



ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

Часть 46

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 46

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ДЮРЕРА стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 8

Автопортреты — 1498—1500	стр. 8
„Алтарь Паумгартнеров“ — 1502—14504	стр. 10
„Поклонение волхвов“ — 1504	стр. 12
„Христос и фарисеи“ — 1506	стр. 14
„Праздник четок“ — 1506	стр. 16
„Адам и Ева“ — 1507	стр. 18
„Поклонение Святой Троице“ — 1511	стр. 20
„Меланхолия“ — 1514	стр. 22
„Портрет молодого человека“ — 1521	стр. 24
„Четыре апостола“ — 1526	стр. 26

ДЮРЕР И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

ДЮРЕР В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: АКС; стр. 3: вверху: Художественная библиотека Бриджмен, внизу: АКС; стр. 4: слева: АКС, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 5: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 6: вверху: АКС, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 7: слева: Scala, справа: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 8 — 13: АКС; стр. 14: Scala; стр. 15: Arterphot; стр. 16: Arterphot; стр. 17: АКС; стр. 18: слева: Художественная библиотека Бриджмен, справа: АКС; стр. 19 и 20: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 21: АКС; стр. 22: Scala; стр. 23: вверху слева: АКС, внизу: Scala; стр. 24 и 25: АКС; стр. 26 и 27: Scala; стр. 28 и 29: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 30: слева: Художественная библиотека Бриджмен, справа: АКС; стр. 31: АКС; стр. 32: Художественная библиотека Бриджмен.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Авторский текст: Марк ДЮПЕТИ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Ярослава СЕГАЛ.
Литературный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Выпускающий редактор: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Начальник отдела сбыта: Виталий АНОХИН +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17.
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 10202431
„Великие художники“ © Eaglemoss International Ltd. 2003

На обложке:
Автопортрет
(фрагмент)

1500; 67х49 см

деревянная
Старая тиражировка, Мюнхен

Коллекция

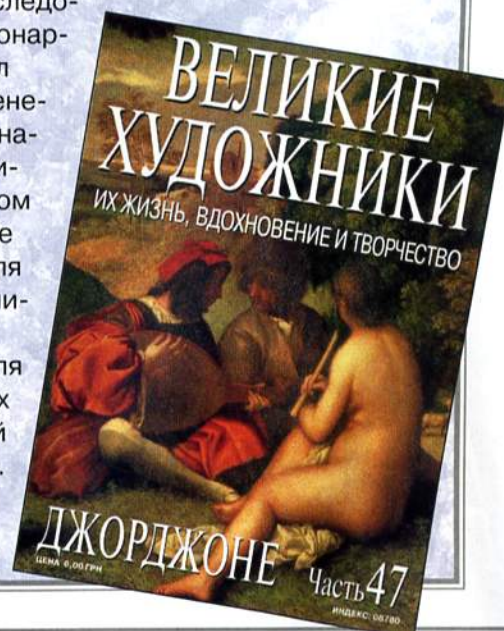
„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описания самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: ДЖОРДЖОНЕ (1477—1510)

Среди блистательных живописцев эпохи Возрождения имя Джорджо да Кастельфранко занимает особое место. Ученик Беллини и последователь Леонардо, он стал первым венецианцем, начавшим писать маслом картины не столько для сильных мира сего, сколько для настоящих ценителей живописи.





Альбрехт Дюрер

Дюрер добился европейской славы в возрасте около тридцати лет, и с того времени его искусство неизменно вызывает восхищение. На сегодняшний день существует более десяти с половиной тысяч книг — как научных исследований, так и беллетристики, посвященных его жизни и творчеству.

душным, иные я делал с большей охотой. Однако ни одна из них даже отдаленно не могла сравниться с чудом прикосновения карандаша к бумаге. Я рисовал тайне от отца, поскольку знал, что он будет недоволен, но рисование уже стало необходимо мне, как воздух».

Когда отец все-таки заметил тягу Альбрехта к рисованию, он, вопреки ожиданиям мальчика, не стал сердиться и настаивать на прекращении этих занятий — более того, он отправился с сыном в мастерскую художника и скульптора Михаэля Вольгемута (ок. 1434—1519). Дюрер-младший потом с восторгом вспоминал, как известнейший в Нюрнберге мастер, посмотрев его рисунки, вполне благожелательным, хотя и не лишенным снисходительности, тоном произнес: „Ну что ж, мальчик не без способностей. Пожалуй, я возьму его в свою мастерскую“. Дюреру в то время было пятнадцать лет. По его собственному при-

Альбрехт Дюрер появился на свет 21 мая 1471 года в Нюрнберге. Именно сюда в начале 40-х годов его отец приехал учиться серебряному делу из Венгрии, а затем открыл собственную мастерскую, со временем обзавелся постоянной клиентурой, стал неплохо зарабатывать и, в конце концов, женился на дочери добропорядочного бюргера, которая после Альбрехта, ставшим третьим ребенком в семье Дюреров, родит еще пятнадцать детей! Очевидное, документально подтвержденное, венгерское происхождение Дюрера-отца в истории искусства будет опротестовано лишь однажды: в 30-е годы XX века критики нацистской Германии сломали немало копий, чтобы доказать стопроцентную „немечность“ великого художника Альбрехта Дюрера. Причем известно, что в этом стремлении они не останавливались ни перед чем, действуя по принципу „лес рубят — щепки летят“: в 1932 году была произведена эксгумация останков отца Дюрера с целью „измерения параметров черепа на предмет их соответствия идеальному черепу представителя арийской расы“. Результаты измерений так и не были обнародованы...

НАЧАЛО В ГЕРМАНИИ

В своем дневнике под названием „Семейная хроника“ Дюрер как-то написал: „Отец считал, что я очень способный, а, главное, видел, что я сам хочу учиться. Поэтому для начала он отдал меня в школу, где я быстро и легко научился читать и писать, а затем взял меня в цех, чтобы обучить своему ремеслу... Были работы в мастерской, которые оставляли меня равно-

▲ Автопортрет

1493; 56x44 см
пергамент на холсте
Лувр, Париж

Отец сосватал Дюреру девушку, с которой сам художник не был знаком. Невеста также никогда не видела жениха, поэтому, представляя заочно, двадцатидвухлетний Альбрехт отослал ей этот автопортрет

► Большой кусок дерна

1503; 41x32,5 см
акварель и гуашь
Галерея Альбертина,
Вена

Дюрер проявляет интерес к природе: каждую травинку, каждый листочек он изображает с потрясающей точностью и большим чувством



знанию, уроки Вольгемута давались ему нелегко, однако „оказались весьма полезными“. Три года спустя молодой Дюрер отправляется в свое первое ученическое путешествие. Эти обязательные для получения звания мастера „годы странствий“ (1490—1494) он провел в го-

родах Верхнего Рейна. В Кольмаре, не застав в живых художника и гравера Мартин Шонгауэра (ок. 1440—1491), у которого он намеревался совершенствоваться в технике гравюры на металле, Дюрер познакомился с сыновьями этого мастера, оказавшими ему неоценимую помощь в изучении творческого наследия их знаменитого отца. Весной 1492 года Дюрер прибывает в Базель. Он еще очень молод, однако двести пятьдесят его иллюстраций к изданным в этом городе книгам являются лучшим доказательством его творческой зрелости.

Еще до возвращения в Нюрнберг Дюрер узнает, что отец сосватал ему невесту — некую Агнес Фрай. В „Хронике“ Дюрер вспоминает: „Отец и Ганс Фрай договорились, что за девушкой по имени Агнес я получу в приданое 200 флоринов, а свадьба наша состоится в понедельник, накануне дня святой Маргариты года 1494-го“. Следует отметить, что именно этому событию мы обязаны сегодня замечательным автопортретом Дюрера, написанным в 1493 году (ныне хранится в Лувре): эта картина была отправлена художником из Страс-

“ Большой знаток философии, естественных наук и метафизики, Дюрер был одним из образованнейших людей своего времени ”

Мариса Пальтриньери, 1970

бурга, где он тогда находился, домой, в Нюрнберг — чтобы невеста и ее родители смогли по достоинству оценить привлекательную внешность будущего родственника. Надпись на автопортрете гласит: „My sach die gat als en oben stat“, что означает „Дела мои следуют пути, указан-

ному свыше“. Иными словами, Дюрер без энтузиазма отнесся к предстоящей женитьбе, однако перечить отцу не решился, тем более что брак был очевидно выгоден: Агнес Фрай, в замужестве Дюрер, происходила из знатного рода банкиров — финансовых представителей Медичи в Германии. И хотя после частичного банкротства знаменитого флорентийского семейства доходы Ганса Фрая существенно уменьшились, женитьба на его дочери позволила сыну венгерского эмигранта Дюрера навсегда забыть о необходимости зарабатывать на хлеб насущный и целиком посвятить себя творчеству. Вскоре после свадьбы Дюрер уезжает в Италию, оставив Агнес на попечение родителей. Большую часть времени художник проводит в Венеции, но есть предположения, что он посещал и другие города — об этом свидетельствует серия акварелей, которыми художник „отмечает“ свои впечатления. Эта поездка потрясла воображение художника: если Германия еще дышала Средневековьем, то Италия уже переживала расцвет Ренессанса. В Венеции Дюрер увидел знакомые ему ранее



▲ Портрет матери художника

не датировано, 42x30 см
рисунок углем на бумаге
Кабинет эстампа,
Государственный музей,
Берлин

„Моя богобоязненная мать родила и воспитала восемнадцать детей, часто болела, страдала от нужды и насмешек — в общем, испытала на себе много ударов судьбы, однако не ожесточилась и не стала мстительной“, — пишет Дюрер после смерти матери

▶ Портрет отца художника

1497; 51x40
дерево, масло
Национальная галерея,
Лондон

В „Семейной хронике“ художник пишет, что отец „всю жизнь тяжело работал (...) был человеком терпеливым, доброжелательным по отношению ко всем и очень набожным“



▲ Портрет императора Максимилиана I

1518; 73x61,5 см
дерево
Музей истории искусств,
Вена

Дюрер был придворным художником императора Максимилиана I, изображенного здесь с гранатом — древним символом единения народа под властью правителя

OTENTISSIMVS MAXIMVS ET INVICTISSIMVS CESAR MAXIMILIANVS
VI CUNCTOS SVI TEMPORIS REGES ET PRINCIPES IVSTICIA PRVDENCIA
MAGNANIMITATE LIBERALITATE PRECIPVE VERO BELLICA LAVDE ET
NIMI FORTITVDINE SVPERAVIT NATVS EST ANNO SALVTIS HVMANE
CCCC LIX DIE MARCII IX VIXIT ANNOS LIX MENSES IX DIES XXV
CESSIT VERO ANNO M D XIX MENSIS IANVARII DIE XII QVEM DEVS
PT MAX IN NVMERVM VIVENCIVM REFERRE VELIT



только по перерисовкам пейзажи и гравюры Андреа Мантеньи (ок. 1430—1506), картины Джованни Беллини (ок. 1433—1516) и других прославленных мастеров, в числе которых, вероятно, был и великий Леонардо да Винчи. Восхищаясь работами итальянских художников, Дюрер все-таки отдает себе отчет в том, что у них другие идеалы, нежели у „северян“, они иначе живут, а значит, по-иному творят, и их искусство не может быть безоговорочно принято у него на родине, „где совсем другие и климат, и сама жизнь“.

МЕЖДУНАРОДНАЯ СЛАВА

Вернувшись в Нюрнберг в 1495 году, художник открыл собственную мастерскую, где создавал рисунки, по которым его ученики изготавливали ксилографии. В 1498 году (Дюреру едва исполнилось 27 лет) он издал серию гравюр под названием „Апокалипсис“. Подобного рода книги покупались, в основном, ради текста, и гравюры-иллюстрации играли в них обычно второстепенную роль. Дюрер же задумал напечатать именно альбом иллюстраций: полтора десятка больших гравирован-

ных листов с короткими цитатами на оборотах. Копии „Апокалипсиса“, а также „Жития Марии“ и „Больших Страстей“ с успехом продаются на ярмарках и выставках крупнейших городов Европы. Так к Дюреру приходит международная слава. Нюрнберг конца XV века выглядел на редкость свободным городом: в отличие от Италии того же времени, там не было цехов ремесленников и явных сословных различий, зато был известный на всю Европу университет. Гуманистические воззрения проникли во все слои общества и пустили прочные корни: по словам одного из исследователей искусства Германии того времени, „башмачники оказывались поэтами и цитировали Вергилия, Плавта и Боккаччо“. Под таким „башмачником“ подразумевался, в первую очередь, ремесленник-гуманист Ганс Сакс (499—1576), поэмы которого были весьма популярны среди простого люда. В круг сторонников гуманистических идей Дюрера входит философ, поэт и большой почитатель искусства Конрад Целтиус (1459—1508), он же знакомит художника с Виллибальдом Пиркхеймером (1470—1530). Этот известный немецкий гуманист когда-то учился в Падуанском

АВТОРСКИЕ ПРАВА

В начале XVI века известные гравюры Дюрера без зазрения совести копируют и продают ремесленники по всей Европе. Художника возмущает, что другие обогащаются за его счет, и он пытается отстоять свои авторские права. Так, во время второй поездки в Венецию Дюрер подает в суд на некоего Маркантонио Раймонди (1480—1534), бессовестно выдававшего довольно топорно сделанные копии его работ за оригинал с „авторской“ подписью. Суд разрешает ответчику копировать работы истца и далее — при условии, что копии будут подписываться именем Раймонди... Дюрер оскорблен подобным решением и пробует защититься от подделок другим способом. Второе издание (1511 год) циклов гравюр „Большие Страсти“, „Малые Страсти“ и „Житие Марии“ уже содержит предостережение: „Согласно привилегии, данной автору Его светлостью императором Максимилианом, никто не имеет права печатать копии этих работ — под угрозой конфискации имущества и других больших наказаний (maximum periculum)“. Нужно ли говорить, что эта мера слабо повлияла на „пиратов“.

Большие
Страсти:
Сошествие в ад
1511; 28х38 см
гравюра
Частная коллекция



университете, а теперь занимал высокий пост в нюрнбергском городском совете. Переводчик с греческого и латыни, поэт, политик и дипломат, друг и соратник Эразма Роттердамского (1467—1536), этот человек отличался неусмыслимой жаждой деятельности и буйным темпераментом. По мнению современных исследователей, просвещенный аристократ Пиркхеймер был равнодушен к религии и теологии, поскольку для него, как для истинного гуманиста, „богопознание было, в конечном счете, человекопознанием“. Дружба с этим человеком повлияла не только на мировоззрение Дюрера, но и на его творчество.

Следует отметить, что с 1496 года Дюреру покровительствует сам курфюрст Саксонский Фридрих Мудрый, который делает художнику множество заказов. Именно тогда возникают обе версии „Оплакивания Христа“ и многочисленные портреты. Одновременно художник изучает природу: рисует и пишет акварелью траву, цветы, зверей, птиц, бабочек и мух... Он считает, что „красота содержится в природе, следует только уметь ее добыть“. Настоящим шедевром признана созданная в тот же период акварель „Большой кусок дерна“ (1503, ныне находится в Вене). Написанные различными оттенками зеленого, растения изображены с непревзойденной тщательностью и точностью.

Дюрер принимает заказы на проекты витражей и гравюр, не отказывается также от эскизов кувшинов, ваз, ювелирных украшений и геральдики. Исследователи редко упоминают об этом, считая такую работу ремеслом, не имеющим ничего общего с большим искусством. А между тем, сам Дюрер с удовольствием выполнял эти заказы и многие другие — например, составлял проекты оформления интерьеров дворца Маргариты Австрийской и нового здания Нюрнбергского магистрата.

ВТОРОЕ ВЕНЕЦИАНСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

Осенью 1505 года художник снова отправляется в Венецию. Сведения об этой поездке содержатся как в „Семейной хронике“ Дюрера, так и в его письмах Пиркхеймеру. Большую часть времени пребывания в Венеции художник посвящает выполнению заказов состоятельных горожан и создает, в основном, гравюры, поскольку не рискует конкурировать с местными живописцами. В одном из писем он даже жалуется Пиркхеймеру, что „венецианские мастера считают немцев никудышними колористами“. Приятель убеждает Дюрера в необходимости „удивить итальянских снобов“. Так появляется знаменитый „Праздник четок“, который стал настоящим триумфом „северянина“ в Италии (именно так — „Norenber-



▲ Эразм Роттердамский

1526; 25х19,5 см; гравюра на меди

Известный философ бесконечно уважал Дюрера и мечтал иметь свой портрет его работы, однако эта гравюра почему-то не очень ему понравилась

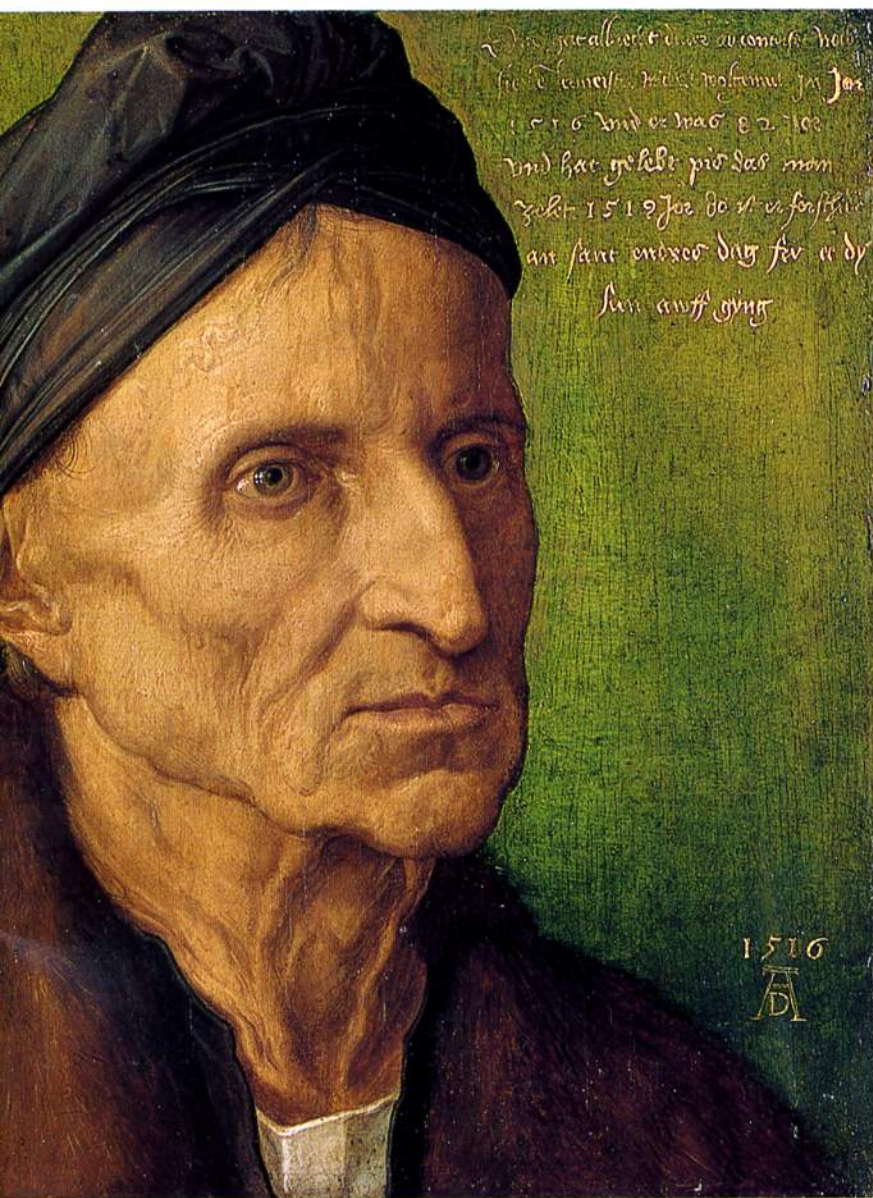
gensis“ (нюрнбержец), „Germanus“ (немец), „Alemanus“ (германец), „Noricus“ (северянин) — подписывает свои живописные работы того периода Дюрер, с гордостью подчеркивая свое происхождение — на радость немецким критикам). Сам великий Джованни Беллини восторгался его мастерством, и Дюреру, конечно, льстила столь высокая оценка, однако, рассказывая об этом Пиркхеймеру, он, со свойственной немцам прагматичностью, добавляет: „Похвал-то много, да пользы мало“. Общаясь с венецианскими мастерами, Дюрер испытывал комплекс неполноценности, связанный с недостаточными знаниями в области античного искусства, а также во всем, что касалось теории живописи. В одном из

писем Дюрер признается, что к Венеции он испытывает двойственное чувство: с одной стороны, это „притон мошенников и воров“, а с другой — место, „где я — господин, в то время как дома — дармоед“. Сенат Венеции предлагает Дюреру годовичную ренту в 200 флоринов при условии принятия им гражданства Наисветлейшей Республики. Однако художник решает вернуться на родину.

В НЮРНБЕРГЕ

В 1507 году Дюрер возвращается в Нюрнберг и за 175 заработанных в Венеции золотых флоринов покупает дом, в котором будет жить до самой смерти. Через два года его избирают членом городского совета. Мастер продолжает создавать свои замечательные гравюры, а помимо этого, работает над учебником для начинающих художников, в котором излагает краткие сведения из истории и, главное, теории искусства, мечтая о том, чтобы когда-нибудь немецкие мастера смогли сравниться с итальянскими не толь-





Das ist all die Zeit, die ich gelebt habe
 seit dem ersten Mal, als ich geboren wurde
 im Jahr 1471 und es war ein Tag
 und hat gelebt bis das Jahr
 1519, das ich verstorben bin
 am ersten Oktober Tag, den ich
 den aufging

1516
 AD

▲ Портрет Михаэля Вольгемута

1516; 29x27 см
 холст, темпера и масло,
 Национальный музей,
 Нюрнберг

В возрасте пятнадцати
 лет Дюрер поступает
 в мастерскую художника
 и скульптора Вольгемута

◀ Озеро в лесу

1495—1497; 26,2x37,4 см
 акварель и гуашь
 Британский музей,
 Лондон

Чаще всего Дюрер
 работает акварелью для
 собственного
 удовольствия, смело
 экспериментируя с
 формами, цветом, светом
 и композицией. Однако
 более всего поражает
 удивительная атмосфера
 таинственной тишины, в
 которую погружены его
 акварельные пейзажи

ко в плане техники, но и с точки зрения образованности.

15 мая 1514 года умирает мать Дюрера. Ее последние минуты он опишет в своем дневнике необычайно красивыми словами, выражая не только безграничную сыновнюю любовь, но и проявляя глубокую религиозность.

Последующие годы Дюрер работает при дворе императора Максимилиана I. Художнику приходится работать над выполнением самых разных заказов — от рисунков и портретов до проекта памятника Альбрехту Габсбургу. С кончиной императора в 1519 году власти Нюрнберга прекращают выплачивать художнику годовичную ренту, и 12 июля 1520 года Дюрер вместе с женой и всей прислугой отправляется в Амстердам ко двору преемника Максимилиана I, Карла V, надеясь добиться у нового императора возвращения привилегий. Поездка превратилась в длительное — около года — путешествие по Нидерландам, подробно описанное Дюрером в путевом дневнике. Художник посещает Антверпен, где лично знакомится с Эразмом Роттердамским, Гент, где в местном соборе восхищается знаменитым алтарем работы Ван Эйка, а также Брюссель, Кельн и Брюгге.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

Карл V возобновляет выплату Дюреру пожизненного ежегодного пособия, и художник возвращается в Нюрнберг. По-

КАЛЕНДАРЬ

- 1471 — 21 мая родился Альбрехт Дюрер
- 1490 — путешествует: Базель, Кольмар, Страсбург
- 1494 — женится на Агнес Фрай; впервые выезжает в Венецию
- 1505 — во второй раз отправляется в Венецию
- 1507 — возвращается в Нюрнберг
- 1509 — избирается членом городского совета Нюрнберга
- 1514 — умирает мать Дюрера; создаются знаменитые гравюры, среди которых «Меланхолия»
- 1520 — путешествует по Нидерландам, следуя за императором Карлом
- 1528 — 6 апреля Дюрер умирает

▼ Портрет Агнес Фрай

1495
 рисунок пером на бумаге
 Галерея Альбертина,
 Вена

Пиркхеймер писал:
 „Семейная жизнь
 Альбрехта Дюрера и
 Агнес Фрай не
 сложилась — может
 быть, потому, что они не
 имели детей. А может
 быть, детей они не имели
 именно потому, что
 жизнь не сложилась...“



следний период жизни он посвящает написанию теоретических трактатов: в 1525 году он публикует „Руководство к измерению циркулем и линейкой“, в 1526 году — „Руководство по укреплению городов, замков и крепостей“, а два года спустя — „Четыре книги о пропорциях человека“.

Великий художник и теоретик искусства Альбрехт Дюрер умер 6 апреля 1528 года. На его надгробии выгравирована надпись: „Здесь похоронено все, что было смертного в Альбрехте Дюрере“.



71498.
Der mal ist das manne geset
ist war für das gengen die alle
Alm. 1. 1. 1.
A

Автопортреты — 1498—1500



◀ Автопортрет с пейзажем

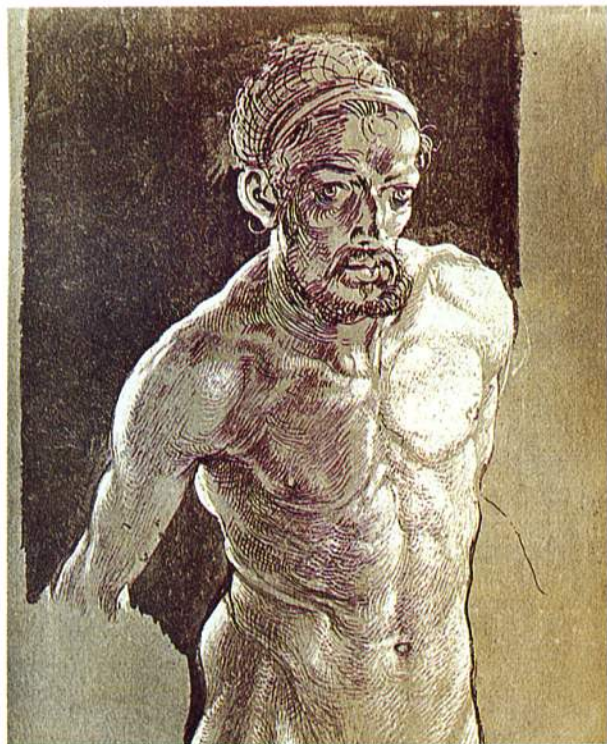
1498; 52x41 см
дерево, масло
Прадо, Мадрид

▲ Автопортрет в шубе

1500; 67x49 см
дерево, масло
Старая пинакотекка, Мюнхен

▼ Автопортрет

ок. 1500—1502;
29,1x15,3 см
рисunek пером и кистью
Художественное собрание Веймарского замка-музея



“ Природа наделила его прекрасным телом и утонченными чертами: у него было выразительное лицо, блестящие большие, чуть навывкате, глаза, широкая грудь, прямая, горделивая осанка, рельефные мышцы ног и изящные кисти с тонкими пальцами, выдающимися в нем нервическую, тонко чувствующую натуру ”

Иоахим Камерариус

В 1498 году небывалый успех „Апокалипсиса“ приносит Дюреру славу. Он уже не является начинающим художником, но известным и признанным мастером. Гордость и уверенность в себе видны в „Автопортрете“ из Прадо. По мнению некоторых исследователей, в этом портрете нашел отражение ренессансный подход к трактовке личности художника, который отныне должен рассматриваться не как скромный ремесленник, а как индивидуум, обладающий высоким интеллектуальным и профессиональным статусом. В Германии XV века этот автопортрет посчитали апофеозом нарциссизма, а также бессовестной саморекламой: ведь еще не так давно художники даже не подписывали свои работы, оставаясь анонимными „во славу Господа“... Искусствовед М. Я. Либман писал о Дюрере: „Он понимал свою исключительность. Более того, друзья его в этом мнении поддерживали. Художник питал огромный интерес к собственной личности... Дюрер помещал

свои автопортреты на многих картинах, он подписывал полным именем практически все свои капитальные труды, ставил монограмму на гравюрах и даже на рисунках, что в те времена делалось чрезвычайно редко... Друзья Дюрера иронизировали над внимательным отношением художника к своей персоне. Дюрер любил богатую одежду, он следил за прической“. Чрезвычайное внимание Дюрера к собственной внешности было не так давно обыграно в современной карикатуре по мотивам автопортрета 1500 года: художник изображен в бигуди — юмор, конечно, специфический, но весьма показательный под нашим углом зрения. А ведь те, кто не знает, что эта картина,

которая сегодня хранится в мюнхенской Старой пинакотекке, представляет Дюрера, в первый момент могут подумать, что на ней изображен Христос — настолько этот автопортрет вписывается в традиционную иконографическую схему. Учитывая, что при всей своей самовлюбленности, художник все-таки был глубоко верующим человеком, исследователи решительно отбрасывают версию пародии и, вслед за основоположником американского искусствознания Э. Панофским (1892—1968), называют в качестве литературного источника этой работы Дюрера трактат святого Фомы Кемпийского „О подражании Христу“, в котором впервые была проведена параллель между художником и Творцом. С этой точки зрения „Автопортрет“ из Мюнхена, в определенной мере, является противопоставлением „Автопортрету“ из Прадо, поскольку представляет идеал не столько внешней, сколько внутренней, духовной красоты.

Алтарь Паумгартнеров — 1502—1504

▼ Алтарь Паумгартнеров, левая створка:
Святой Георгий

1502—1504; 157х61 см; дерево, масло
Старая пинакотекка, Мюнхен



▼ Алтарь Паумгартнеров,
центральная часть: Рождество

1502—1504; 155х126 см; дерево, масло
Старая пинакотекка, Мюнхен



Один из близких друзей Дюрера, философ-гуманист Филипп Меланхтон (1497—1560) писал: „Я помню, что художник Альбрехт Дюрер, человек большого таланта и умения, признавался, что в молодости он более всего любил картины яркие, насыщенные цветом и светом, и, будучи большим почитателем собственного стиля, часто получал удовольствие от созерцания своих картин. Однако по прошествии лет (...) он уже не восхищался ими, как раньше, но иногда вздыхал и пытался понять, чего же в них недостает“. Возможно, когда-то восхищение Дюрера вызывала и представленная здесь работа, из-

вестная под названием „Алтарь Паумгартнеров“, поскольку возникла по заказу представителей этого влиятельного семейства.

Боковые створки алтаря украшены фигурами святых: слева мы видим святого Георгия с поверженным драконом у ног, справа — святого Евстахия со знаменем, на котором изображены оленины рога с распятием между ними. Согласно легенде, однажды во время охоты Евстахий — тогда его звали Плацидом — увидел перед собой белого оленя, между рогами которого сиял яркий свет, образующий крест. Иисус, распятый на этом Кресте, произнес: „Плацид, Я — Христос, хотя ты и не знал Меня раньше, ты служил Мне все это время.

Неужели ты не веришь?“ И Плацид ответил: „Я верю, Господи“. Вскоре после этого Плацид, его жена и двое сыновей крестились, и Плациду было наречено имя Евстахий. Доподлинно известно, что святой Евстахий был написан с Лукаса Паумгартнера, а святой Георгий наделен чертами его брата Стефана.

Центральная картина представляет сцену Рождества Христова. Сквозь почти полностью разрушенную крышу мы видим фрагменты сверкающего голубого неба, а вдалеке — деревню, со стороны которой к новорожденному Иисусу спешат на поклонение двое пастухов. На переднем плане картины художник размещает фигуру святого Иосифа. Несмотря на ярко светящее солнце, муж Марии держит в руках лампу — символ противопоставления материального мира божественному, явно позаимствованный Дюрером из работ фламандских мастеров. Темно-синее платье Марии контрастирует с белым платком, повязанным на голове, из-под которого выбиваются пряди светлых волос. Младенца поддерживают ангелочки, кажущиеся огромными по сравнению с изображенными на переднем плане слева и справа миниатюрными фигурками членов семейства Паумгартнеров — донаторов церкви святой Екатерины, для которой предназначался этот алтарь. Исследователи отмечают, что несмотря на этот готический анахронизм, а также закрывая глаза на неточности в построении перспективы, картину, в целом, можно считать провозвестницей будущего живописного стиля Дюрера, основанного на реализме деталей и ясности образов, погруженных в атмосферу таинственности.

◀ Алтарь Паумгартнеров, правая створка: Святой Евстахий

1502—1504; 157х61 см

дерево, масло

Старая итшакотека, Мюнхен



Поклонение волхвов — 1504

▼ ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ

1504; 99x113,5 см; дерево, масло
Галерея Уффици, Флоренция



Помните „Автопортрет“ Дюрера, на котором он изобразил себя в облике Христа? Исследователи считают, что с этой „мюнхенской“ картины начинается новый этап в изображении художником самого себя — „скрытые“ автопортреты в алтарных композициях, такие, как музыкант из представленного здесь „Алтаря Иова“ или волхв из „Поклонения...“. Так называемый „Алтарь Иова“ был написан Дюрером по заказу курфюрста Саксонского Фридриха, очевидно, в связи с надвигающейся на Нюрнберг эпидемией чумы, защитником от которой и считался святой Иов. По леген-

де, музыканты пришли утешить Иова в его горестях, а он, не имея чем заплатить, бросил им свои струны, которые обратились в золото. Сюжет этот в алтарной живописи встречается довольно редко, поэтому однозначного мнения о том, какие именно картины входили в состав алтаря, не существует — тем более, что все они находятся в разных музеях. По одной из версий, центральный образ алтаря представлял Марию с Младенцем и святой Анной, а на наружной стороне створок были изображены: слева — Иов, которому Дюрер „одолил“ собственные черты лица, и справа — утешающие его своим искусством музыканты (барabanщик — также с лицом Дюрера).

Очень близка „Алтарю Иова“ работа „Поклонение волхвов“, хранящаяся сегодня в галерее Уффици. По версии российского профессора Ц. Г. Нессельштраус, именно она занимала центральное место в этом алтаре. Конечно, тройной (!) автопортрет Дюрера в одном произведении — это была бы бесспорная сенсация в истории искусства, однако подавляющее большинство исследователей все-таки считает „Поклонение“ отдельным произведением. В отличие от „Алтаря Иова“, хотя они и написаны в одно время, „Поклонение“ выглядит совсем „по-итальянски“: то же лазурное венецианское небо, которое мы уже видели на „Автопортрете“ из Прадо, руины стилизованных под античную архитектуру построек, роскошные „восточные“ одежды волхвов и конечно образ Марии-Мадонны... Генрих Вёльфлин (1864—1945) писал: „Разве я преувеличиваю, когда называю это „Поклонение“ первой по-итальянски очаровательной композицией в традиционно строгой немецкой живописи?“ Иногда Дюрер пишет пейзажи „для себя“, применяя технику акварели с прорисовками гуашью — как, например, в представленном здесь „Виде Арко“.



▲ Вид Арко

1495; 22х22 см
акварель; гуашь и перо
Лувр, Париж



Алтарь Иова:▶
правое крыло:
Два музыканта
(фрагмент)

1503—1504; 93 х 51 см
Музей Вальраф-Рихартс,
Кельн

Христос и фарисеи — 1506

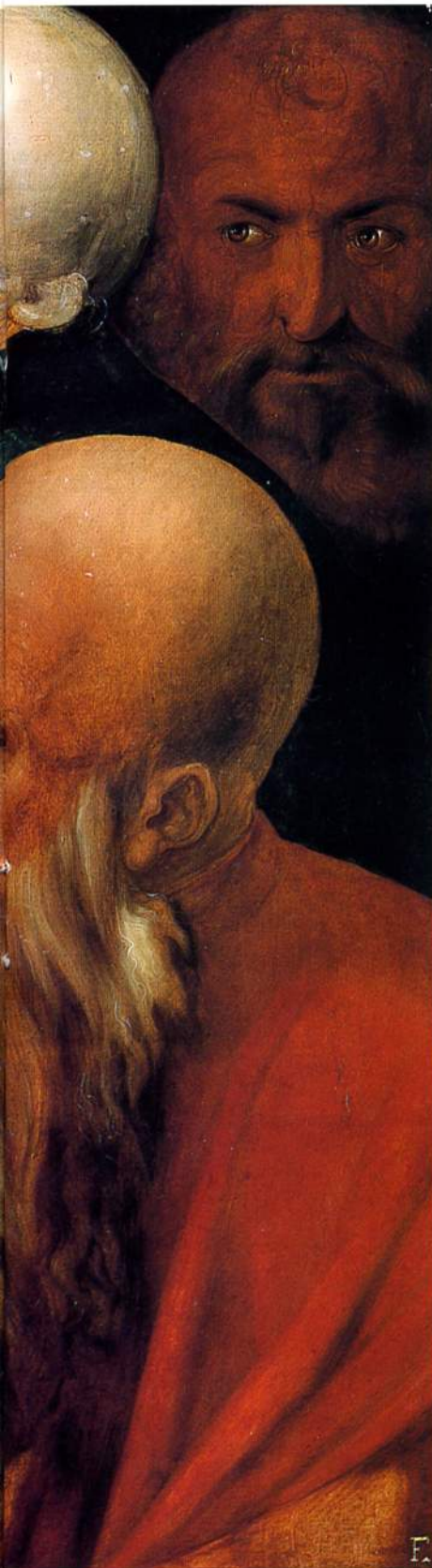


Эта картина была создана Дюрером во время его второй поездки в Италию. Свою подпись художник ставит на бумажной закладке в книге, которую держит крайний слева пожилой мужчина, и, помимо даты и имени, указывает: „Opus guingue dierum“ („Исполнил за пять дней“). Ученые до сих пор озадачены: что хотел сказать Дюрер этой фразой? Может быть, он стремился подчеркнуть таким образом высокий уровень мастерства, которого достиг в живописи? Или, возможно, он пытался высказать радость по поводу того,

что эта картина далась ему так легко, ведь известно, что работа над „Праздником четоков“, созданным приблизительно в тот же период, длилась около полугода. В одном из писем, адресованных Дюрером Пиркхеймеру, мы находим упоминание об этой работе. Художник пишет, что это будет „картина, не похожая ни на одну другую“. Композиции этой работы присущи типичные для итальянской живописи черты — однако в их готической интерпретации. Дюрер по-прежнему пренебрегает перспективой и не заботится о передаче глубины пространства. Композиционный и смысловой акцент этой сцены создают четыре изображен-

ные в центре ладони в окружении „странных голов“: здесь для Дюрера не был важен ни фон, ни другие элементы композиции — художник настаивает, таким образом, на восприятии этой сцены как развернутой в неопределенном, „духовном“ пространстве. Его интересуют исключительно живописные эффекты и выразительность лиц, на которых отображаются самые разнообразные эмоции, чувства и состояния. Юный Иисус, уже „человек не от мира сего“, среди уродливых и иступленных старцев — их напряженное противостояние как раз и подчеркнуто динамичной группой из рук Иисуса и одного из фарисеев, откровенно безобразная внешность которого резко диссонирует с красотой юного Сына Божия. Тема Иисуса и книжников довольно часто встречалась в венецианской живописи того периода, однако старцы были обычно беззлобны, зато Иисус выглядел напряженно, и конфликт между ними был построен, по сути, на разнице в возрасте — у Дюрера же он усилен еще и противопоставлением уродства и красоты.

„Портрет женщины на фоне моря“ также возник во время пребывания художника в Венеции. Некоторое время ученые предполагали, что на нем изображена Агнес — жена художника. Однако подобные версии нуждаются в подтверждении вескими доказательствами, а их как не было, так и нет. Очарование этой картины связано не столько с красотой модели, сколько с мастерским использованием света, который мягко ложится на ее лицо, шею и декольте.



◀ Христос и фарисеи

1506; 65x80 см
дерево
Собрание Тиссена,
Лугано



Портрет женщины на фоне моря ▶

1506—1507; 28,5x21,5 см
дерево
Государственный музей,
Берлин

Праздник четок — 1506

В Венеции к Дюреру обращаются представители многочисленной немецкой диаспоры, среди которых банкир Футтер, в доме которого остановился художник, и Антони Колб, земляк Дюрера, уроженец Нюрнберга. Они заказывают мастеру большую алтарную картину, обещаясь заплатить за работу 110 флоринов. Дюрер соглашается по двум причинам: во-первых, жизнь в Венеции была гораздо дороже, чем в Нюрнберге, и у художника на тот момент накопилось порядочно долгов, а во-вторых, он решает доказать венециан-

цам, что их мнение о его творчестве как о „слабом с точки зрения цвета“, мягко говоря, не соответствует действительности.

Дюреру предстояло изобразить Праздник четок, который был очень популярен у немецких доминиканцев — поэтому справа от Божьей Матери художник поместил фигуру святого Доминика — основателя Ордена. Следует добавить, что родившийся за два года до появления этой картины папа Пий V в период своего правления сделает этот праздник общеправославным и назовет его Праздником Богоматери Победитель-



◀ Мадонна
с чижом

1506; 91х76 см
Государственный музей,
Берлин



ницы. Другое название этой картины „Поклонение Деве Марии или Праздник розовых гирлянд“ больше соответствует его сути, заключающейся в символике этих цветов. Мария и маленький Иисус, а также помогающий им святой Доминик, раздают венки из роз: белых, символизирующих радость, и красных, знаменующих предстоящие Муки Господни. Работа выполнена в соответствии с традиционной итальянской иконографией *sacra conversazione*. Мадонне с Младенцем поклоняются император (Мария уже украсила его голову венком) и Папа Римский, к которому тянется Иисус. В образах остальных участников праздника Дюрер изобразил своих современников: слева от Иисуса, за императором, рас-

положены, в основном, представители немецкой диаспоры в Венеции, а за Папой — представители Церкви. В действительности между Юлием II и Максимилианом I были непростые отношения, однако Дюрер представил их рядом, соединенными в единой молитве, и в этом выразил чаяния немецких банкиров, купцов и ремесленников, опасавшихся развязывания очередной войны. Справа, под деревом, мы видим самого автора картины, а у ног Марии — музицирующего ангела, которого он „одолил“ у

▲ Праздник четок (Поклонение Деве Марии или Праздник розовых гирлянд)

1506; 162х194,5 см
дерево
Национальная галерея,
Прага

**“ „Праздником четок“
не только сам Дюрер, но и вся
немецкая живопись триумфально
вошли в эпоху Ренессанса ”**

Пьер Вэйс, 1968

Беллини, чтобы таким образом выразить свое уважение к этому великому мастеру. Стрела попала в цель: старый Беллини пришел в восторг от этой работы — впрочем, как и, без преувеличения, вся

Адам и Ева — 1507

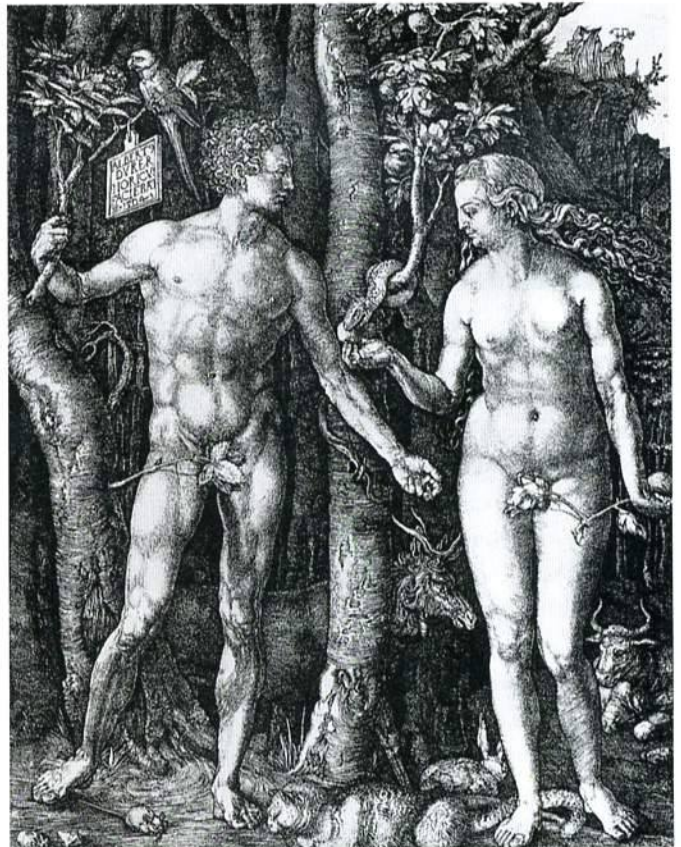
◀ Адам

1507; 209x81 см
дерво
Прадо, Мадрид



▼ Адам и Ева

1504; 25x19 см
гравюра на меди
Кабинет эстампа, Берлин



Гравюра „Адам и Ева“ была создана Дюрером еще до второй поездки в Венецию, а живописный диптих — сразу по возвращении в Нюрнберг. На гравюре изображены первые мужчина и женщина в райском саду; здесь же лениво и неспешно прогуливается лось, толстый кот дремлет возле затанцующей мыши... Животные не подозревают, что через какое-то мгновение гармония мироздания будет нарушена. И только в жестах людей ощущаются первые признаки драматического напряжения: Ева игриво прячет яблоко в отведенной в сторону ладони, Адам с интересом устремляется к ней. Белизна их тел ярко контрастирует с мрачной чернотой леса... В течение долгого времени Дюрер пытается найти универсальную математическую формулу идеальных пропорций человеческого тела, и в этом он не одинок: художников итальянского Ренессанса занимала та же проблема — они были уверены в существовании этой формулы, поскольку считали, что ее уже использовали мастера античности. Поэтому когда Дюрер через три года возвращается к той же теме — на этот раз с кистью в руке — он уделяет свое внимание исключительно телам персонажей. Дюрер изображает именно совершенные типы — идеальных мужчину и женщину. Однако Вёльфлин отмечал, что „фигуры замкнуты в себе, подчиняясь собственному закону независимого бытия“, и в этом проявляется отход художника от готической традиции, согласно которой все должно быть переплетено и взаимосвязано. Вообще, большинство исследователей считает, что в этом кроется главная причина постигшей Дюрера неудачи: стремясь отойти от средневековой традиции, он слишком уж обособил фигуры прародителей, и поэтому они утратили свою жизненность. Зато, с точки зрения внешней красоты, эти фигуры решены совсем иначе, чем на гравюре: пропорции удлинены (голова девять раз укладывается в теле), а их половые различия не так ярко выражены — благодаря большей феминности Адама, похожего на античного Аполлона Бельведерского не только внешне, но и позой (контрапост).

Ева ►

1507; 209х83 см
дерево
Прадо, Мадрид

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Дюрер давно научился граверному делу в мастерской своего отца, поэтому удивительно, что он обратился к этой технике только в 1494 году. Гравюра по металлу дает гораздо больше возможностей, чем ксилография. И если в гравюрах по дереву Дюрер обычно выступает лишь автором рисунка, а непосредственное исполнение поручает своим помощникам или ученикам, то с медными пластинами он работает сам от начала и до конца.

Гравюры Дюрер создавал исключительно для состоятельных интеллектуалов и тонких ценителей этого искусства — отсюда их сложная тематика и совершенное исполнение. В 1509 году Дюрер пишет купцу Хеллеру, что, выполняя его заказ на живописную картину, он понес значительные финансовые убытки: „Поэтому сейчас я займусь гравюрами. Если бы я сделал это раньше, сейчас был бы богаче на тысячу флоринов“.



Поклонение Святой Троице — 1511

Эта сложная, гармонически упорядоченная, многофигурная живописная композиция, созданная по заказу купца Маттеуса Ландауэра, считается ярчайшим проявлением духа Ренессанса в немецкой живописи, самой амбициозной работой Дюрера и, одновременно, является последней художественной „осанной“ католицизму в преддверии Реформации. Все в этой картине совершенно: композиция, перспектива, колорит... Троица изображена на центральной оси композиции: Святой Дух в виде голубя, Бог-Отец, увенчанный короной, и распятый Христос. Вокруг них симметрично расположены четыре группы поклоняющихся Божественному Престолу: вверху слева — мученики во главе с Богородицей; справа — пророки, пророчицы и сивиллы, ведомые Иоанном Крестителем; внизу слева — деятели церкви под предводительством двоих Пап, а справа — во главе с императором и королем стоит толпа мирян, среди ко-

торых мы видим дам, рыцарей, крестьян, а также заказчика этой картины. В самом низу изображен пейзаж с озером. Мягкость и легкая размытость этого пейзажа и облаков контрастирует с четкими контурами фигур персонажей, а также с их плотными формами. Живопись здесь жесткая и сухая, а блеск красок кажется металлическим.

Французский писатель Мишель Бютор (род. 1926) писал: „Эта работа представляет интерес не только с точки зрения живописи и композиции, но и с точки зрения иконографии. Каждый из представленных здесь пророков и святых изображен со своим традиционным атрибутом, что позволяет их безошибочно идентифицировать: Моисей — со своими скрижалями, Агнесса — с агнцем, Екатерина — с колесом... А на берегу реки мы видим одинокую, маленькую фигуру самого Дюрера у доски с надписью: ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT ANNO A VIRGINIS PARTU 1511“



Поклонение Святой Троице ▶

1511; 135x123 см

дерево

Музей истории искусств, Вена

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Дюрер подписывает свои работы тремя способами: или известной монограммой, в которой „D“ смотрит внутрь „A“, или коротким текстом, расположенным на заднем фоне („Автопортрет“, 1500), или размещенной на самой картине подписью с комментарием („Ева“, 1507). Информация, которой Дюрер стремится поделиться со зрителем, бывает разного рода: иногда это просто указание даты написания картины, а иногда — информация о том, сколько времени ему потребовалось на ее создание („Христос и фарисей“, 1506). Неизменным остается одно: в каждой подписи Дюрер обязательно представляет себя как „жителя Нюрнберга“, „германца“ или просто как „человека с Севера“.

◀ Поклонение Святой Троице (фрагмент: автопортрет)

1511; 135x123 см; дерево

Музей истории искусств, Вена





Меланхолия — 1514

▼ Меланхолия

1514; 24x17 см
гравюра на меди



Важнейшее место в творческом наследии Дюрера занимают гравюры „Рыцарь, Смерть и Дьявол“, „Святой Иероним в келье“ и „Меланхолия“, образующие своеобразный триптих. Выполненные с виртуозной тонкостью, они, видимо, не были задуманы как единый цикл, однако их объединяет сложный морально-философский подтекст, толкованиям которого посвящен не один том специальной литературы.

Образ сурового воина, движущегося к неведомой цели на фоне мрачного холмистого пейзажа, не останавливаясь перед лицом Смерти (буквально!) и не обращая внимания на козни Дьявола за спиной, навесив, по-видимому, трактатом Эразма Роттердамского „Оружие христианского воина“ (1504), в котором есть такие слова: „Не сойти с пути истинного, как бы труден он ни был, какие бы призраки не преграждали дорогу“... Если Рыцарь — аллегория активной жизни; то святой Иероним, углубившийся в ученые занятия (как известно, он в течение долгих лет переводил Ветхий и Новый Заветы на латынь), предстает как олицетворение самоуглубления и созерцательности. Старик сидит у попюпитра в глубине кельи; на переднем плане растянулся его верный и постоянный спутник — лев.

„Меланхолия“ — самая загадочная и многозначная гравюра из этого цикла. Гуманисты эпохи Возрождения видели в людях

Рыцарь, Смерть и Дьявол
1513; 24,6x19 см
гравюра на меди

“ Немногие работы столь активно и, одновременно, столь безуспешно анализировались... ”

Пьер Вэйс, 1995

▼ Святой Иероним в келье
1514; 24,7x18,8 мм
гравюра на меди



меланхолического темперамента воплощение творческого начала, „божественной одержимости“ гения. Выделялись три типа меланхолии. Первый тип — люди с богатым воображением: художники, поэты, ремесленники. Второй тип — это люди, у которых рассудок преобладает над чувством: ученые, государственные деятели. Третий тип — люди, у которых преобладает интуиция: богословы и философы. Дюрер, считавший себя меланхоликом „первого типа“, выводит на гравюре надпись MELENCOLIA I.

На всех трех гравюрах присутствуют песочные часы, изображение которых в каждой из них имеет свое значение: в „Меланхолии“ это символ неумолимо проходящего времени, в „Святом Иерониме...“ — спокойной, благочестивой, размеренной жизни, а в „Рыцаре...“ — словно утверждает: каждому свое. Лестницу в „Меланхолии“ интерпретируют по-разному, однако большинство исследователей сходятся на том, что это христианский символ связи между небом и землей или возможности вознестись на небо, поскольку в известном сновидении Иакова (Быт. 28: 12), фигурировала лестница, по которой восходят и нисходят Ангелы Божии, — то есть, по сути, это выражение непосредственного, „живого“ общения между Богом и человеком. В левом углу мы видим шар, на втором плане — огромный многогранник: не тот ли это „красутольный камень“, который „сделается главою угла“ целостной и устойчивой системы человеческих знаний?.. На стене — магический квадрат: сумма чисел в каждом столбце, каждой строке и по диагоналям равняется 34, а два средних числа в нижней строке вместе составляют дату создания гравюры — 1514. „Меланхолию“ часто называют духовным автопортретом Дюрера, который как-то написал в своем дневнике: „Наши познания скудны, тьма и невежество укоренились в нас до такой степени, что истину приходится искать на ощупь. Добро и зло существуют для того, чтобы человек мог выбирать, но правильный выбор зависит как от духовных устремлений, так и от работы ума“.

Портрет молодого человека — 1521

Портрет молодого человека
(„Портрет Бернхардта фон Рестена“)

1521; 45,5х31,5 см
дерево, масло

Государственное художественное собрание, Дрезден

В 1520-е годы портрет становится ведущим жанром в творчестве Дюрера. Помимо портретных гравюр на меди, изображающих его друзей, крупнейших гуманистов Германии того времени — Филиппа Меланхтона (1526), Виллибальда Пиркхеймера (1524) и Эразма Роттердамского (1526), художник создает также несколько живописных портретов — „молодого человека“, Иеронима Хольцшюэра и Якоба Мюффеля. Эта своеобразная портретная галерея современников — одна из самых замечательных, созданных в Европе эпохи Возрождения: в этих небольших погрудных портретах есть та самая классическая завершенность, которая подчеркивается безупречной сбалансированностью композиции и чеканностью силуэтов фигур, размещенных, как правило, на нейтральном фоне... „Портрет молодого человека“ был, скорее всего, написан с Бернхардта фон Рестена, с которым Дюрер познакомился в Антверпене во время своего путешествия по Нидерландам. В пользу этой версии говорит записка, которую молодой человек держит в руке: на ней исследователи рассмотрели имя адресата — Бернхардт. Композиционным центром этой работы — впрочем, как и большинства портретов, является изображенное крупным планом лицо, энергично вылепленное тонкими переходами света и тени. В портретах Дюрера, точнее в лицах его персона-



▲ Портрет Якоба Мюффеля

1526; 48х36 см
дерево, масло
Государственный музей,
Берлин

жей, нет ставшей традиционной для ренессансных портретов спокойной отрешенности — особенно это заметно на картине, запечатлевшей образ Иеронима Хольцшюэра. Морщины между бровями выдают в нем упрямого и спорщика. Седые волосы, бакенбарды, усы и борода могли бы сделать из портретируемого глубокого старика, однако энергичный и решительный взгляд свидетельствует о том, что мужчина еще полон сил и здоровья. „Портрет Якоба Мюффеля“ представляет довольно странное лицо: карие глаза без ресниц, чересчур длинный нос и узкие губы — Мюффель явно не был красавцем. Однако в спокойном и мудром взгляде, венах, проступивших на благородном, высоком челе, энергичном рисунке скул проступает внутренняя озабоченность, отблеск напряженной духовной жизни, сила характера — неспроста этот человек был избран бургомистром Нюрнберга в очень беспокойные для Германии времена...



◀ Портрет Иеронима Хольцшюэра

1526; 51х37 см
Государственный музей,
Берлин



Четыре апостола — 1526



◀ Четыре апостола: Иоанн и Петр

1526; 215,5x76 см

дерево

Старая пинакотека, Мюнхен

Диптих Дюрера „Четыре апостола“ был подарен им Нюрнбергскому городскому совету и, по сути, представлял собой художественное завещание мастера. Некоторые специалисты, учитывая, что диптих писался во время религиозных распрей и Реформации в Германии, считают, что главная его идея состоит в том, чтобы „вернуть христианство на прежний путь“. Иной точки зрения придерживался друг Дюрера Нейдерфер, помогавший художнику в этой работе (это его каллиграфическим почерком под каждым из образов апостолов были написаны библейские цитаты, общим смыслом которых являлось предостережение от веры в лжепророков. По мнению Нейдерфера, Дюрер изобразил четыре обобщенных человеческих темперамента: сангвиника, флегматика, холерика и меланхолика. Толкований этой картины слишком много, в течение пяти веков ученые и ценители живописи пытаются разгадать смысл аллегории Дюрера. Очень интересным является толкование этой картины академиком В. И. Вернадским (1863—1945), который увидел ее в мюнхенской Старой пинакотекке и с тех пор, по его собственному выражению, „навсегда оказался в плену у Дюрера“. Нельзя утверждать, что ученый точно разгадал замысел художника, однако, вне всяких сомнений, он понял Дюрера — как мыслитель мыслителя...

Любое учение появляется на свет как усилие души и ума бескорыстного искателя истины. Таковым на картине предстает апостол Иоанн (крайний слева, держит в руке раскрытую книгу). Рядом с Иоанном стоит апостол Петр (он держит в руке ключ от Царства Небесного и напряженно вглядывается в книгу). „Этот второй в конкретных словах разъяснит то, что говорил первый, то, к чему устремлялись его мысль и душа. Второй не поймет первого, исказит его учение, но именно потому его поймут массы. Это типичный специалист“, — считает Вернадский. Справа — два совсем других лица. „Один гневно смотрит кругом — он готов биться за правду“. То есть это уже не мыслитель, а деятель: он переносит учение в социальную сферу и пытается извлечь из истины максимальную пользу. „Деятель использует не идеи, а людей в целях распространения учения. Это типичный политик“, — утверждает Вернадский. И продолжает: „А рядом — фанатичное зверское лицо четвертого апостола. Он не рассуждает, он горячо, резко, беспощадно узко идет за эту идею. Этот четвертый является уже совсем низменным выразителем толпы и ее средств. Но он самый понятный и, конечно, самый сильный. Это мелкий деятель. Это не организатор, а исполнитель. А может быть, даже палач! И едва лишь может быть узнана мысль первого в оболочке четвертого“. Таков, по мнению одного мыслителя — в прочтении другого, страшный путь идеи, „овладевающей массами“...

Четыре апостола: Марк и Павел ►

1526; 214,5х76 см;

дерево

Старая пинакотекка, Мюнхен



Альбрехт Дюрер — художник-созерцатель

Художник и график, реалист и мистик, католик и протестант... Он хранит верность художественным традициям европейского Севера и преклоняется перед итальянским искусством... Он утверждает, что талант даруется Богом, и считает при этом, что упорный труд может даже из посредственного художника сделать настоящего мастера. Благодаря творчеству Альбрехта Дюрера готическое немецкое искусство триумфально входит в эпоху Ренессанса.

В нюрнбергской мастерской Вольгемута, где царил типичная для ремесленных цехов атмосфера „творчества на продажу“, пятнадцатилетний Дюрер учится основам живописи и рисунка, а также приобретает навыки резьбы по дереву. Его соученики старательно постигают азы профессии только для того, чтобы иметь в будущем возможность заработать на кусок хлеба, Дюрер же сознательно готовит себя к карьере профессионального художника, а не ремесленника. В своих ранних работах, исполненных в готическом стиле, он представляет не только религиозные темы, но и эпизоды из германской истории.

МЕЖДУ СЕВЕРОМ И ЮГОМ

Немецкие художники того времени перенимают опыт фламандских мастеров и пытаются по-новому осмыслить их



▲ Мартин Шонгауэр: **Мадонна в беседке из роз**

1473; 200x115 см
дерево, масло
Церковь Святого Мартина, Кольмар

Влияние стиля Шонгауэра заметно уже в первых работах Дюрера



◀ **Мадонна с Младенцем**

1496—1498; 53x41 см
темпера, дерево, масло
Национальная галерея, Вашингтон

Венецианские влияния проявляются здесь настолько ярко, что некоторое время авторство этой картины даже приписывалось Джованни Беллини





◀ **Джованни Беллини:
Мадонна с деревцами**

1486; 74x58 см; дерево, масло
Галерея Академии, Венеция

Дюрер восхищался мастерством Беллини, о котором в письмах из Венеции писал: «Несмотря на зрелый возраст, он по-прежнему остается лучшим»

▼ **Портрет Освальда Кроля**

1499; 49,5x39 см; дерево, масло
Старая пинакотекка, Мюнхен

Достаточно бледного взгляда на этот портрет, чтобы понять, почему работы Дюрера так нравились романтикам



◀ **Андреа
Мантенья:
Триумф Цезаря
(фрагмент)**

не датировано, гравюра
Британская библиотека,
Лондон

Мантенья был известным
живописцем, но Дюрера
более всего вдохновляли
его гравюры

достижения. К примеру, Ханс Плайденвурф (ок. 1420—1472), у которого учился Михаэль Вольтсмут, в своем творчестве использовал приемы, открытые еще Яном Ван Эйком (ок. 1390—1441) и Ван дер Вейденом (ок. 1399/1400—1464). Гравюры Мартина Шонгауэра (ок. 1440—1491), у которого мечтал учиться юный Дюрер, были известны во всей Европе, поскольку создавались под впечатлением гармоничного и сдержанного стиля фламандских мастеров и этим существенно отличались от экспрессивных готических работ, традиционно предлагаемых немецкими авторами.

В 1494 году Дюрер отправится в Венецию, где столкнется с искусством совершенно иного рода, которое не то что существенно, а радикально отличалось от творчества северных мастеров. Композиция подчинена законам перспективы, фигуры персонажей — законам анатомии, а сами работы в целом — законам красоты. Южная эмоциональность и утонченность гармонично сочетаются здесь со строгостью и сдер-

жанностью искусства Севера. Дюрер ошеломлен, он с горечью отдает себе отчет в том, что немецкие художники, в числе которых и он сам, напоминают «дикое дерево, которое никогда не прививали...». С этого момента мастера ничто так не занимает, как особенности применения на практике теоретических принципов построения перспективы, а также поиски общей формулы идеальных пропорций человеческого тела. Преодолевать собственное невежество, по признанию самого Дюрера, «было мучительно и, одновременно, сладостно» — как не вспомнить в этой связи художника Паоло Уччелло (1397—1475), который более столетия тому назад так же трудно открывал для себя принципы «этой сладостной перспективы»... Когда Дюрер во второй раз приезжает в Италию, уже будучи известным художником, его искусство вызывает восхищение у представителей венецианской живописной школы во главе с Беллини — еще бы, ведь «северянин» в своих творческих исканиях идеала красоты пошел гораздо дальше их самих. Некоторые историки искусства убеждены, что здесь не обошлось без пресловутой немецкой педантичности: если уж искать идеал, то обстоятельно — с циркулем и линейкой в руках. После многочисленных опытов и тщательных исследований Дюрер получит результаты, противоречащие классическим канонам красоты, и обреченно сделает заключение: «Только Богу известно, что такое красота». В ранний период своего творчества Дюрер часто использовал понятие «безусловной красоты», которым

обозначал „нечто свободное от обстоятельств, некий объект, прекрасный сам по себе, независимо от того, кто судит о нем и в какой связи с другими объектами он стоит“. С годами, очевидно, устав от безуспешных поисков идеала, мастер заменяет „безусловную красоту“ на „словную“: это не означало, что Дюрер вообще отказался от понятия единой и безусловной красоты — он только пришел к выводу, что такая красота совершенно невозможна в земных условиях, для земных вещей: эта красота — не для смертных.

„МНЕ ПРИШЛОСЬ ЖИТЬ В ИНТЕРЕСНОЕ ВРЕМЯ!“

„Интересное время“ — именно этими словами Дюрер как-то охарактеризовал свою эпоху. И действительно, биографы художника никогда не упоминают, что он был всего на

**“ Наш слабый разум не может достигнуть
полного совершенства во всех науках, искусствах,
истине и мудрости. Это не значит, однако, что нам
вообще недоступна мудрость. Если бы мы
захотели отточить учением наш ум и упражнялись
бы в этом, мы могли бы, следуя верным путем,
искать, учиться достигать, познавать
и приближаться к некоей истине ”**

Альбрехт Дюрер

▼ Ганс Зюсс фон
Кюльмбах
(школа Дюрера):
Екатерина
Александровская
(фрагмент
алтаря)

1511; 56x38 см
дерево, темпера
Национальный музей,
Собрание
Чартумских, Краков



два года старше Коперника и на четыре — Микеланджело. В то время, когда он, двадцатилетний ученик, сбивает башмаки по дорогам Германии, Христофор Колумб приближается к берегам Америки, Леонардо да Винчи проводит смелые эксперименты, а Брунеллески уже придумал проект своего знаменитого купола для Собора святого Петра в Риме. С другой стороны, это были времена войн, когда кровь лилась реками, и эпидемий, которые уносили сотни тысяч жизней. Новые, гуманистические, ренессансные идеи все больше завладевали умами и умудрялись каким-то непостижимым образом сосуществовать со средневековой идеологией. Пытаясь объяснить, как уживались в Германии полужизньские масленичные празднества и культ античности, исследователи часто говорят о „религиозной непринужденности“ и „гениальном эклектизме“ той эпохи.

Дюрер постигает идеи гуманизма в тесном общении с Виллибальдом Пиркхеймером, Филиппом Меланхтоном, а также с Эразмом Роттердамским, который высоко ценил творчество Дюрера и однажды написал, что „такой мастер должен жить вечно“. ... Кроме того, Дюрер, автор огромного числа гравюр и многих полотен на ветхозаветные и христианские темы, был большим поклонником реформаторских



Леонардо
да Винчи:
Голова воина

1504—1506; 22,5x18,5 см
рисунки
Музей искусств,
Будапешт

Дюрер был знаком
с работами
Леонардо да Винчи

◀ Четыре всадника
Апокалипсиса

ок. 1497—1498; 39x28 см
ксилография

Эта гравюра является
одной из самых
эмоциональных и
динамичных в цикле
„Апокалипсис“

УЧЕНИКИ ДЮРЕРА

Официально учениками мастерской Дюрера считались трое художников: Бальдунг Грин (ок. 1485—1545), Ганс Шейфельян (ок. 1485 — ок. 1540) и Ханс Зюсс фон Кюльмбах (ок. 1480 — 1522). Мастер не только обучал их премудростям профессии, но и тщательно следил за их „моральным обликом“. В набросках к „Книге о живописи“ Дюрер, дает, в числе прочего, такую рекомендацию по воспитанию юного художника: „...чтобы его оберегали от женщин и он не жил бы вместе с ними, чтобы он их не видел и не прикасался бы к ним, как остерегался бы всего нечистого“. Весьма и весьма многозначительное заявление... Может быть, поэтому Кюльмбах, первым не выдержав постоянного вмешательства учителя в свою личную жизнь, со скандалом покинул мастерскую Дюрера, а чуть позже его примеру последовали двое других. Мастер остался в одиночестве...



ДЮРЕР В МУЗЕЯХ МИРА

АВСТРИЯ

ВЕНА • Галерея Альбертина, Музей истории искусств, Собрание графа Чернина

ЧЕХИЯ

ПРАГА • Национальная галерея

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ • Лувр, Национальная библиотека

ИСПАНИЯ

МАДРИД • Прадо, Эскориал

ГОЛЛАНДИЯ

РОТТЕРДАМ • Музей Бойманс ван Бойнинген

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Кабинет эстампа, Государственный музей

БРЕМЕН • Кунстхалле

ДРЕЗДЕН • Художественная галерея

ФРАНКФУРТ • Государственный художественный институт

ГАННОВЕР • Музей искусства и истории земли Нижняя Саксония

ГАМБУРГ • Кунстхалле

КАРЛСРУЭ • Государственный музей искусств

КЕЛЬН • Музей Вальраф-Рихарти

МЮНХЕН • Старая пинакотекка

НЮРНБЕРГ • Национальный музей

ВЕЙМАР • Замок-музей

ПОРТУГАЛИЯ

ЛИССАБОН • Национальный музей античного искусства

США

НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен

ВАШИНГТОН • Национальная галерея

ПОРТЛЕНД (Орегон) • Собрание ле Руа

ШВЕЙЦАРИЯ

ЛУГАНО • Коллекция барона Тиссена-Борнемиса

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЛОНДОН • Британский музей

ИТАЛИЯ

ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Уффици

МИЛАН • Пинакотекка Амброзиана



▲ Использование перспектографа (иллюстрация к „Руководству к измерению циркулем и линейкой“)

7,5x2,1 см
ксилография

Свой трактат Дюрер иллюстрирует гравюрами. Здесь он объясняет принципы использования инструмента, служащего для изображения модели в перспективе

идей Мартина Лютера (1483—1546), хотя так и не удосужился перейти в лютеранскую веру, оставшись по умолчанию католиком в протестантском Нюрнберге. Большинство исследователей все-таки убеждены, что для Дюрера не существовало особой разницы в воззрениях Эразма и Лютера, потому что он не был художником-борцом, он был художником-созерцателем. Дюрер мог практически одновременно работать над портретами Альбрехта Бранденбургского, наместника Папы в Германии, и Фридриха Мудрого, которого называли „политическим вождем германских протестантов“. Главным для художника было меценатство того и другого, а не их конфессиональные или политические разногласия.

КУЛЬТОВЫЙ МАСТЕР

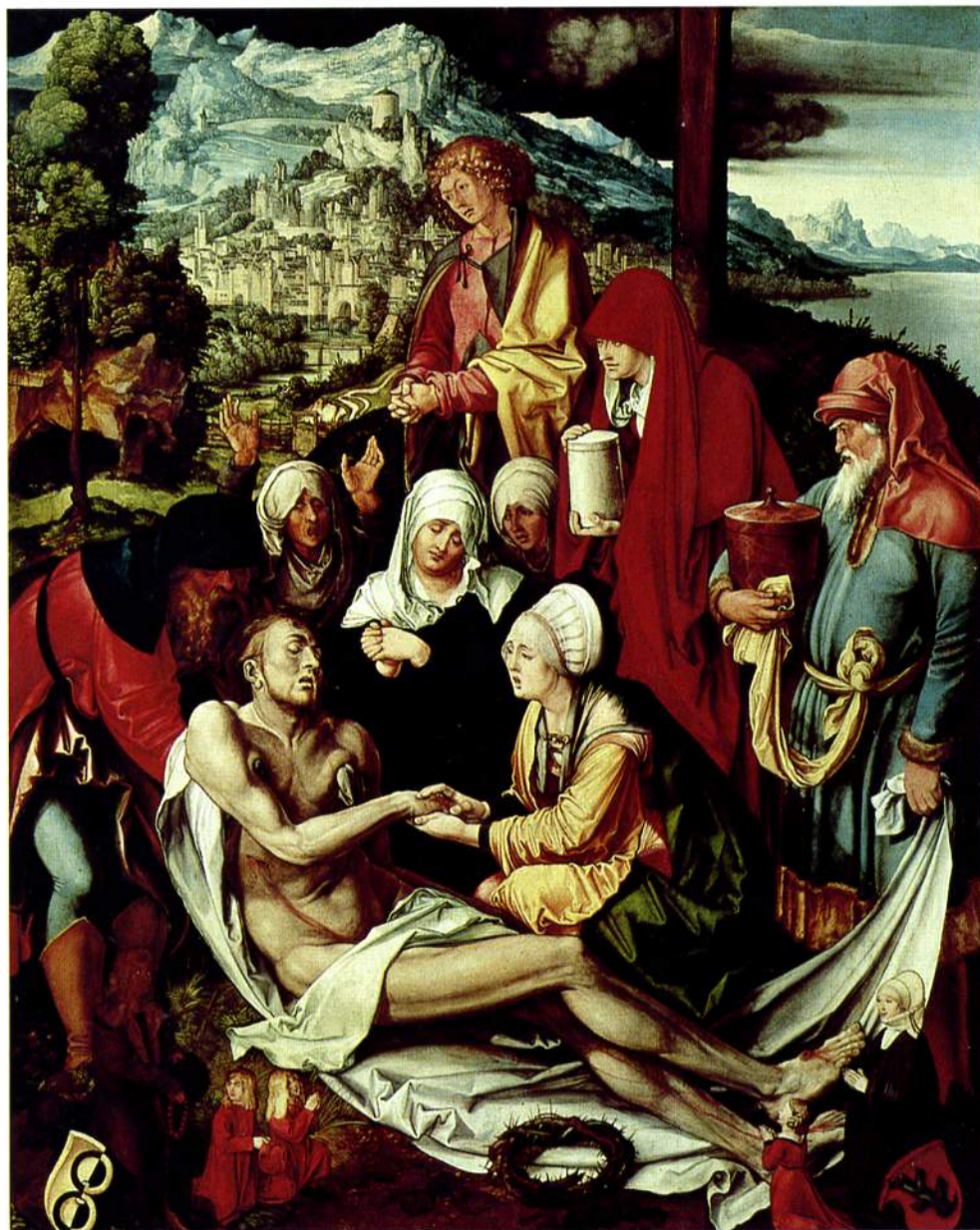
На современных Дюреру мастеров наибольшее впечатление произвели его гравюры на дереве и на меди. Он довел технику до совершенства, и светлый серебристый тон его гравюр, и тонкость работы затмили все, созданное в этом роде до его появления. „Страсти“, „Житие Марии“ и особенно „Апокалипсис“ будут копироваться и продаваться во всей Европе. Мотивы этих работ часто используются современными мастерами — художниками, скульпторами и, особенно, авторами витражей. Дюрером восторгались при жизни и не перестают восхищаться сегодня, а в XIX веке его гравюры были предметом настоящего культа среди немецких романтиков!

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР (1471–1528)

Он был художником и гравером, читал Платона и Витрувия, производил сотни экспериментов, пытаясь разгадать тайну идеальной красоты, мечтал оставить после себя монументальный теоретический труд, в которой молодые немецкие художники могли бы легко найти подробные ответы на те вопросы, которые когда-то волновали его самого. Дюрер, проявлявший боль-

шой интерес к искусству античности и итальянского Ренессанса, никогда не отходил от художественных традиций европейского Севера. Он создавал свои работы как гениальный творец, а относился к ним как обстоятельный ремесленник. Он казался рациональным и прагматичным, хотя на самом деле был впечатлительным и ранимым. Как сказал один из биографов Дюрера, „все

эти противоречия были вызваны тем, что в его сознании непрерывно шла тяжелая работа по примирению двух великих традиций и двух миров: готики и Ренессанса, Юга и Севера“.



◀ Оплакивание Христа

ок. 1500; 151x121 см

дерево, масло

Старая пинакотека, Мюнхен

