вативных сограждан. Казалось бы, ученый муж, уважаемый сановник, женившийся на девушке из одного из самых знатных семейств города, а ведет себя как мальчишка: не дает прохода привлекательным девицам, бахвалится воинскими заслугами и, что уж совсем неслыханно, устроил в своем доме на Масленицу настоящий балет в итальянском духе. Нет, видно, Италия его совершенно ис-

портила! Знатные дамы отказались принимать участие в «бесовских играх», несмотря на то, что «друг Альбрехт», при всей своей занятости серьезными заказами, набросал для них эскизы очаровательных нарядов. Самому же Дюреру работа показалась интересной: за этими эскизами последовал целый ряд зарисовок жительниц города в типичных национальных костюмах.



ЭСКИЗ ТУРНИРНОГО ШЛЕМА. Ок. 1498.

Лувр, Париж

Зарисовки различного оружия и военного снаряжения неслучайно появились в мастерской Дюрера. В 1499 году его друг Пиркгеймер отправился в свой первый военный поход в составе императорских войск для усмирения стропти-

вых швейцарцев, отказавшихся подчиняться императорскому суду и платить налоги. Возможно, в дальнейшем эти рисунки легли в основу тех изделий, которые делали в мастерской его отца. Дата «1514» поставлена на этом листе не рукой Дюрера и считается ошибочной.





**СРАЖЕНИЕ АРХАНГЕЛА МИХАИЛА
С ДРАКОНОМ. 1498. Гравюра на дереве.**

Лист из серии «Апокалипсис»

Затем Иоанну предстала «жена, облеченная в солнце» и «дракон с семью головами и девятью рогами», приготовившийся, когда она родит, пожрать ее младенца. «И произошла на небе война: Михаил

и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаной, оболыщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним» (Апок. 12:1-8).

«По степени динамики движения итальянскому искусству нечего поставить рядом с этими фигурами. Это посланцы смерти — не идеальные образы, как у итальянцев, они — не божественные герои, это викинги, яростью своей жизненной энергии приближающиеся к Божественному».

Макс Дворжак. «Очерки по искусству Средневековья»

ИОАНН, ГЛОТАЮЩИЙ КНИГУ. 1498. Гравюра на дереве. Лист из серии «Апокалипсис»
«И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головой его была радуга, и лицо его как солнце, и ноги его как столпы огненные, в руке у него была книжка раскрытая. И поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю. И воскликнул громким голосом, как рыкает лев... И голос, который я слышал с неба, опять стал говорить со мною, и сказал: пойд, возьми раскрытую книжку из руки Ангела, стоящего на море и на земле. И я пошел к Ангелу, и сказал ему: дай мне книжку. Он сказал мне: возьми и съешь ее; она будет горька во чреве твоём, но в устах твоих будет сладка, как мед» (Апок. 10:1–10). Иоанн глотает книгу с записью еще не свершившихся бедствий — и бедствия прекращаются.



ЧЕТЫРЕ ВСАДНИКА. 1498. Гравюра на дереве. Лист из серии «Апокалипсис»

В этом листе рассказывается о том, как агнец, приблизившийся к трону, срывает семь печатей с книги, лежащей на коленях Господа. Сорваны первые четыре печати — и на людей обрушиваются страшные бедствия. Со снятием печатей появляются всадники: всадник на коне белом — мор с луком в руках; всадник на коне рыжем — война с большим мечом; всадник на коне черном — голод с мерой (весами) в руках; всадник на коне бледном — имя ему «смерть». Они призваны истребить четверть рода человеческого. Под копытами их коней гибнут люди разных возрастов, занятий и сословий. Стремительное движение всадников создает ощущение неотвратимости бедствия. Никому нет пощады. И вот уже сам император падает в разверстую пасть Левиафана, еще со времен эпохи романики символизирующего ворота ада...



БАВИЛОНСКАЯ БЛУДНИЦА.

1498. Гравюра на дереве.

Лист из серии «Апокалипсис»

Согласно позднейшим трактованиям, под вавилонской блудницей в «Апокалипсисе» подразумевается Ассирия, нашествия войск которой сопротивлялись иудеи и которую Бог покарал за то, что ее народ поклонялся разным языческим идолам.

Однако у Дюрера блудница облачена в костюм венецианки, и является она толпе людей, также одетых по моде того времени. Она как бы предостерегает современников: меняются времена и обычаи, но не нравы.

«Обстоятельства времени, своеобразие немецкого искусства той эпохи, как и его собственного, позволили Дюреру превратить в картины текст, не слишком подходящий для подробного иллюстрирования — ведь предшественники Дюрера ограничивались отдельными фигурами и сценами; образы Дюрера были неизмеримо ярче, чем их литературный источник».

Макс Дворжак. «Очерки по искусству Средневековья»

«И я увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами. И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотою блудодействия ее; и на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудниц и мерзостям земным».

Апок. 17:3-5.

НЕБЕСНЫЙ ИЕРУСАЛИМ. 1498. Гравюра на дереве. Лист из серии «Апокалипсис»

Свой графический цикл Дюрер заканчивает не грандиозной картиной гибели мира, а изображением Небесного Иерусалима, города, который «нисходил с неба от Бога» и обещал вечное блаженство праведным. Художник изображает его как современный ему типичный немецкий средневековый город внутри массивных стен с многочисленными башнями. На переднем плане гравюры — ангел, запирающий Сатану в преисподнюю.

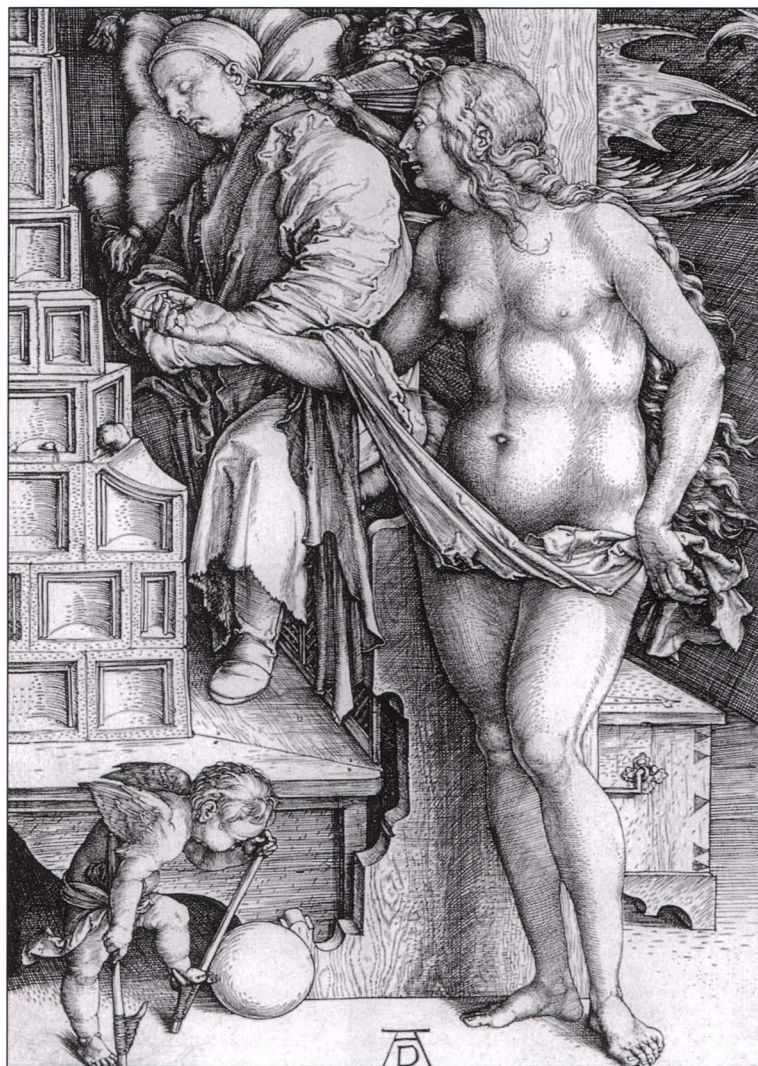
Надежда и добро торжествуют в последнем листе «Апокалипсиса» над злом и разрушением.



ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ФИГУРА

Одним из мотивов работ Дюрера после возвращения из Италии стало изображение нагого тела. В его гравюрах на разную тематику появляются обнаженные фигуры, укрупненные и выдвинутые на передний план в разнообразных ракурсах, совершенно не схожие друг с другом по возрасту и телосложению.

Художник стремится детально проработать мускулатуру, точно передать естественную округлость тел. Одним из первых Дюрер вводит в классическую композицию фигуры с опорой на одну ногу (по примеру увиденной в Италии античной скульптуры), что позволяет создать впечатление более свободного положение тела в пространстве.



СОН ДОКТОРА (ИСКУШЕНИЕ БЕЗДЕЛЬНИКА).

Ок. 1498. Гравюра на меди

Образ уснувшего человека — традиционный символ лени, а прекрасная обнаженная девушка, в соответствии со средневековыми представлениями, олицетворяет греховность. Она — сон, навеянный дьяволом. Или — другое толкование — только она способна разбудить бездельника, до которого не может добраться даже дьявол. Возможно, в композиции гравюры использован сюжет средневековой легенды, повествующей о юноше, которому дьявол в образе Венеры подарил кольцо и чуть было не погубил его душу, если бы подвергшегося соблазну не спасли добрые христиане.

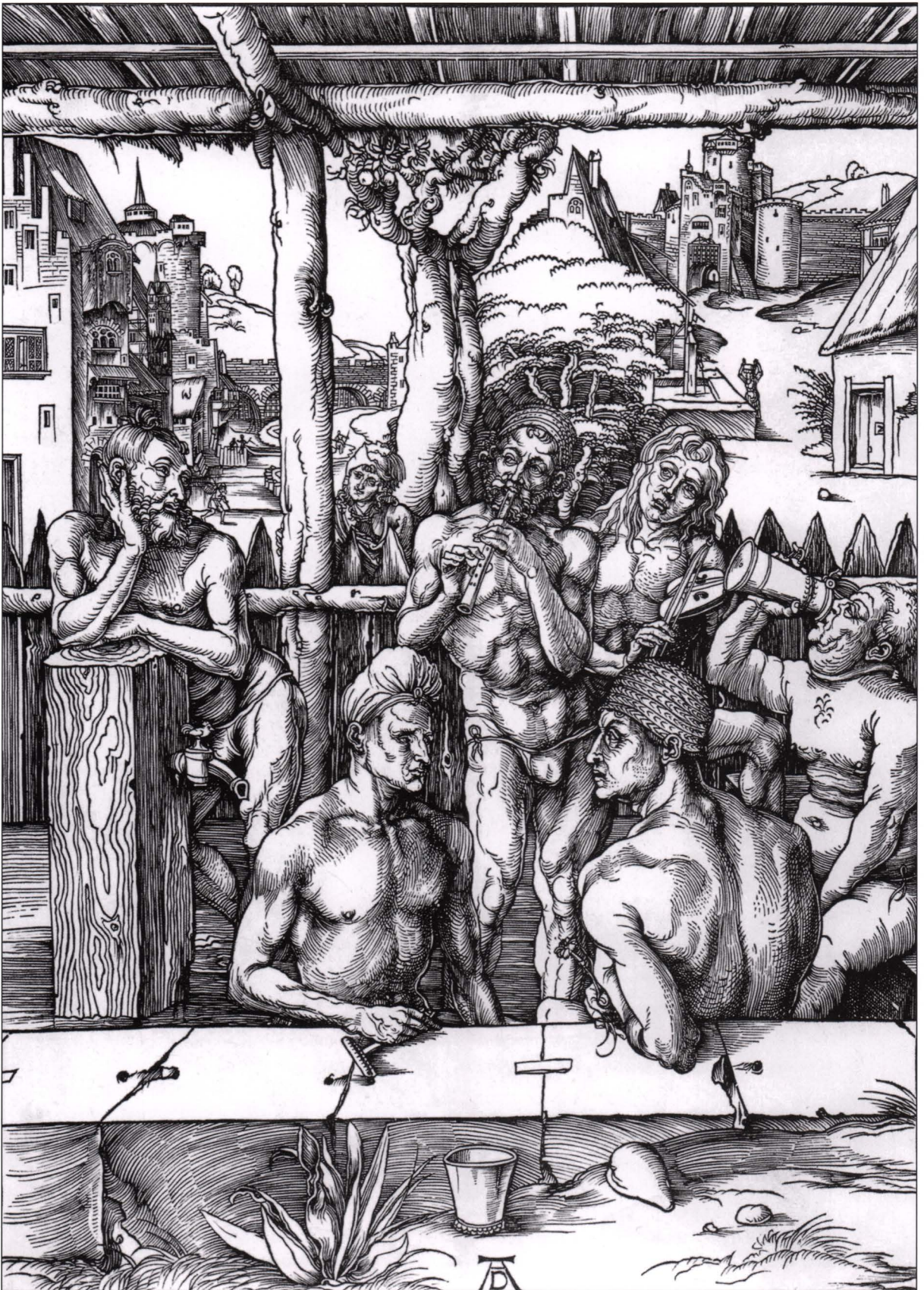
МУЖСКАЯ БАНЯ. Ок. 1496–1497.

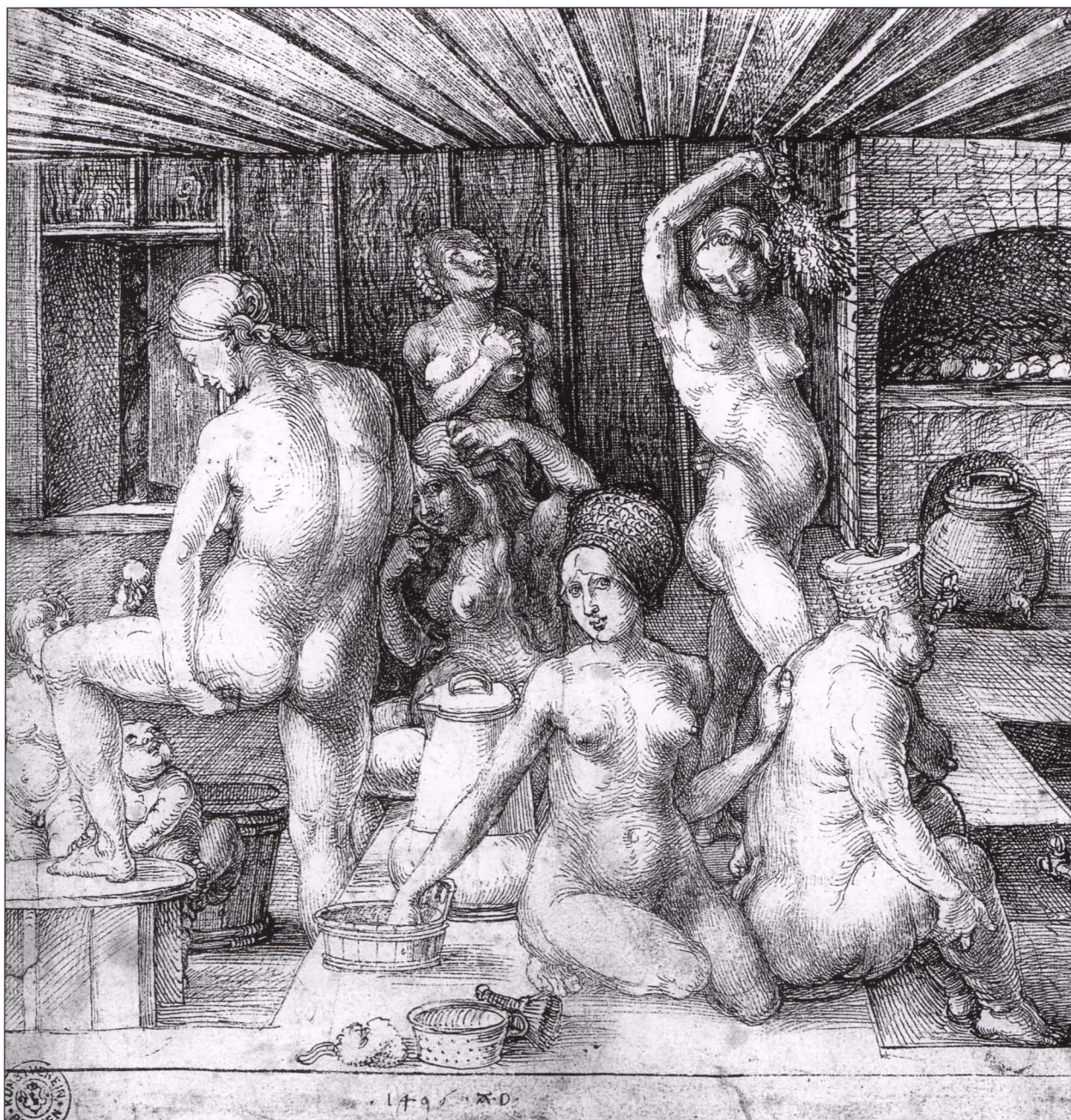
Гравюра на дереве

Баня — какой удачный повод для изображения обнаженной натуры! Даже самым консервативным согражданам, даже ханжам будет нечего возразить. Ведь общественные бани в немецких городах — предмет немалой гордости горожан, — как и римские термы, служили не только для мытья. Они были также местом для деловых встреч, философских дискуссий и развлечений. Среди посетителей бани мы видим самого художника, его учителя Вольгемута и друга Пиркгеймера, они общаются, музицируют, пьют пиво.

1496–1523 годы — Виллибальд Пиркгеймер состоит в Городском совете Нюрнберга.

1499 год — Виллибальд Пиркгеймер принимает участие в командовании нюрнбергскими войсками в войне со Швецией.





ЖЕНСКАЯ БАНЯ.

1496. Рисунок. Кунстхалле, Бремен

Очевидно, это подготовительный рисунок для гравюры с изображением женской бани, которая должна была стать парной к «Мужской бане»; но по какой-то причине гравюра так и не была выполнена.

Снова для того, чтобы изобразить нагое тело, да к тому же женское, Дюрер обращается к банной тематике, периодически появлявшейся и в эпоху Средневековья в картинах-аллегориях «Фонтана молодости»,

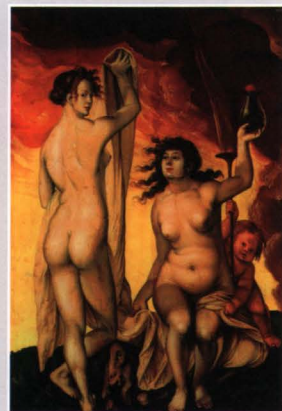
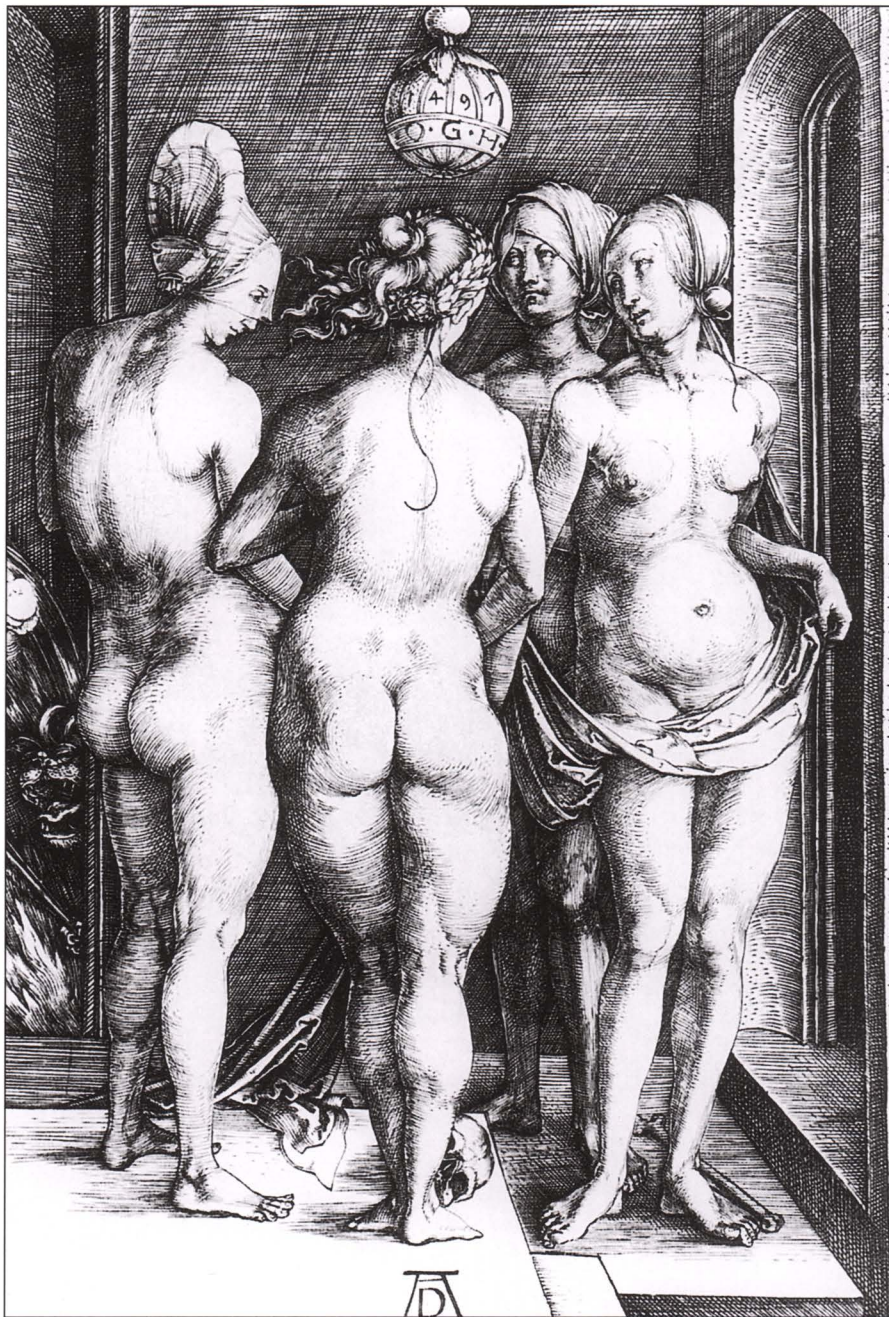
изображающих источник, купание в котором обещает вечную молодость и красоту, показывая тем самым в аллегорическом виде человеческую глупость и греховность. Однако рисунок Дюрера наполняется разнообразными жанровыми мотивами: женщина трет спину соседке, девушка расчесывает волосы, другая бьет себя веником, двое малышей помогают мыться своей маме, в окно бани заглядывает мужчина. Может быть, это художник, ему ведь надо видеть то, что он собирается нарисовать.

ЧЕТЫРЕ ВЕДЬМЫ. 1497. Гравюра на меди

Первая собственноручно подписанная художником гравюра являет собой беспрецедентный пример изображения женской натуры, не мотивированной никаким очевидным сюжетом. Четыре женщины в разных позах, с разными прическами... Какие только предположения не выдвигали исследователи — это и суд Париса, и морализирующая ал-

легория Vanitas («Суета сует»). Во всех случаях совершенно непонятными остаются изображение дьявола в дверном проеме и загадочная монограмма «O. G. H.» в шаре на потолке.

Как ни одна другая, эта гравюра вызвала огромный интерес современников и нашла отклик в первую очередь у собратьев по цеху. Только при жизни художника с нее было сделано восемь вольных копий.



ГАНС БАЛЬДУНГ ГРИН. «ДВЕ ВЕДЬМЫ ПОГОДЫ».

1523. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне

Вслед за учителем Грин также интересуется изображением человеческого тела, его пропорциями, анатомическим строением. Мифологические и аллегорические сюжеты начинают преобладать в искусстве Грина преимущественно в годы Реформации. Именно отход от религиозных композиций, которые безжалостно уничтожались адептами «новой веры», позволил художнику обратиться к изображению обнаженного тела, в том числе и женского.

«БОЛЬШИЕ СТРАСТИ»

В 1497 году Дюрер приступил к исполнению гравюр на, пожалуй, самую популярную в изобразительном искусстве XV века тему Страстей Христовых (евангельское описание земных мучений Спасителя). В течение двух лет им были исполнены и отпечатаны порознь первые семь гравюр серии, остальные четыре были сделаны позже; впервые они были все вместе опубли-

кованы только в 1511 году. Впоследствии глубоко и искренне верующий Дюрер вновь и вновь обращался к этой теме: к 1509–1511 годам относится серия небольших гравюр на дереве «Малые Страсти», в 1507–1511 годах были исполнены «Страсти» в технике гравирования на меди. Особый интерес представляют листы подготовительных рисунков серии «Зеленые Страсти».



ЕССЕ НОМО (СЕ ЧЕЛОВЕК). Ок. 1498.

Гравюра на дереве

«Се человек» — эти слова, произнесенные прокуратором Иудеи Понтием Пилатом, представившим народу Иисуса Христа после его бичевания и осмеяния воинами, стали названием страстного сюжета, в котором традиционно изображают Христа на пороге дворца Пилата и беснующуюся перед ним толпу. «Символы царства» — терновый венец и багряница на Спасителе — еще одно надругательство над тем, кого называли «Царем Иудейским». В изображении архитектуры Дюрер стремится продемонстрировать свое знание линейной перспективы, с которой он, видимо, познакомился в Италии. Правда, это еще получается у него неумело: резко сокращающиеся вглубь ступени лестницы вступают в явное противоречие с изображением продолжающейся стены.

НЕСЕНИЕ КРЕСТА. Ок. 1498–1499.

Гравюра на дереве

Для изображения крестного пути Христа на Голгофу Дюрер выбирает один из самых драматических моментов — Христос падает под тяжестью непосильной ноши. Св. Вероника протягивает ему платок, чтобы утереть пот с лица. Палачи с ожесточением заставляют его подняться.

«Ибо подобно тому, как они (древние художники) приписывали человеческую фигуру своему идолу Аполлону, так же мы используем эти же пропорции для Господа Христа, прекраснейшего во всем мире. И подобно тому, как они изображали Венеру в виде красивейшей женщины, так мы теперь целомудренно представим ту же прекрасную фигуру в виде Богоматери пречистой Девы Марии. И из Геркулеса сделаем Самсона, и то же самое сделаем со всеми прочими».

Альбрехт Дюрер. «Наброски к предисловию книги о живописи». 1512–1513



ПОЛОЖЕНИЕ ВО

ГРОБ. 1504. Рисунок из так называемой серии «Зеленые Страсти». Альбертина, Вена. Согласно евангельскому повествованию, распятый Христос с позволения Пилата был погребен в могиле тайного ученика Иисуса Иосифа Аримафейского, которую тот высек в скале для себя. На рисунке Дюрера он изображен поднимающим тело Христа, чтобы переложить его в гроб. Рядом скорбящая Богоматерь, с ней Мария Магдалина, целующая ноги Иисуса, и любимый ученик Христа Иоанн Евангелист (именно ему Спаситель перед смертью наказал заботиться о Богородице). Показанная в сильном перспективном сокращении гробница направляет зрительское внимание от переднего плана к группе людей, присутствующих при скорбном обряде. От них взгляд, повинувшись ритму пространственных интервалов, переходит к изображению распятий, зловеще вырисовывающихся на фоне смутного неба. Подпись художника на вертикально стоящей крышке гроба добавляет изображению сюжета «Положение во гроб» оттенок его личного сопереживания.



«Скорбь Христа, явившегося народу, несказанная печаль Богоматери, обнимающей подножье креста, эти вечные страшные испытания переданы с необычайной экспрессией... Гравюры представляют собой диалог между верующим и его Богом. Верующий больше не стоит на коленях в готическом соборе; верующий стоит на земле и ценой страшных лишений и тяжким трудом добывает себе хлеб насущный».

Курт Пфистер. «Альбрехт Дюрер»



ВОСКРЕСЕНИЕ. 1510. Гравюра на дереве
Воскресение Христа на третий день после погребения — сюжет возвращения Господа на землю. Так как в евангельском тексте нет его прямого описания, Воскресение зачастую изображалось художниками как вариация сюжета Преображения. Воскресший Спаситель окружен божественным свечением. Рядом — три уснувших стражников,

заменившие апостолов из сцены Преображения. Еще одно отличие от Преображения в том, что воскресший Христос изображается твердо стоящим на земле. Строго говоря, сюжет Воскресения не входит в цикл Страстей Господних, однако Дюрер добавляет его для полноты повествования и завершения серии нотой проникнутого верой оптимизма.

МАТИАС НИТХАРДТ ГРЮНЕВАЛЬД. «ВОСКРЕСЕНИЕ».

Ок. 1510–1515. Створка Изенгеймского алтаря. Музей Унтерлинден, Кольмар (Франция)
Грюневальд иначе, чем Дюрер, трактует тему Воскресения. В его картине сияющий флюорисцентными красками на фоне тьмы ночного неба Бог воспринимается нами скорее в мистическом плане — как чудесное явление.



СЕРИЯ ГРАВЮР «ЖИЗНЬ МАРИИ»

Наряду с циклом «Апокалипсис», серия гравюр на дереве Дюрера «Жизнь Марии» пользовалась, пожалуй, наибольшей популярностью, причем не только у земляков художника, но также у итальянцев и жителей северных стран. Она была исполнена в 1502–1505 годах, но затем, как и в случае со «Страстями»,

семнадцать уже готовых гравюр были в 1510–1511 годах дополнены еще тремя, а затем опубликованы в виде отдельной книжки в сопровождении латинских стихов, соответствующих их содержанию.

Гравюры этой серии — одни из самых гармоничных среди произведений Дюрера. Они лишены глубокого



«Житие Богородицы настолько гениально, что невозможно сделать лучше ни по композиции, перспективе и архитектуре, ни по костюмам и ликам как самых старых, так и самых молодых».

Джорджо Вазари.

«Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». 1550

СРЕТЕНИЕ (ПРИНЕСЕНИЕ ВО ХРАМ). Ок. 1503–1504.

Гравюра на дереве

Сюжет Сретения восходит к древнему иудейскому обряду посвящать первенца мужского пола на 40-й день после рождения Господу; традиционно он отмечался как большой праздник в память об исходе иудеев из Египта. В храме Богородицу с Младенцем встретил старец Симеон, которому было предсказано, что он не умрет, доколе не увидит своими глазами Спасителя мира. Он принял маленького Иисуса на руки, за что в дальнейшем к его имени была прибавлена характеристика Богоприимец.

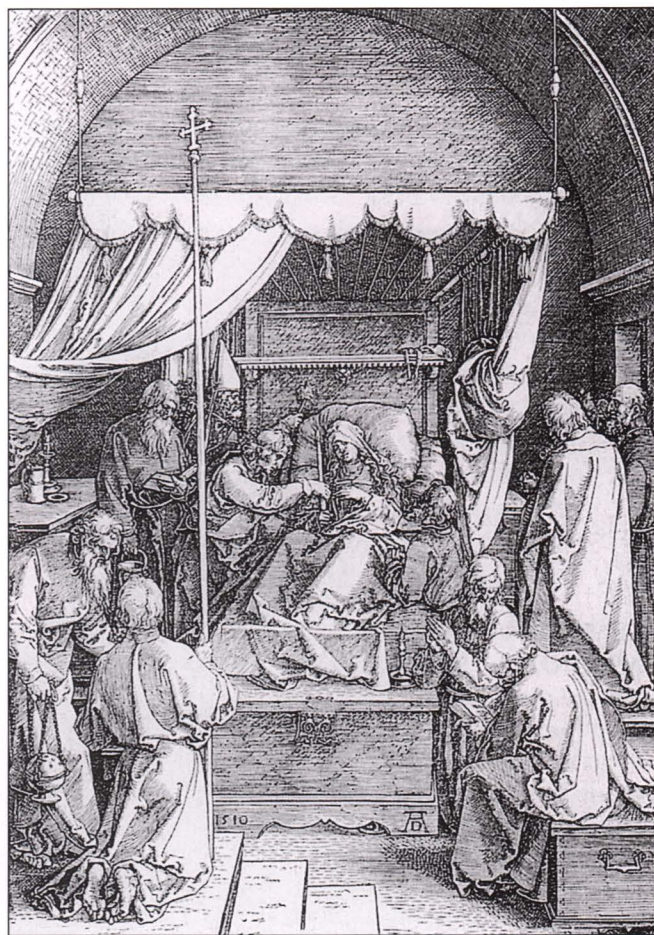
драматизма, присущего изображению апокалиптических видений и событий Страстей Господних. Здесь все дышит умиротворением и спокойствием. Художника интересует не столько передача настроения и деяний героев, сколько их органичное взаимодействие с окружающей средой — пейзажем, архитектурой, интерьером. События жизни Богородицы преподносятся как жанровые сценки из современного художнику быта.



БЕГСТВО В ЕГИПЕТ.

Ок. 1503–1504. Гравюра на дереве

В Евангелии рассказывается, что вскоре после Рождества Иосиф получил во сне предупреждение о том, что иудейский царь Ирод, боящийся за свою власть, разыскивает народившегося «Царя мира» с целью убить его. Иосиф и Мария с Младенцем Иисусом бегут в Египет, чтобы скрыться от приказа Ирода убивать в Вифлееме всех младенцев моложе двух лет.



УСПЕНИЕ БОГОРОДИЦЫ.

Ок. 1510. Гравюра на дереве

История смерти Марии не описана в Евангелии, этот получивший большое распространение в эпоху Средних веков сюжет восходит к апокрифическим текстам, то есть не признанным каноническими. Как правило, источником для художников служила «Золотая легенда», написанная в XIII веке доминиканским монахом Якопо де Воррагине; в ней рассказывается о том, что однажды во время молитвы Богоматери явился архангел Гавриил и возвестил, что через три дня она отойдет к Господу. Мария радостно встретила эту весть, прося лишь об одном: ей хотелось проститься с апостолами, благословить их. Апостолы, проповедовавшие в разных странах, чудесным образом перенеслись к постели Богоматери, чтобы присутствовать при ее кончине.

ПОРТРЕТ И АВТОПОРТРЕТ

После возвращения из Италии Дюрер значительно реже обращается к живописи, чем к графике. Среди живописных работ этого периода наиболее знамениты портреты. Один из первых исполнен по заказу курфюрста Саксонского Фридриха в 1496 году. Столь высокое доверие, оказанное художнику, естественно, повлекло за собой целый ряд заказов со стороны богатых бюргеров на изображение их самих и их дородных супругов.

По тщательности отделки деталей и трехчетвертному развороту

все они принадлежат североевропейской традиции живописного портрета, ведущей свое начало с нидерландских портретов начала XV века. На хорошее знание Дюрером произведений нидерландских художников указывают также стремление наметить интерьер, в котором изображается модель, и пейзаж, увиденный в оконный проем, однако пейзаж этот теперь не равнинный, северный, а альпийский, горный, запомнившийся художнику во время поездки в Италию.

ПОРТРЕТ ФРИДРИХА

МУДРОГО. 1496. Государственные музеи, Берлин

Портреты Дюрера разделяются на живописные и графические, последние обычно выполнялись углем, иногда — серебряным грифелем. Многие затем бывали гравированы. Причем графические изображения могли носить как подготовительный, так и самостоятельный характер. Портрет Фридриха Мудрого был написан Дюрером во время официального визита Саксонского курфюрста в Нюрнберг. По преданию, высокий гость лично посетил мастерскую молодого художника и сделал крупный заказ.

Помимо своего портрета курфюрст, большой любитель искусств (при его дворе несколько позже будет весьма успешно работать другой немецкий художник, Лукас Кранах Старший) заказал Дюреру живописные полотна для отстраивавшегося в то время Виттенбергского замка: полиптих «Семь горестей Марии», Дрезденский алтарь, цикл «Подвиги Геракла» и другие.





ПОРТРЕТ ОСВАЛЬДА КРЕЛЯ.

1499. Старая пинакотeka, Мюнхен

Пример заказного портрета, где художник изображает своего современника, молодого нюрнбергского купца. Модель представлена на фоне завесы, за краем которой открывается пейзаж. Художник словно стремится подчеркнуть объемность формы на фоне гладкой ткани и глубину пространства пейзажа. Как и в предыдущем случае, на порт-

рете присутствует надпись, фиксирующая имя портретируемого и дату написания. И если в Италии к началу XVI века надписи, нарушающие иллюзорную глубину пространства, выносятся на раму или даже на обратную сторону картины, то в Германии, где они только-только появляются, надписи ставятся на лицевой стороне — как средство утверждения значимости данной конкретной человеческой личности.



АВТОПОРТРЕТ. 1498. Прадо, Мадрид
 Как гласит надпись, на этом портрете художнику 26 лет. Дюрер изобразил себя в нарядном патрицианском costume и в белых перчатках, скрывающих испачканные краской руки ремесленника, каковым считался художник со времен Средневековья. Действительно, «Апокалипсис», исполненный

в том же году, принес молодому мастеру широкую известность. И все же столь щегольской костюм, аккуратно завитые волосы, тщательно расчесанная бородка, арочная ниша на заднем плане — элемент антикизированной ренессансной архитектуры... Да, похоже, поползла молва по городу, этот Дюрер — гордец из гордецов.

АВТОПОРТРЕТ В ОДЕЖДЕ, ОТДЕЛАННОЙ

МЕХОМ. 1500. *Старая пинакотекa, Мюнхен*
Как это впоследствии будет и у Рембрандта, жанр автопортрета служил Дюреру не столько для удовлетворения желания запечатлеть собственные черты, сколько для художественно воплощенной оценки себя самого и своего искусства, для своеобразного отображения своего духовного роста. И рост этот заметен. В «Автопортрете» 1500 года нашему взору предстает уже не самоуверенный и гордый кавалер, с апломбом взирающий на окру-

жающий мир, но умудренный опытом мужчина с вдохновенным взором, художник-творец. Впечатляющая эволюция, если учесть, что эти автопортреты разделяют всего два года! Напряженной эмоциональности духовного образа здесь удачно отвечают изменившийся в сторону большей сдержанности и строгости формально-композиционный строй, в котором доминируют признаки четкой симметрии (в отличие от предыдущих работ, художник изображен строго в фас), и почти аскетическая монохромность колорита.



«На первый взгляд он (Дюрер) чем-то напоминает облик Христа, но уже не готического, а ренессансного Христа. Чистота и строгость, сосредоточенность и собранность. Еще молодое, но поразительно законченное лицо. За высоким лбом, за ясной непроницаемостью взгляда угадываются «тайно накопленные сокровища сердца» (это — слова из трактата Дюрера, где он говорит о призвании художника)».

Н. А. Дмитриева.
«Краткая история искусств». 1989

НОВАЯ ТЕХНИКА ГРАВЮРЫ

В результате длительных опытов Дюрер выбрал для своих гравюр совершенно новую, нетрадиционную технику. Он остановился не на привычной для гравюров того времени резцовой гравюре, где рисунок наносится на поверхность металлической матрицы с помощью резца, а так называемую технику «сухой иглы». Тонкая игла легко царапает металлическую поверхность, позволяя достигать большой гибкости штриха и более тонких переходов светотени. А заусенцы, так называемые барбы, оставляемые иглой по сторонам контура, создают эффект менее жесткой, чем резцовая, словно вибрирующей линии. Пожалуй, единственный недостаток новой техники — небольшая тиражность, так как барбы стираются при печати. И все это, конечно же, к великому неудовольствию Агнес, которая считала творческие поиски мужа абсолютно бесполезными и отвлекающими его от зарабатывания денег, в чем Альбрехта неоднократно упрекала супруга.



ПИЗАНЕЛЛО. «ВИДЕНИЕ СВ. ЕВСТАФИЯ». Конец 1440 – начало 1450-х гг. Национальная галерея, Лондон

СВ. ЕВСТАФИЙ. Ок. 1501. Гравюра на меди

Эта гравюра — один из первых опытов Дюрера в технике «сухой иглы». Ее сюжет заимствован из «Золотой легенды», где рассказывается об обращении в христианство римского военачальника из армии императора Траяна. Ему во время охоты было видение Распятия между рогами оленя, которого он намеревался подстрелить. Язычник прозрел, а голос свыше предрек ему много страданий за новую веру и мученическую смерть — высшую награду для христианина.

Новая техника гравирования позволила художнику более детально и точно отразить и подробности лесистого пейзажа с замком на горе, и детали охотничьего снаряжения святого, и точно подмеченные повадки собак.



БОРЗАЯ. Ок. 1500–1501. Рисунок.

Королевская библиотека, Виндзор (Великобритания)

Почти всегда в истории искусств сюжет с изображением Св. Евстафия заставлял художников обращаться к тщательным штудиям изображения животных — охотничьих собак, оленя и других обитателей леса. По всей видимости, рисунок был выполнен как подготовительная зарисовка для изображения собаки в левом нижнем углу гравюры, однако, несмотря на это, он представляет самостоятельную законченную композицию.



НАУЧНАЯ ШТУДИЯ ИЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА?

Одну из самых очаровательных страниц творчества Дюрера составляют хранящиеся во многих графических кабинетах мира листы с акварельными зарисовками. Многочисленные пейзажи и изображения разнообразных животных, зарисовки заморских диких животных и воспроизведение самых неприятных элементов природы средней полосы — чего только не встретишь в каталогах акварелей мастера. Зритель неизменно поддается обаянию этих листов. Какое совершенство владения кистью демонстрирует нам художник! Прием живописи

по мокрому, когда всего лишь несколько виртуозных мазков словно на наших глазах формируют ландшафт, при необходимости сменяется совершенно иной манерой — сухая кисть так тщательно прописывает все мельчайшие детали того или иного изображения, что в пору задуматься: а уж не в лупу ли мы рассматриваем самой природой предложенные нашему вниманию ее шедевры? «Научная объективность», спровоцировавшая интерес художника, отступает на задний план перед восхищением каждым объектом Божьего творения.



КУСОК ДЕРНА. 1503. Акварель.

Альбертина, Вена

Эскизная зарисовка травы, первоначально предполагавшаяся быть предварительной студией для какого-либо крупного живописного произведения Дюрера (возможно, картины «Мадонна в окружении животных»), прославила своего создателя сама по себе. Острый глаз художника подметил все характерные особенности подножной растительности, которые в сочетании с очень низкой точкой зрения заставляют нас даже перед лицом такой «низменной» природы ощущать величие природы.

В области аналитически-тщательного изображения мельчайших мотивов пейзажа Дюрер имел великих предшественников — нидерландских мастеров XV века, чьи работы он наверняка знал хотя бы по рисункам отца, которые тот делал в молодости в Нидерландах. Но по характеру почти научной объективности и точности, с какой он передает пологи и стебли, его зарисовки заставляют вспомнить скорее ботанические студии другого великого мастера — Леонардо да Винчи.



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. «ПЕЙЗАЖ САНТА-МАРИЯ ДЕЛЛА НЕВЕ» («ВИД ДОЛИНЫ РЕКИ АРНО»).

1473. Бумага, перо, чернила. Кабинет рисунков и гравюр, галерея Уффици, Флоренция

Так же как и его северный коллега, Леонардо да Винчи уделял огромное внимание штудиям природных видов, которые впоследствии неоднократно становились основой для пейзажных фонов его композиций.



«Единственная параллель, которую можно привести к этим удивительным работам, — это рисунки Леонардо да Винчи, сделанные им в Альпах, окружающих Ломбардию и Пьемонт. Но в то время как Леонардо стремился исследовать строение гор в духе научной объективности, Дюрер был завоорожен не менее ощутимыми ценностями — колоритом, атмосферой, настроением... Французские и нидерландские миниатюристы уже проложили путь к изображению этих чудесных явлений, однако до Дюрера никто не сумел преобразить их в самостоятельные художественные произведения».

Отто Бенеш.

«Искусство Северного

Возрождения». 1945

ПЕЙЗАЖ С КАМЕНОЛОМНЕЙ.

1510 (подпись чужой рукой). Акварель. Кабинет гравюр, Государственные музеи, Берлин

Под кистью мастера даже совершенно незаметные в повседневной жизни объекты окружающей среды приобретают особую значимость. Сухие коряги с изломанными корнями, примостившиеся на краю скалы, сообщают виду необыкновенную величественность.

Монограмма Дюрера и дата поставлены на акварели, скорее всего, рукой его ученика Ханса фон Кульмбаха. Многие исследователи предполагают, что пейзаж должен был служить подготовительным эскизом для последующего перевода мотива в гравюру (наиболее близкий аналог можно видеть в позднейшей гравюре «Рыцарь, смерть и дьявол»).



КРЫЛО. 1500 (или 1512).

Акварель. Альбертина, Вена

Очевидно, крыло ракши, или сизоворонки, очень редкой теперь в Европе птицы, пестрое, словно принадлежащее сказочной жар-птице, привлекло художника своим удивительным окрасом. Дюрер с особой тщательностью прорисовывает каждое перышко. Перламутровые переливы всех оттенков синего и зеленого придают банальной натурной зарисовке щедрый декоративный эффект.

ЗАЙЧИК. 1502. Акварель. Альбертина, Вена

Тщательно прописанная шерстка, в которой можно рассмотреть отдельные волосинки, настороженность зверька, его готовность к мгновенной реакции, а также отражающийся в его глазике переплет окна — все свидетельствует о том, что художник имел возможность вблизи рассмотреть «портретируемого». Однако вопрос, писал ли Дюрер с живой натуры или воспользовался охотничьим трофеем, остается не выясненным. Лист с изображением зайчика, несомненно, принадлежит к числу самых известных произведений Дюрера, уже при жизни художника породивших копии и подражания; на сегодняшний день исследователям известно 13 копий этой акварели.

1502 год, 20 сентября — умирает отец художника Альбрехт Дюрер Старший.

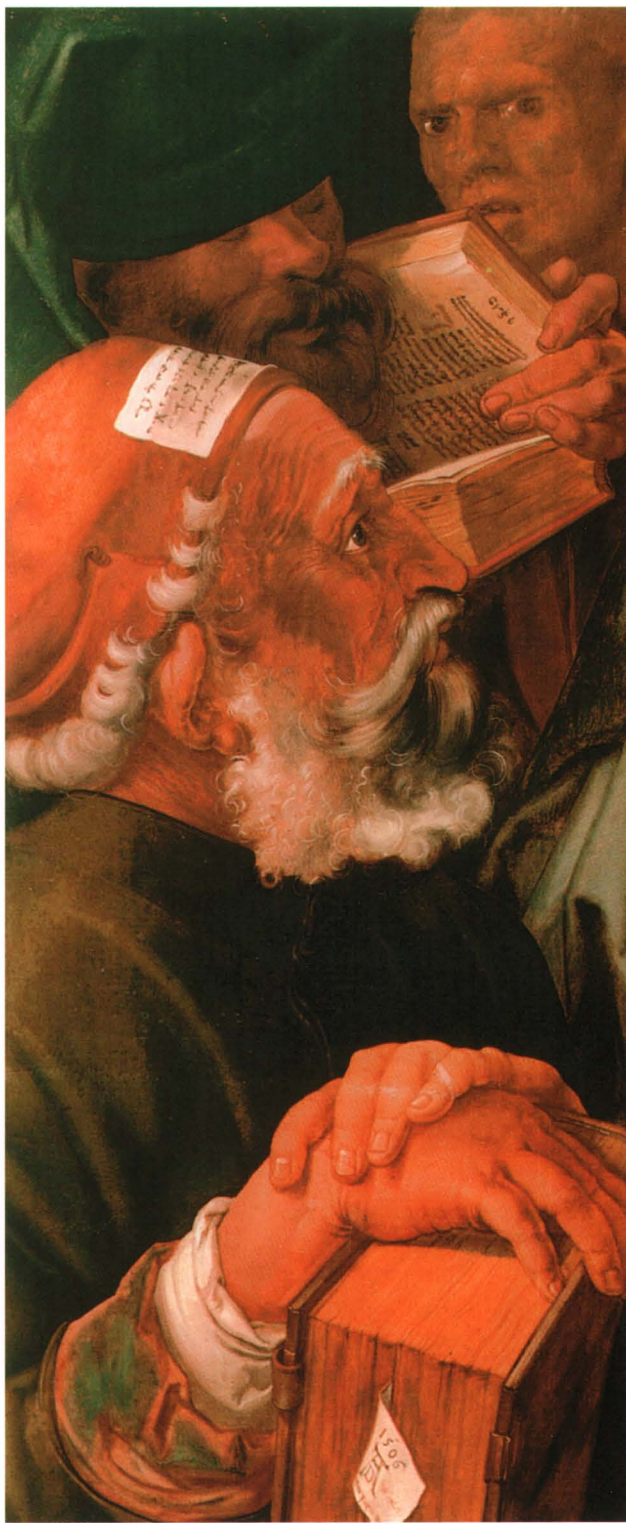


ВОКРУГ ИТАЛИИ

К неудовольствию супруги, Дюрер, в 1505 году уже известный в Италии благодаря своим гравюрам, решил совершить свою вторую долгожданную поездку в Венецию. После долгих колебаний Агнес все-таки отпустила мужа, руководствуясь деловыми соображениями: во-первых, ему, возможно, удастся сбыть хотя бы часть нераспроданных работ, во-вторых, непременно надо подать жалобу на гравера Маркантонио Раймонди, бесовестно подделывающего гравюры Дюрера, ну а если повезет, может быть, удастся получить какие-то крупные заказы, и он не только вернет долг Пиркгеймеру, ссудившему его деньгами на поездку, но и привезет что-нибудь домой.

Поездка действительно вышла удачной, правда, Дюреру, вопреки ожиданиям жены, удалось не столько заработать, сколько прославиться.

В письме из Венеции своему ближайшему другу гуманисту Виллибальду Пиркгеймеру (от 8 сентября 1506 года) Дюрер писал: «Но я заставил умолкнуть всех живописцев, говоривших, что в гравюре я хорош, но в живописи не умею обращаться с красками. Теперь все говорят, что они не видели более красивых красок». В Италии Дюрер пробыл до весны 1507 года. Все это время художник проводит в Венеции, документально подтверждена лишь его кратковременная поездка в Болонью, возможно, он мог также посетить Рим и Милан.



ХРИСТОС СРЕДИ КНИЖНИКОВ.

1506. Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид
В основу картины положен евангельский сюжет о том, как однажды родители потеряли двенадцатилетнего Христа и обнару-



жили его в храме, где он на равных вел ученый диспут с церковными деятелями. Эта картина, написанная по преданию всего за пять дней, свидетельствует о чуткости Дюрера к достижениям ино-

земных мастеров и школ: в гротескных типажах фарисеев чувствуется влияние как произведений нидерландца Иеронима Босха, так, возможно, и карикатурных зарисовок Леонардо да Винчи.

ВЫГОДНЫЙ ЗАКАЗ

Самой большой удачей Дюрера в Италии стало получение заказа от немецкого торгового подворья в Венеции на написание алтаря для недавно пострадавшей от пожара церкви Св. Варфоломея. Талант Дюрера оценили по достоинству как собиратели произведений искусства, так и местные художники. Еще бы, Дюрер не только показал, какого мастерства он добился за 10 лет, прошедших после первого посещения Венеции, но и написал картину во вполне венецианском духе. Он заимствует у итальянских коллег популярную в Венеции композицию, в которой Мадонна на троне изображается на фоне тканевой завесы в окружении пейзажа. А насыщенный живописный колорит свидетельствует о том, где была написана картина: словно в непривычно влажном воздухе глазам художника неожиданно открылись яркие краски, доселе ведомые лишь самим венецианцам.

ПРАЗДНИК ЧЕТОК.

1506. Национальная галерея, Прага

Сюжет картины был выбран не случайно — сцена передачи четок, символическим выражением которых для верующих стали венки роз (основанием для перенесения смысла стало чисто звуковое совпадение итальянского *rosario* («четки») с названием цветков розы), свидетельствует о национальной принадлежности заказчиков. Дело в том, что культ четок был введен в 1474 году доминиканским монахом Якобом Шпренгером в связи с основанием в Кёльне одноименного братства. Красные розы в таких символических четках традиционно обозначают страдания Христа, белые — чистоту Девы Марии, а все они вместе, сплетенные воедино, — братство всех верующих во Христа. Справа от восседающей на троне Богоматери изображен римский первосвященник, слева — германский император, за ними располагаются уважаемые лица из числа духовенства и мирян.







ПРАЗДНИК ЧЕТОК. *Фрагмент*

Этот алтарь немецкой церкви по итальянской традиции содержит портретно-узнаваемые и в то же время имеющие символический смысл образы — в лице императора Максимилиана I перед нами предстает светская власть, в то время как духовная представлена папой Юлием II. Надо сказать, что к началу XVI века отношения между обоими в значительной степени обострились в связи с возросшими притязаниями папы на светскую власть и ослаблением римского влияния на немецкую церковь, что, однако, не помешало им уже через год после окончания Дюрером алтаря объединиться для войны с Венецианской республикой.



ПРАЗДНИК ЧЕТОК. *Фрагменты*

Среди императорской и папской свиты мы встречаем членов семьи Фуггеров — крупнейших в Европе банкиров из Аугсбурга, имевших дела с немецким подворьем в Венеции. Глава семейства Якоб Фуггер изображен слева прямо за папой, венок ему на голову возлагает Св. Доминик; справа за императором в голубых одеждах — брат Якоба Ульрих, а еще правее — аугсбургский зодчий Иероним, автор строящегося здания подворья, знаменитого Фондако деи Тедески.

ПРАЗДНИК ЧЕТОК. *Фрагмент*

В глубине картины почти затерявшаяся в пейзаже знакомая фигура — сам художник. Он стоит, прислонившись к дереву, в его руках лист бумаги, надпись на котором, исполненная, к слову, на латыни, гласит о времени и обстоятельствах создания картины.

«Моя алтарная картина говорит, что она дала бы дукат за то, чтобы Вы могли ее увидеть. Она хороша и красива по краскам».

**Из письма А. Дюрера
В. Пиркгеймеру. 8 сентября 1506**

«По общему мнению ему (Дюреру) принадлежит первое место... Живущие в Венеции немцы рассказывают, что им была создана совершеннейшая во всем городе картина, в которой он с таким сходством изобразил цезаря, что, казалось, тому недостает только дыхания».

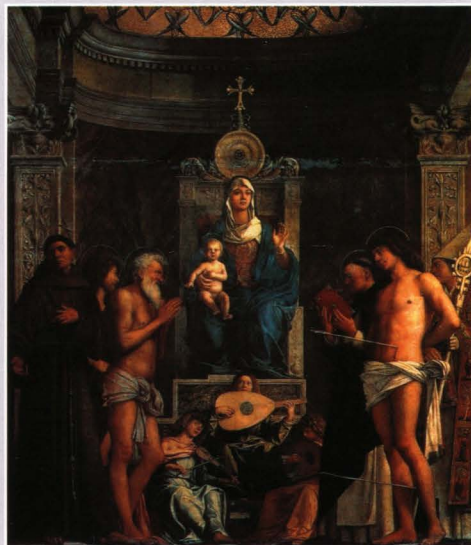
Кристоф Шейрль.

«Книжечка в похвалу Германии». 1508

ПРАЗДНИК ЧЕТОК. Фрагмент

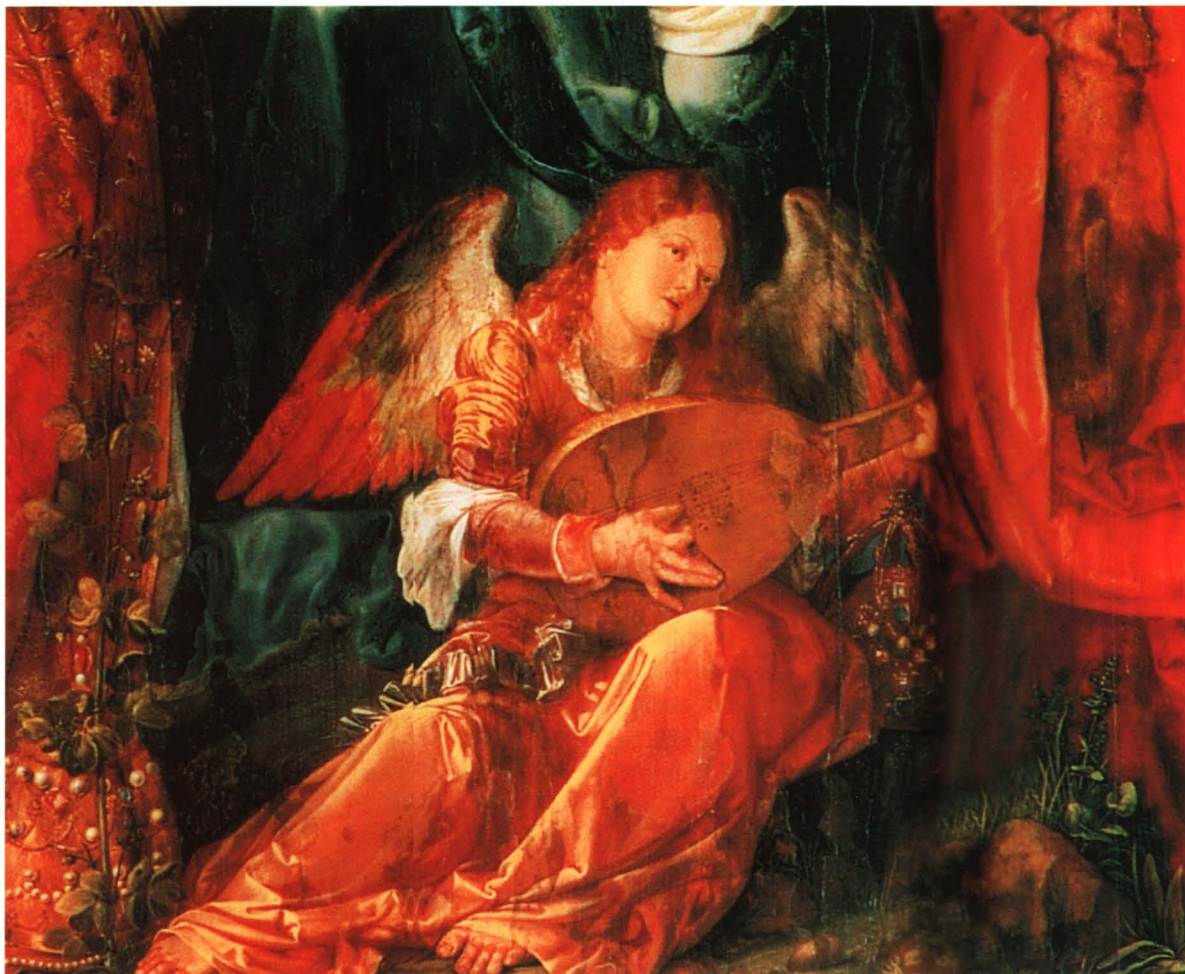
Фигура музицирующего ангела, изображенная у подножия трона Богоматери, — узнаваемая цитата из алтарей венецианских мастеров, мотив, часто встречаемый в произведениях очень ценимого Дюрером Беллини, а также Карпаччо, Виварини и других живописцев.

Именно этот лучше всего сохранившийся в пострадавшей при многочисленных реставрациях картине фрагмент дает нам сегодня возможность воочию увидеть авторскую манеру письма.



ДЖОВАННИ БЕЛЛИНИ. «АЛТАРЬ САН-ДЖОББЕ». 1480-е гг.

Фрагмент. Галерея Академии, Венеция



ВЫСОКИЙ СУД

Из писем Дюрера к Пиркгеймеру, отправленных из Венеции, мы узнаем, что немецкий художник был встречен венецианскими собратьями по цеху не слишком доброжелательно. Возможно, нерадушный прием был продиктован завистью к успешному иноземному гас-тролеру, недоверием к «немецкому вы-скачке», дерзнувшему состязаться с «божественными итальянцами», счи-тавшими, что выше их в живописи ни-кого нет и быть не может. Из того же источника мы узнаем, что Дюрера за-ставили уплатить взнос в местную об-щину живописцев, что ему урезали жа-лованье, что многие плетут против не-го интриги. Источники не сохранили документальных свидетельств о связях Дюрера с венецианскими мастерами, а ведь в это время в Венеции он мог встречаться с таким крупнейшим ху-дожником итальянского Возрождения, как Джорджоне, или его учеником, тог-да еще молодым Тицианом. Единствен-ное упоминание о такого рода контак-тах — это рассказ Иоакима Камерария, известного филолога, друга Дюрера и в дальнейшем переводчика трактатов художника на латинский язык, о встре-че приезжего художника с Джованни Беллини, самым старым и уважаемым среди венецианских мастеров, давшим высочайшую похвалу его работам.



ВЕНЕЦИАНКА. 1506. Музей истории искусства, Вена

Помимо картин на религиозные сюжеты Дюрер исполнил в Италии несколько портре-тов. В теплых красках, в естественной и непринужденной позе модели, в тончай-ших переходах светотени исследователи не без основания видят влияния итальян-ских мастеров, возможно портретной живописи Джорджоне.



ЛОКОН. Первая четверть XVI в. Собрание Ака-демии изобразительных искусств, Вена

Согласно рассказу Камерария, умение Дюре-ра писать волосы особенно поразило Белли-ни. В своем предисловии к латинскому изда-нию трактатов художника Камерарий рас-сказывает историю о том, как Беллини попросил Дюрера подарить ему ту особую кисть, которой он столь тонко прописывает локоны и при этом сохраняет равномер-ность промежутков на такой большой длине. И удивленный, не мог поверить в то, что кисти художника самые обыкновенные.

«Джанбеллини очень хвалил меня в присутст-вии многих господ. Ему хо-телось иметь что-нибудь из моих работ, и он сам приходил ко мне и про-сил меня, чтобы я ему что-нибудь сделал, он же хо-рошо мне заплатит. Все говорят мне, какой это до-стойный человек, и я тоже к нему расположен. Он очень стар и все еще луч-ший в живописи».

**Из письма А. Дюрера
В. Пиркгеймеру.
7 февраля 1506**



**ДЖОВАННИ
БЕЛЛИНИ.
«МАДОННА
С ГРУШЕЙ».**
*Конец 1480-х гг.
Галерея Акаде-
мии Каррара,
Бергамо*

МАДОННА С ЧИЖИКОМ.

1506. Государственные музеи, Берлин
Еще одна картина, написанная Дюрером в Венеции. Избирая нетипичную для Германии иконографию Мадонны с Младенцами и Иоанном Крестителем, он словно желает еще раз продемонстрировать, чему научился в Италии. Возможно, работа была специально исполнена по просьбе высоко чтимого Дюрером Джованни Беллини.

ИСКУССТВО И МАТЕМАТИКА

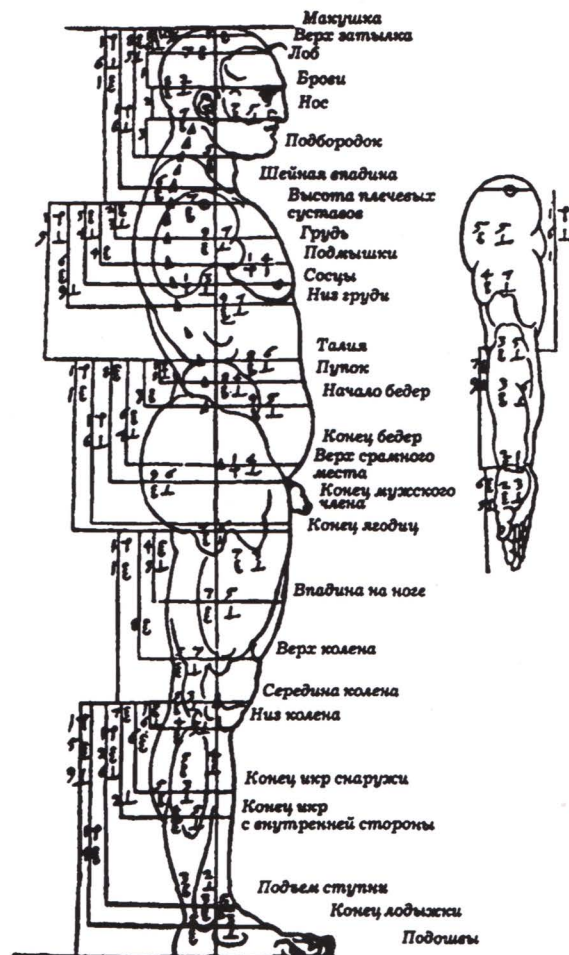
Жажда постигнуть научные основы искусства — едва ли не истинная причина поездки Дюрера в Италию. Уже в течение целого столетия итальянские художники, стремясь добиться большего реализма в изображении человека и окружающего его мира, искали естественно-научные законы каждого явления природы, их математическое обоснование и пытались основывать свое искусство на результатах своих исследований. К началу XVI века уже были написаны многие трактаты (Леон Батиста Альберти — «О живописи», «О статuae», «Десять книг об архитектуре»; Пьеро дела Франческо — «О живописной перспективе»; Лука Пачоли —

«О божественной пропорции»); не все из работ были опубликованы, но они были хорошо известны в среде итальянских художников. Ничего подобного не было на севере Европы, где в большей степени ценилось умение правдоподобно воспроизводить детали. Поиск общих закономерностей мироздания мало интересовал консервативного зрителя, гуманизм как глубинное явление еще не получил здесь распространения, да и с античностью немцы были знакомы хуже. И Дюрера безмерно влекла возможность самому овладеть сокровенным знанием, обрести этот универсальный ключ к познанию красоты, выраженный в числах.



«Ибо известно, что немецкие художники обладают хорошими навыками и весьма искусны в употреблении красок, хотя до сих пор им не доставало знаний измерений, перспективы и других подобных вещей».

Альбрехт Дюрер. «Четыре книги о пропорциях. Посвящение Пиркгеймеру». 1525

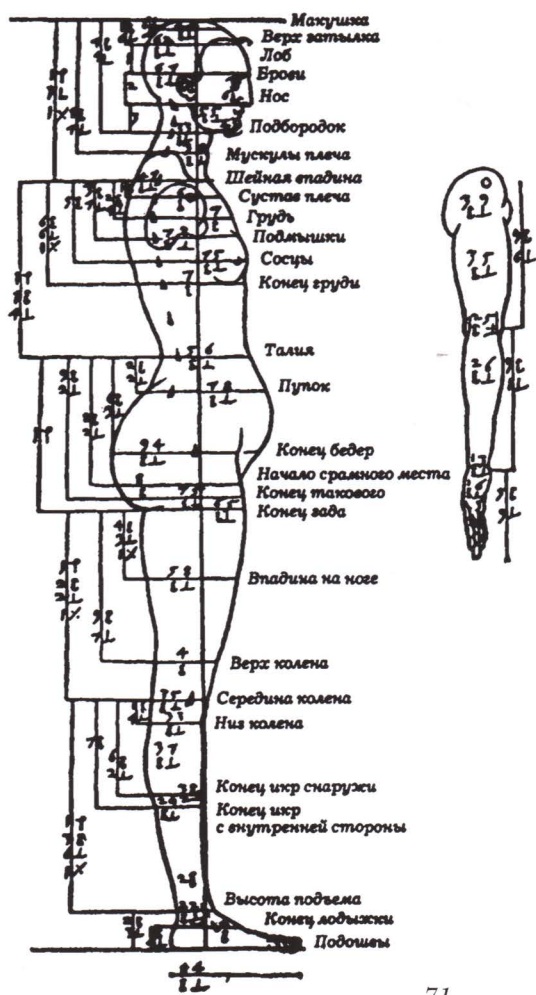
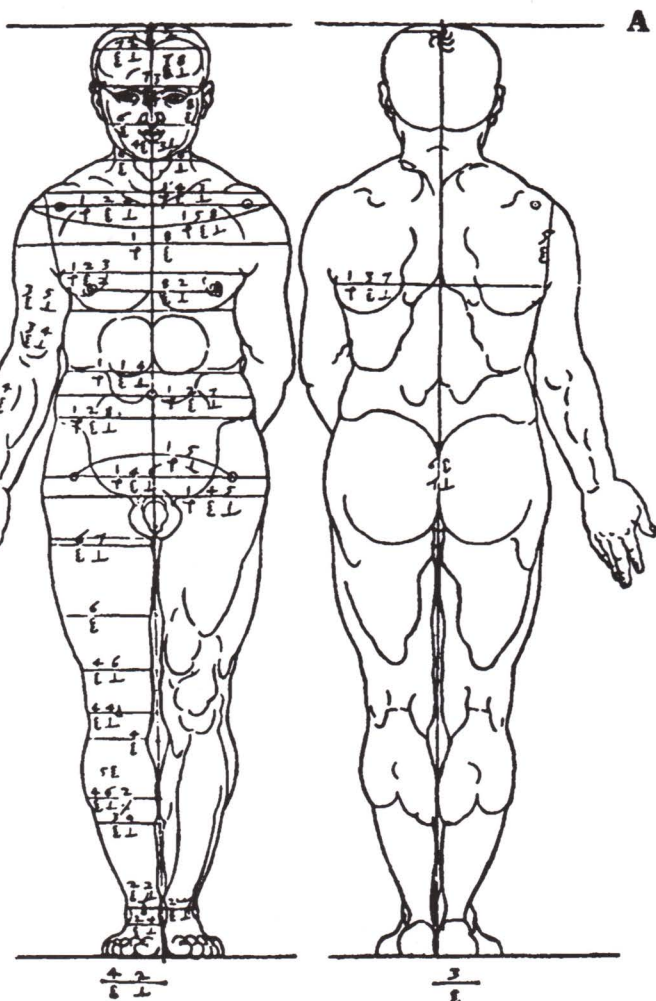


ИЛЛЮСТРАЦИИ К ТРАКТАТУ «ЧЕТЫРЕ КНИГИ О ПРОПОРЦИЯХ». 1510–1520-е гг.

Гравюра на дереве

Интерес к изображению нагого тела возник у Дюрера еще в 1490-х годах. Помимо просто натурных наблюдений художник стремится внести в свое искусство и некие канонические меры, в частности, заимствует готические приемы построения фигуры человека с помощью фигур геометрических. Он даже, по его собственному признанию, читал трактат древнеримского архитектора Витрувия, эту своеобразную Библию ренессансных художников, где в первую очередь его, естественно, интересовали главы, посвященные пропорциям человеческого тела. Но довольно скоро художник отказывается от геометрического способа построения фигуры, стремясь самостоятельно выработать каноны математического соотношения частей тела. Подтверждение тому — многочисленные зарисовки фигур и исполненные затем на их основе гравюры. Поездка в Италию, знакомство с тамошними учеными подтвердили правильность его мыслей.

Вернувшись домой, Дюрер засядет за изучение Евклидовых «Начал геометрии», а затем примется за разработку своей теории пропорций. Результатом этой работы станет знаменитый теоретический труд, дополненный пояснительными схемами самого Дюрера. Этот трактат впервые будет опубликован значительно позднее, в 1528 году, под следующим полным названием: «Здесь заключены четыре книги о пропорциях человеческого тела, найденных и описанных Альбрехтом Дюрером из Нюрнберга на пользу всем любящим таковую науку». Впрочем, окончательный вариант трактата был еще впереди. Вернувшись из Италии, Дюрер мечтал о грандиозном теоретическом труде — он намеревался написать книгу о живописи, где рассказ о пропорциях стал бы одной из ее частей. Однако именно с этой части художник начал свои научные изыскания. И пропорции, ставшие ключевой проблемой его трактата, отнимут у художника столько сил и времени, что многие идеи книги о живописи так и останутся нереализованными.



ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Помимо натуральных штудий и трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре» у Дюрера появляется еще один источник в изучении пропорций и движений человеческого тела — произведения античного искусства. Ориентируясь на античные статуи, Дюрер стремился достигнуть большей устойчивости фигур, округлости форм, а главное — натуралистичности пропорций, которую он противопоставляет характерным для немецкого искусства того времени позднеготическим пропорциям с их неестественной вытянутостью.



ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ.

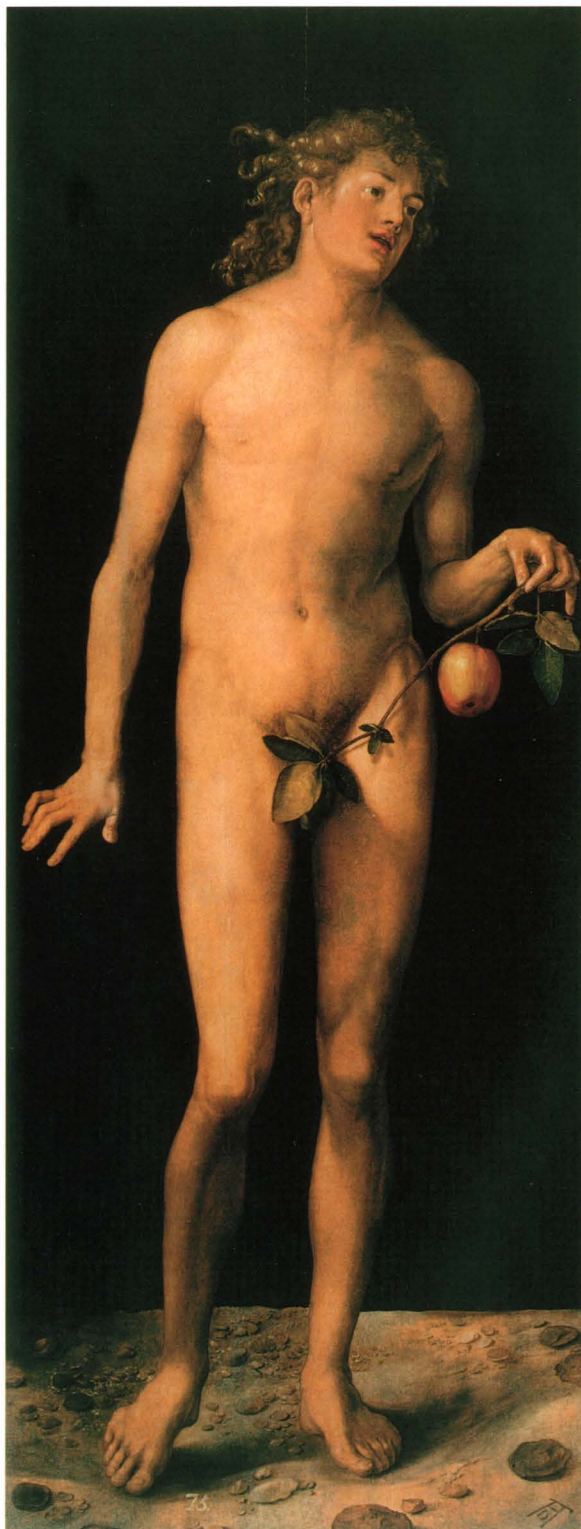
«АДАМ И ЕВА». Ок. 1528. Диптих.
Галерея Уффици, Флоренция

АДАМ И ЕВА. 1504. Гравюра на меди

В изображенных Дюрером фигурах прародителей мы без труда угадываем античные статуи Аполлона, найденного еще в 1455 году и выставленного во дворике Ватикана (Аполлон Бельведерский), и одной из Венер, которых он знал скорее всего по сделанным с них рисункам. Фигуры Адама и Евы резко выделяются своим идеализированным обликом даже среди изображений, выполненных самим Дюрером, не говоря уже о работах его соотечественников. Однако при этом Дюрер не отказывается и от детального изображения окружающей среды — он так густо заполняет растительностью и населяет животными райский сад, что тот превращается в лесную чашу.

«Он поставил античный образ на службу библейской теме: конечный вариант представляет собой «Грехопадение человека», где образцы совершенной женской и мужской красоты поставлены рядом в рамках одной образцовой композиции».

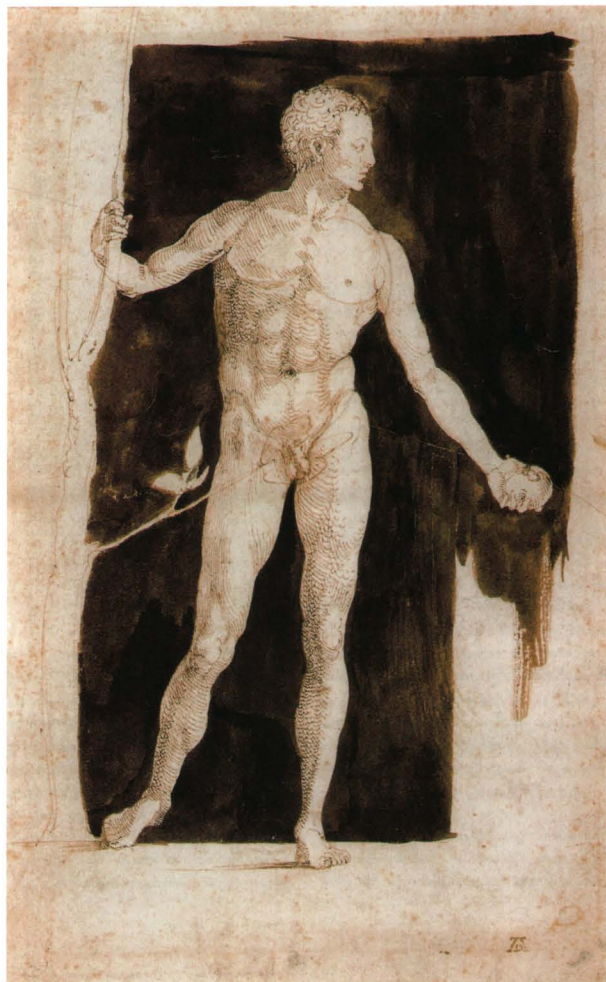
Эрвин Панофский. «Альбрехт Дюрер и классическая античность». 1955



АДАМ И ЕВА. 1507. Прадо, Мадрид
Живописная картина с изображением Адама и Евы, очевидно, была задумана раньше, но исполнена лишь по возвращении Дюрера из Италии. Сравните: под воздействием



теплых красок холодные статуи гравюры словно оживают. Теперь это не античные мраморы, а живые люди, их движения более непринужденные и грациозные, на лицах появились улыбка и беспокойство.

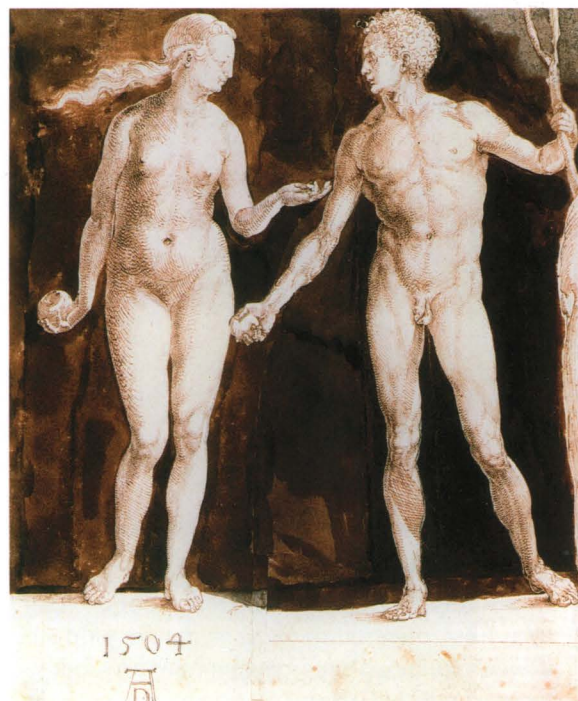


ШТУДИИ КОНСТРУКЦИИ ФИГУР

АДАМА И ЕВЫ. 1504. Подготовительные рисунки для гравюры. Альбертина, Вена
Штудии построения фигур, исполненные Дюрером до итальянской поездки, свидетельствуют о том, что в это время художник еще пользовался методом, для которого было характерно стремление вписать каждую отдельную часть человеческого тела в определенную геометрическую фигуру.

АДАМ И ЕВА. 1504. Подготовительный рисунок для гравюры. Библиотека Пьерпонта Моргана, Нью-Йорк

Этот рисунок отчетливо показывает нам, что гравюра с изображением Адама и Евы действительно стала результатом объединения двух совершенно разрозненных фигур, которые Дюрер развернул друг к другу, мастерски используя их наклон в разные стороны.





1506 год — Дюрер посещает Болонью, затем отправляется в Венецию, где остается на полтора года.

1507 год, весна — художник возвращается в Нюрнберг.



АЛЬФРЕД РЕТЕЛЬ.
«**НЕМЕЗИДА**». 1837.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

НЕМЕЗИДА. 1501–1502. Гравюра на меди

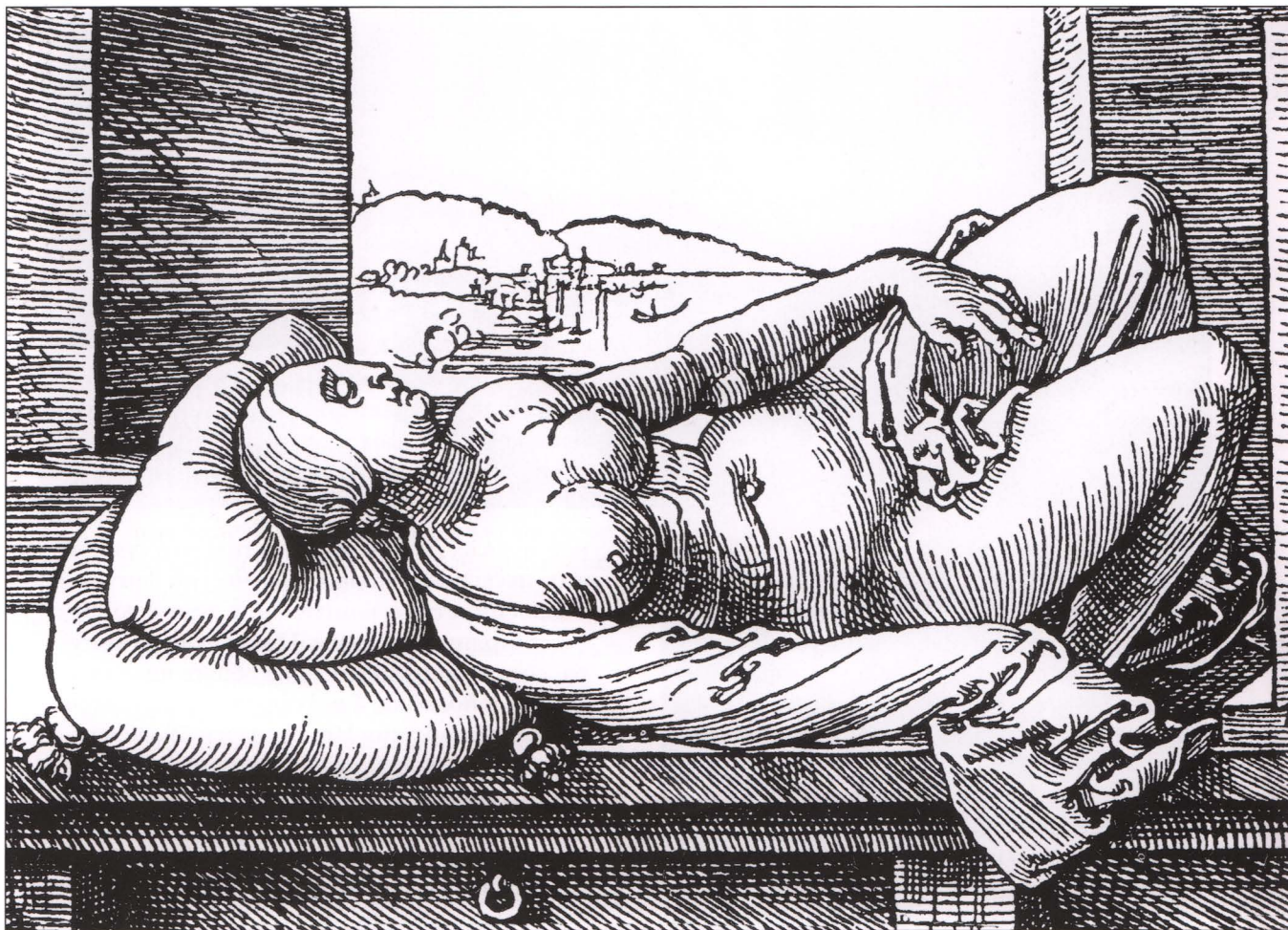
Гравюра «Немезида» — один из наиболее ранних опытов Дюрера в осмысленном с научной точки зрения построении идеальной женской фигуры. Идеальной? А как же грузный живот и излишне широкие бедра? С точки зрения любого итальянца, такая фигура весьма далека от идеала. Дело в том, что, по мнению Дюрера, свидетельствующему о неитальянском происхождении художника, сохраняющего интерес к остро индивидуальному, красота кроется не столько в идеализации образа, сколько в соответствии жизнен-

ной правде. Дюрер пишет о том, что существует несколько типов человеческой фигуры — в зависимости от комплекции, темперамента, состояния здоровья. Идеальная же фигура, составленная на основе общих правил, — неправдоподобна, а потому не так интересна. Богиня правосудия Немезида изображена Дюрером стоящей на шаре и пролетающей высоко над землей (в основу этого изображения земли лег более ранний рисунок альпийских далей). В руках у нее уздечка, уготованная для высокомерных, и кубок, предназначенный достойным.

РУКОВОДСТВО К ИЗМЕРЕНИЮ

«Руководство к измерению с помощью циркуля и линейки в линиях, плоскостях и целых телах, составленное Альбрехтом Дюрером и напечатанное на пользу всем любящим знания с надлежащими рисунками в 1525 году» — еще один трактат, выросший из так и не написанной «Книги о живописи». В нем Дюрер рассказывает о том, как чертить строгие геометрические формы, а самое главное, касается святая святых итальянской науки — теории линейной перспективы, с помощью которой художники получали возможность изображать трехмерные объемы на плоскости и даже отбрасываемые ими тени.

Вслед за итальянскими теоретиками художник предлагает строить изображение на картинной плоскости таким образом, будто это некая отвесно расположенная прозрачная плоскость, «пересекающая все лучи, падающие из глаза на рассматриваемые предметы». Если эта воображаемая плоскость придвинута к глазу, то изображение получается малых размеров, приблизив же ее к рассматриваемому предмету, получаешь более крупное изображение. Для большей наглядности свою теорию Дюрер подкрепляет целым сводом прекрасных по своему художественному качеству гравюр.



РИСОВАЛЬЩИК ЛЕЖАЩЕЙ ЖЕНЩИНЫ. 1525.

Гравюра из трактата

«Руководство к измерению»

В своем трактате Дюрер советует молодому художнику использовать целый ряд описываемых им приемов для грамотного построения фигур в пространстве. Один из них, наиболее простой и доступный, сводится к тому, что необходимо взять раму с решеткой и установить ее на место этой самой умозрительной плоскости, пересекающей лучи, идущие от глаза к предмету. Затем надобно расчертить плоскость картины на соответствующие решетке квадраты и тщательно зарисовать то, «что ты найдешь в каждом квадрате».

«До сих пор в наших немецких землях многие способные юноши, посвятившие себя искусству живописи, обучались без всякой основы, только путем ежедневной практики. Так вырастали они в невежестве, подобно дикому неподрезанному дереву... Они не изучали науки измерения, без которой невозможно сделаться настоящим мастером... Но так как она является истинной основой всякой живописи, я решил изложить ее начала».

Альбрехт Дюрер. «Руководство к измерению. Посвящение Пиркгеймеру». 1525



ДЮРЕР И КЛАССИЧЕСКАЯ АНТИЧНОСТЬ

Нетрудно заметить, что оживление интереса к сюжетным мотивам и формам классического искусства совпадало у Дюрера с его посещениями Италии. Великое прошлое этой страны властно воздействовало на воображение молодого северянина,

прежде не соприкасавшегося с памятниками такого художественного уровня, как античная скульптура. В качестве точки отсчета для работы его художественной фантазии могли послужить не только древние памятники, но и произведения со-

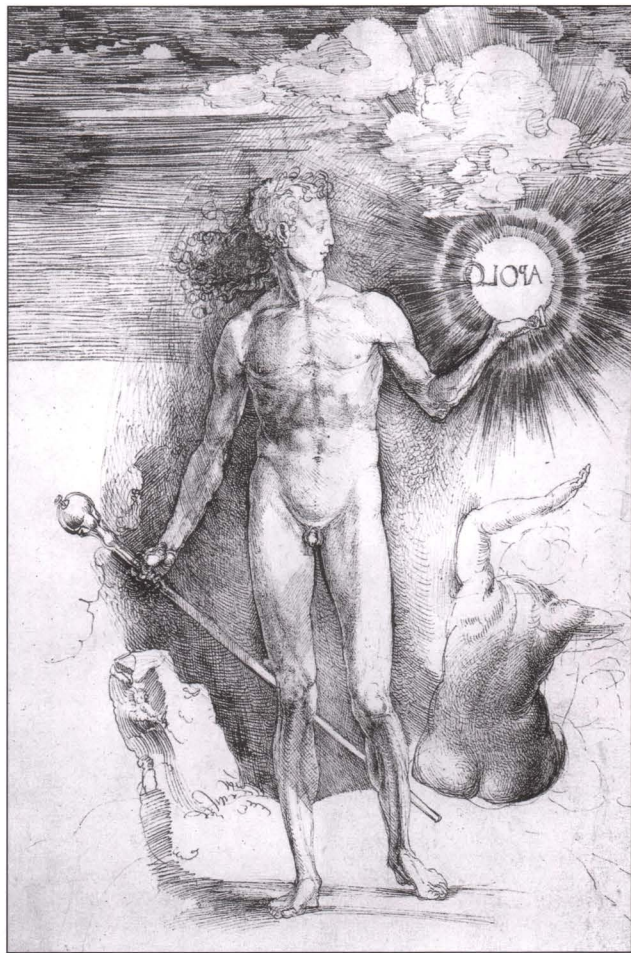


СЕМЬЯ САТИРА.

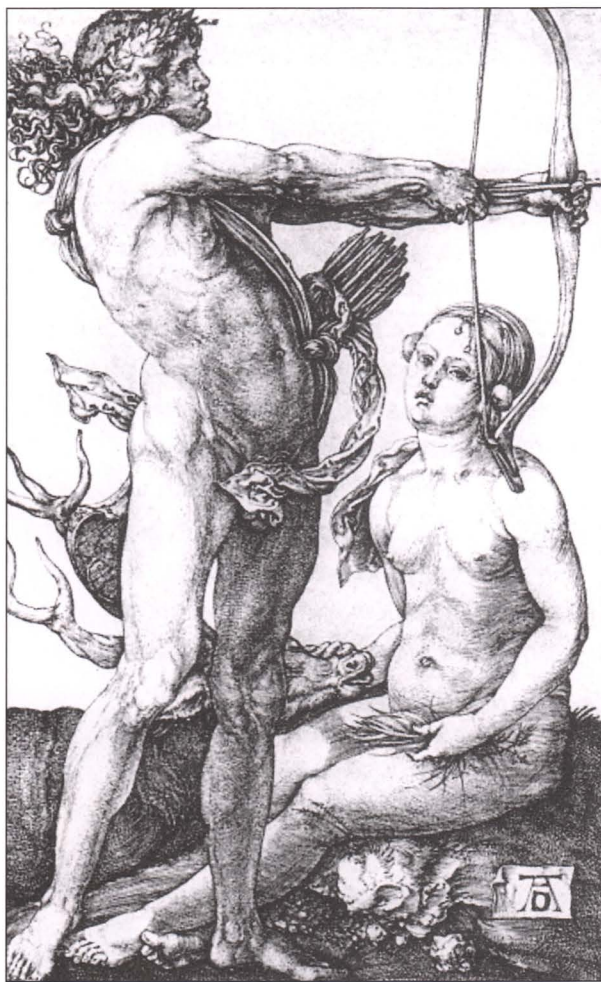
1505. Гравюра на меди

Сюжет этой гравюры можно отнести к кругу наиболее оригинальных творческих инвенций (от лат. *inventio* — изобретение, выдумка) Дюрера. В античной мифологии сатиры играли роль спутников Диониса, бога виноделия и жизненных сил природы, с ними в первую очередь ассоциировалось представление о необузданности плотских желаний, что выразилось в преданиях о преследовании ими речных и лесных нимф. Однако герой этой гравюры совсем не таков. Заботливый отец семейства, козлоногий сатир (точнее, это фавн — в эпоху Возрождения его образ стал использоваться для изображения всех лесных жителей античной мифологии, что и послужило причиной путаницы), играет колыбельную на флейте, в то время как его жена (возможно, срисованная с одной из античных богинь), чей облик свидетельствует о ее вполне человеческой природе, баюкает младенца. Изображение идиллической сельской сцены призвано навеять зрителю ассоциации с кругом представлений о счастливой и безгрешной жизни среди природы, вдали от городских забот. Воплощением идеи такой жизни и становится этот удивительный сатир Дюрера, счастливый обитатель лесов, не имеющий ничего общего с похотливым античным прототипом.

временных итальянских мастеров. Однако в его собственных произведениях, которые возникают как отклик на овладевшие им впечатления, можно отметить и другое: Дюрер никогда не копирует образцы вплоть до мельчайших подробностей, он всегда привносит в них что-то свое, подсказанное ему его собственной фантазией и художественными интересами.



АПОЛЛОН И ДИАНА. *Между 1501 и 1504. Рисунок. Британский музей, Лондон*
Подготовительный рисунок, выполненный Дюрером для гравюры, изображал лишь одну мужскую фигуру (кстати, ту же, что была использована в гравюре «Адам и Ева»), к которой позднее под влиянием одноименной гравюры Барбари была добавлена женская фигура и написанное в зеркальном отражении слово «Apolo».



АПОЛЛОН И ДИАНА.

Ок. 1505. Гравюра на меди

Как и в случае с «Семьей сатира», в основании композиционного построения и сюжета этого произведения лежит одноименная гравюра венецианского художника Якопо де Барбари, с которым Дюрер имел возможность встречаться в начале 1500-х годов в Нюрнберге, где итальянец жил при дворе императора Максимилиана I. Вслед за де Барбари Дюрер показывает здесь обоих олимпийцев как планетарных божеств, представляющих собой Солнце и Луну, причем им сопутствуют их традиционные атрибуты — лук и стрелы солнечного бога, стреловержца Аполлона и олень охотницы Дианы. Замечательно и то, с каким вниманием и тщательностью исследовано Дюрером строение и пропорции обеих фигур, придвинутых вплотную к переднему плану и тесно заполняющих собой пространство гравюры.

ЗРЕЛОСТЬ

Годы после возвращения из Италии стали для Дюрера не только периодом творческой зрелости и наконец-то достигнутой материальной независимости, но и временем славы. Отдельные гравюры и альбомы с целыми их сериями, которыми торгует Агнес на ярмарках, разлетаются в одно мгновение. В эти годы к нему обращаются с заказами самые состоятельные и влиятельные жители Германии – богатые купцы, меценаты, государственные деятели, городские власти и даже сам император. Работы, исполнявшиеся по приказу императора, позволили Дюреру в полной мере проявить себя как мастера эпохи Возрождения, именно в них он смог продемонстрировать свои гуманистические интересы и полученные в Италии знания античной культуры. Как истинно ренессансная личность, Дюрер посвящает себя в эти годы занятиям весьма разнообразным – помимо чисто художественных работ он продолжает свои штудии по теории искусства, увлекается также математикой и поэзией. Он становится гордостью города, ему предлагаются теперь почетные должности, его творения вызывают единодушное одобрение коллег и восхищение зрителей. Он покупает дом в центре города, где Агнес чувствует себя не просто хозяйкой, а разве что не патрицианкой – ведь ее муж наконец знаменит и как художник, и как член Городского совета. Еще бы поменьше интересовался науками и философствовал, и, возможно, мечта о достатке сбудется.





АЛТАРЬ ЛАНДАУЭРА (АЛТАРЬ ВСЕХ СВЯТЫХ, ИЛИ ПОКЛОНЕНИЕ ТРОИЦЕ).

1511. Музей истории искусства, Вена

Еще в 1508 году Дюрер получил престижный заказ на написание алтаря для капеллы так называемого «Дома двенадцати братьев» — основанного на средства нюрнбергского богача Матиаса Ландауэра еще в 1501 году приюта для бедняков и престарелых. Согласно посвящению, на алтарной картине местной капеллы, выстроенной в 1508 году, должны были быть изображены Троица и Все Святые.

Действие композиции Дюрера разворачивается на небесах. В центре в облаках парит Божественная Троица — Бог-Отец, держащий распятие с Христом, и голубь — символ Святого Духа.

По сторонам от них ангелы и две группы святых во главе с Богородицей и Иоанном Крестителем. В правой части среди них — ветхозаветные пророки Давид и Моисей. Несколько ниже изображены праведники, достойные войти в «град Божий», — духовные лица и миряне всех сословий, они опознаются, благодаря костюму и атрибутам, присущим занятию каждого. Среди них много узнаваемых лиц — император, Папа Римский, сам заказчик, его многочисленные родственники. Композиция картины строго размерена, почти симметрична, все фигуры образуют четкие отдельные группы, указывая на упорядоченность и ясность мира божественного, а также придавая композиции особую, присущую случаю торжественность. Лишь фигура художника нарушает этот порядок — Дюрер с табличкой, на которой он оставил подробную подпись, примостился на узкой полосе обезлюдившей, пустынной земли — единственный свидетель чудесного видения.

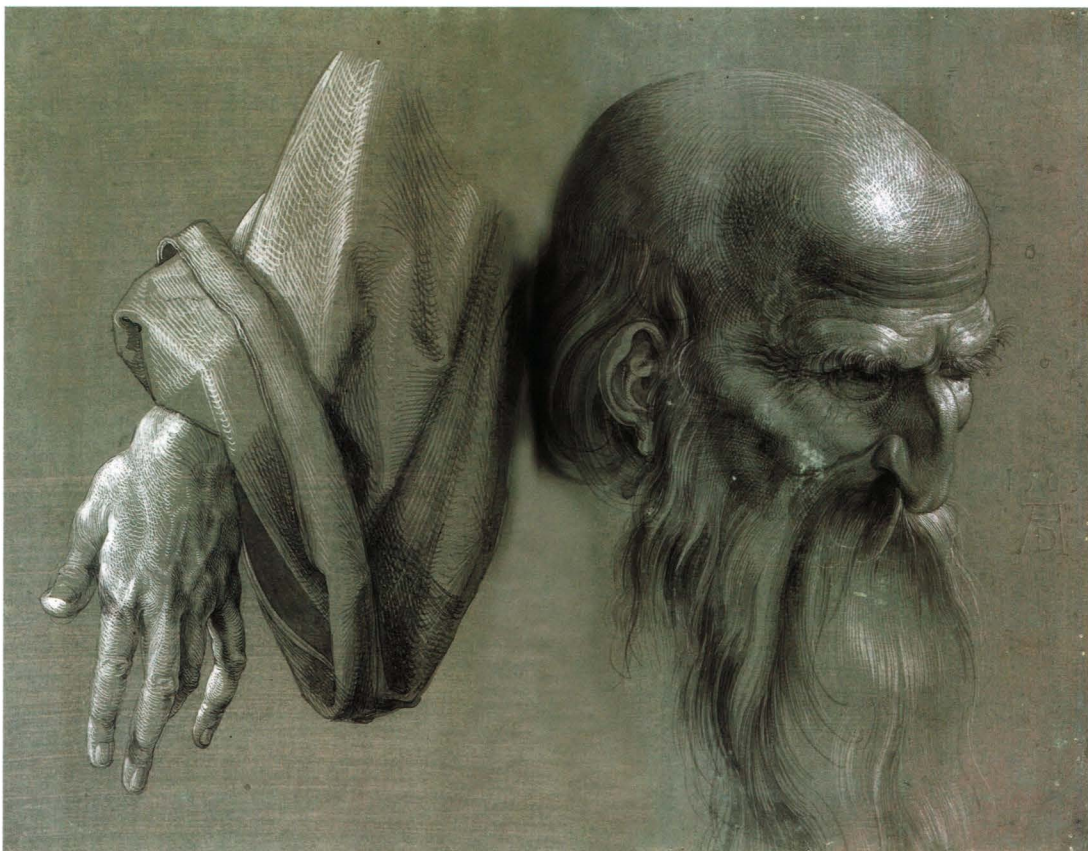
МУЧИТЕЛЬНЫЕ ОБЯЗАТЕЛЬСТВА

«Я написал ее с большим старанием, как Вы увидите. И она написана лучшими красками, какие я только мог достать. Она подмалевана и написана лучшим ультрамарином и прописана им пять или шесть раз. И когда она была уже готова, я еще дважды ее прописал, чтобы она сохранилась на долгие времена», — расхваливал Дюрер алтарную картину, написанную им по заказу франкфуртского купца Якоба Геллера для доминиканской церкви во Франкфурте, высылая ее заказчику.

Картина, лучшее из того, что, по его собственной оценке, было им сделано, далась художнику нелегко. Из сохранившейся переписки с купцом мы узнаем, что заказчик все время торопил Дюрера с исполнением заказа, обвиняя его в затягивании

работы и недобросовестности. Известно также, что деньги, обещанные Геллером, едва покрывали сумму расходов на материалы. Несмотря на многочисленные просьбы художника, который неоднократно хотел отказаться от работы или перепродать ее другим, купец так и не повысил гонорар, однако результатом, судя по всему, остался доволен. Видимо, Дюрера тяготила необходимость практически бесплатно работать над алтарем, но все же он стремился к безупречной тщательности его отделки.

Центральная часть алтаря с изображением Вознесения Девы Марии фланкировалась створками с изображением донатора, его супруги и их святых покровителей, написанными с участием учеников, в частности младшего брата художника Ганса.





«И поверьте мне, что по совести, я еще теряю на этом свои собственные деньги, не говоря уже о потерянном времени. Также мне хотели дать за нее здесь, в Нюрнберге, 300 гульденов. Эти 100 гульденов мне бы тоже хорошо пригодились, если бы я не послал ее Вам, чтобы доставить Вам удовольствие и оказать услугу».

**Из письма
А. Дюрера
Я. Геллеру.
26 августа 1509**

1509 год, весна — Дюрер назначен членом Большого совета города Нюрнберга.

1509 год — Дюрер покупает дом на Цизтельштрассе у Тиргартнертор (сохранился по сей день, сегодня здесь расположен музей).

ГОЛОВА И РУКА АПОСТОЛА.

1508. Рисунок. Альбертина, Вена

О композиции этой алтарной картины Дюрера сегодня можно судить лишь по копии кисти художника XVII века Йобста Харриха, а о качестве исполнения — по многочисленным рисункам. Это штудийные зарисовки отдельных частей фигуры человека — головы, руки, ноги, а также складок драпировок.

ШТУДИЯ ДРАПИРОВОК ОДЕЖДЫ

ХРИСТА. 1508. Рисунок. Альбертина, Вена

Подготовительные рисунки, исполненные художником для Геллеровского алтаря, своей тщательностью и подробностью в воспроизведении мельчайших деталей заставляют вспомнить столь же детальные, словно протоколирующие действительность рисунки Леонардо да Винчи, которые, возможно, Дюрер мог видеть в Италии.



ЙОБСТ ХАРРИХ.
«ВОЗНЕСЕНИЕ
МАРИИ». *Начало XVII в.*
Копия с центральной части
Геллеровского алтаря Дюрера.
Штеделевский художественный институт,
Франкфурт-на-Майне
 Столь дорогому сердцу Дюрера детищу была суждена недолгая жизнь — картина, вывезенная в 1615 году баварским курфюрстом Максимилианом в Мюнхен, погибла в пожаре 1729 года.



ГОЛОВА АПОСТОЛА В КАПЮШОНЕ.

1508. Рисунок. Альбертина, Вена
 Как и многие другие современники художника, Дюрер стремился максимально использовать свои натурные рисунки. К примеру, изображение апостола из Геллеровского алтаря позже встретится в рисунке «Искушение Св. Антония», правда уже без капюшона. (Первоначальный рисунок был позднее гравирован Аэгидиусом Заделером.)



МАТИАС НИТХАРДТ ГРЮНЕВАЛЬД. «СВ. КИРИАК И СВ. ЛАВРЕНТИЙ».

Ок. 1509–1513. Дополнительные
неподвижные створки, исполненные
для Геллеровского алтаря Дюрера.
Штеделевский художественный
институт, Франкфурт-на-Майне

РУКИ МОЛЯЩЕГОСЯ. 1508.

Рисунок. Альбертина, Вена
 Следует отметить, что рисунки Дюрера высоко ценились не только другими художниками, зачастую использовавшими их как подготовительный материал для собственных композиций, но и собирателями. Так, например, известно, что подготовительные рисунки Геллеровского алтаря в XVII веке находились в коллекции императора Рудольфа II.



ВЫГОДНЫЕ И ПОЧЕТНЫЕ ЗАКАЗЫ

Практически каждая живописная работа Дюрера этого времени, чаще всего большой алтарь, — это почетный, зачастую выгодный заказ заметных фигур в германской политике или

экономике. И каждый из них в значительной степени умножал и без того громкую славу художника.

В композициях всех этих произведений Дюрер блестяще демонстрирует



полученные в Италии знания. Обычно они построены на чисто итальянских принципах равновесия и гармонии. Однако характер живописного строя в сравнении с произведениями периода пребывания художника в Италии меняется: венецианская цветовая живописность с тонкими нюансами

и богатством оттенков сменяется локальным колоритом, широкое вольное письмо — старательной детализацией и некоторой сухостью манеры. Возможно, то была уступка консервативному заказчику, желавшему получить добротную картину в устоявшейся традиционной манере.

МУЧЕНИЧЕСТВО ДЕСЯТИ ТЫСЯЧ ХРИСТИАН ПРИ ПЕРСИДСКОМ ЦАРЕ

САПОРЕ. 1508. Музей истории искусства, Вена
Помимо новых заказчиков художника не забывали и старые покровители. Так, Дюрер неожиданно получил заказ от курфюрста Саксонского Фридриха. Порой уже и времени не было на утомительные, не всегда интересные работы, но что делать, влиятельному лицу не откажешь. Для огромной многофигурной композиции художник использовал гравюру десятилетней давности. Изменил прорисовку фигур, продемонстрировав мастерское умение в изображении ракурсов и движений человеческого тела. Как водится, и это произведение изобилует «скрытыми» портретами, не забыл Дюрер и себя — изобразил рядом с недавно умершим Конрадом Целтисом, известным немецким поэтом-гуманистом, в самом центре картины.

1508–1512 годы — для папы Юлия II Микеланджело расписывает свод Сикстинской капеллы в Ватикане.



ПОРТРЕТЫ КАРЛА ВЕЛИКОГО И КОРОЛЯ СИГИЗМУНДА.

1511–1513. Германский национальный музей, Нюрнберг

Большую честь оказали Дюреру земляки, поручив ему вместе с еще несколькими мастерами написать портреты великих германских императоров для украшения «палаты реликвий государственной власти». Работа очень ответственная, в ней,



меньше чем в какой-либо другой, Дюрер может позволить себе свободу фантазии, здесь нужна максимальная точность в передаче облика императора (помощники постарались, изыскали два старых портрета в качестве образцов). Оба портрета отличает намеренная архаизация стилистики, упрощенная изображениями гербов на фоне и надписями.



ШТУДИЯ ГОЛОВЫ МЛАДЕНЦА.

1520. Кабинет гравюр,

Кунстхалле, Гамбург

Во время пребывания в Италии Дюрер познакомился с практикой рисования голов с гипсовых или восковых моделей, позволяющей длительные сеансы и дающей возможность самостоятельно режиссировать ракурсы и свет. Известно, что именно такую восковую голову Дюрер получил в подарок от некоего португальского друга в сентябре 1520 года. Однако, возможно, уже и до этого он имел в своем распоряжении подобные модели, о чем свидетельствует изображение маленького Иисуса в картине «Мадонна с Младенцем и Св. Анной».



ГОЛОВА СВ. АННЫ. 1519. Рисунок.

Альбертина, Вена

В образе Анны без труда узнается лицо супруги художника Агнес. Неслучайно она стала прототипом именно матери Богородицы, родившей Марию в преклонном возрасте — бездетный художник мечтал о наследнике, который достойно продолжил бы его дело.

1512 год, 3 января — Дюрер получает привилегию на печатание своих гравюр; издается указ о наказании фальсификаторов его графических листов и об уничтожении их «произведений».

1512 год, февраль — апрель — император Максимилиан I проводит в Нюрнберге рейхстаг; возможно, Дюрер был лично представлен императору.

1512–1513 годы — Дюрер создает первые варианты задуманного трактата о пропорциях и руководства по живописи.

1513 год — по заказу папы Юлия II Рафаэль пишет Сикстинскую мадонну — большую алтарную картину для монастыря в Пьяченце. Умирает крестный Дюрера Антон Кобергер, нюрнбергский печатник.



МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ И СВ. АННОЙ.

1519. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Еще один большой алтарь, исполненный в эти годы Дюрером, был сделан для богатого купца Леонарда Тюхера, семья которого заказывала ма-

стеру портреты, когда он был еще совсем молодым и неизвестным художником. Необыкновенная популярность этого образа вызвала позднее массу повторений и подделок, породивших сомнение исследователей в подлинности картины.

МАСТЕРСКИЕ ГРАВЮРЫ

На протяжении относительно короткого времени 1513–1514 годов Дюрер выполнил три гравюры исключительно высокого качества: «Рыцарь, смерть и дьявол», «Св. Иероним в келье» и «Меланхолия». Они близки не только техническими характеристиками — все три выполнены в технике «сухой иглы», — но и общностью стиля и идейной основы. Хронологическая близость этих произведений позволяет усматривать в них подобие связанной серии с лежащим в ее основании единым замыслом, хотя в чем состоит сущность замысла, мнения исследователей расходятся. Главное, что следует отметить в этой связи, состоит, по-видимому, в том, что Дюрер стремился выразить в трех гравюрах представления своей эпохи о различных ипостасях человеческой личности и присущих им особенностях духовной природы. С другой стороны, все три листа обладают поразительными по своему высокому уровню свойствами изобразительной стилистики, превращающими их в совершенные образцы натурализма Северного Возрождения.

РЫЦАРЬ, СМЕРТЬ И ДЬЯВОЛ.

1513. Гравюра на меди

Характерной особенностью средневекового искусства было стремление к выражению базовых понятий человеческого существования в форме аллегорических образов и развернутых мотивов, наглядно представляющих отвлеченные философские и теологические идеи. Одним из излюбленных тематических мотивов этого рода был так называемый «Путь жизни». В его основе лежало унаследованное еще от Античности уподобление человеческой жизни трудному путешествию, в средневековой культуре получившее христианскую интерпретацию. Гравюра Дюрера принадлежит к этому



РЫЦАРЬ. 1513. Рисунок.

Пинакотекa Амброзиана, Милан

Мотив конного памятника — один из самых популярных в искусстве итальянского Возрождения, не оставил равнодушным и Дюрера. Будучи в Италии, он, безусловно, видел и скорее всего делал зарисовки знаменитой четверки античных коней с константинопольского ипподрома, установленных на фасаде венецианского собора Сан-Марко, а также конных монументов работы Донателло и Веррокио в Падуе и Венеции. Дюрер мечтал о посвящении целой главы своего трактата «Книга о живописи» исследованию пропорций лошади.

кругу представлений: рыцарь неустранимо следует сквозь дремучую чащу, не обращая внимания на подстерегающие его опасности. Он — отважный воин Христов и в то же время — само воплощение долга и морали, необходимых каждому человеку на его жизненном пути. Гротескные образы смерти на изможденном коне и дьявола с его уродливой физиономией еще напоминают о традиционной демонологии средневекового искусства. Однако в изобразительной стилистике гравюры и ее уравновешенном композиционном построении отчетливо проявляются черты нового, ренессансного по своей природе художественного мировоззрения.

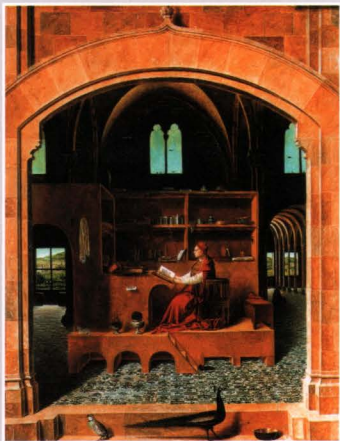




СВ. ИЕРОНИМ В КЕЛЬЕ. 1514. Гравюра на меди

По своим формально-композиционным признакам эта гравюра резко контрастирует с «Рыцарем, смертью и дьяволом». Действие здесь происходит не в пейзаже, а в ограниченном стенами интерьерном пространстве, персонаж гравюры — мирный ученый, спокойный труженик, не знающий опасностей путешествия. Но в основании обоих произведений тем не менее лежит общее для них представление о деятельной и высокодуховной человеческой личности, твердо придерживающейся однажды избранной стези служения добру и истине. Св. Иероним на этот раз показан Дюрером не в облике кающегося грешника и изможденного аскета, каким он пред-

стает в гравюре 1496 года, но как трудолюбивый писатель, занятый главным делом своей жизни — переводом греческой Библии на латынь. Стремительный разбег перспективных линий потолка, стен и оконных переплетов направляет наше внимание в глубину композиции, туда, где ярким светом выделена склоненная над попитром голова святого. В своем стремлении с точностью до мелочей воспроизвести его предметно-бытовое окружение Дюрер как будто старается превзойти здесь не только венецианских художников — таких, как Витторе Карпаччо или Джентиле Беллини, также любивших вводить в свои произведения жанровые мотивы, — но и их учителей, великих нидерландских мастеров XV века.



АНТОНЕЛЛО ДА МЕССИНА. «СВ. ИЕРОНИМ В КЕЛЬЕ». 1475. Национальная галерея, Лондон

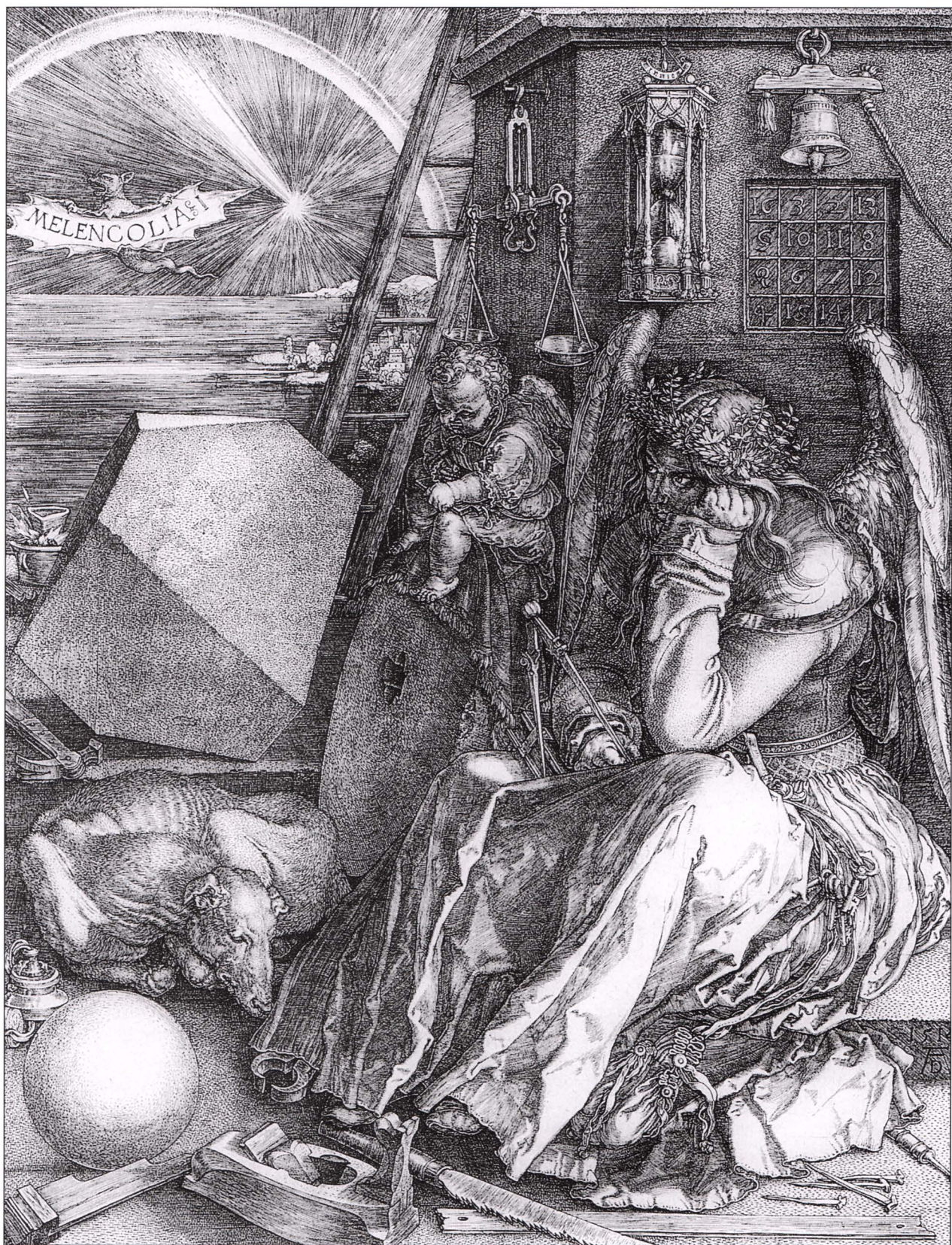
СВ. ИЕРОНИМ В ПУСТЫНЕ.

1496. Гравюра на меди

По преданию, в конце жизни Св. Иероним отправился отшельником в пустыню, где предавался покаянию. В подтверждение глубокого раскаяния святой в молитвенном экстазе бьет себя камнем в грудь.

1514 год, 15 мая — скончалась мать художника Барбара Дюрер; она была похоронена в церкви Св. Зебальда рядом с мужем.





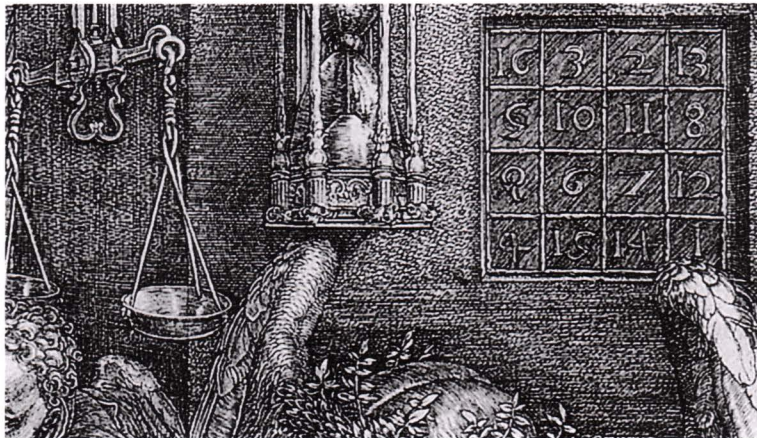
МЕЛАНХОЛИЯ I. 1514. Гравюра на меди

Эта гравюра Дюрера обладает сложнейшим иносказательным содержанием. В его основе — сложившееся еще в Античности и унаследованное средневековой культурой представление о четырех темпераментах, или фундаментальных типах душевного склада человеческой личности. Каждый из них связан с тем, какая жидкость преобладает в организме человека. Один из темпераментов — меланхолия, царство черной желчи. С ней обычно ассоциировались приверженность к уединению, склонность к унынию и грусти, частые перепады настроения, но также и способность к углубленному созерцанию и интенсивной творческой деятельности, протекающей вдали от людской суеты. «Открытие» творческих способностей меланхоликов было заслугой итальянских гуманистов XV века, опиравшихся на суждения Платона и Аристотеля. Именно эту ипостась меланхолического темперамента показывает Дюрер в своей гравюре, главная тема которой, в сущности, — изображение Гения науки и созерцания, представленного в виде погруженной в размышления крылатой женщины.



МЕЛАНХОЛИЯ I. Фрагмент

Самый загадочный знак в гравюре — цифра «I», начертанная в развернутой бандероли, которую держит летучая мышь. Что она означает? Известный исследователь Э. Панофский высказал предположение, что ответ на этот вопрос лежит в средневековых представлениях, подтвержденных сочинением немецкого ученого Агриппы Неттесгеймского «Об оккультной философии» (1536). Согласно классификации Агриппы, художники и ремесленники, обладающие богатой фантазией, а следовательно, люди, которым свойственна меланхолия, находятся на первой ступени человеческого гения. Ко второй ступени он относил ученых и государственных деятелей, подчиняющихся рассудку, а к третьей, высшей, — теологов и пророков, которыми повелевает интуиция.



МЕЛАНХОЛИЯ I. Фрагмент

Усложненное содержание этого произведения способствовало проникновению в него множества символических мотивов и иносказательных подробностей. Ключи на поясе женщины служат символами власти, кошелек обозначает богатство, собака, представляющая собой наиболее высокую стадию животного интеллекта, — традиционный символ верности (верности чему — может быть, науке?). Лежащие повсюду измерительные инструменты призваны напоминать о том, что меланхолическому тем-



ДОМЕНИКО
ФЕТТИ.
«МЕЛАНХОЛИЯ».
Ок. 1622.
Галерея Академии,
Венеция

пераменту соответствует планета Сатурн, божество которой — покровитель геометрии. Летучая мышь олицетворяет вечерний сумрак, наиболее излюбленное меланхоликами состояние природы, а утрюмый ангел, сидящий на жернове и что-то рисующий на дощечке, возможно, человеческую деятельность, не подкрепленную мыслями. На стене художник изобразил «магический квадрат»; секрет этой встречающейся в каббалистических книгах фигуры в том, что сложение всех цифр по вертикали и по горизонтали дает одинаковую сумму.

МАТЬ ХУДОЖНИКА

Из записок Дюрера следует, что самым близким ему человеком в семье всегда была мать. Эта богобоязненная, все свое свободное время проводившая в церкви женщина стала истинной опорой своему презревшему все традиционные каноны сыну. Она прожила тяжелую жизнь — рождение и воспитание 18 детей, из которых лишь трое достигли взрослого возраста, бедность, болезни, — но была добра и милосердна.

Смерть матери произвела на Дюрера неизгладимое впечатление. В своей «Памятной книжечке» художник записал: «Моя благочестивая мать Барбара Дюрер скончалась по-христиански со всеми причастиями, освобожденная папской властью от страданий и грехов. И перед кончиной она благословила меня и повелела жить в мире, сопроводив это многими прекрасными поучениями, чтобы я остерегался грехов. Она попросила также питье Св. Иоанна и выпила его. И она сильно боялась смерти, но говорила, что не боится предстать перед Богом. Она тяжело умирала, и я заметил, что она видела что-то страшное. Ибо она потребовала святой воды, хотя до того долго не могла говорить. Тотчас же после этого глаза ее закрылись. Я видел также, как смерть нанесла ей два сильных удара в сердце и как она закрыла рот и глаза и отошла в мучениях. Я молился за нее».

«Каждая линия этого предельно реалистического рисунка придает несравненную величавость и выразительность ее голове, изображенной почти в натуральную величину. В этом портрете звучит голос непосредственного, чисто человеческого переживания, неподвластного догме и церковному поучению. Из сумрачного Средневековья возникает новое представление о свободе и реальности, торжествующее даже перед лицом смерти».

Отто Бенеш. «Искусство Северного Возрождения». 1945

1514 год — император Максимилиан I предписал Нюрнбергскому совету ежегодно выплачивать художнику Альбрехту Дюреру 100 гульденов из императорской доли налогов, собираемых в городе.



ПОРТРЕТ БАРБАРЫ ДЮРЕР.

1514. Рисунок. Кабинет гравюр, Государственные музеи, Берлин

Совершенно не приукрасив, изобразил художник старое, морщинистое, болезненное лицо матери. И все же ему удалось передать одухотворенность материнского облика, тот присущий ему внутренний свет, который и спустя столетия поражает зрителя в этом быстром угольном рисунке, исполненном художником перед самой смертью матери, словно испугавшимся навсегда утратить черты дорогого человека.

ПОРТРЕТ БАРБАРЫ ДЮРЕР, МАТЕРИ ХУДОЖНИКА. 1489–1490. Германский национальный музей, Нюрнберг

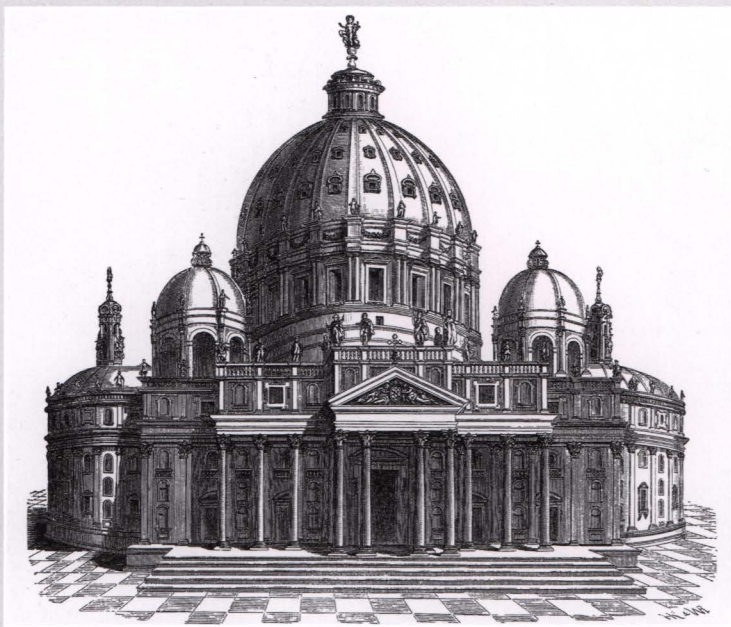
Мать художника, урожденная Барбара Холпер, была дочерью Иеронима Холпера, золотых дел мастера, у которого в течение 12 лет служил ее будущий муж Альбрехт Дюрер Старший, ювелир, человек «искусный и чистой души».



НА СЛУЖБЕ У ИМПЕРАТОРА

В отличие от своих подданных, Максимилиан I видел в Дюрере не только мастера алтарных композиций, для создания которых у императора и так был целый штат придворных художников. Максимилиан I заказывает художнику сложные произведения аллегорического характера, призванные

стать своего рода памятниками его деяниям. Над разработкой грандиозных программ этих произведений трудились несколько ученых мужей — в том числе поэт и историограф Иоганн Стабий и друг Дюрера гуманист Виллибальд Пиркгеймер. Принимал в них участие и сам император.



«СОБОР СВЯТОГО ПЕТРА». 1569. Гравюра по эскизу Микеланджело

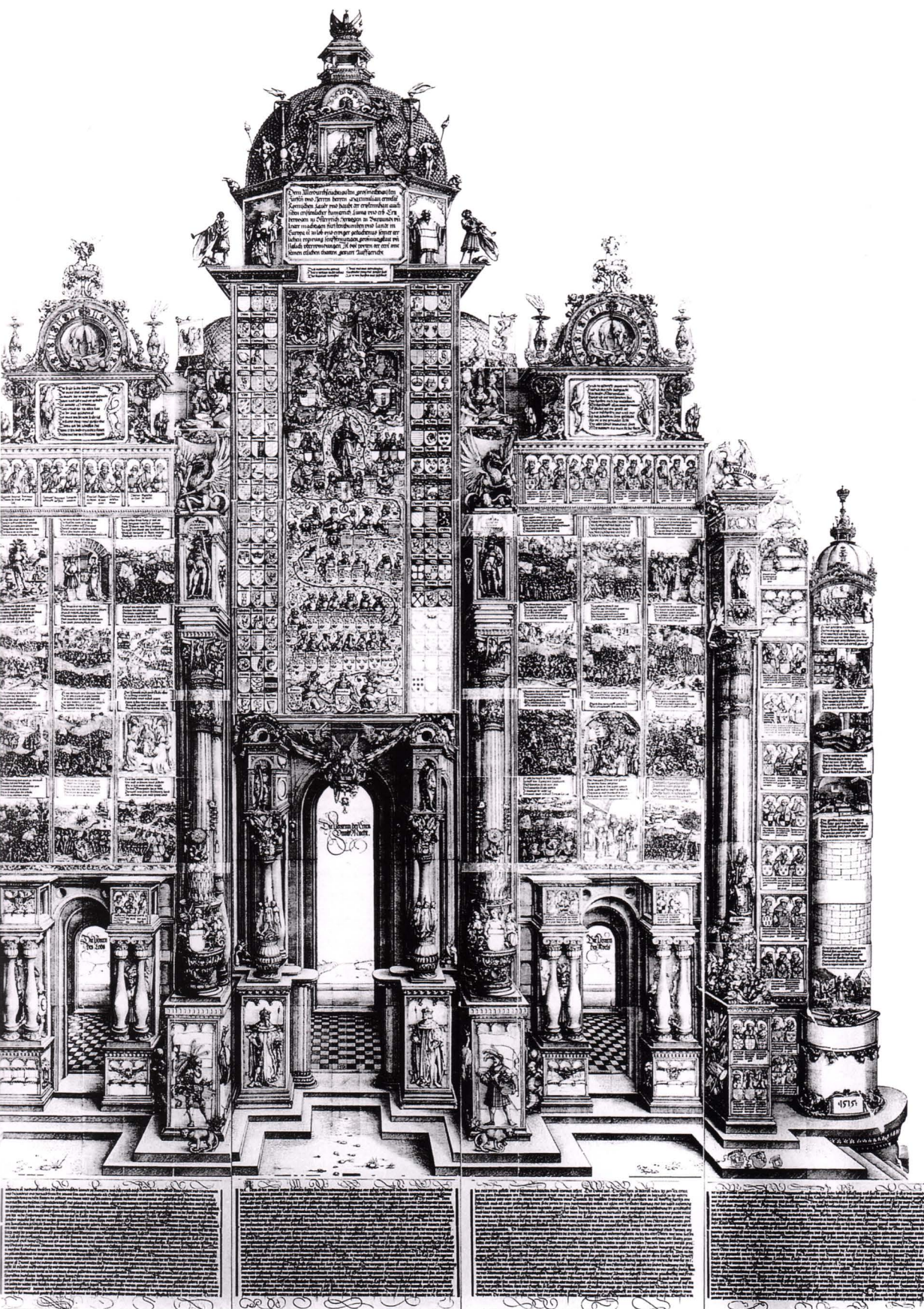
ТРИУМФАЛЬНАЯ АРКА.

1515. Гравюра на дереве

Выполненная по заказу императора Максимилиана I, эта гравюра была одной из самых ранних работ, предназначенных для высокого покровителя художника. Заказ на нее был получен еще в 1512 году, когда император посетил родной город художника Нюрнберг, однако его выполнение растянулось на целых три года. Причиной этому были колоссальные размеры гравюры, которые более подошли бы монументальному живописному произведению — 3,5х3 метра. Отпечатываться она была должна со 192 деревянных блоков. Сам выбор изобразительной

темы, легко ассоциирующейся с классической идеей триумфа, ясно говорит об апологетическом характере этого произведения, задуманного как панегирик, как открытое прославление правления Максимилиана I. В нем много символических мотивов и иносказаний, его программа, разработанная Стабием, необыкновенно сложна и тяжеловесна, но главное, что останавливает зрительское внимание, — это необычные, с поистине варварской пышностью трактованные формы причудливого и живописного сооружения, в котором с немалым трудом опознается прототип, триумфальная арка римской античности.





БОЛЬШАЯ ТРИУМФАЛЬНАЯ

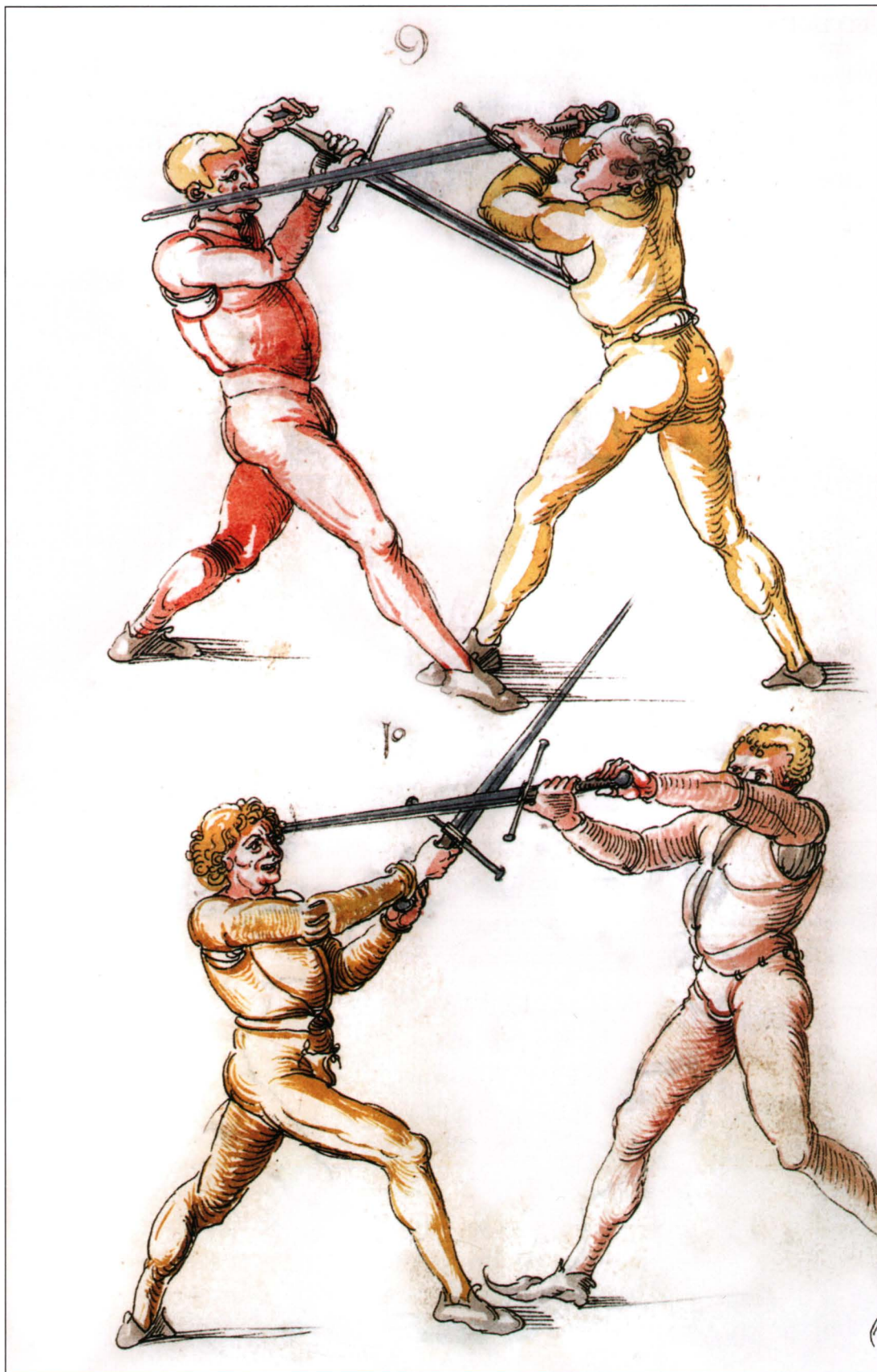
ПРОЦЕССИЯ. 1518. Гравюра на дереве

Грандиозная гравюра с изображением триумфальной процессии в честь императора, заказанная Дюреру, должна была дополнить «Триумфальную арку». Шествие представляет как уже усопших членов императорского дома, так и здравствующих. Открывает этот ряд сам император, в образе нового Юпитера восседающий на колеснице под балдахином. Его коронуют лавровыми венками женские фигуры, олицетворяющие добродетели монарха. Сзади него изображены Справедливость и Победоносность, каждое крыло которой есть не что иное, как принадлежащие Габсбургам провинции; правит колесницей восседающий впереди Разум. К исполнению трудоемкого замысла были привлечены многие художники Германии, в создании досок гравюры принимали участие Альбрехт Альтдорфер, Вольф Губер,

1515 год, 5 мая — Дюрер выступает пострадавшим по делу некоего Йорга Фирлинга, обвинявшегося в разжигании смуты и оскорблении гражданина Нюрнберга, то есть Дюрера.

1515 год, 6 сентября — император Максимилиан I подтверждает указание совету.





ЛИСТ ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЛЯ РУКО- ВОДСТВА ПО ВЕДЕНИЮ БОЯ. 1512.

Рисунок, акварель. Альбертина, Вена

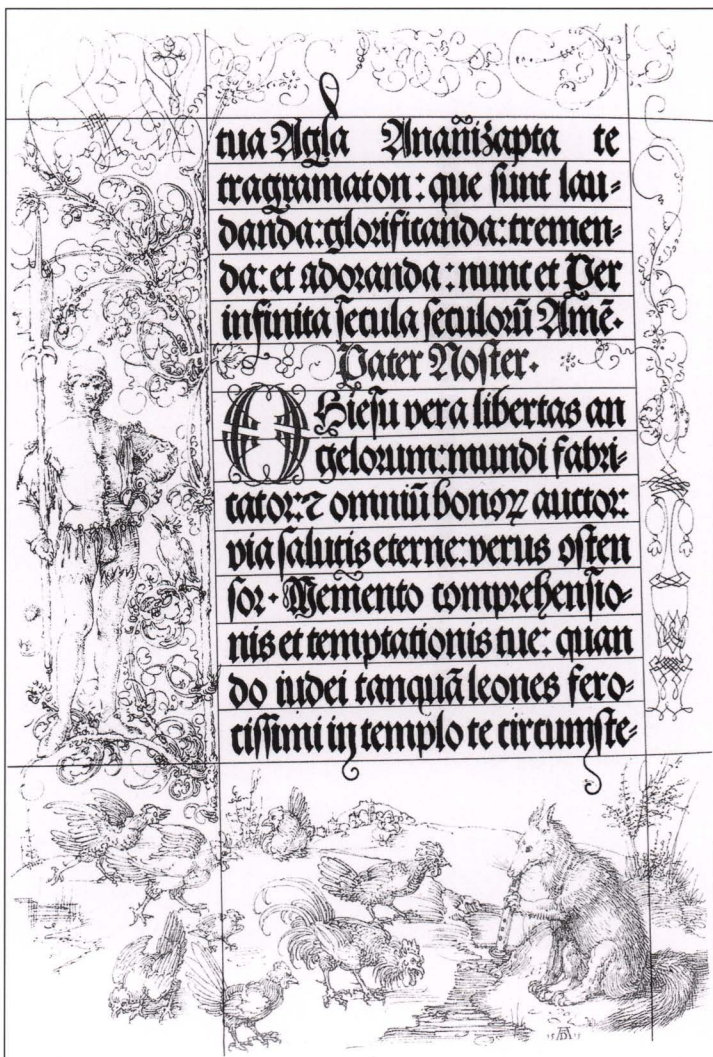
Прекрасную возможность поупражняться в передаче движения предоставил художнику заказ, вероятно исходящий от императора, на иллюстрирование «Кодекса Валлерштейна, или Описания боев, сделанного крещеным евреем по прозванию Отт для господ австрийских воинов». Для пояснения сугубо практического текста по ведению рукопашного и фехтовального боев Дюреру пришлось изобразить 200 борющихся разнообразными способами пар. Некоторые из них сопровождаются текстами, исполненными, как показала экспертиза, самим художником, Пиркгеймером и рукой неизвестного.

1517 год, 31 октября — Мартин Лютер прибывает к дверям Виттенбергского университета 95 тезисов предстоящего религиозного диспута, положившего в дальнейшем начало Реформации.

1518 год, весна — в составе Нюрнбергской делегации Дюрер принимает участие в очередном имперском рейхстаге, собравшемся в Аугсбурге.

1519 год — вместе с Пиркгеймером Дюрер едет в Швейцарию с дипломатической миссией — договариваться с кантонами о союзе против ансбахского маркграфа Казимира.

1519 год, 12 января — скончался император Максимилиан I.



ЛИСТ ИЗ МОЛИТВЕННИКА ИМПЕРАТОРА МАКСИМИЛИАНА I.

1515. Рисунок пером. Баварская национальная библиотека, Мюнхен

Еще одно незавершенное предприятие императора — молитвенник, отпечатанный в Аугсбурге небольшим тиражом. Он был предназначен для иллюстрирования крупнейшими художниками Германии. Помимо Дюрера, которому принадлежит наибольшее количество рисунков молитвенника, среди них были и Лукас Кранах Старший, и Йорг Брей, и Ганс Буркмайер, и некогда ученик Дюрера Ганс Бальдунг Грин, и, возможно, Альбрехт Альтдорфер.

Эти иллюстрации представляют собой изящные перовые рисунки на полях текста книги, имитирующей средневековую рукопись. Все образы, скорее, навеяны художнику построением псалмов, чем прямым повествованием. Реальные и фантастические существа, античные боги и христианские рыцари — все сплетается здесь в причудливую вязь орнамента, заставляющего вспоминать о роскошных, передающихся из поколения в поколение, как драгоценная реликвия, часословах правителей прошлых веков.

ЗАМОРСКАЯ ДИКОВИНКА

Весть о подаренном португальскому королю Эммануилу носороге быстро облетела всю Европу. Еще бы, согласно средневековым bestiариям, носорог — зверь с одним рогом, то есть единорог, — очень редкое, дикое и опасное животное, позволяющее приблизиться к себе лишь праведной и невинной девушке. Его изображение в книжной миниатюре

и произведениях прикладного искусства было необыкновенно популярно в эпоху готики. А тут на тебе, не только смогли поймать монстра и притащить в Европу не то из Индии, не то из вообще неизвестно существующей ли страны Камбоджи, но еще и утверждают, будто для тамошних земель это вовсе никакая и не диковинка.



Сам Дюрер носорога, конечно же, не видел, но для своего изображения использовал рисунок некоего португальца Фердинанда, видимо зарисовавшего зверя по его доставке в Лиссабон. Сегодня зрителя удивляет дикий образ ставшего уже хорошо известным животного, и если по поводу словно надетого на зверя панциря до сих пор не было высказано ни одного убедительного предположения, то непривычная чешуя, покрывающая тело бедного но-

сорога, — скорее всего, результат грибкового заболевания, заработанного им во время долгого и изнурительного морского путешествия.

Гравюра с изображением заморского зверя имела успех. Графическими произведениями, позволяющими через гравировку их многократно тиражировать, Дюрер в основном и зарабатывал на жизнь. Крупные живописные заказы требовали значительных затрат и приносили больше славы, чем денег.

НОСОРОГ. 1515. Рисунок.

Британский музей, Лондон

Надпись, сделанная Дюрером на рисунке с изображением носорога, а затем и на ксилографии, исполненной по нему, гласит: «В 1512 году после Рождества Христова в первый день мая могущественному королю Португалии Эммануилу привезли в Лиссабон живого зверя из Индии, которого они называют носорогом. Здесь изображено, как он выглядит. Цвет его подобен цвету черепашьего панциря, и он плотно покрыт толстой чешуей. И по величине он равен слону, но ноги у него короче, и он хорошо защищен. Спереди на носу он имеет крепкий рог, который он точит повсюду, когда бывает среди камней. Этот зверь — смертельный враг слона, и слон его очень боится. Ибо где бы он его ни встретил, этот зверь просовывает свою голову между передними ногами слона, вспарывает ему брюхо и убивает его, и тот не может от него защититься. Ибо этот зверь так вооружен, что слон ему ничего не может сделать. Говорят также, что носорог быстрый, веселый и подвижный зверь».



ПЬЕТРО ЛОНГИ. «НОСОРОГ».

Ок. 1751. Палаццо Редзониго, Венеция

1520, 6 апреля — в Риме скончался Рафаэль Санти.

1520, 16 июня — папа Лев X издает буллу об осуждении учения Лютера как еретического, за чем последовало и отлучение Лютера от Церкви.



ПОРТРЕТ МАКСИМИЛИАНА I. 1519. *Музей истории искусства, Вена*

В живописном варианте художник претворяет натурную зарисовку в более репрезентативное изображение. Импозантная фигура монарха развернута в три четверти к зрителю, его глаза полуприкрыты, а взгляд устремлен куда-то в сторону — императора более не тревожат дела земные. Дюрер облачает своего государя в парадное одеяние, плащ отделан дорогим ме-

хом — может, это не случайность, ведь именно родной художнику Нюрнберг наиболее активно вел торговлю мехами с Россией. Да и в руки Максимилиана Дюрер вложил треснувший плод граната неспроста — издревле этот фрукт считался символом изобилия и плодородия. Возможно также, что выглядывающие зерна олицетворяют многочисленные провинции огромной державы «нового Александра», каковым, безусловно, считал себя император.

МЕЖДУ ГУМАНИЗМОМ И РЕФОРМАЦИЕЙ

Последнее десятилетие жизни Альбрехта Дюрера пришлось на эпоху, ставшую важной вехой в истории не только Германии, но и всей Европы. Это было время выступления Лютера, начала Реформации и Крестьянской войны, время брожения умов и народных волнений, время великих мыслителей и озлобленных бунтарей.

Дюреру довелось общаться с известнейшими своими современниками – политиками, церковными иерархами, крупнейшими гуманистами и художниками. Среди них его близкий друг Виллибальд Пиркгеймер, Эразм Роттердамский, с которым Дюрер встречался в Нидерландах, кардинал Альбрехт Бранденбургский, старый знакомый Себастьян Брандт – его Дюреру было суждено застать в Нидерландах перед отъездом в Страсбург, – филолог Корнелиус Граффеус, астроном Николас Кратцер, а также знаменитые деятели Реформации – Филипп Меланхтон, настоятель августинского монастыря Якоб Престен, викарий того же ордена Венцеслав Линк, развернувшие широкую деятельность в Нюрнберге, и многие другие выдающиеся люди.

Эти годы, годы славы художника и достатка, были, очевидно, для Дюрера и временем тревог, размышлений, сомнений и важных, фундаментальных вопросов, на которые не находил ответа не он один.



ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ.

1524. Рисунок. Альбертина, Вена

В основу сюжета подготовительного рисунка к гравюре на дереве (для неосуществленного цикла «Страсти») положен евангельский сюжет о трех королях (волхвах) — Мельхиоре, Каспаре и Бальтазаре, пришедших с Востока, следуя чудесному свету Вифлеемской звезды, поклониться



и принести богатые дары новорожденному Иисусу Христу. Возможно, интерес Дюрера к этому сюжету был оживлен в связи с посещением Кёльна, где, по преданию, хранятся мощи трех королей. Да и общий строй композиции рисунка явно восходит к произведению крупнейшего кельнского мастера поздней готики Стефана Лохнера, алтарь ки-

сти которого, находящийся в главном городском соборе, художник осмотрел внимательнейшим образом. Об этом свидетельствует запись, сделанная Дюрером в «Дневнике путешествия в Нидерланды»: «Я дал 3 вайспфеннига и еще 2 вайспфеннига за то, что мне показали картину, написанную мастером Стефаном в Кёльне».

ПОЕЗДКА В НИДЕРЛАНДЫ

Путешествие Дюрера в Нидерланды было вынужденным. Дело в том, что нюрнбергский магистрат, и так выплачивавший художнику императорскую пенсию с великою неохотою, после смерти Максимилиана I совсем отказался выдавать деньги без подтверждения указа его преемником. Это единственное путешествие

Дюрера, которое он тщательно запечатлел в своих путевых заметках, где под бдительным оком сопровождавшей супруги записывал все свои расходы и полученные им подарки.

Путешествие, в котором художник был вынужден много переезжать с места на место в надежде добиться аудиенции наместницы Ни-

АНТВЕРПЕНСКАЯ ГАВАНЬ У ШИЛЬДЕРТОР.

1520. Рисунок. Альбертина, Вена

Виртуозный этюд, подобный спонтанной музыкальной импровизации, — такую ассоциацию вызывает этот рисунок, сделанный беглыми штрихами. С фотографической точностью воспроизводит Дюрер топографию антверпенской гавани, и в то же время авторская фантазия наделяет его деталями, которых нельзя было увидеть в действительности.

«Живописцы пригласили меня с моей женой и служанкой в помещение их гильдии... Были среди них... весьма примечательные люди с именем, которые все с глубокими поклонами скромнейшим образом выражали мне свое уважение».

Альбрехт Дюрер. «Дневник путешествия в Нидерланды». 1520–1521



СВ. ИЕРОНИМ. 1521. Национальный музей
стафинного искусства, Лиссабон

Картина с изображением Св. Иеронима, согласно дневниковым записям Дюрера, была написана для португальского торгового фактора, королевского представителя и искусного дипломата Родриго Фернандеса д'Альмады, с которым он был знаком еще по Нюрнбергу. Это был ответ художника на многие щедрые дары («португальское и французское вино... бочоночек, полный засахаренных фруктов всех сортов... марципаны и разные другие сладости...») и любезности, оказываемые ему.

Иероним здесь более не похож на умиротворенного философа, занятого переводом Библии в своей келье, каким изображал его Дюрер в более ранних произведениях. Исчезает и интерес к изображению самой кельи, ее обстановки. Главное, что привлекает художника, это лицо святого, исполненное с 93-летнего старика-натурщика, претворенного на картине в образ провидца, словно невзначай указующего на череп на своем столе: *memento mori* — «помни о смерти».

дерландов Маргариты или самого прибывшего в Нидерланды императора, доставило ему много хлопот и потребовало больших расходов, да к тому же он еще и заболел в поездке «удивительной болезнью, о которой никогда ни от кого не слышал». Но в то же время нет-нет да и прочитываем мы между строк сухих бухгалтерских счетов нидерландского дневника восторженные отзывы мастера об увиденных им

красивых городах Северной Германии, через которые лежал его путь, и Нидерландов, где более всего ему приглянулся Антверпен, о тамошних богатствах и местных художниках. Большое впечатление на Дюрера произвел прием, устроенный в его честь гильдией Св. Луки (гильдией живописцев) Антверпена, показавший, какую славою и почетом он пользуется не только у себя на родине, но и далеко за ее пределами.



ЖИВОТНЫЕ ДЮРЕРА

Зарисовки различных животных занимают важное место в графическом наследии Дюрера. Воспринятая им традиция анималистических изображений в своих основных чертах восходит к такому специфическому явлению изобразительного искусства Средних веков, как «книги образцов». Это были обширные собрания графических листов, значительную часть которых как раз и составляли изображения зверей и птиц, иногда выполнявшиеся с натуры, но чаще всего представлявшие собой точные копии чужих произведений. Такие рисунки бережно хранились их владельцами и нередко использовались

в качестве вспомогательного материала при написании картин или фресок, куда переносились практически без изменений. Со временем такие зарисовки утратили свои подготавливательные функции, превратившись в обычные натурные этюды, выполнявшиеся их авторами исключительно из-за желания лучше изучить окружающий мир и запечатлеть характерный облик его обитателей. Подобной любознательностью чисто ренессансного толка в сочетании с участливостью и симпатией по отношению к «братьям нашим меньшим» отмечены и анималистические рисунки Дюрера.



ТАНЕЦ ОБЕЗЬЯН. 1523. Рисунок пером.

Художественный музей, Базель (Швейцария)

В этом наброске из базельского музея показаны обезьяны, кружащиеся в бешеном танце вокруг жаровни с горящими угольями. Но смысловой подтекст рисунка проявится с куда большей отчетливостью, если вспомнить о семантике, которую искусство позднего Средневековья и Возрождения на Севере связывало с темой танца («Пляски смерти», «Танцы под виселицей» и т. п.). В изображении животных проступает слишком отчетливое, какое-то предательское их сходство с представителями рода людского, предающимися столь же бессмысленной суетности и неразумному веселью, как и эти простодушно радующиеся обезьяны...

ЭТЮД СОБАКИ. Ок. 1520.

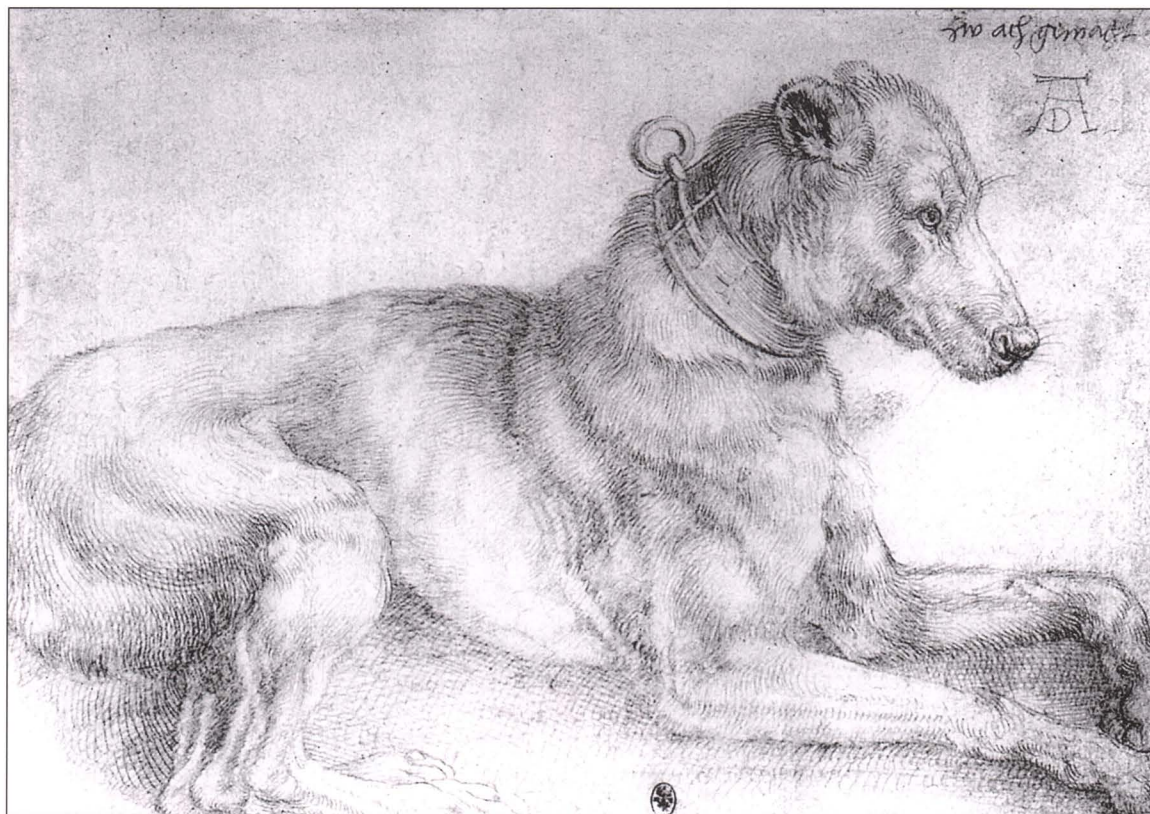
Рисунок. Британский музей, Лондон

Рисунок также примыкает к традиции анималистических этюдов, сложившейся в творчестве позднего готического художников и лучше всего представленной в графических листах итальянского художника первой половины XV века Пизанелло, в рабочих альбомах которого мы находим очень похожие изображения охотничьих собак. Несмотря на вспомогательный характер зарисовки, Дюрер с поразительной тщательностью прорабатывает облик собаки.



РЫСЬ. 1520. Фрагмент листа с разрозненными изображениями животных. Рисунок пером. Институт С. и Ф. Кларк, Вильямстаун (штат Массачусетс, США)

Этот набросок относится к числу настоящих шедевров анималистической графики Дюрера. Варьируя толщину штриха и ритм моделирующих линий, плавными изгибами лежащихся на поверхность бумаги, художник сумел убедительно передать не только особенности внешнего облика животного, но и фактуру его короткой пушистой шерсти. Контраст тщательно проработанной фигуры рыси и едва намеченного легкими, почти прозрачными штрихами окружающего пейзажа воссоздает в рисунке такой убедительный образ световоздушной атмосферы, которого порой недоставало законченным живописным произведениям Дюрера. Другая особенность зарисовки состоит в удивительном эффекте «очеловечивания» облика редкого зверя с его прищуренными глазами и как будто тонкой улыбкой, которого Дюрер, скорее всего, видел в королевском зверинце в Брюсселе.



ПОРТРЕТЫ ДЮРЕРА

Один из величайших мастеров портрета во всей истории мировой живописи, Дюрер часто и охотно обращался к этому жанру. Особенно большое число портретных изображений он создал в поздний период творчества, когда был известным и всеми признанным живописцем. Так, только за один год пребывания в Нидерландах Дюрер выполнил свыше 100 портретов. По-видимому, объяснение этому следует искать в том, что портрет — как правило, заказной — всегда служил художникам одним из эффективнейших средств упрочения своего положения в обществе, и Дюрер, неизменно заботившийся о своей известности и общественном статусе, не составлял исключения. Среди его моделей мы находим влиятельных придворных, богатых купцов, ученых-гуманистов, чьи писания могли содействовать распространению славы немецкого мастера далеко за пределами Германии, и самого Максимилиана I, могущественного императора Священной Римской империи. С другой стороны, обширное присутствие портретных изображений в позднем творчестве художника — свидетельство неустанного и, как правило, доброжелательного интереса Дюрера к окружающим его людям, чей внешний облик и манеры он никогда не прекращал изучать со всем характерным для него вниманием.



**ЛУКАС КРАНАХ
СТАРШИЙ.
«ПОРТРЕТ
КАРДИНАЛА
АЛЬБРЕХТА БРАН-
ДЕНБУРГСКОГО».**
*1526. Государственный
Эрмитаж,
Санкт-Петербург*



ПОРТРЕТ КАРДИНАЛА АЛЬБРЕХТА БРАНДЕНБУРГСКОГО.

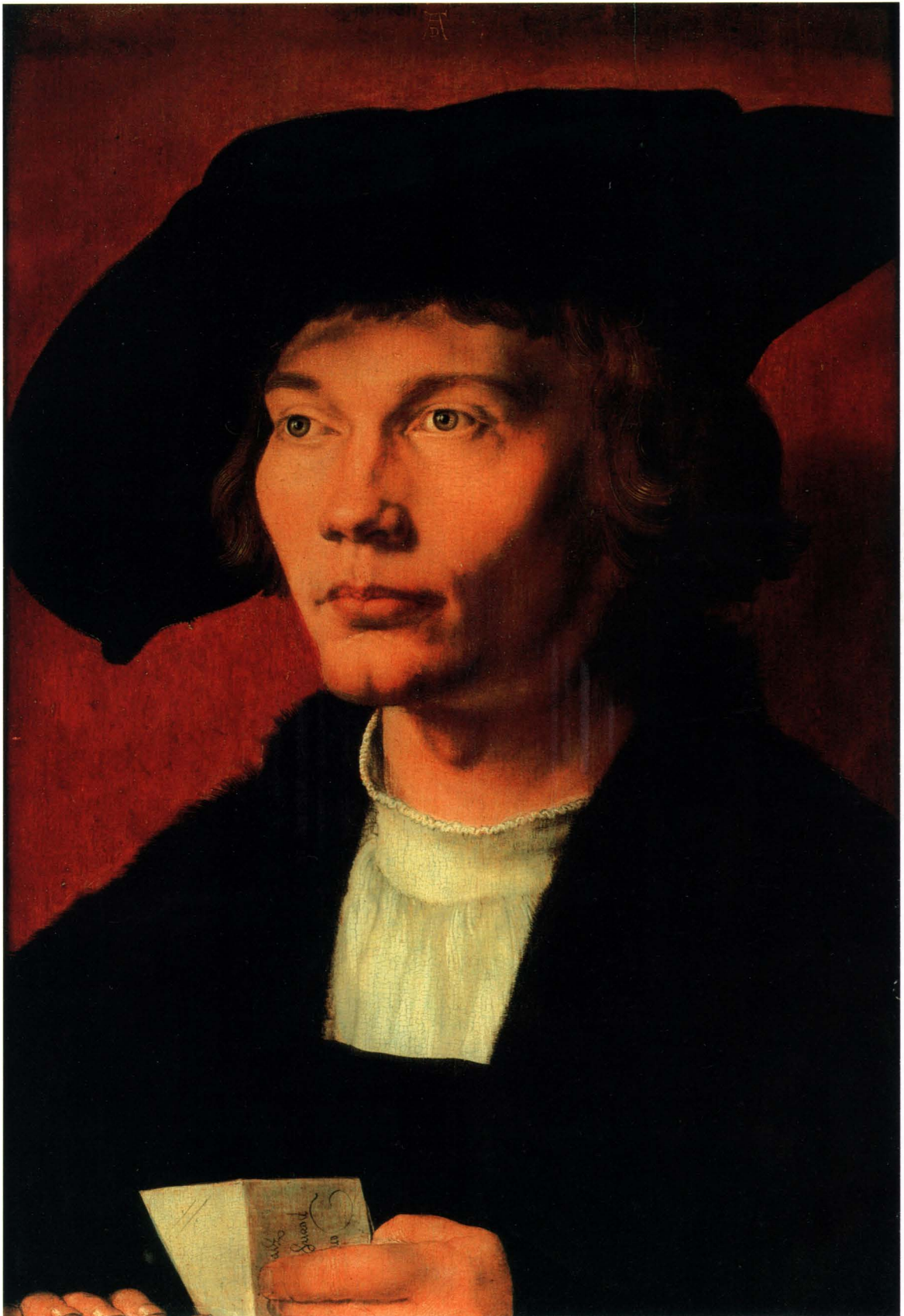
1519. Гравюра на меди

Формула дюреровской портретной композиции стереотипна: как правило, художник изображает модель погрудно в трехчетвертном развороте на нейтральном фоне, взгляд обращен на зрителя или в сторону. С точки зрения изобразительной стилистики работы Дюрера обозначают высшую точку слияния двух традиций портретной живописи Возрождения, восходящих к нидерландскому и итальянскому искусству, к образцам Ван Эйка, Мантеньи и Джованни Беллини. Из первой он заимствует набор художественных приемов изображения лица и фигуры, трактованных детализированно, из второй — специфическое понимание образа человека, показанного как деятельная и честная личность, отмеченная яркой эмоциональностью внутренней жизни.

ПОРТРЕТ БЕРНАРДА ФОН РЕСТЕНА.

1521. Картинная галерея, Дрезден

О герое знаменитого портрета Дюрера практически ничего не известно, но — и в этом состоит главная тайна волшебного искусства дюреровской «портретописы» — интенсивность духовной жизни показанного человека, как и редкая непосредственность отображения внешнего облика, заставляют зрителя воспринимать его как хорошо знакомую личность.







ПОРТРЕТ ЯКОБА МУФЕЛЯ.

1526. Государственные музеи, Берлин

С совсем иным человеческим характером мы встречаемся в написанном Дюрером портрете Якоба Муффеля, другого видного члена Нюрнбергского городского совета. Дюрер, по-видимому, хорошо знал этого человека и поэтому сумел постичь и передать особенности его характера. Взгляд модели, на этот раз направленный в сторону от зрителя, подчеркивает обособленность героя от окружающего мира, тревожения и беспокойства которого оказываются неспособными нарушить его состояние глубокой задумчивости. Рядом с энергичным Хольцшюэром он кажется каким-то монахом, человеком «не от мира сего», обратившим все свое внимание на размышления о вещах возвышенных и неземных. Лицо дано крупным планом, оно приближено к зрителю, так что мы можем внимательно изучить все особенности его строения вплоть до самых крохотных морщин возле глаз и разглядеть пряди волос, выбившиеся из-под круглой шапочки. Однако тем острее ощущается духовная отдаленность и даже отчужденность от нас изображенного в портрете человека, недоступность для нашего взора его напряженной внутренней жизни.

ПОРТРЕТ ИЕРОНИМА ХОЛЬЦШЮЭРА.

1526. Государственные музеи, Берлин

Изображение хорошего знакомого и, возможно, даже друга Дюрера, члена Городского совета Нюрнберга Иеронима Хольцшюэра — один из самых совершенных образцов портретной живописи художника. Выразительный взгляд сильно скошенных в сторону зрителя глаз модели сразу привлекает к себе внимание, завораживая силой внутренней экспрессии, которой обладает этот образ. В трактовке живописной поверхности портрета Дюрер идет по следам своих предшественников, нидерландских мастеров XV века, умевших с немыслимой степенью детализации воспроизводить все особенности внешне-

го облика модели. Как и они, художник с поразительным искусством прописывает буквально каждый волос бороды и шевелюры своего героя, в зрачке которого можно разглядеть микроскопическое отражение оконного переплета в мастерской художника. Однако сила духовной жизни этого человека, проявляющей себя в энергичном развороте торса и направленном в противоположную сторону решительном и смелом взгляде, заставляет вспомнить о героических интонациях в портретах работы мастеров итальянского Возрождения, о том, как были показаны люди в произведениях Мантеньи и Рафаэля.

1525 год, январь — в Нюрнберге проходят процессы над представителями левых сект, в том числе по «делу безбожных художников»; ученики Дюрера Георг Пенц, Бартель и Ганс Зебальд Бехамы приговариваются к изгнанию из города.

«Чтобы эти мои книги приобрели защитника от злословия и чтобы выразить, хотя бы на словах, если уж я не могу этого сделать своей работой, все мое расположение к Вашей чести за ту любовь, дружбу и доброту, которую Вы в течение долгого времени выказывали мне многими путями, я посвящаю их Вашей милости с просьбой, чтобы Вы поняли это мое намерение в нужном смысле и оставались моим милостивым господином и покровителем, каким Вы всегда были. Это будет мне достаточным утешением, я постараюсь заслужить это, как умею».

Альбрехт Дюрер
«Четыре книги
о пропорциях.
Посвящение
Пиркгеймеру».
1525



ПОРТРЕТ ВИЛЛИБАЛЬДА ПИРКГЕЙМЕРА.

1524. Гравюра на меди

Своего ближайшего друга и покровителя Дюрер портретировал не раз: в наследии художника можно найти рисованные и гравированные портреты известного общественного деятеля и литератора, можно встретить и сюжетные изображения, где в образе разнообразных героев без труда угадывается характерный облик нашего героя, которого всегда выдает сломанный кривой несколько приплюснутый нос и широкое лицо. Однако, глядя на эту гравюру, ощущаешь, что художник не только хотел запечатлеть для потомков черты постаревшего патриция, в молодости известного гуляки. Избрав на этот раз для изображе-

ния Пиркгеймера типическую композицию графических портретов последних лет, Дюрер тем самым подчеркивает его роль как гуманиста, просветителя и видного политика своего времени. Эти поздние портреты *uomini illustri* — «знаменитых мужей», как правило, напоминают нам величественные классические бюсты; такое впечатление подчеркивается и развернутой надписью в духе античных эпитафий. Они словно сами собой складываются в серию, в которой представлены Филипп Меланхтон, Виллибальд Пиркгеймер, Альбрехт Бранденбургский, Фридрих Саксонский, императорский советник Ульрих Ванбюлер, гуманисты Иоганн Гесс, Эразм Роттердамский и многие другие.



ПОРТРЕТ ИОАННА КЛЕБЕРГЕРА.

1528. Музей истории искусства, Вена
В этом — по вероятности, последнем — портрете работы Дюрера изображен алхимик и приверженец оккультизма, с которым Пиркгеймер связывал свое глубокое личное горе. Иоанн Клебергер появился в городе внезапно в разгар жесточайших споров о Реформации. Вскоре он женился на недавно овдовевшей дочери Пиркгеймера Фелиции, а потом неожиданно исчез. Через некоторое время Фелиция умерла, и молва еще долго приписывала Клебергеру отравление молодой женщины каким-либо медленнодействующим ядом.

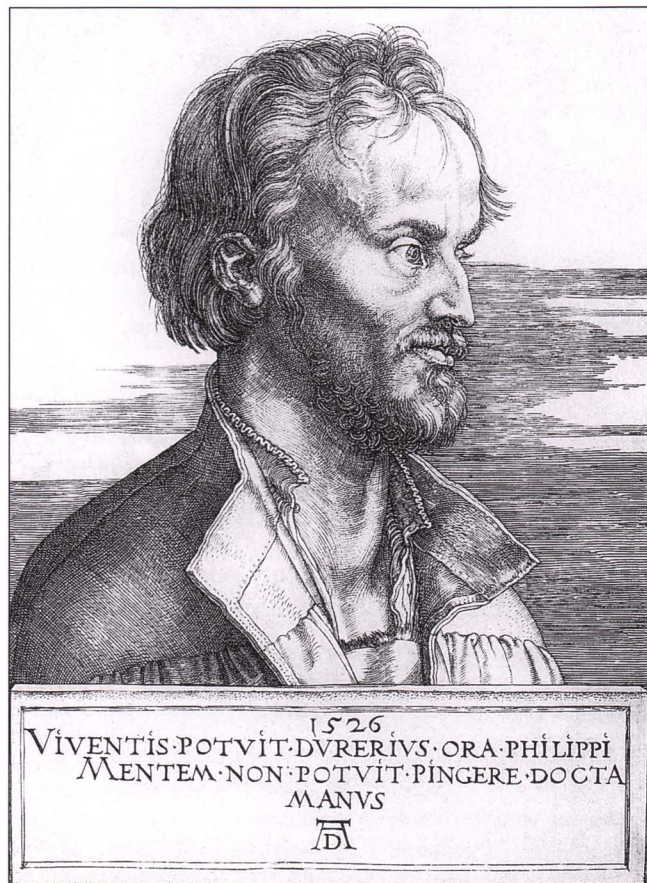
1525 год — выходит в свет трактат Дюрера «Руководство к измерению».

1527 год — издается книга Дюрера «Наставление к укреплению городов».

ПОРТРЕТ ФИЛИППА МЕЛАНХТОНА.

1526. Гравюра на меди

Дюрер был хорошо знаком с Филиппом Меланхтоном, одним из крупных деятелей немецкой Реформации, учеником и последователем Лютера, который оставил отзыв о художнике как о «выдающемся умом и добродетелями муже». Именно ему Меланхтон последовательно изложил идейные основы лютеранского вероучения. Поэтому нетрудно представить, что для Дюрера, постоянно интересовавшегося подобными вопросами и сочувствовавшего идеям Реформации, это знакомство представляло особенный интерес. Точка зрения в портрете взята немного снизу, лицо портретируемого открывается взгляду на фоне далекого неба, что сообщает облику немецкого мыслителя черты величественности и даже торжественности, слабо вяжущиеся с его довольно обыденной внешностью. Благодаря этому приему, Филипп Меланхтон предстает почти пророком, боговдохновенным апостолом нового вероучения, идеи которого — по крайней мере, поначалу — оказали на мировоззрение Дюрера большое воздействие.



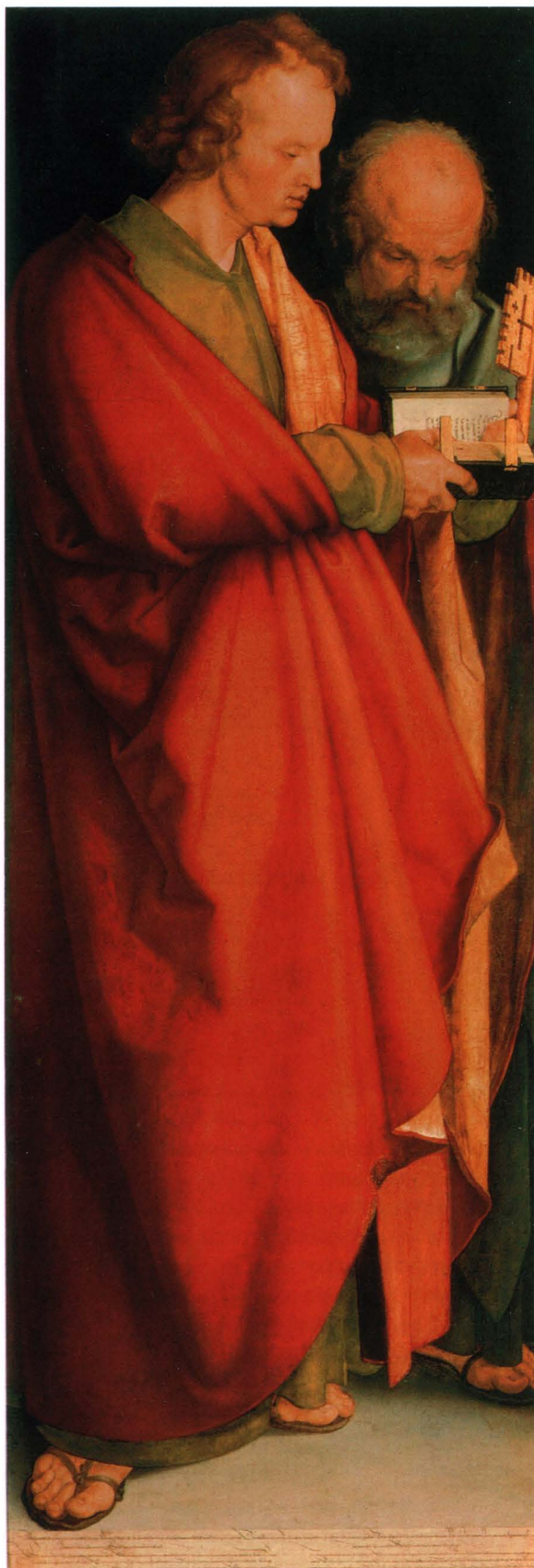
ЗАВЕЩАНИЕ

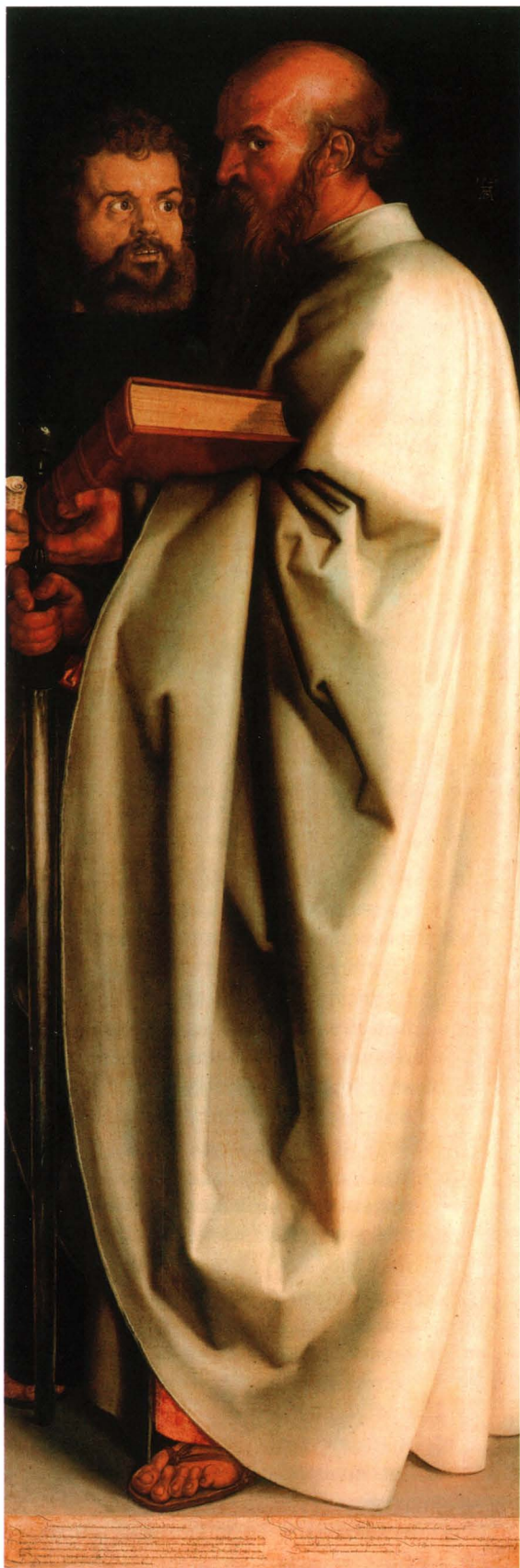
Ни одно из сохранившихся документальных свидетельств не дает повода предположить, каково было отношение Дюрера к Реформации. Строки из его нидерландского дневника, посвященные ложному, как оказалось впоследствии, известию о смерти Лютера, заставляют думать, что Дюрер видел в реформаторе незаурядную личность. Но, возможно, последствия реформы — мятежи и волнения, голод и грабежи, свидетелем которых был художник, все еще оставляли его перед трудным выбором. Не могли не беспокоить художника и долетавшие до Нюрнберга слухи о иконоборческих погромах, в которых гибли ценнейшие произведения искусства.

Единственное известное нам произведение Дюрера этого периода на религиозную тематику — исполненная на двух досках композиция с изображением четырех апостолов. Дюрер принес свое произведение в дар магистрату родного города, сделав позднее обрезанную надпись на картине: «Все мирские правители в эти опасные времена пусть остерегаются, чтобы не принять за божественное слово человеческие заблуждения. Ибо Бог не добавил к своему слову и ничего не убавил. Поэтому слушайте этих превосходных четырех людей — Петра, Иоанна, Павла и Марка, их предостережение». Что это, предостережение или хитрость? Или желание спасти свое любимое дитя, спрятав его от гнева протестантски настроенного Совета города, сделав того собственником?

«Вся жизненная сила мастера обычно уходит в последнее произведение, и оно становится недостижимым образцом, но вместе с тем и надгробием на могиле своего создателя».

Станислав Зарницкий. «Дюрер». 1984





ЧЕТЫРЕ АПОСТОЛА.

1526. Старая пинакотекa, Мюнхен

Исследователи по сей день спорят, самостоятельное ли произведение «Четыре апостола» или створки ненаписанного (или, что хуже, несохранившегося) алтаря. Однако сходятся в оценке: это величайшее произведение мастера. Четыре героя, каждый по-своему несущий в себе веру Христову и учение народу, обладают совершенно разными, несхожими характерами, которыми их наделила виртуозная кисть художника. Памятуя о гуманистических интересах Дюрера, молва крепко приписала им олицетворение четырех темпераментов: сангвинического, флегматического, холерического и меланхолического.



АДАМ И ЕВА. Гравюра на меди. Фрагмент

Каждое из животных, изображенных в гравюре, не просто лесной житель, но и символический знак. Так, сидящий на ветке дерева познания попугай олицетворяет мудрость и добродетель, в то время как змея — символ зла и порочности. А изображенные в нижней части гравюры животные есть не что иное, как обозначение четырех темпераментов: заяц — сангвинический, кот — холерический, бык — флегматический, лось — меланхолический. Согласно распространенному тогда представлению, человек, лишь с грехопадением утратив совершенство, уподобился животному и обрел недостатки, присущие каждому темпераменту в отдельности.



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. «ПОТОП».

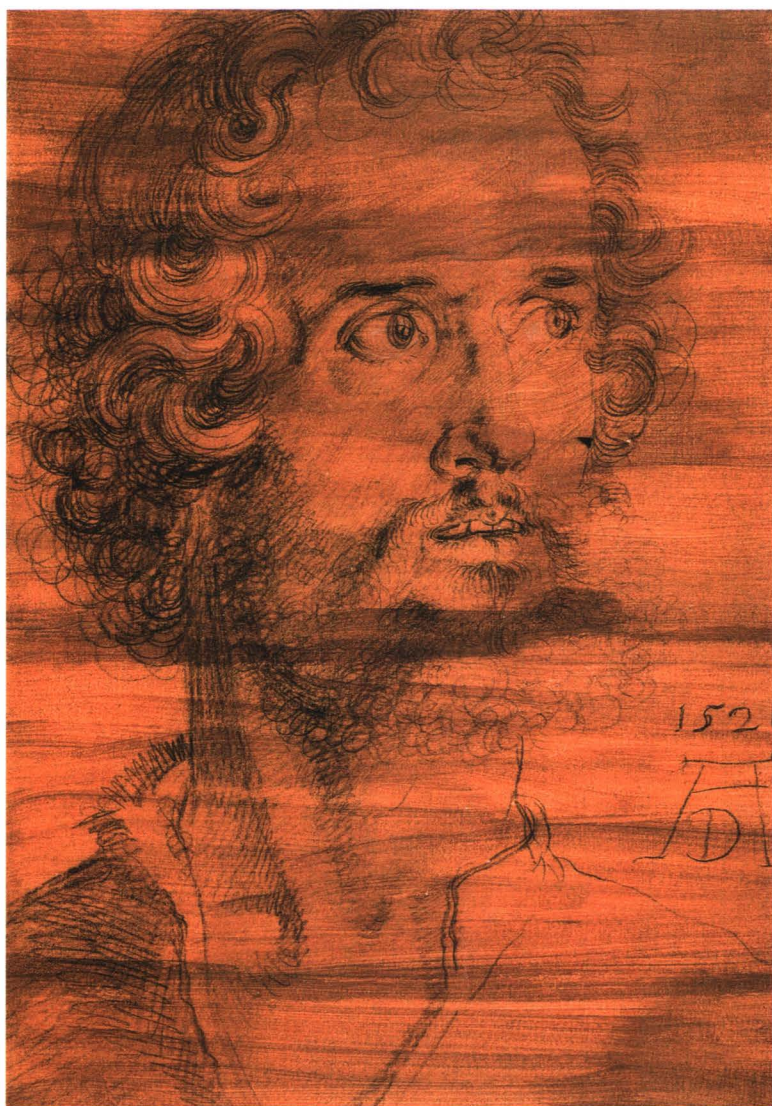
Ок. 1515. Этюд. Бумага, черный мел.
Королевская библиотека, Виндзор
(Великобритания)

1527 год — Дюрера оштрафывают за сооружение отхожего места не в той части дома, в которой положено; позднее деньги по милости Городского совета были художнику возвращены.

1527 год, май — Sacco di Roma — великое разграбление Рима войсками императора Карла V.

1528 год, 6 апреля — Альбрехт Дюрер скончался. Его похоронили на кладбище Св. Иоанна в фамильном склепе семьи Фрей, на могиле начертали эпитафию Пиркгеймера: «То, что было смертным в Альбрехте Дюрере, покоится под этим холмом. Он почил 6 апреля 1528 года».

1528 год, 31 октября — публикуется трактат Дюрера «Четыре книги о пропорциях» с посвящением Пиркгеймеру.



ГОЛОВА АПОСТОЛА МАРКА.

1526. Рисунок. Кабинет гравюр,
Берлин

Выполненный в качестве подготовительного эскиза для изображения апостола Марка в картине «Четыре апостола», этот рисунок представляет собой настоящий шедевр графического искусства Дюрера, создавшего один из самых ярких в психологическом отношении образов. Лицо человека, изображенного в виде апостола, поражает сильной эмоциональной экспрессией, удивительной открытостью переживаний и способностью к восприятию всего нового, прежде неизведанного. Она, эта способность, обнаруживает себя в широко распахнутых глазах, открытых навстречу неизведанному. И такой силе чувства удивительным образом отвечает быстрая, торопливая, хотя и безошибочно точная графическая манера мастера, в которой исполнен рисунок.



СНОВИДЕНИЕ ПОТОПА. 1525. Акварель.

Музей истории искусства, Вена

Ожидание конца света на рубеже XV и XVI веков, итальянские войны, в которые оказались втянутыми почти все крупные государства тогдашней Европы, Реформация и Крестьянская война в Германии — вот те события, которые оказали решающее воздействие на формирование мировосприятия большинства людей. Теперь, в исторической перспективе, их жизнь представляется нам как бы переходящей от кризиса к кризису, от катастрофы к катастрофе, и хотя в подобной оценке есть, конечно, элемент преувеличения, все же сознание человека той эпохи действительно было отмечено острой боязнью все новых и новых бед.

Порой такие эсхатологические и просто пессимистические ожидания могли принимать форму снов и видений, выводящих из подсознания глубоко затаенные в нем страхи и, выражаясь современным

языком, фобии. Именно так было с Дюером, которому незадолго до смерти привиделся удивительный сон, описанный самим же художником в его заметках:

«В 1525 году, после Троицы, ночью, между средой и четвергом, я видел во сне, как хлынуло с неба множество воды. И первый поток коснулся земли всего в четырех милях от меня, с великой силой и чрезвычайным шумом и расплескался и затопил всю землю. Увидев это, я так сильно испугался, что проснулся от этого раньше, нежели хлынул еще поток. И первый поток был очень обилен, и часть его упала вдаль, часть — ближе. И вода низвергалась с такой высоты, что казалось, что она течет медленно. Но как только первый поток коснулся земли и вода стала приближаться ко мне, она стала падать с такой быстротой, ветром и бурлением, что я сильно испугался, я дрожал всем телом и долго не мог успокоиться. И когда я встал утром, я нарисовал все это наверху. Боже, обрати все к лучшему».

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР И НЕМЕЦКОЕ ИСКУССТВО XVI ВЕКА

Многие начинания Дюрера получили свое дальнейшее развитие в творчестве немецких художников следующего поколения: интерес к человеку — в портретах Ганса Гольбейна Младшего; к природе — в пейзажах мастеров Дунайской школы и ее главного представителя Альбрехта Альтдорфера; увлечение античной мифологией — в картинах

Лукаса Кранаха Старшего; нравственно-философские поиски и стремление воплотить в живописной практике учение о человеческих пропорциях — в обнаженных фигурах аллегорий Ганса Бальдунга Грина. Действительно, достижения всех немецких художников XVI столетия вращались, словно планеты, вокруг магического солнца Дюрера.



**МАТТИАС НИТХАРДТ
ГРЮНЕВАЛЬД. «РАСПЯТИЕ».** 1522–1523. Таубербишофсгеймский алтарь. Кунстхалле, Карлсруэ

Современника Дюрера художника Грюневальда (1475/80–1528) уже при жизни оценивали как одного из выдающихся живописцев своей эпохи. Будучи придворным художником Майнцского архиепископа, Грюневальд проявил самые разнообразные таланты — конструктора гидравлических механизмов, инженера-архитектора и, конечно же, живописца и рисовальщика. Социальные, политические и религиозные потрясения эпохи отразились в его творчестве в фантастических, почти болезненно-экзальтированных образах. Их воздействие на зрителя усиливается подчеркнуто реалистической трактовкой деталей и напряженным колоритом, который строится на применении ярких, насыщенных тонов, контрастно сопоставленных друг с другом.



АЛЬБРЕХТ АЛЬТДОРФЕР.

«ПЕЙЗАЖ С МОСТИ- КОМ». Ок. 1518–1520. Нацио- нальная галерея, Лондон

Известный среди своих со-
временников, прежде всего
как архитектор, в историю
европейского искусства Аль-
брехт Альтдорфер
(1475/80–1538) вошел как
создатель пейзажного жан-
ра. Большую часть жизни ху-
дожник, представитель так
называемой Дунайской шко-
лы, провел в расположенном
в предгорье Альп южно-не-
мецком городке Регенсбурге,
очаровательная природа ок-
рестностей которого оказала
влияние на сложение твор-
ческого кредо молодого ху-
дожника, который одним из
первых на европейской поч-
ве обратился к самостоятель-
ному изображению образов
природы вне контекста
сюжетных сцен.

ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ.

«ПОРТРЕТ ШАРЛЯ ДЕ СОЛЬЕ, СЕРА ДЕ МОРЕТТА». Ок. 1535.

Картинная галерея, Дрезден

Художник младшего поколения немец-
ких мастеров Возрождения Ганс Голь-
бейн Младший (1497–1541) вырос
в кругу аугсбургских художников. При-
ехав в 1515 году из Аугсбурга в Базель,
Гольбейн очень быстро завоевал попу-
лярность у заказчиков и коллег по це-
ху как мастер гравюры и живописного
портрета. Уже в 1519 году его приняли
в цех базельских живописцев, он стал
гражданином города. В 1526–1528 го-
дах художник совершил свою первую
поездку в Англию, ради которой окон-
чательно оставил Базель в 1532 году
в связи с участвовавшими в городе ико-
ноборческими погромами и решитель-
ными выступлениями против худож-
ников, «творящих кумиров».





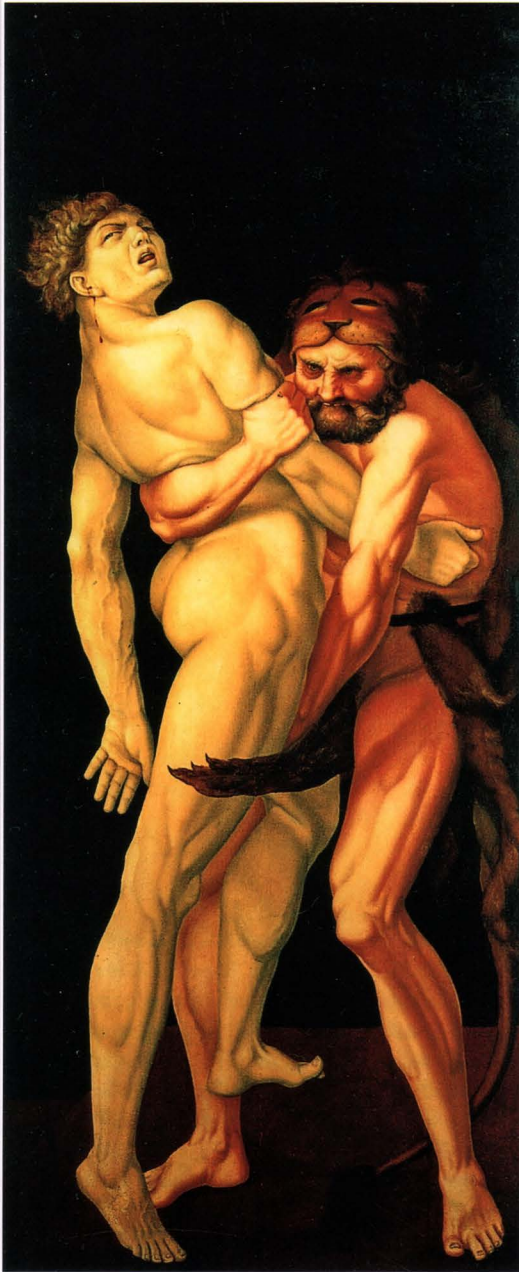
ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ. «НИМФА ИСТОЧНИКА». 1530-е (?) гг. Музей изобразительного искусства, Безансон (Франция)
Творчество Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553), наверное, наиболее полно отражает духовные поиски немецких художников эпохи Реформации. Уже в 1505 году мастер был приглашен курфюрстом Саксонским Фридрихом Мудрым в Виттенберг, бывший в эти годы одним из эпицентров культурной жизни страны. В 1507 году он открыл собственную мастерскую; в ней обучалось и работало довольно большое количество художников, исполнявших многочисленные заказы, справиться с которыми

одному мастеру было не под силу. В Виттенберге Кранах неоднократно избирался главой Городского совета и бургомистром, ему было даровано дворянство.

Как и другие мастера немецкого Возрождения, Кранах охотно обращался к изображению человека. Однако в основе этого чисто ренессансного интереса лежал не научный подход, как у Дюрера, а стремление к максимально реалистическому воспроизведению действительности. Художнику в равной степени были чужды как натурные штудии, так и теоретические поиски идеальных пропорций, которые осуществлял его великий современник.

«Рядом с универсальностью Дюрера — этого “северного Леонардо да Винчи” — другие мастера немецкого Ренессанса отличаются подчеркнутой односторонностью своих творческих исканий. Грюневальд — экстатической спиритуальностью образов, Бальдунг Грин — фантастическим “классицизмом”, Альдорфер — мистическим пантеизмом, Кранах — преувеличенной экспрессивностью портретных характеристик. Каждый из них чаще всего представляет какую-нибудь одну грань, одну сторону немецкого Возрождения, но доведенную до крайней остроты».

В. Н. Гращенков. «Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения». 1973



ГАНС БАЛЬДУНГ ГРИН. «ГЕРКУЛЕС И АНТЕЙ».

1531. Картинная галерея, Кассель

Основной темой творчества Ганса Бальдунга, носившего прозвище Грин (1484/85–1545), было изображение человека. Анатомией и теорией пропорционирования человеческого тела Грин заинтересовался еще в мастерской Дюрера, у которого он обучался в Нюрнберге после 1503 года. Дюрер высоко ценил способности своего ученика и даже оставил его старшим в мастерской во время своей поездки в Венецию в 1505–1507 годах.

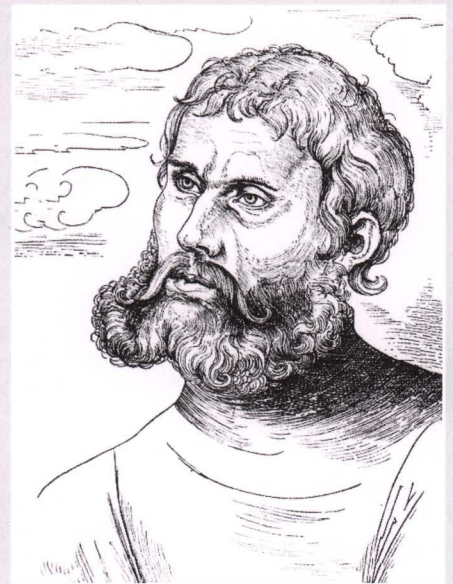
«...Дюрер был художником нового для Германии типа, широко образованным, широко мыслящим, впитавшим культуру гуманизма. Мятая готическая одухотворенность у него сочеталась с классической правильностью, стала чеканной, как математическая формула. Готическое начало было родной стихией дарования Дюрера, чем-то бессознательно-органическим для него, о чем он не мог рассуждать со стороны — так глубоко это в нем коренилось, а ренессансная доктрина была, напротив, воспринята им вполне сознательно, как цель его усилий...»

Н. А. Дмитриева. «Краткая история искусств». 1989

ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ.

«ЛЮТЕР В ОБРАЗЕ ЮНКЕРА ЙОРГА». 1521. Гравюра на дереве

Словно продолжая дело своего предшественника, своими портретами основоположника Реформации Кранх пополнил галерею великих людей Германии начала XVI века.



ДЮРЕР

Автор текста и составитель
Анастасия Юрьевна Королева

Ответственный за выпуск *Н. Красновская*
Редакторы *О. Медведкова, А. Ромушкевич*
Дизайн и компьютерная верстка *А. Филатова*
Корректор *Е. Шафикова*

Подписано в печать 27.05.2009.
Формат 84x108¹/₁₆. Бумага мелованная.
Гарнитура NewBaskervilleС. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 13,44. Доп. тираж 2000 экз.
Изд. № 06-8471.

ЗАО «ОЛМА Медиа Групп»
143421, Московская обл., Красногорский р-н,
26 км трассы «Балтия», комплекс «Вега-Лайн», стр. 3
<http://www.olmamedia.ru>

Отпечатано в Китае

Галерея гениев

ДЮРЕР



Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961

Далерей
Дениев

ДЮРЕР

*«Самой яркой звездой немецкого
XVI столетия, а может быть и вообще
немецкого искусства, был Альбрехт Дюрер —
великий живописец, гравёр, первый на германской
почве художник-универсал вполне
ренессансного типа».*

Нина Александровна
Дмитриева



ОЛМА
МЕДИА ГРУПП

ISBN 978-5-373-00880-8



9 785373 008808

ДЮРЕР

Далерей
Дениев

