

М.Я. ЛИБМАН

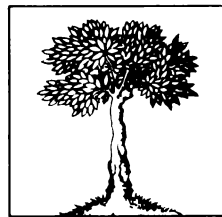
ОЧЕРКИ НЕМЕЦКОГО ИСКУССТВА ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ



ЭПОХА
И ПРОБЛЕМЫ

ХУДОЖНИКИ
И ПРОИЗВЕДЕНИЯ

РАБОТЫ РАЗНЫХ ЛЕТ



РАБОТЫ РАЗНЫХ ЛЕТ

М.Я. ЛИБМАН

ОЧЕРКИ НЕМЕЦКОГО ИСКУССТВА ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

ЭПОХА
И ПРОБЛЕМЫ

ХУДОЖНИКИ
И ПРОИЗВЕДЕНИЯ

МОСКВА
«СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК»
1991

ББК 85.1
Л 55

Л 4901000000-008 02-90
084(02)-91

ISBN 5-269-00303-1

© Издательство «Советский художник», 1991

О КНИГЕ И ЕЕ АВТОРЕ

Собранные в этой книге статьи не могут, разумеется, полностью отразить вклад в науку одного из ведущих советских историков западноевропейского искусства Михаила Яковлевича Либмана. Из его многочисленных работ разных лет здесь представлены лишь относящиеся к главному направлению научных интересов автора — истории немецкого изобразительного искусства, в первую очередь живописи и скульптуры позднего средневековья и эпохи Возрождения. В совокупности они не претендуют на то, чтобы служить систематическим изложением определенного раздела истории искусств, хотя многие важнейшие фигуры и проблемы прекрасно представлены здесь, так что сведения о немецком искусстве этого периода, о его значении в европейской культуре читатель, несомненно, получит. И если эти сведения будут поневоле носить несколько отрывочный характер, то об исследовательском методе, о научной концепции автора на основании этой книги можно составить достаточно полное представление. Роль автора в изучении немецкого искусства данной эпохи весьма значительна, и книга эта, конечно же, станет заметным событием в советском искусствознании.

Творческий путь М. Я. Либмана отразил во многом путь развития науки об искусстве в нашей стране в послевоенный период. Первые печатные работы ученого увидели свет в середине 50-х годов. Перед советским искусствоведением в те годы стояли серьезные задачи. Неизмеримо вырос культурный уровень советских людей. Казалось, тяжелые утраты войны принесли осознание неопределимости сокровищ искусства. Залы вновь открывшихся музеев немедленно наполнялись невиданными до того толпами посетителей, книги по искусству стали раскупаться нарасхват. Выросла ответственность тех, кто объяснял, показывал произведения искусства. Споры о задачах и путях развития искусствознания не утихали.

Со студенческих лет М. Я. Либман, ученик выдающегося советского искусствоведа Б. Р. Виппера, воспринимал историю искусства прежде всего как часть истории мировой культуры. Поэтому для него в одинаковой мере неприемлемы были как вульгарно-социологический схематизм, так и литературно-эстетическая риторика. Влечение к конкретности знаний закономерно привело М. Я. Либмана к музейной работе, которая, как известно, является лучшей школой для искусствоведа. По предложению Б. Р. Виппера он еще будучи студентом начал работать в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Именно в эти годы в стенах музея развернулась выставка шедевров мирового искусства, принадлежавших Дрезденской галерее и спасенных Советской Армией от гибели в годы Великой Отечественной войны. В работе по организации учета, хранения и, наконец, экспонирования этих картин под руководством опытных специалистов профессионально росла молодежь тех лет. Именно в музейной работе М. Я. Либман созрел как ученый. После окончания университета он

продолжал здесь совершенствовать свои навыки и знания, в частности ближе ознакомился с реставрационной работой и методикой технологического анализа. Его редкая эрудиция и точность зрительной памяти (того, что называют «глазом» искусствоведа) обращали на себя внимание. Либману было поручено подготовить научную публикацию альбомов, посвященных живописи Дрезденской галереи, а также ГМИИ (с текстами)*. Одновременно шла работа над избранной им, под руководством Б. Р. Виппера, исследовательской темой, посвященной итальянской скульптуре раннего Возрождения. Всегда присущий ему интерес к скульптуре, профессионализм в восприятии объемной пластики, в понимании технологических особенностей скульптуры в полной мере проявились в работах о Якопо делла Кверча и о Донателло. Последнему была посвящена и кандидатская диссертация М. Я. Либмана.

Здесь исследователь впервые занялся одной из кардинальных проблем истории искусства эпохи Возрождения — соотношением готической традиции и раннего Ренессанса. Важнейшей заслугой ученого было то, что он перенес этот вопрос из сферы формального стилистического анализа в область развития духовной и материальной культуры общества. При этом сама логика исследования с неизбежностью влекла его во все большей степени к выявлению взаимосвязей итальянского и немецкого искусства в этот период. Начав с разбора небольшого, но включавшего интересные экспонаты хранения немецкой живописи и скульптуры ГМИИ им. А. С. Пушкина, М. Я. Либман сделал ряд интересных атрибуций и интерпретаций, к которым в дальнейшем добавились такие же определения произведений в собрании Государственного Эрмитажа и других советских музеев**.

Интерес к немецкому искусству все больше выступал на передний план в научных занятиях М. Я. Либмана. Именно в музейной работе сложилось его понимание задач искусствоведения. Опора искусствоведческой науки на конкретные исследования, неразрывная связь истории искусства как теоретической дисциплины с практикой музейного дела — на этих принципах основана научная концепция ученого. Достаточно обратиться к любому примеру его многочисленных атрибуций, скажем, к определению им автора и изображенного лица в «Портрете пфальцграфа Оттгейнриха работы Георга Пенца в Эрмитаже»***.

В каталогах прежних лет это прекрасное произведение значилось: «Мужской портрет работы немецкого художника XVI века» — правда, в одной из рукописных заметок, хранящихся в архиве некогда бывшего заведующим картинной галереей Эрмитажа Д. А. Шмидта, относящейся, видимо, к концу 20-х годов, значилось имя Георга Пенца со знаком вопроса — но прекрасный знаток, каким был Д. А. Шмидт, побоялся сделать окончательный вывод. И можно догадаться, почему: во-первых, он не знал, кто изображен на портрете, а во-вторых, ему не могло не показаться странным использование в качестве фона розовой ниспадающей драпировки. Таких фонов ни в одном известном портрете работы Пенца нет. Но Шмидт не располагал данными технологического исследования, показавшими с абсолютной бесспорностью, что фон по каким-то причинам был полностью переписан в последующее время. Помимо этого М. Я. Либман,

*

Картины Дрезденской галереи. [Альбом]. М.; 1956; Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. [Альбом]. М., 1956. (Текст и подборка иллюстраций в обоих случаях М. Я. Либмана.)

**

Рисунки Мельхиора Лорихса в Государственном Эрмитаже и Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. — Труды Государственного Эрмитажа. Западноевропейское искусство, VI, 1961; Рельеф Монограммиста IP и его школы в Эрмитаже. — Сообщения Государственного Эрмитажа, XXVI, 1963; «Месса св. Григория» в Государственном Эрмитаже. — Музей' 2, 1981; Studien zur deutschen Kleinplastik. Eine Adam-Statuette im Puschkin-Museum zu Moskau und die Salzburger Bildschnitzerwerkstatt um 1520 — 1530. — Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3 F., Bd. 12, 1961); «Аллегория Справедливости» Мельхиора Фезелена. — В кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960. В настоящем томе: Лондонский рисунок «Голова старой женщины».

Pantheon, XXIII. 1965.

тщательно изучив всю биографию курфюрста Оттгейнриха, которого он узнал в изображенном, убедился в вероятности исполнения Пенцем подобного заказа и дал довольно точную датировку, исходя, в частности, из смысла таких деталей, как шнурок с двумя кольцами— знак вдовства, и т. д. Вывод, таким образом, сделан не по случайным наблюдениям, но на основании скрупулезного исследования и точной аргументации. Мало того— вся работа является этюдом из истории немецкой жизни эпохи Реформации, произведение искусства приобретает значение исторического источника. В этом проявилась тоже специфическая черта научного метода М. Я. Либмана, зависящая не только от его музейного опыта (ведь, к сожалению, в обычных музейных атрибуциях редко мы найдем такую полноту исторического анализа), но говорящая о нем как об ученом именно новой, современной формации.

Переход на работу в Институт искусствоведения Министерства культуры СССР для ученого не означал отрыва от музея.

Фактически все последующие годы он продолжает изучение фондов ГМИИ, участвует в жизни музея, но в институте, где еще ряд лет он находился под непосредственным руководством Б. Р. Виппера, видевшего в нем деятельного помощника, он имел возможность шире охватить проблематику истории искусств, перейти от конкретного материала к широким обобщениям. Немалое значение имело в этом отношении участие в разработке вопросов теории и истории искусств. Статьи и разделы, написанные М. Я. Либманом в коллективных трудах*, посвящены прежде всего тем направлениям в науке, которые наиболее близки самому автору и сыграли роль в выработке его научной методик. Речь здесь, в первую очередь, может идти о Венской школе истории искусств и об иконологическом методе Эрвина Панофского. В обоих случаях М. Я. Либман вдумчиво отделяет то ценное, что содержится в трудах классиков западного искусствоведения, от научно необоснованного, тенденциозного или механистического. Советский исследователь выступает прежде всего с позиций научного историзма— именно эта сторона привлекла его в концепции Макса Дворжака. Но ему чуждо идеалистическое, заимствованное Дворжаком из философской системы В. Дильтея, понятие «духовного развития общества». Четкость принципов марксистского исторического материализма определяет и отношение к методике Панофского. Отдавая должное стремлению вскрыть замыслы художников, исходя из представлений, присущих эпохе, когда они жили и творили, М. Я. Либман, однако, замечает: «Ошибка иконологов состоит, на мой взгляд, в том, что они видят в каждом мастере эпохи Возрождения человека с гуманистическим образованием, а в каждом его произведении— ученую аллегория»**.

Этой тенденциозности М. Я. Либман противопоставляет принцип строгого историзма. «...Мастер, каким бы гениальным он ни был, остается человеком своего времени, творит в конкретной среде и мыслит категориями своего времени»***,— подчеркивает он.

Изучение теоретического наследия дополнилось встречами и беседами с зарубежными учеными. И не случайно, конечно, плодотворное научное общение установилось у М. Я. Либмана с наиболее близкими ему по подходу к методологии и проблематике истории искусств коллегами. Безусловно, в первую очередь среди этих имен следует назвать выдающегося австрийского искусствоведа Отто Бенеша, хорошо известного советским читателям по изданному у нас его труду «Искусство Северного Возрождения» (М., 1973). Многолетний хранитель венского собрания рисунков Альбертины, Бенеш всегда был прежде всего музейным работником— уже это сближало его с М. Я. Либ-

Иконология.— В кн.: Современное искусствоведение за рубежом.— Очерки. М., 1964, с. 62—76; Венская школа искусствоведения.— В кн.: История европейского искусствоведения. Вторая половина XIX века— начало XX века. М., 1969, т. I, с. 62—88.

** Настоящий сборник, с. 40

*** Там же.

маном. Труды Бенеша, в частности его работы о Дунайской школе, давно уже привлекали внимание Михаила Яковлевича. Беседы с этим крупным ученым, человеком большого обаяния сыграли немаловажную роль в том, что в научных трудах Либмана на первое место выдвинулись именно вопросы истории немецкого и австрийского искусства, в особенности — эпохи Дюрера. Переписка Либмана с Бенешем продолжалась буквально до последних дней жизни замечательного австрийского ученого.

Не меньшее значение для развития исследовательского таланта М. Я. Либмана имело знакомство и последующие научные контакты с крупнейшим знатоком немецкой скульптуры XV—XVIII веков Теодором Мюллером — представителем немецкой музейной «знаточеской» школы. С его помощью Либман не только смог ознакомиться с многочисленными произведениями немецкой скульптуры в фондах музеев ФРГ, в провинциальных церквах, но и лучше изучил многие технологические особенности старой скульптуры, обычно игнорируемой в литературе. Интересуясь преимущественно стилистическими и художественно-техническими особенностями произведений немецкой пластики, Теодор Мюллер главное внимание уделял выявлению местных школ, мастерских, проблемам атрибуций. Поэтому именно постоянное общение с ним делало для М. Я. Либмана особенно очевидным необходимость поисков и иных аспектов изучения немецкой скульптуры.

В этих планах, зарождавшихся еще в ходе работы над небольшой книгой «Искусство Германии XV—XVI веков» (М., 1964), Либман нашел полное сочувствие и активную поддержку со стороны виднейших искусствоведов ГДР, творческая дружба с которыми крепла на протяжении лет. Один из них, профессор Лейпцигского университета Эрнст Ульман, занимающийся проблемами истории архитектуры и синтеза искусств в готике и в эпоху Возрождения в Германии, в беседах, письмах высказал ряд интересных соображений по интересующим их обоим вопросам; в свою очередь Михаил Яковлевич немало помог своему немецкому коллеге. Их постоянный обмен мыслями является той лучшей формой научного сотрудничества, в результате которого обогащается и развивается наука.

В настоящий сборник не вошли работы Либмана о современном немецком искусстве — они фигурируют лишь в списке его трудов. Упомянуть их, однако, необходимо, так как без этого неполным был бы творческий портрет ученого. Его стремление проникнуть в основные закономерности развития современной немецкой графики, живописи, скульптуры продиктовано далеко не только любительским интересом; таким образом исследователь полнее ощущает особенности национального искусства, его внутренние тенденции. Эти работы своим появлением обязаны непосредственному общению советского искусствоведа с немецкими художниками, теоретиками искусства, критиками. Особенно большое значение для него имело в этом отношении знакомство с художницей, вдовой одного из самых значительных деятелей антифашистского немецкого искусства Ганса Грундига — Леа Грундиг, с искусствоведом Петером Фейстом. Ученый широкого творческого диапазона, сам обладающий редкой по глубине эрудицией и художественной культурой, доктор Фейст особенно близок Михаилу Яковлевичу Либману по пониманию основных проблем истории искусства.

Творческие контакты с зарубежными коллегами, знакомство с коллекциями европейских музеев, с историческими центрами и памятниками архитектуры — все это вместе чрезвычайно способствовало расширению научных горизонтов и компетенции М. Я. Либмана, с одной стороны, и с другой — укреплению его авторитета и известности как в Советском Союзе, так и за рубежом. С 1964 года ученый неизменно участвует во всех важнейших мировых симпозиумах, конгрессах по истории искусства, с честью представляя там советское искусствознание. Свободное владение языками и почти энциклопедическая осведомленность в вопросах культуры и искусства делают эти поездки Михаила Яковлевича особенно полезными и продуктивными.

Именно в эти годы вопросы истории немецкого искусства прочно заняли

главное место в его трудах. Это отнюдь не означало сужения научных интересов: наряду с искусством Германии эпохи Возрождения Михаил Яковлевич находит время заниматься художественной жизнью XIX века и даже наших дней, он углубляется в немецкое средневековье, — и одновременно же появляются работы по итальянскому искусству эпохи Возрождения и XVIII века, в том числе прекрасная монография о Креспи*. Во многих случаях именно эта широта кругозора помогает ученому найти совершенно новые аспекты для сопоставления искусства по ту и другую сторону Альп.

Неоценимое значение как для работников советских музеев, так и для зарубежных специалистов имела впервые осуществленная М. Я. Либманом публикация художественных произведений немецкой школы, хранящихся в Советском Союзе, а также его исследования по истории коллекционирования их в России**. В основу этих публикаций лег кропотливый труд по подготовке выставки из музеев СССР. В дальнейшем укрепившиеся связи с периферийными музеями помогли Михаилу Яковлевичу значительно пополнить собранные им сведения; можно надеяться, что эта работа когда-нибудь выльется в создание полного научного каталога немецкой живописи, рисунков и скульптуры на территории СССР.

Связанная с организацией выставки (ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1963—1964 гг.) деятельность М. Я. Либмана прочно определила и его положение ведущего германиста среди советских искусствоведов. Здесь уместно заметить, что в то время как в русском и советском искусствознании существовала определенная традиция и преемственность в изучении истории искусства Италии, Франции, особенно, пожалуй, Голландии, — такой научной школы никогда не было в области изучения немецкого искусства. Возможно, отчасти это объяснялось тем, что ни один из советских музеев не обладает особенно богатой коллекцией немецкого искусства, хотя, как показала упомянутая выставка, в совокупности немецкая живопись и графика в СССР представлены достаточно хорошо.

Прекрасным знатоком немецкого искусства были Д. А. Шмидт в Ленинграде, А. А. Сидоров в Москве — но ни для того, ни для другого немецкое искусство не было главным в их научных интересах. Ни один из их учеников не занялся этой тематикой. В то же время как раз после войны интерес к немецкому искусству заметно возрос. Немецкой живописью XVII века стала заниматься А. Н. Изергина, к тому времени уже известный специалист по французскому искусству XIX века; искусством средних веков и эпохи Возрождения в Германии занялась также перешедшая к этой тематике от занятий французским искусством XVIII века Ц. Г. Нессельштраус, чей прекрасный перевод литературного наследия А. Дюрера вышел в свет в 1957 году, а монография об этом художнике — в 1961 году. Немалую роль в дальнейшем изучении немецкого искусства сыграла и новая экспозиция немецкой школы в Государственном Эрмитаже, осуществленная еще в 1951 году под руководством А. Н. Изергиной, и подробный путеводитель по ней, изданный в 1955 году под редакцией В. Ф. Левинсона-Лессинга. И все-таки именно деятельность М. Я. Либмана объединила все эти начинания. Собственно говоря, именно после выставки 1963—1964 годов стало возможным говорить о школе германистики в советском искусствоведении. Михаил Яковлевич всегда помогал и помогает советом, продуманными критическими замечаниями всем германистам. Под его руковод-

Джузеппе Мария Креспи. М., 1967; главы в кн.: Искусство раннего Возрождения. М., 1980
Предвестие Ренессанса. Италия), с. 50—61; (Живопись и скульптура Италии XV века), с. 74—105;
Парлер, Слютер, Донателло и высокая готика. — В кн.: Советское искусствознание '82, вып. I. М.,
'83, с. 51—59.

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Живопись и рисунок
Германии и Австрии XV—XIX вв. Каталог выставки. М., 1963; Произведения немецких
художников XV и XVI вв. в СССР. — Искусство, 1965, № 8, с. 53—60; Zur Sammlungsgeschichte
deutscher Malerei in Russland. — In: Meisterwerke deutscher und russischer Malerei aus sowjetischen
Museen. Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 1978, Köln, 1978.

ством сложился такой интересный исследователь пейзажной живописи и графики А. Альтдорфера, как И. Л. Вельчинская; следуя в значительной мере его трудам и пользуясь его советами, развивались исследователи немецкой средневековой скульптуры Е. П. Ювалова, немецкой мелкой пластики эпохи Возрождения—М. Н. Лопато, живописи и графики эпохи Дюрера—М. Э. Дмитриева и многие другие. К числу тех, кто многим обязан творческому общению с М. Я. Либманом, всецело относит себя и автор этого предисловия к изданию его избранных трудов.

Несомненно, наиболее значительный вклад в советскую и мировую науку внесен двумя капитальными монографиями М. Я. Либмана, явившимися итогом многолетних трудов,—одна из них посвящена немецкой живописи и графике эпохи Возрождения*, другая—немецкой скульптуре позднего средневековья и Ренессанса**. О большом научном значении, в особенности второй из них, говорит уже то, что она немедленно после выхода в свет на русском языке была переведена на немецкий и издана как в ГДР, так и в ФРГ***.

По первоначальному замыслу предполагалась одна большая монография, охватывающая все немецкое искусство в целом. Однако в ходе работы автор отказался от первоначального намерения, придя к выводу, что период расцвета скульптуры и период расцвета живописи и графики в Германии хронологически не совпадают. Немецкая скульптура ко времени Дюрера, то есть к первой трети XVI века, уже пережила время своего расцвета, совпавшего с последней третью предыдущего столетия. Это разделение могло бы показаться несколько формальным, но в действительности в основе его лежит глубоко исторический подход автора к исследованию общественной функции искусства. Скульптура по своей образной природе—монументальный вид искусства, мелкая пластика носит прикладной характер, утрачивает самостоятельность образного начала. Гармоническое сочетание живописи и скульптуры нашло свое выражение в расцвете створчатых алтарей в конце XV века. В то время как для немецкой живописи это был лишь начальный этап расцвета реалистической, основанной на мировоззрении ренессансного гуманизма тенденции—скульптура в этот период достигла наивысшего расцвета в своем национальном, немецком развитии. Живопись развивается дальше, избавляясь от стеснительных ограничений алтарного комплекса, хотя при этом монументальная задача ее частично утрачивается. Зато наступает расцвет станковой живописи, в том числе портрета. Скульптура, как доказывает М. Я. Либман (заметим попутно, доказывает впервые), в Германии была лишена этой перспективы. В этом особенность развития немецкого искусства—и если до недавнего времени развитие скульптуры вообще мало привлекало исследователей, то именно теперь, в результате значительных успехов науки, эта проблема могла быть поставлена. Заслуга М. Я. Либмана в том, что он по существу впервые ее решил. Вот почему именно книга о скульптуре и привлекает преимущественно внимание мировой научной общественности—до М. Я. Либмана, в работах В. Пиндера, Т. Мюллера, В. Пааца, высказывались отдельные гипотезы и наблюдения. Советский историк искусства не только критически рассмотрел их, но и, опираясь на позитивные данные своих предшественников, впервые создал стройную, убедительную теорию.

Разумеется, в введении к данной книге невозможно пересказать аргументации автора. Это было бы во всех отношениях неразумно, ибо аргументация неразрывно связана с тканью живого рассказа и анализа произведений искусства. Обе книги построены таким образом, что вначале излагаются общие теоретические вопросы и научная историография, а затем, глава за главой,

* Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI в. М., 1972.

** Немецкая скульптура 1350—1550 гг. М., 1980.

*** Die deutsche Plastik 1350—1550. Leipzig, Seemann-Verlag, 1982; Там же: Prisma Verlag, Gütersloh, 1984; Немецкая скульптура. 1350—1550. М., 1980, с. 7.

дается история развития искусства. Метод аргументации, основанный на принципе историзма, требовал достаточно полной картины социальной структуры и идеологии. М. Я. Либман избегает вульгаризаторских схем. Поэтому обе его книги обладают большой познавательной ценностью не только для искусствоведа, но и для историка общественного развития. Читатель настоящей книги, несомненно, почувствует это, знакомясь с отдельными главами, избранными автором, как наиболее ценными и своеобразными.

К сожалению, невозможно было включить в этот сборник вводные разделы. Они являются сердцем той и другой книги—но ведь сердце не может существовать вне целостного организма! Действительно, они настолько связаны со всем материалом именно во всей его полноте, что взятые в отдельности выглядели бы сухой абстракцией.

Можно с уверенностью сказать, что с выходом в свет этих двух монографий, в особенности книги о немецкой скульптуре, автор их твердо занял положение одного из ведущих историков немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения в современной мировой науке.

В настоящем сборнике, где вместе со статьями помещены и главы из обеих монографий, особенно хорошо видны особенности научного метода и системы исследования М. Я. Либмана.

В основе этого метода—высокая культура и научная эрудиция. Автор удачно избегает перегрузки информацией. В литературном отношении работы М. Я. Либмана отличает чувство меры, классическая строгость. Они лаконичны не только по языку, но и в самой композиции. Привлекаемые для сравнения данные всегда логически необходимы, в тексте отсутствуют случайные, не имеющие отношения к делу наблюдения и эффектные, выступающие скорее как предмет щегольства, парадоксы, которыми подчас злоупотребляют многие авторы. В «научном арсенале» ученого всегда присутствует не только информация о художнике, школе, но и полное представление об эпохе, социальной среде. Большое значение, как мы видели, придается вопросам технологии изучаемых памятников.

Историзм как основа научного метода М. Я. Либмана опирается на широкое использование вспомогательных гуманитарных дисциплин*. Решительно выступая против вульгарного социологизма в истории искусств, М. Я. Либман отнюдь не отказывается от проблем социологии. Помещенный в сборнике материал дает возможность проследить и эту сторону исследовательского метода ученого: анализ деятельности мастерских, выявление реального общественного положения художника, использование фактических данных, вплоть до таких, как подпись художника и надписи, сделанные им на произведении, лежат в основе методики Либмана. Впрочем, здесь мы считаем правильным не пересказывать его мысли, а предоставить читателю ознакомиться с ними непосредственно. Можно не сомневаться, что в нашей искусствоведческой науке книга М. Я. Либмана сыграет важную и полезную роль, доставив вместе с тем подлинное наслаждение всем, кто ее внимательно и вдумчиво прочтет.

Подсобные гуманитарные дисциплины и их значение для атрибуционной работы.— В кн.: Научно-исследовательская работа в художественных музеях. М., 1975, т. 2, с. 30—44; Актуальные вопросы атрибуции памятников искусства.— Искусство, 1974, № 2, с. 36—38.

ЭПОХА И ПРОБЛЕМЫ

ПРОБЛЕМА ВОЗРОЖДЕНИЯ В НЕМЕЦКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ (СПЕЦИФИКА И ХРОНОЛОГИЯ)

В искусствоведческой науке впервые стали говорить о Возрождении по отношению к Италии. И по сей день Италия рассматривается как страна ренессансного искусства *par excellence*. Несмотря на неоднократные попытки «слить» итальянское Возрождение со средневековым или с последующими периодами, несмотря на, правда, редкие стремления распространить его на предшествующие и последующие века, в конце концов все же победила точка зрения, по которой искусство Возрождения возникает в Италии в XIV или в XV столетии (ранний период), переживает свой расцвет на рубеже этого и следующего века (Высокое, «классическое», по Вёльфлину, Возрождение) и проходит завершающий этап до конца XVI столетия (позднее Возрождение). Дискуссии разворачивались лишь вокруг уточнения характерных свойств Ренессанса и его хронологических границ.

Иное положение мы наблюдаем в изучении проблем немецкого Возрождения¹. Глубоко укоренилось мнение, что Ренессанс вообще был чужд немецкой «художественной воле» в отличие от готики и барокко. Этого мнения придерживались и продолжают придерживаться как исследователи, считающие, что Ренессанс был свойствен только Италии, так и те, кто возводят готику в типично северный стиль, нашедший свое самое высокое воплощение во Франции и Германии. В последнее время стали признавать наличие Возрождения в период упадка немецкого изобразительного искусства в зрелом XVI веке, когда началась широкая адаптация итальянских антикизирующих форм, в особенности в архитектуре и орнаменте. В общем эволюцию немецкого искусства от XIV к XVI веку рисуют следующим образом: XIV столетие — эпоха расцвета готики, начавшегося еще в 30-е годы предшествующего века, XV столетие вплоть до эпохи Дюрера, то есть до первой трети XVI века, — поздняя готика; со второй трети XVI столетия и до начала XVII — Возрождение. Самое большее, на что идут сторонники этой точки зрения, это то, чтобы считать началом немецкого Ренессанса время «сформировавшегося» Дюрера, то есть 1510-е годы.

Эти взгляды отражают формальный подход к проблеме стиля в искусстве, как его проповедовали ученики и вульгаризаторы Генриха Вёльфлина². Для них «эталоном» Возрождения служило итальянское искусство. И только наличие итальянизирующих форм позволяло, с точки зрения этих ученых, причислять художественные произведения других школ к Ренессансу. Нет ничего удивительного в том, что для них немецкое Возрождение начинается в третьем десятилетии XVI века и его первыми представителями являются Петер Флётнер и Конрад Мейт в скульптуре, поздний Бальдунг Грин, Ганс Гольбейн Младший и Георг Пенц в живописи и графике. А в архитектуре немецкий Ренессанс выступает в сооружениях еще более позднего времени — второй половины XVI — начала XVII века.

Однако, несмотря на численное преобладание сторонников формального подхода к Возрождению, высказывались и иные взгляды на эту проблему. Причем не кем-нибудь, а виднейшими учеными разных поколений, начиная с Августа Шмарзова, Фрица Бургера и Генриха Вёльфлина, кончая Отто Бенешем. При всех расхождениях в частных вопросах, взгляды этих искусствоведов сходятся на том, что так называемая «поздняя готика» XV столетия представляет собой эпоху возникновения нового искусства, борьбы между отживающим старым и грядущим новым. Если они и опасаются называть это время ранним Возрождением, то для них ясно, что «эпоха Дюрера» (1490—1530-е гг.) и представляет собой собственно немецкий Ренессанс. Дальнейшее развитие искусства Германии движется по нисходящей линии и соответствует стадии позднего Возрождения.

Автор во многом опирается на взгляды, высказанные упомянутыми исследователями. Подробно его мнение изложено в ряде работ³. Поэтому он ограничится здесь конспективным их изложением.

Само собой разумеется, что выяснению хронологических границ явления должно предшествовать установление его сущности. Особенно когда дело касается столь спорного предмета, как искусство немецкого Ренессанса. А для того чтобы вникнуть в его сущность, необходимо отрешиться от формального подхода к проблеме стиля в искусстве. Стиль—это общность образной системы и формального языка. В нем находят выражение глубинные идейные и культурные тенденции эпохи. Вот почему нельзя отрывать художественный стиль от его исторической основы. С другой стороны, художественный стиль не исчерпывает собой все тенденции эпохи. Его связь с другими элементами цивилизации и культуры чаще всего не бывает прямолинейной, она выступает в опосредованном виде. И это надо иметь в виду при рассмотрении проблемы стиля в искусстве XIV—XVI веков.

В отношении немецкого Возрождения надо исходить из общности развития искусства в католической Европе XIV—XVI веков. Эта общность—наследие унифицирующих и объединяющих тенденций в культуре средневековья. Но именно в эти столетия начинается бурное развитие национальных культур, стремление уйти от нивелирующего воздействия католической церкви. А искусство позднего средневековья если уже и не находилось под полным контролем церкви, то во всяком случае было тесно связано с ней. Если к этому еще добавить все усиливающуюся роль индивидуальности творца и заказчика, то становится понятной пестрая картина искусства ренессансной Европы, где отдельные художественные школы идут разными путями к единой цели—западноевропейскому Возрождению.

Для того чтобы иметь возможность говорить о немецком Возрождении, следует установить основные критерии для искусства Возрождения в целом. При явно наметившихся национальных отличиях искусству Ренессанса присущи важнейшие черты, в большей или меньшей степени свойственные всем национальным школам.

Хотя тематика произведений в основном остается религиозной, она решается в более светском духе. Эта светскость проявляется в обращении к реальному миру. Возвышенный спиритуализм готики уступает место пристальному наблюдению природы. Более того, художники пытаются создать высокий синтез реальности путем отбора самого совершенного (синтезирующий реализм).

Человек занимает главное место в мироздании. Божеству придают антропоморфные черты. Не обязательно это идеально прекрасные образы, как у итальянцев. Антропоморфность божества может воплотиться в обезображенном глубокими переживаниями и страданиями человеке. Так же как не всегда в искусстве находит выражение антропоцентризм эпохи. Иногда человек сливается с природой, как это имело место в произведениях «Дунайской школы». Но так или иначе человек является «мерой всех вещей».

И, наконец, опора на античность. Для Италии античное искусство было ее великим национальным прошлым. Сложнее обстоит дело с другими европейскими школами. Франция органично восприняла античные воздействия. Для

Нидерландов высший расцвет Возрождения прошел без сколько-нибудь ощутимого влияния античности. А проникновение антикизирующих итальянских форм привело как раз к кризису искусства. В германских землях именно в эпоху Дюрера началась очень своеобразная и национально окрашенная рецепция античности. В зрелом XVI веке она уступила натиску проникавших из Италии и Нидерландов маньеристических воздействий. Вместе с тем большую роль в Северном Возрождении играла опора на местные традиции — например, на позднюю романику и раннюю готику в Германии и Нидерландах.

Итак, в искусстве Ренессанса присутствуют в качестве важнейших компонентов обращенность к реальности, выявление роли человека в мироздании, в меньшей мере — опора на античность. Естественно, что именно в силу своеобразия национальных школ превалирует то один, то другой, то третий компонент и не всегда каждый из них выражен в достаточно ясной форме.

Надо еще учесть и то обстоятельство, что эволюция искусства в эпоху Возрождения идет в разных школах не совсем синхронно. Как, впрочем, и разные виды искусства не развиваются с одинаковой полнотой.

Как же протекало развитие немецкого искусства на фоне общей эволюции западноевропейского искусства от XIV к XVI веку?

Для большинства исследователей немецкого искусства XIV столетие — это еще время высокой готики. Несомненно то, что в XIV веке готика распространяется вширь и захватывает всю католическую Европу. Но при этом она постепенно переходит в свою позднюю фазу. Особенно ясно это видно как раз на примере немецких земель. В немецкой архитектуре и скульптуре все сильнее ощущаются схематизирующие тенденции. А во второй половине века и чем дальше к его концу, тем сильнее начинают проявляться черты усталости и вырождения. Если во время расцвета готики в XIII веке порталные скульптуры обладали удивительным многообразием, то теперь серии статуй превращаются в многократные повторения раз найденного шаблона.

Как правило, образы лишены просветленного спиритуализма, столь характерного для высокой готики. Они замкнуты и невыразительны. Конечно, имеются исключения. Достаточно назвать здесь архитектора и скульптора Петера Парлера. Но они как раз и подтверждают правило.

Но постепенно, под влиянием мистических настроений, по всей Западной Европе распространяется искусство, преисполненное экзальтации. Оно призывает к погружению в радости и страдания божества, оно апеллирует к чувствительности сердец. Образы кажутся бестелесными и бесчеловечными, окутанные широкими одеяниями фигуры пребывают в состоянии восторженного подбема или же бездонного отчаяния. В искусствоведении готика конца XIV — начала XV века получила название «мягкого стиля». Из-за широкого распространения ее называют также «интернациональной готикой». Черты усталости, вырождения свидетельствуют о завершении эволюции стиля. Вот почему именно этот этап в развитии искусства заслуживает названия поздней готики. Однако еще в недрах поздней готики рубежа XIV и XV веков зарождаются новые тенденции. Общеευропейский характер стиля — это дань прошлому; наднациональным тенденциям церковной культуры. Уже в самом начале XV века начинается консолидация национальных сил. Особенно сильно это ощущается в Италии и Нидерландах.

О новом периоде развития в западноевропейском искусстве можно говорить, во всяком случае, начиная с 1420-х годов. По отношению к Италии — даже с начала века. Тут давно пользуются термином «раннее Возрождение». В Нидерландах и Франции рождается также своеобразный Ренессанс (Северное Возрождение). Важно то, что как в Италии, так и на Севере отчетливо чувствуется начало этапа в развитии искусства, характерные черты которого могут быть обозначены понятиями, выявленными нами выше.

К концу первой четверти века действуют в полную силу Брунеллески, Донателло и Мазаччо во Флоренции, Робер Кампен, братья ван Эйк в Нидерландах. Однако мы не вправе забывать, что даже в Италии эти великие зачинатели Ренессанса выступают пока еще в позднеготическом окружении.

Германия также знает пионеров нового искусства. Чуть позже наиболее развитых стран, но уже в 1430-е годы создают свои новаторские произведения Лукас Мозер (Тифенброннский алтарь, 1431 г.), Ганс Мульчер (Вурцахский алтарь, 1437 г.), Конрад Витц (алтарь «Зеркала искупления человечества», ок. 1435 г.). Для них характерно смелое вторжение в реальный мир, неумоемое стремление к передаче даже мельчайших его явлений, желание «очеловечить» образ божества. Правда, надо опять-таки отметить малочисленность этого отряда новаторов. Но не только это: переход к новому искусству произошел в Германии под нидерландским воздействием и в формах не столь явных, как в Италии и Нидерландах.

Во второй половине XV века ренессансное искусство распространяется вширь. Завоевания одиночек адаптируются, а иногда и развиваются широкими кругами художников. И, что не менее важно, они воспринимаются широкими же кругами заказчиков. Но сам процесс адаптации зачастую приводит к потерям: искусство лишается своего активного, а иногда и агрессивного характера. Нередко художники пытаются примирить новые завоевания и привычные традиционные формы. В большей или меньшей мере это приводит к своего рода реготизации, частичному возврату к готическим идеалам и образцам. Это явление мы можем проследить даже в итальянском искусстве (эволюция Паоло Уччелло, «перевод» картин Филиппо Липпи на традиционный художественный язык в творчестве Пьерфранческо Фьорентино). Однако достижения искусства второй половины XV века определяются теми мастерами, кто продолжал и развивал новаторские тенденции (пусть некоторые из них и испытали на себе влияние готического искусства). Передовые стремления в итальянском искусстве в это время представляли Пьеро делла Франческа, Андреа Мантенья, Антонелло да Мессина, в нидерландском — Рогири ван дер Вейден и Гуго ван дер Гус, во французском — Жан Фуке.

В Германии реготизация ощущается сильнее, чем в других развитых странах (хотя, например, Николаус Герхарт и Михаэль Пахер опирались в своем творчестве на самые передовые стремления — первый в Нидерландах, а второй — в Северной Италии). Почему именно в Германии готические реминисценции оказались наиболее стойкими, трудно сказать. Как ни странно, определенную роль тут могло сыграть распространение столь революционного искусства, каким оказалась графика: лучшие граверы, как Монограммист ES и Мартин Шонгауэр, чьи гравюры служили образцами живописцам и скульпторам, в большой степени представляли эту «готическую» линию в немецком искусстве. Помимо этого, вторая половина XV века знаменуется в Германии небывалым расцветом скульптуры, глубоко традиционного вида искусства. Во всяком случае, опора на готику свидетельствует в Германии о неустойчивости новых стремлений и о том, что ренессансные идеи не успели там пустить глубокие корни. Вот почему не следует искусство Германии XV века безоговорочно включать в ренессансное развитие. Борьба противоречивых тенденций заставляет нас говорить об этом времени как о переходном периоде, ибо собственно Ренессанс наступил в Германии на рубеже XV и XVI столетий.

От рубежа XV и XVI веков до конца первой трети XVI столетия длится период высшей кристаллизации художественных стремлений эпохи. Это Высокое Возрождение. Самое полное воплощение оно получило в Италии и Германии. Искусство Нидерландов именно на этой стадии переживает кризис. Не будучи специалистом в области нидерландского искусства, автор ограничивается тем, что указывает на основные моменты, в которых этот кризис нашел выражение. С одной стороны, художники консервируют достижения эпохи расцвета — времени Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Гуго ван дер Гуса, не развивая их. С другой — они механически и внешне воспринимают формы итальянского Возрождения, становятся «романистами». Станным образом эти противоречивые стремления нередко уживались в одном художнике (Ян Госсарт, Квентин Массейс). Это не значит, что в начале XVI века Нидерланды не знали выдающихся художников — достаточно назвать Луку Лейденского и Иоахима Патинира. Был в нидерландском искусстве того времени даже свой

гений—Иероним Босх. Но их достижения, хотя и не были полностью забыты—о них в свое время вспомнил, их развил Питер Брейгель,—подверглись вульгаризации и упрощению, а «итальянская» мода их вытеснила.

Не так в Германии. Именно самый конец XV и первая треть XVI века знаменуют собой высший расцвет немецкого искусства, особенно графики и живописи. Это время принято называть эпохой Дюрера. Но тогда же творили живописцы и граверы Матис Нитхарт-Готхарт (Грюневальд), Лукас Кранах Старший, Альбрехт Альддорфер, Ганс Бальдунг Грин, Ганс Гольбейн Младший и скульпторы Петер Фишер Младший, Адольф Даухер, Адам Крафт. И они были не одиноки. В немецких землях работали превосходные мастера, немногим уступавшие перечисленным выше. Это были очень разные художники, яркие индивидуальности, но все они—представители Ренессанса, вернее, немецкого Ренессанса.

В их творчестве ясно выступают черты, общие для западноевропейского Возрождения. Оно обращено к реальности, даже если в нем трактуются мистические сюжеты. Да и мистика Грюневальда или Ратгеба—это земная мистика не созерцания, а действия. Столь же несомненно, что немецкому Ренессансу свойственно стремление к обобщающему, синтезирующему реализму. Оно проявляется не только в возвышенных образах «Апостолов» Дюрера или «Эразма и Маврикия» Грюневальда, но и в маленьких пейзажах Альддорфера, где частный и даже конкретный мотив поднят на уровень большого обобщения.

О высоком назначении человека в глазах художника немецкого Возрождения свидетельствует все творчество Дюрера, Грюневальда, молодого Бальдунга, Гольбейна, многих других. Их отношение к месту и роли человека в мироздании почти не отличается от отношения итальянцев к этой проблеме. В творчестве художников «Дунайской школы», но и не только у них, происходит слияние человека с природой. Это национальная черта немецкого Возрождения. Но стоит отметить, что такого рода тенденции имелись и в Нидерландах, и в венецианской школе живописи Высокого Возрождения. Только немецкие мастера наиболее последовательно вели свою линию, о чем будет сказано ниже.

Что касается опоры на античность, то она носила в немецком Возрождении двойной характер. Художники охотно брали сюжеты из античной истории и мифологии. Значительно реже они включали в свои творения античные мотивы. Обычно древнегреческие и римские сюжеты решались в неантичном плане. Античный компонент в искусстве немецкого Возрождения играл в общем незначительную роль. Можно считать, что античность внесла свой вклад в секуляризацию искусства. Ее значение было суждено увеличиться в последующий период.

Выше шла речь о росте национальных тенденций в искусстве Возрождения. На высоком этапе немецкого Ренессанса они выступили с полной ясностью. Если итальянскому Возрождению свойственны рационализм, стремление все объяснить, измерить и вычислить (хотя и тут были важные исключения), то в немецком искусстве наряду с рационалистическими тенденциями продолжали существовать мистические стремления, чьи истоки восходят к учениям XIV века. Зачастую рационалистическое и мистическое начала уживались, боролись, сливались в одном творце; великий и превосходный тому пример—Альбрехт Дюрер.

В немецком ренессансном искусстве очень сильно, сильнее, чем в любой другой школе, выражена этически-религиозная направленность. Величайшие художники во главе с Дюрером и Грюневальдом рассматривали себя в качестве учителей и проповедников. Лукас Кранах стал глашатаем лютеранства. Эти художники, да и многие другие отражали в своем творчестве самые жгучие проблемы времени. Отсюда удивительная актуальность немецкого искусства в преддверии и во время Реформации и Крестьянской войны.

Через нидерландское искусство XV века, через учения «братьев общей жизни» в немецкое искусство проникли и укрепились в нем идеи пантеизма и

возвышения повседневно. Раз надо всем разлита божья благодать, раз во всем растворена частица бога, то все достойно изображения — человек и букашка, Альпы и кусок дерна. Это убеждение открыло художникам путь к жанровой картине и пейзажу.

Сознание художников, в особенности работавших в гравюре, что их искусство предназначено для самых широких масс, заставляло их обращаться к народной тематике. Быть может, поэтому Германия эпохи Возрождения стала родиной бытового жанра, сначала с морализующим подтекстом, а потом и без него.

Но немецкий Ренессанс не ограничился тем, что дал Европе жанровую картину и гравюру. Немецкие художники создали самостоятельный пейзаж — не только изображение природы без сюжетных вкраплений, но и изображение природы без человека. Это первейшая заслуга «Дунайской школы» и ее величайшего представителя — Альбрехта Альтдорфера.

Из сказанного становится ясным, насколько самостоятельное место занимал немецкий Ренессанс в развитии западноевропейского искусства.

Со второй трети XVI века наступает период позднего Возрождения в искусстве Западной Европы⁴. Это было неоднородное явление, в котором переплетались разные, зачастую противоречивые тенденции. Кризис ренессансной культуры вызвал стремление сохранить, канонизировать достижения в искусстве высшего ее этапа. Эта консервативная линия была очень сильна в течение всего зрелого XVI века. С другой стороны, в творчестве ряда архитекторов и художников проступают часто еще не очень определенные новые моменты, предвещающие искусство барокко. И, наконец, сближаясь то с консервативной линией, то с протобарочной, развивалось искусство маньеризма. Очень своеобразное, оно иногда принимало эзотерический и формальный характер, иногда, напротив, чрезвычайно эмоциональный и перенапряженный. Это кризисное искусство, которое, однако, несло в себе много интересного и значительного.

Как же шла эволюция позднего Ренессанса? В Нидерландах кризисные явления обнаружили еще в начале века. Этот кризис развивался и дальше. Положение не изменилось даже в результате деятельности гениального Питера Брейгеля. И лишь в начале XVII столетия наступили перемены. Но это был новый этап в развитии искусства.

Несомненно, трагические события 1527 и 1530 годов повлияли также на культурную жизнь Италии, как впоследствии Контрреформация. Повлияли, но не изменили ни господствующей роли архитектуры и изобразительных искусств в культуре страны, ни общего направления в их эволюции.

Что касается немецких земель, то здесь ситуация отличалась от других стран Европы. Несомненно, кризис Возрождения не миновал бы Германии, как он не миновал Нидерланды, Италию, Францию. Но здесь свою губительную роль сыграла Реформация. Правда, не все реформационные течения выступали с иконоборческими лозунгами, и уничтожение памятников церковного искусства не было повсеместным явлением. Но Реформация в лучшем случае относилась безразлично к изобразительному искусству. А изобразительное искусство Возрождения в основном служило религиозным нуждам. Таким образом, немецкое искусство потеряло главную основу своего существования.

Дало себя знать также отсутствие больших и постоянных заказов со стороны императора, князей и аристократии. Расцвели прикладное искусство и художественное ремесло. Они сумели подчинить своим нуждам изобразительное искусство (скульпторы делали модели для серебряников и мебельщиков, живописцы рисовали орнаменты). Произошло насильственное прекращение этапа, начавшегося еще в XV столетии.

С середины XVI века в Германии намечается некоторое оживление художественной деятельности. В основном в землях, верных католичеству, и при княжеских дворах. Это то искусство, которое обычно называют немецким Ренессансом, хотя оно перенимает формы итальянского и романистского нидерландского искусства. При дворах, в особенности императорском в Праге

и герцогском в Мюнхене, работают художники-космополиты, преимущественно голландцы и фламандцы. Они формируют утратившее свой национальный характер немецкое искусство. Искусство Германии второй половины XVI века активно включается в маньеристическую струю развития западноевропейского искусства.

Автор кратко и, может быть, слишком схематично изложил свои взгляды на эволюцию немецкого искусства XIV—XVI столетий. Естественно, что эта эволюция была сложнее и противоречивее. Специалисты без труда обнаружат, быть может, даже упущения. Но наша основная задача состояла в том, чтобы вопреки глубоко укоренившемуся мнению показать, что немецкое искусство этого времени развивается в унисон с передовым западноевропейским искусством, что оно переживает свой расцвет в то же время, что и искусство Италии, и что, следовательно, мы вправе говорить об эпохе Дюрера (1490—1530-е годы) как о немецком Возрождении. Что касается периода с 1430 года до конца XV века, то ренессансные стремления в нем, на наш взгляд, недостаточно четко выражены. И лучше воздержаться от определения его в качестве раннего Возрождения. Это переходный период, в котором ощущаются ренессансные тенденции. Искусство Германии двух последних третей XVI века маньеристично и знаменует собой упадок немецкого Возрождения.

1
 Подробно об этом: Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М., 1972. с. 11—16. См. также: Kaufmann R. Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Winterthur, 1932; Ferguson W. K. The Renaissance in Historical Thought. Cambridge, 1948. Автор считает возможным в дальнейшем отказаться от частых ссылок.

2
 Сам Вельфлин в значительной степени отказался от формаль-

ного метода, о чем свидетельствует хотя бы его последняя большая работа: Wölfflin H. Italien und das deutsche Formgefühl. München, 1931. В русском изд.: Вельфлин Г. История Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934.

3
 Либман М. Проблема эволюции стиля в немецком искусстве XV—XVI веков.— В кн.: От эпохи Возрождения к двадцатому веку. М., 1963. с. 90—103; Он же: Дюрер и его эпоха. М., 1972.

4
 Подробнее об этом периоде в западноевропейском искусстве см. статью настоящего сборника «Эпоха Реформации и изобразительные искусства позднего Возрождения».

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО ОКОЛО 1400 ГОДА И ПРОБЛЕМА ТАК НАЗЫВАЕМОЙ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЙ ГОТИКИ

Выставка «Европейское искусство около 1400 года», проведенная венским Музеем истории искусств летом 1962 года, вновь привлекла внимание ученых к проблемам эволюции и сущности западноевропейского искусства на рубеже XIV и XV столетий. В своей рецензии Маргрет Рикерт правильно отметила, что венская выставка «неофициально была объявлена (выставкой) интернационального стиля около 1400 года»¹. Таким образом, был поднят на щит термин, возникший в конце XIX века (с тех пор понятие «интернационального стиля» или «интернациональной готики» прочно вошло в искусствоведческий обиход). Но удивительно: даже среди ученых, употребляющих этот термин, нет единодушия. Они придают словосочетанию «интернациональная готика» очень разное значение².

Что же подразумевается под этим понятием? Наука обратила внимание на ряд феноменов, проявивших себя в западноевропейском искусстве приблизительно между 1370 и 1420 годами. (Кстати, и в области хронологии мнения ученых сильно расходятся: нижняя граница сдвигается до 1340-х годов, а верхняя — до 1440-х годов и далее.) В самых общих чертах это следующие явления: возникновение схожих стилистических моментов в искусстве разных, нередко весьма отдаленных друг от друга стран, например, в Англии и Испании, Вестфалии и Ломбардии, Франции и Чехии; аристократизация и эзотеричность этого стиля; явно выраженная эстетизация искусства при возросшем интересе к натуралистическим деталям.

Именно широкое распространение одинаковых стилистических тенденций, как бы утеря национальных и локальных черт позволили назвать это искусство «интернациональным». О правомочности термина и правильности самой характеристики речь пойдет ниже. Пока что попытаемся проследить историю возникновения и эволюцию понятия «интернационального стиля».

Термин был введен французским ученым Луи Куражо в его «Лекциях, прочитанных в Луврской школе в 1887—1896 годах»³. Он характеризует искусство рубежа XIV—XV веков как «l'art international» и «gothicité universelle». Правда, из дальнейшего изложения становится ясным, что это «интернациональное искусство» возникло благодаря французскому вкладу в европейскую культуру и развивалось под эгидой Франции⁴. Более того, оно явилось зачинателем европейского Ренессанса.

Примерно в те же годы над проблемами искусства рубежа этих веков размышлял австрийский искусствовед Юлиус фон Шлоссер. В статье «Веронская иллюстрированная книга и придворное искусство XIV века»⁵ он впервые выдвинул положение об «осеннем веке» («herbstliches Zeitalter») по отношению к концу XIV столетия. Для Шлоссера, естественно, это время знаменует собой завершение, отцветание готической культуры⁶.

В упомянутых уже работах обрисовываются два подхода к интересующей нас эпохе. Для Куражо рубеж XIV—XV веков—время зарождения нового. Этому «оптимистическому» взгляду противостоит мнение Шлоссера, видевшего в культуре конца XIV столетия завершение эволюционного цикла. Но важно то, что как один, так и другой не сомневаются в интернациональном характере этого искусства и рассматривают его не самостоятельно, но как начало (Куражо) или конец (Шлоссер) длительной эволюции. Для большинства дальнейших исследований характерен именно такого рода метод.

Правда, увлечение маньеризмом отодвинуло занятия «интернациональной готикой» на второй план, пока в 50-е годы не пробудился новый интерес к этому явлению. Его кульминацией оказалась упомянутая выставка 1962 года в Вене.

Большинство историков искусства, занимавшихся поздним средневековьем и Возрождением, приняли на вооружение понятие «интернациональной готики» почти не задумываясь. Но те, кто мотивировал свою точку зрения, разделились на два лагеря: одни утверждали, что «интернациональный стиль» охватывает все западноевропейское искусство на рубеже веков или хотя бы полностью определяет его характер; другие, более осторожные, выдвигали тезис о преимущественном значении «интернационального стиля» среди прочих тенденций того времени.

Наиболее прямолинейно идею о полном господстве «интернационального стиля» выразил Георг Вайзе в книге «Духовный мир готики и его значение для Италии»⁷. Книга в свое время подверглась заслуженной критике, но идеи Вайзе продолжали жить. В последнее время в близком к Вайзе духе высказался Харальд Келлер в статье «Италия и мир придворной готики»⁸.

Келлер связывает понятие «интернациональной готики» с придворным, аристократическим искусством и противопоставляет его предшествовавшему по времени «бюргерскому» стилю зрелого XIV века. Толчком для зарождения «интернациональной готики» послужили потрясения, вызванные эпидемиями чумы. Исследователь устанавливает хронологические границы «интернациональной готики»—1390—1430-е годы. После 1430-х годов, по его мнению, на севере возникает поздняя готика, а в Италии—Ренессанс. Именно на родине Возрождения «придворная (то есть интернациональная) готика» держится еще долго—вплоть до третьей четверти XV века. «Интернациональный стиль» характеризуют аристократизм, грация и веселье образов, красота светлого и сверкающего колорита. Этот стиль чужд реальности, он создает мир грез. Вместе с тем возрастает светский характер искусства. Роскошно иллюминированные часословы и маленькие переносные алтари предназначались для представителей аристократии; расцвет ювелирного искусства, появление портретов—все это свидетельствовало о сдвиге в сторону светскости и аристократичности. Келлер приводит большое количество примеров искусства такого рода.

На сходных позициях стоит один из организаторов выставки 1962 года Отто Пехт, крупнейший австрийский искусствовед-медиевист. В статье для каталога, характерным образом озаглавленной «Готика периода 1400 года как общеевропейский художественный язык»⁹, он обращает внимание на странный, с его точки зрения, феномен: в эпоху полного политического и социального разброда возникло чрезвычайно единообразное искусство,—настолько единообразное, что его очень легко определить хронологически, но очень трудно привязать к определенной школе. Пехт указывает на пути, по которым однотипные стилистические элементы проникали от одного правящего двора к другому. Для него «интернациональная готика»—в первую очередь аристократический стиль, нашедший, однако же, поклонников и в городских кругах.

Об отсутствии единомыслия даже среди организаторов венской выставки свидетельствует хотя бы статья Шарля Стерлинга «Живопись в Европе около 1400 года»¹⁰. В самом начале статьи французский ученый заявляет, что термины «придворный стиль», «интернациональная готика» и т. п. его вполне удовлетворяют. Напротив, историк Г Схюльте-Нордхолт в статье того же

каталога начисто отвергает эти термины¹¹. Таково «единодушие» организаторов выставки. Стерлинг пишет о космополитизме феодальной аристократии и ее культуры. Ничего удивительного, что придворное искусство по своей сущности тоже космополитично. Однако Стерлинг допускает существование национальных оттенков внутри «интернационального стиля», и в этом выражается отличие его позиции от позиции сторонников полного господства «интернациональной готики» (Вайзе, Келлер, Пехт).

В щекотливом положении оказались итальянские исследователи. С одной стороны, в Италии достаточно четко обрисовываются явления, полностью входящие в понятие «интернациональной готики» (творчество Лоренцо Монако, Джентиле да Фабриано). Более того, итальянцы были даже обижены тем незначительным местом, которое было уделено их искусству на венской выставке. Но, с другой стороны, нельзя не отметить, что параллельно с «интернациональной готикой» в Италии конца XIV века действовали последователи Джотто (Альтикьеро и Аванцо), а в начале XV века появились Брунеллески, Донателло, Мазаччо и их единомышленники. Поэтому в статье, посвященной «интернациональной готике» в Ломбардии, Эдоардо Арслан вынужден, пусть вскользь, упомянуть о явлениях в искусстве Северной Италии, не связанных с «интернациональным стилем»¹².

Несомненный интерес представляют работы Лианы Кастельфранки Вегас, посвященные вопросам «интернационального стиля» — статья «Историческая судьба «интернациональной готики» (по поводу венской выставки)» и книга «Интернациональная готика в Италии»¹³. Во многом опираясь на мнения Панофского (о них еще предстоит разговор), она развивает довольно стройную теорию эволюции и сущности «интернациональной готики». Основные положения обеих работ исследовательницы могут быть сформулированы следующим образом.

Во второй половине XIV — начале XV века Западная Европа переживает глубокий кризис. Схизма, упадок Священной Римской империи, Столетняя война — вот тот фон, на котором развивается культура. Духовная жизнь знаменуется упадком науки и поэзии, ростом мистических настроений и ересей. В искусстве появляется «интернациональная готика». Она возникает как сугубо аристократическое движение, в основе своей охранительское и эзотеричное. Уходящий класс пытается отгородиться от реальности и создать вымышленный мир для избранных (Панофский). Отсюда изысканность и зашифрованность произведений. Но, как это часто бывает, искусство, представляющее интересы определенного класса, становится достоянием и других слоев общества. Поднимающееся бюргерство присваивает себе то, что предназначалось для аристократии. Вместе с тем оно вносит в искусство «интернациональной готики» элементы собственного мировоззрения. Вклад буржуазии выражается в интересе к реальности, в появлении внутри изысканных произведений «интернационального стиля» натуралистических черт.

Важной чертой «интернациональной готики» является ее эмансипация от церкви. Основные заказчики и потребители этого искусства — аристократия, рыцарство и богатые слои бюргерства. Появляются первые светские меценаты. Небольшие по размерам и портативные предметы (складни, шпалеры, украшения, маленькие картины) легко меняют местонахождение. А попав в иную художественную среду, они влияют на местных художников. Этим определяется космополитический характер «интернационального стиля».

Л. Кастельфранки Вегас прослеживает зарождение и распространение «интернациональной готики». Она возникает около 1345 года при папском дворе в Авиньоне. Ее зарождение поощряет сама космополитическая обстановка в итальянском анклав на территории Франции. Оттуда «интернациональный стиль» переходит ко французскому королевскому двору, а затем к родственным дворам в Бурж и Дижон. На Востоке он расцветает в Праге при дворе Люксембургов. Затем этот аристократический стиль находит себе дорогу к английскому королевскому двору и проникает в итальянские резиденции (Милан, Верона, Неаполь). Таким образом, «интернациональная готика» заво-

евывает всю просвещенную Европу. К рубежу XIV и XV веков господствующего центра уже нет, происходит беспрестанный обмен ценностями, что и придает искусству этого времени неповторимо космополитическую окраску.

Интересно, что не только Кастельфранки Вегас, но и другие искусствоведы неоднократно ссылаются на мнение Эрвина Панофского. И не случайно. Этот замечательный ученый со всей серьезностью обращается к проблеме «интернационального стиля» в книге «Раннеидерландская живопись. Ее истоки и характер»¹⁴. Данному вопросу посвящена глава под названием «Ранний пятнадцатый век и «интернациональный стиль».

Вот что по этому поводу пишет Панофский. Он не отрицает интернационального характера других стилевых явлений. Но обычно в таких случаях можно проследить господствующую роль одной страны или даже области: высокая готика расцвела раньше всего и пышнее всего в Иль-де-Франсе, Возрождение — в Тоскане, барокко — в Италии, рококо — в Париже. «Интернациональный стиль», хотя и возник во Франции, немыслим без итальянских, нидерландских, немецких, австрийских, испанских, английских компонентов. Художники различных национальностей привлекаются к разным дворам, их произведения экспортируются. Все это как бы стирает национальные особенности. Вот почему многие произведения (Панофский приводит примеры) до сих пор не только анонимны, но и не локализованы.

Ученый обращает внимание на экстравагантность стиля. По его мнению, это явление, характерное для эпохи, когда стареющий правящий класс начинает испытывать натиск молодых социальных сил. Он пишет об основании множества аристократических орденов. Но их появление не продиктовано, как это было ранее, религиозными или политическими потребностями, они должны были служить охранительским целям, то есть попыткам отделиться от масс, уйти в мир, закрытый для прочих. Этим объясняется утонченность, герметичность культуры рубежа веков. Вместе с тем «интернациональный стиль» открыл для искусства и жизнь «простых людей». Именно в эти годы возникают «простонародные» сюжеты, например «Поклонение пастухов». Появляется интерес к показу социальных контрастов, причем представители высших классов идеализируются, а простолюдины изображаются натуралистически (миниатюры бривиариев). Панофский указывает также на четко выраженные упадочнические черты в искусстве «интернационального стиля» — слабость, инертность, меланхоличность его образов. С этими явлениями он связывает популярность сюжета «Пляски Смерти» и частое изображение разлагающихся трупов.

Чрезвычайно важно то обстоятельство, что Панофский пытается вскрыть социальные корни «интернациональной готики». Большинство исследователей в этом вопросе следуют за ним (мы это видели на примере Кастельфранки Вегас)¹⁵. Вместе с тем именно социологи искусства очень неохотно пользуются понятием «интернационального стиля», видимо, в силу того, что вопросы стиля их вообще мало волнуют¹⁶. Интересно, что Фридрих Антал в книге «Флорентийская живопись и ее социальный фон» приходит к результатам, противоположным общепринятым взглядам¹⁷. Исследователь показывает — правда, на ограниченном материале Тосканы, — что основными заказчиками произведений позднеготического искусства¹⁸ во Флоренции были плебейские круги, члены средних и младших цехов, в то время как передовые, ренессансные стремления поддерживались представителями городской верхушки. Хотя социология Антала в значительной мере прямолинейна и схематична, да и поле исследования узкое и нетипическое (Флоренция не знала сильной аристократии), во всяком случае первая часть его формулы заставляет задуматься над правильностью положения об аристократическом характере «интернационального стиля».

К какому же итогу приходит непредвзятый исследователь проблемы? Первое, на что он обращает внимание, это зыбкость самого термина. Одни его применяют, другие — отрицают, третьи — игнорируют. Второе — и об этом говорят сами адепты «интернациональной готики» — это то, что она не единственный интернациональный стиль. И если Панофский выдвигает наличие

особого характера интернациональности, то с таким же успехом можно найти черты интернациональности, присущие только высокой готике (распространение по путям следования строительных артелей или передача художественных приемов монастырями одного ордена), только барокко (унифицирующие требования Тридентского собора) или только рококо (мода французского двора).

Далее — даже многие поклонники термина «интернациональный стиль» не настаивают на том, что он полностью исчерпывает художественную проблематику эпохи. Наряду с космополитическими тенденциями искусство рубежа XIV—XV веков знает и локальные и национальные формы. Дело только в том, что исследователи, допускающие существование этих форм, упоминают их скороговоркой и обращают главное внимание на «интернациональный стиль».

И, наконец, оказывается, что формула «интернациональный стиль — аристократический стиль» тоже не выдерживает проверки. Пишущие об «интернациональной готике» вынуждены признаться, что ее приверженцами были также и бюргеры. А Антал показал, что на почве Флоренции «аристократический» изысканное искусство пользовалось успехом в кругах мелкой буржуазии.

Таким образом, понятие «интернациональной готики» оказывается весьма зыбким и неясным. На этом автор мог бы завершить свою статью. Тем не менее ему хотелось бы в очень краткой форме изложить свою точку зрения на ситуацию в западноевропейском искусстве рубежа XIV и XV веков¹⁹.

На ситуацию, сложившуюся в Западной Европе во второй половине XIV века, необходимо взглянуть с диалектических позиций. Положение в политической, социальной и духовной областях достаточно полно изобразили и Панофский, и Схютте-Нордхольт. Но результатом схизмы, Столетней войны, упадка Империи было не появление единой «интернациональной» культуры, а распад наднационального начала культуры зрелого средневековья. Отказ от универсалистских претензий папства и императоров, создание государств в современном смысле слова приводят к консолидации национальных сил. Возникают локальные, а затем и национальные художественные школы. Наряду с этим продолжает жить феодальная, во многом аристократическая культура. В этом сказывается дуализм эпохи; и долгое время еще будет неясным, какие тенденции в европейской культуре возобладают²⁰.

Момент двойственности культуры около 1400 года надо иметь в виду, когда обращаешься к искусству того времени. С одной стороны, мы наблюдаем тесную связь между европейскими дворами, во многом определившими вкусы современников. Известно также, что строители-артельщики вели кочевой образ жизни, что приводило к широкому распространению идей и мотивов. Но вместе с тем крепили привязанные к определенному месту мастерские, все сильнее давали о себе знать локальные особенности, а нередко стали выступать и индивидуальные черты художников. И если сторонники «интернациональной готики» приводят в доказательство своей правоты такие трудно локализуемые произведения, как венский алтарь Мастера из Хейлигенкрейца (француз? австриец?), или алтарь Римини во Франкфурте-на-Майне (работа немца или нидерландца?), или венский портрет императора Сигизмунда (Пизанелло? а может быть, чех?), или Пэльский алтарь (Зальцбург? Бавария? Швабия?), то примеров ярко выраженного национального или по меньшей мере локального типа произведений на рубеже XIV и XV веков так много, что их перечень занял бы страницы. Достаточно привести такой ряд произведений с четко выраженными локальными особенностями, созданных, скажем, в 1390-е годы и только в области скульптуры: работы Андре Бонева в Бурже, Клауса Слютера — в Дижоне, «прекрасные» мадонны на востоке империи, статуи и рельефы портала (так называемой *porta della mandorla*) флорентийского собора. Такого рода сопоставления можно делать в отношении любого десятилетия интересующего нас периода. Таким образом, теория универсализма «интернациональной готики» не выдерживает критики. О ней можно говорить только в сугубо ограниченном смысле (как это делает Панофский).

Как же обстоит дело с аристократическим характером искусства около

1400 года? Широко распространилось мнение, что «интернациональная готика» опиралась на аристократию, на феодальные круги, в то время как национальные стремления выражались демократическими кругами, в первую очередь городским населением. Этот взгляд упрощает проблему.

Изысканный характер, эзотеричность и зашифрованность — черты, приписываемые «интернациональной готике», — присущи искусству лишь немногих дворов: королевского в Париже, герцогских — бургундского в Дижоне и беррийского в Бурже, императорского в Праге, двора Висконти в Милане, для нескольких более мелких княжеских дворов, пытавшихся тянуться за сильными мира сего. Подавляющее большинство феодальной знати (за исключением итальянской) были слишком бедны и необразованны, чтобы вообще интересоваться искусством, выступать в роли мецената и, таким образом, формировать художественные вкусы. Зато среди городских жителей — патрициев и нуворишей низкого происхождения — появляются люди, которые подхватывают аристократические стремления вельмож и, обладая большими средствами, принимают с аристократическим образом жизни и любовь к утонченному искусству.

Как при дворах, так и в городах существовали параллельно, нередко даже в чем-то смыкаясь, утонченные аристократические и «демократические» тенденции. Достаточно упомянуть о позднеготических современниках Донателло и Мазаччо во Флоренции, об одновременном пребывании Жака де Барзе и Клауса Слютера в Дижоне, Йоганнеса Юнге и Мастера Марии семьи Дарсо в Любеке. Примеры взяты преднамеренно из трех разных областей Европы. Важно то, что чрезвычайно изысканные произведения Лоренцо Монако и Герардо Старини предназначались как раз для наиболее демократических заказчиков, тогда как Донателло и Мазаччо нередко работали по заказам высокопоставленных лиц. А утонченный Жак де Барзе и патетический Клаус Слютер оба были придворными бургундских герцогов и выполняли их поручения, в то время как любекские мастера разной стилистической направленности обслуживали преимущественно своих сограждан, представителей третьего сословия. Очевидно, что ситуация в художественной жизни была чрезвычайно сложна и что уравнение «интернациональная готика — искусство аристократии, а национальные тенденции присущи искусству третьего сословия» не может нас удовлетворить.

Так что же заставляет сторонников «интернационального» и «аристократического» стилей упорно придерживаться своих мнений? Не будем говорить о тех многочисленных авторах, которые пользуются этим термином, так сказать, не задумываясь. Мы убедились в том, что ряд серьезных ученых Запада выступают сознательными апологетами «интернациональной готики». Конечно же, в основе их убеждений лежат научные факты, хотя и в чем-то субъективно трактованные (кто из нас безгрешен в этом смысле?!). Но именно эта субъективная трактовка открывает завесу над потаенными мыслями представителя буржуазной науки.

Обратимся еще раз к каталогу выставки «Европейское искусство около 1400 года». В предисловии тогдашний директор Музея истории искусств Винценц Оберхаммер пишет о «захватывающей актуальности эпохи около 1400 года для современности»²¹. Это была эпоха переориентации, зарождения нового человека, попыток реформ, параллельного существования утонченных традиций и революционных новшеств в общественной жизни. Во всем этом Оберхаммер видит связь с нашим временем. А Схюлте-Нордхолт в уже цитированной статье обращает внимание на внутреннюю близость людей тех отдаленных лет с нашими современниками. В одном месте этой очень интересной работы он пишет следующее: «...она [выставка] сталкивает нас с нашими собственными проблемами, с нашей собственной ностальгией по более надежному миру, с вопросом, в какой степени мы «multis mutatis mutandis» по сути действуем так же. Вот почему эта выставка в высокой мере актуальна»²². Вот почему, добавим мы от себя, не только организаторы выставки, но и большинство буржуазных ученых, занимающихся поздним средневековьем, эпоха около 1400 года привлекает главным образом одной своей стороной —

осенним флером отцветающей и утонченной культуры. Культуры, отступающей под натиском свежих сил.

Но есть в этом времени еще один аспект, роднящий в глазах этих ученых рубеж XIV и XV веков с нашей эпохой,—недаром речь идет об «интернациональном стиле». Людям эпохи «Малой Европы», «Европейского экономического сообщества», «Европейского парламента» и т. д. и т. п. наднациональный, как они его понимают, характер культуры позднего средневековья должен казаться особенно близким. (Добавим в скобках, что выставка «Европейское искусство около 1400 года» прошла под покровительством «Европейского Совета».) Вот так политика врывается в, казалось бы, столь академические занятия искусством далекого прошлого.

1
Serkert M. European Art about 1400.—Burlington Magazine, 104, 1962, p. 367—373.

2
Этот факт обратил внимание Бялостоцкий (Białostocki J.) Le Gothique tardif: désaccords sur le concept.—Information Histoire de l'art, 13, 1968, p. 106—128).

3
Grajod L. Leçons professées à l'École du Louvre (1887—1896). Paris, 1899—1903.

4
Эту точку зрения Куражо разделяют многие ученые. Не так давно в таком же духе высказался Жак Дюпон (Dupont J.) Peinture gothique. Genève, 1962.

5
Kosser J. von. Ein verone-
sische Bilderbuch und die hö-
chste Kunst des XIV. Jahrhun-
derts.—Jahrbuch der Kunstsamm-
lungen des allerhöchsten Kaiser-
lichen Hofes, 16. 1895. S. 144—230.

6
Впоследствии эту идею подхва-
тил и преподнес в блестящем исследовании голландский историк Хейзинга (Huizinga J.) Die Wanden des middeleeuwen. Haarlem, 1919). Книга переведена на русский язык: Хейзинга Й. Средневековья. М., 1988 г. (перевод Д. В. Сильвестрова, статья Д. В. Михайлова, комментарий Ю. В. Харитоновича).

7
Keller H. Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Ita-

lien. Halle, 1939; Idem. Il termine del «tardo gotico» nell'arte settentrionale.—Paragone, 1952, № 31, p. 24—34.

8
Keller H. Italien und die Welt der höfischen Gotik.—Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der J. W. Goethe-Universität Frankfurt a. M., Bd. 3, Jg. 1964, № 4. Wiesbaden, 1967, S. 93—167.

9
Pächt O. Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstspache.—In: Europäische Kunst um 1400. Wien, 1962, S. 52—65.

10
Sterling Ch. Die Malerei in Europa um 1400.—Ibid., S. 66—78.

11
Schulte-Nordholt H. Die geistesgeschichtliche Situation der Zeit um 1400.—Ibid., S. 27—51.

12
Arslan E. Riflessioni sulla pittura gotica «internazionale» in Lombardia nel tardo Trecento.—Arte lombarda, 8, 1963, p. 25—66.

13
Castelfranchi Vegas L. Fortuna storica del «gotico internazionale» (a proposito della mostra a Vienna).—Paragone, 1962, № 155, p. 60—74; Eadem. Il gotico internazionale in Italia. Roma, 1966 (автор статьи пользовался немецким изданием: Castelfranchi Vegas L. Die internationale Gotik in Italien. Dresden, 1966).

14
Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Its Origins and Cha-

racter. Cambridge, Mass., 1953 (автор статьи пользовался 4-м изданием 1966). Вскользь он затрагивает эти проблемы в кн.: Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960, p. 161—162.

15
Четче всего это сделал А. Эмилиани в англо-итальянской «Энциклопедии мирового искусства» (англ. вариант: Emiliani A. The International Gothic Style.—Encyclopedia of World Art, vol. 6. Toronto—London, 1962, p. 466—467).

16
Hauser A. The Social History of Art, vol. 1. London, 1951.

17
Antal F. Florentine Painting and Its Social Background. London, 1947.

18
Он не пользуется термином «интернациональная готика».

19
Автор подчеркивает, что речь идет лишь об искусстве «католической» Европы. У России эпохи Феодана Грека и Рублева, как и у Византии,—свои проблемы.

20
На это обратили внимание чешские ученые Я. Пешина и Я. Хомолка (Pešina J., Homolka J. K problematice evropského umění kolem roku 1400.—Umění, 11, 1963, str. 161—206).

21
Europäische Kunst um 1400, S. 4.

22
Ibid., S. 39.

ЭПОХА РЕФОРМАЦИИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

В заглавие статьи вынесены и Реформация, и Возрождение. В первом случае речь идет не только о самой реформе католической церкви, но и о всей совокупности исторических событий XVI столетия и общественных отношений, получивших развитие в этот период. Понятие позднего Возрождения охватывает сочетание разнородных художественных явлений, включающих в себя консервативные стремления в искусстве, попытки дальнейшего развития ренессансных черт и зарождение новых тенденций, которым предстояло полностью воплотиться в XVII и XVIII веках. При всей их разнородности они образуют своеобразное единство.

Изобразительные искусства последних двух третей XVI столетия переживают определенный кризис. О его характере речь пойдет в дальнейшем. Здесь же следует отметить, что по отношению к Италии, Франции, Нидерландам можно говорить о кризисе, пути выхода из которого намечались еще в течение века. В Германии же наблюдается упадок изобразительных искусств, продлившийся до начала XIX столетия. Эти явления кризиса и упадка привлекают особое внимание, так как они коснулись именно изобразительных искусств. Ведь XVI столетие ознаменовалось расцветом философии и точных наук, изобретательства и техники, литературы и музыки. Более того, прикладные искусства достигли в это время большого совершенства. Так что стремление найти истоки кризисных явлений в области изобразительных искусств вполне понятно.

Поиски истоков кризиса изобразительных искусств, во всяком случае в странах по ту сторону Альп, привели исследователей к религиозным столкновениям XVI века. Причем ученые довольно четко разделяются на католиков, объявивших причиной всех бед Реформацию, и не католиков, считающих, что римская церковь в немалой степени способствовала гибели ренессансного искусства. Спор этот велся и ведется с достаточной запальчивостью, что не помогает выяснению истинного положения вещей.

Роль Реформации в культурной жизни разных стран была неодинаковой, но в общем она отразилась отрицательно на развитии изобразительных искусств. Это проявилось самым прямым образом в иконоборческих учениях и выступлениях, имевших место буквально с первых лет Реформации (в Виттенберге — в 1522 году, в Нюрнберге — неоднократно между 1523 и 1526 годами). Особенно распространенными они были в Нидерландах, Швейцарии, Эльзасе, Вестфалии. Иконоборчество действовало в двух направлениях: иконокласты разрушали алтари и другие произведения церковного искусства, они препятствовали созданию новых произведений для церквей.

Правда, противники Реформации склонны преувеличивать роль иконоборческих движений. Движения эти возникали спорадически и охватывали не столь уж значительные регионы.

Более пагубным оказалось безразличие к изобразительным искусствам, которым отличалось большинство реформационных учений, даже самых умеренных. Имеются признания ведущих деятелей Реформации, недвусмысленно свидетельствующие об этом. Так, Лютер писал о том, что ему безразлично, есть ли в церквах произведения искусства или нет. И добавляет: «Хотя лучше, если бы их вовсе не было»¹ Меланхтон, а его считают наиболее склонным к восприятию искусства среди деятелей Реформации, писал о его «бесполезности» и «ничтожестве»². Как для одного, так и для другого изобразительные искусства имели право на существование постольку, поскольку они служили целям пропаганды вероучения. Дружеские отношения Лютера и Кранаха обычно принимают за доказательство интереса реформатора к искусству, что неправильно и не находит подтверждения в фактах. Это была дружба единомышленников. Так же скорбный хор, прозвучавший в связи со смертью Дюрера, в особенности среди протестантов, был данью памяти великого немца, гордости Германии, сторонника Реформации, а не гениального художника.

Все это представляет особенно важным, если учесть, что в те времена, главным образом к северу от Альп, основной областью приложения сил художника было церковное искусство, а основные заказы исходили из кругов католической церкви, от монашеских орденов и многочисленных связанных с церковью организаций — религиозных братств, объединений религиозного характера ремесленников и купцов. Тогда становится ясным тот ущерб, который во всяком случае поначалу нанесла Реформация искусству.

Уже со второй половины 1520-х годов катастрофически падает количество заказов на произведения церковного искусства в районах, охваченных реформационными движениями. После 1525 года в Германии более не создавались крупные алтари — гордость и краса немецкого искусства XV столетия. Нидерландские алтарные мастера сильно ограничили свою деятельность и стали в основном работать на экспорт — преимущественно на Северную Германию, Скандинавию, Пиренейский полуостров. Похоже, что художников распространение Реформации застало врасплох. Правда, живописцы нашли какой-то выход в область портретного искусства. Количество картин на светские мифологические и аллегорические сюжеты было ничтожным, а бытовой жанр только зарождался. Мастера графики продолжали делать иллюстрации для книг, календари и лубки. Хуже всего оказалось положение скульпторов, чья работа почти полностью была предназначена для украшения культовых зданий. И если в романских странах издавна существовало светское — княжеское — меценатство (даже при дворах церковных вельмож), то в германских странах оно стало играть значительную роль лишь с конца XVI века.

Надо отметить, что Лютер и его приближенные пытались выработать протестантскую иконографию. В основном это были религиозные аллегии. Но умозрительность протестантских догматов привела к тому, что эти аллегии не привились и не нашли распространения. В качестве примера можно сослаться на картину Лукаса Кранаха Старшего «Грехопадение и Спасение» (1529, Гота, Музей замка). Это в сущности иллюстрация одного из основных положений лютеранства — «спасения посредством веры»: из-за грехопадения человек становится игрушкой в руках смерти и дьявола, но Иоанн Креститель приобщает человека к вере; фонтан крови брызжет из раны распятого Христа на голову человека, смывая с него первородный грех. Путаное содержание картины нуждается в подробных объяснительных надписях.

Интересно, что католическая церковь, перейдя в контрастступление, стала поначалу на тот же путь создания сложных и абстрактных аллегорий, также не давших стимулов для художественной фантазии. К такого рода контрреформационным произведениям относятся «Аллегория креста» Вольфа Губера (Вена, Музей истории искусств) и «Христос и Церковь несут кресты» Лелио Орси (Мадрид, Прадо).

Римская церковь довольно скоро поняла бесплодность такого пути. Тридентский собор поставил перед художниками четкую задачу. Опираясь на аристотелевские положения, он предъявил к произведению церковного искусства

следующие требования: трогать зрителя, поучать его и доставлять ему удовольствие (*movege, docere, delectare*). Очевидно, что не все направления в тогдашнем искусстве удовлетворяли этим требованиям. В первую очередь это относится к маньеризму, вернее, к первой его волне — искусству эзотерическому, усложненному и внешне сдержанному (Понтормо, Бронзино, Пармиджанино). В дальнейшем маньеризм принял несколько иную форму, в большей степени соответствовавшую запросам церкви.

Не знаю, можно ли это записать в актив Реформации, но, лишившись такого могучего заказчика, каким до сих пор была церковь, художники стали искать иное применение своим силам. В регионах, где победила Реформация (но не только там), стали вырабатываться новые жанры — пейзаж, изображение бытовых сцен, натюрморт, а также развиваются жанры и виды искусств, ранее бывшие на второстепенных ролях, такие как живописный и скульптурный портреты, светский памятник. Было бы, конечно, наивно считать, что художники создавали и развивали эти жанры только из-за того, что не могли работать для церкви. Пейзаж, бытовой жанр, светский портрет возникли независимо от Реформации, и их истоки следует искать в дореформационном искусстве (донаторский портрет, аллегорический пейзаж и др.). Но несомненно, что интересы художников и заказчиков (что не менее важно) теперь все чаще обращались к светской тематике.

Правда, для полного развития и внедрения новых жанров требовалось время. И их расцвет наступил уже в следующем столетии.

Итак, религиозная борьба оказала несомненное влияние на судьбы изобразительных искусств XVI столетия. Но мы увидим, что это влияние не следует абсолютизировать, что были и другие факторы, оказавшие воздействие на эволюцию искусств.

Социальные изменения, имевшие место в течение XVI столетия, коснулись как заказчиков произведений искусств, так и исполнителей.

Феодалная реакция и укрепление княжеской власти влияли самым непосредственным образом на развитие изобразительных искусств. Растет пышность дворов, растет стремление аристократии к репрезентации и возвеличению. Поначалу эти явления распространялись преимущественно в романских странах — Италии и Франции, но постепенно они перешли в Германию и Нидерланды. Княжеское меценатство, известное в Италии и Франции еще с конца XIV столетия, стало появляться и в Германии XVI века.

Естественно, что искусство в той его части, которая была призвана возвеличивать власть имущих, приобретало социально обусловленные черты. Большое распространение получают апофеозы, парадные портреты, светские памятники, то есть те жанры, которым предстоял пышный расцвет в эпоху абсолютизма.

Меняется социальное положение художника. Искусство позднего средневековья и раннего Возрождения выросло на почве города с его демократическим укладом. Придворные художники в своем большинстве сохраняли бюргерский статус. Исклчением являлись живописцы и скульпторы (*imagiers*) французских королей, герцогов Беррийского и Бургундского на рубеже XIV и XV столетий. Но и они сумели сохранить личную независимость от высоких господ; это выражалось, в частности, в том, что художники свободно переходили от одного двора к другому. В те времена художественный цех являл собой активную и динамическую организацию. Пресловутые цеховые строгости касались преимущественно юридических и экономических, а отнюдь не творческих вопросов.

Все это стало меняться в XVI веке. Упадок городского хозяйства, охвативший почти всю Западную Европу, повлек за собой кризис в художественной жизни. В Италии художественные цехи теряют свое былое значение. Действительно, какова могла быть реальная сила цеха, если существовали такие независимые люди, как Микеланджело или Тициан? В одних городах цехи подчиняются государственной власти, в других — ликвидируются вовсе, и художники оказываются без привычной сословной поддержки, предоставлен-

ные сами себе. Часть из них превращается в деклассированный элемент, своего рода предшественников богемы. Часть пытается найти пристанище при дворах и становится челядью вельмож. Широко распространяется стремление добиться придворных чинов и дворянского титула.

Вне Италии и Франции, в особенности в Германии, цехи художников превращаются в кастовые, охранительские организации, тормозящие развитие искусств. Художник становится мещанином и по социальному статусу, и по образу жизни, и по кругу интересов.

Следствием тяжелого положения изобразительных искусств, создавшегося в связи с распространением Реформации, оказался прилив художественных сил в прикладное искусство: расцвели ювелирное искусство, серебряное и столярное дело, изготовление глиняной и оловянной посуды и т. п. Зачастую художественное ремесло смыкалось с ремеслом механика, слесаря, оружейника (роскошно оформленные часы, навигационные приборы, оружие и доспехи). Характерной чертой XVI века в североевропейских странах становится подчинение мастеров изобразительных искусств «прикладникам»: рисовальщики и граверы изготавливают специальные орнаментальные образцы, скульпторы делают модели для украшения мебели, приборов, посуды. Распространяются «ремесленные», в нашем понимании, приемы работы: тиражирование скульптурных образцов, использование техники офорта в гравюре ради ускорения обработки медной доски и др.

Итак, на эволюцию изобразительных искусств XVI столетия оказали воздействие также и социально-экономические сдвиги: феодальная реакция, рост абсолютизма и упадок города.

Но почему же кризис коснулся именно изобразительных искусств? Ведь в городах, несмотря на трудности экономического характера, цвели прикладные виды искусства, механические ремесла; там развивались технические науки, закладывались основы небывалого расцвета музыки! Видимо, изобразительным искусствам XVI столетия были присущи, помимо всего прочего, некие имманентные свойства, которые привели к кризису, а где и к длительному упадку.

Эти имманентные свойства запряганы очень глубоко. Но, как мне кажется, они нашли свое выражение в том, что в течение XVI века в изобразительных искусствах Западной Европы завершалась длительная стадия эволюции — стадия Ренессанса. Об этом свидетельствует своеобразная «усталость», явление, которое можно наблюдать и в других случаях затухания стиля.

В западноевропейском искусстве середины и второй половины XVI столетия, при всех особенностях национального развития, при всем переплетении тенденций, можно различить достаточно четко выраженную консервативную линию, линию, доводящую стиль до крайности, линию, отрицающую традиции и в конечном счете уводящую в следующую стилистическую стадию. Одновременно усиливаются нивелирующие, космополитические тенденции. Они опираются на стремление церкви распространить свою идеологию по всей католической Европе и закрепляются в первую очередь там, где национальные традиции по той или иной причине были ослаблены (например, в Германии). Другой опорой этих космополитических тенденций была аристократия, чьи вкусы в эпоху феодальной реакции играли немаловажную роль.

Консервативная линия основывалась на стремлении сохранить достижения великих мастеров времени расцвета. Она, конечно, была наименее творческой и приводила к формализации приемов, схематизации композиции, омертвлению образов. В церквях и музеях Италии по сей день находится множество произведений подражателей Леонардо да Винчи, Рафаэля, Андреа дель Сарто и Микеланджело. Лишь великим мастерам было дано раскрыть внутри традиции новые творческие возможности, как это было у Микеланджело и Тициана. Свообразные охранительские стремления рано, еще до Реформации, проявились в искусстве Нидерландов: в творчестве многочисленных «продолжателей» великих живописцев «золотого века» — в начале XVI столетия.

Надо сказать, что тенденция дальнейшего развития, а не консервации стиля также опиралась на желание сохранить достижения, только улучшив их. Ведь

представители маньеристического течения в своем большинстве были уверены, что они-то и являются самыми верными последователями великих классиков. Но если мастера классического Возрождения стремились к высокому синтезу реальности, то маньеристы призывали превзойти натуру и, следовательно, удалиться от нее. Если одни добивались гармонии между формой и содержанием, то другие делали упор или на форму, или на содержание. Маньеристы утрировали достижения художников Высокого Ренессанса. Они превратили многоаспектную статую, творцом которой был Микеланджело, в «*figura serpentinata*» — фигуру с бесчисленными аспектами и без основных аспектов одновременно. Они стали пользоваться линейной перспективой, одним из важнейших достижений ренессансной эпохи, для игры и нарочитых искажений. Характерно, что многое в маньеристическом искусстве не нашло дальнейшего развития: оно оказалось бесплодным и как бы подтверждало, что эволюция ренессансной стадии пришла к концу (это относится, например, к «змеевидной фигуре»). Маньеристическое искусство несло в себе и положительные черты. Оно открыло сложность характеристики образов, расширило эмоциональные границы, иногда поднималось до истинно философской трактовки темы. Тем не менее маньеризм завершал собой художественную стадию.

Вместе с тем в искусстве середины XVI века зарождались и крепились тенденции, предвещавшие новую художественную стадию. Особенно явно эти тенденции выразились в зодчестве. Но и в изобразительных искусствах они заметны, главным образом в живописи. Колористические завоевания позднего Тициана, композиционные искания Тинторетто и Веронезе, пространственные построения Корреджо и Микеланджело, тематические находки художников венецианской *террафермы* и нидерландских живописцев — все это признаки зарождения новой стадии.

Основные линии в искусстве не развивались порознь. Они тесно переплетались; настолько тесно, что их порой трудно выделить. В творчестве одного и того же мастера эти линии могли сосуществовать; в одном его произведении ярче выступают одни тенденции, в другом — другие. Быть может, это отсутствие стабильности и целеустремленности, это умение работать одновременно по-разному также свидетельствуют о завершающем этапе художественной стадии.

Небезынтересно хотя бы коротко охарактеризовать положение в ведущих художественных школах Европы.

Италия — родина классического Возрождения. Здесь ренессансные традиции были чрезвычайно сильны, и они стойко держались в течение всего века. Ранний маньеризм представлял собой своеобразную реакцию на классический Ренессанс. В дальнейшем, к середине столетия, консервативные тенденции стали сливаться с маньеристическими. В это же время внутри позднего Возрождения появляются элементы нового развития. Таким образом, переход от одной стилиевой стадии к другой в итальянском искусстве прошел наименее болезненно. К тому же Италия Реформация коснулась в незначительной степени. Продолжало господствовать церковное искусство; круг тем мало и лишь постепенно менялся. Менялся дух, менялись идеалы. Контрреформация во многом способствовала перерождению ренессансных идеалов.

Испания, также почти не затронутая Реформацией, в XVI веке только вступала в круг ведущих в области искусства стран. Расцвет предстоял здесь в XVII столетии. Страна, лишь недавно очистившаяся от иноверцев, заняла наиболее непримиримые позиции по отношению к ересям. Она культивировала аскетическое и вместе с тем чрезвычайно эмоциональное искусство. Из Испании исходили наиболее строгие требования блюсти сословный характер искусства, особенно портрета. Она стала если не родиной, то во всяком случае главным проводником феодального элемента в искусстве.

Несмотря на неблагоприятную политическую и идеологическую ситуацию, Франция дала жизнь своеобразному и не лишнему привлекательности «галльскому» Ренессансу. Религиозные войны не стимулировали развитие церковного искусства. Зато во Франции было традиционно сильным княжеское

меценатство. Искусству Франции XVI столетия также были присущи черты завершающей фазы стиля. Здесь не наблюдается сравнительно плавного перехода, как в Италии. Новый, XVII век принес во Францию и новое искусство.

Как я уже отметил, в Нидерландах кризисные явления дали о себе знать раньше, чем где бы то ни было,—с самого начала XVI столетия. Когда-то великая традиция, завершившись, оставила после себя как бы вакуум, в который хлынули художники, опиравшиеся на чужие — итальянские — образцы, так называемые «романисты». Но в середине века, в самое тяжкое для Нидерландов время борьбы за самостоятельность, проснулись национальные силы и появились художники, чье творчество предначерало пути к расцвету искусств в следующем столетии. Гениальный Питер Брейгель не был одинок. В эти же годы действовали Артсен., Бейкелар и превосходные портретисты. Интересно, что именно в Нидерландах раньше всего сумели перестроиться на новые жанры и темы. А религиозные картины сближались, а подчас и сливались с бытовым жанром, пейзажем и даже натюрмортом.

Самым трагическим оказалось положение в Германии. После расцвета скульптуры в последней трети XV века, после взлета живописи и графики в эпоху Дюрера наступил внезапный упадок изобразительных искусств. Были утеряны национальные традиции. Между 1540-ми и 1580-ми годами почти не было создано значительных произведений (если не считать деятельности нескольких портретистов и медальеров). А когда в конце века при императорском и ряде княжеских дворов наметилось оживление художественной деятельности, она носила сугубо аристократический характер и воплощалась в форме «интернационального» маньеризма, не связанного с немецкой традицией. А его носителями оказались в основном чужеземцы — голландцы и фламандцы.

В это же время в той же Германии действовали замечательные ученые — Мюнстер, Геснер и Агрикола, конструировались лучшие в Европе часы и измерительные приборы, работали лучшие в Европе типографии и оружейные мастерские! Именно в изобразительных искусствах проявился с такой силой упадок. И если мы окинем взглядом всю Западную Европу, то обнаружатся сходные явления. В XVI веке возникают драма и роман нового времени, происходит перелом к тональному и мелодическому мышлению в европейской музыке, начинается эра экспериментальных наук и материалистической философии. В искусстве же завершается ренессансная стадия. В ранней фазе своего развития искусство Возрождения совершило революционный скачок от средних веков к новому времени, опередив музыку, драматургию, естественные науки. Теперь, на рубеже XVI и XVII столетий, революция произошла в других областях культуры.

Итак, ситуация в изобразительных искусствах Западной Европы XVI столетия определяется тремя основными факторами: религиозной борьбой, социальными изменениями, эволюцией искусств на заключительном этапе ренессансной стадии. Их значение было неодинаковым в различных национальных школах. Италия и Испания не знали религиозных столкновений, в то время как в Германии, Нидерландах, Франции они сильно воздействовали на художественную жизнь. Аристократизация охватила практически всю Западную Европу, наложив на искусство «космополитический» отпечаток. Повсеместно ренессансное искусство клонилось к упадку. Но в одних школах этот упадок шел постепенно, в замедленном темпе, в других — он был внезапным, как катастрофа. Отсюда разнообразие форм и неоднозначность явлений, характеризующих искусство последних двух третей XVI века.

1
...wir mögen sie haben oder nicht haben, wie wol es besser were, wir hetten sie garnicht»; «...man thete gotte keynen dienst daran wann man sie aufrichte» (Martin Luthers

Werke. Weimar, 1905, S. 26, 28—29).

2
Из латинского письма к Иоахиму Камерарию от 15 марта 1533. Aus Kaspar Peucers «Abhandlung über

Philipp Melanchtons Meinung im Abendmahlsstreit». — In: Dürer und die Nachwelt. Berlin, 1955, S. 42, 46.

СОЦИАЛЬНЫЕ ФАКТОРЫ В ИСКУССТВЕ И ИХ РОЛЬ В МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ)

Взгляды на личность и творчество художников прошлого складывались в течение столетий. В результате современные люди, и не только широкая публика, но и специалисты, расценивают деятельность старых мастеров, исходя из определенных стереотипов. А эти стереотипы на поверку нередко оказываются фантастическими или по меньшей мере сомнительными.

Интересно было бы рассмотреть главные источники, повлиявшие на сложение образа художника-творца, скажем, XV—XVI веков, проанализировать их воздействие на современного человека и, наконец, выдвинуть некоторые свои методологические положения.

Наше отношение к личности и творчеству художников прошлых веков сформировалось под влиянием трех источников: писаний биографов XVI—XVIII столетий, романтических литературных образцов и, наконец, сведений о положении, творчестве, мировоззрении современного человека искусства. Эти источники способны создать во многом искаженный образ художника прошлого и его творческой деятельности.

Биографы от Вазари, ван Мандера и Зандрарта до Бальдинуччи и Ланци создавали, иногда подсознательно, а иногда намеренно, жизнеописания своих героев, соответствовавшие их собственным идеалам. Вазари, например, в соответствии со стремлениями эпохи Возрождения превращал многих художников в ученых людей. В некоторых случаях он, наоборот, был прав, в иных — явно «приукрашивал». Будучи человеком позднего этапа Ренессанса — времени рефеодализации, он пытался приписать иным художникам дворянское происхождение или, по меньшей мере, образ жизни *gentiluomo*. Но главное то, что Вазари, а следом за ним ван Мандер, Зандрарт и другие всячески подчеркивали наличие гения — особой, божественной одаренности у художника. И если это звучит вполне убедительно по отношению к Микеланджело и Рафаэлю, то восторженные отзывы о Морто да Фельтре или Перино дель Вага нельзя принимать всерьез.

Такого рода взгляды на художников и их творчество оказались чрезвычайно живучими. Мы их можем проследить до «Истории итальянской живописи» аббата Ланци, вышедшей в свет в 1789 году¹. Они, как это ни странно, держатся по сей день.

Как и во многих других отношениях, романтики совершили переворот и во взглядах на личность и творчество художников прошлого. Писатели-романтики создали образ непонятого гения, художника, чье творчество настолько выше разума простых людей, что оно может быть воспринято лишь в наиболее внешней выразительной сфере. Из этого следует, что талант такого художника оборачивается его несчастьем. Мастер вынужден жить и творить в своего рода вакууме — непонятым и одиноким.

Вместе с тем романтические писатели в стремлении идеализировать прошлое обогатили литературу образом художника — честного ремесленника, творящего на радость людям в окружении честных же ремесленников. Мы обнаруживаем и тот и другой образы уже в «Странствиях Франца Штернбальда» Людвига Тика (1798)². Важно то, что из литературы они перешли и в художественную критику и искусствоведческие труды³. Своего рода проекции взгляда на художника — непонятого гения мы наблюдаем в «Жизнеописании Микеланджело» Германа Гримма (первое издание 1860/1863)⁴; художник — честный труженик выступает в книге Х. Шухардта «Жизнь и творчество Лукаса Кранаха Старшего» (1851—1871)⁵. Гримм и Шухардт принадлежали к поздним представителям романтической традиции, но романтические взгляды на личность художника благополучно дожили до нашего времени. Они находят отражение даже в новейших биографиях Микеланджело, Рембрандта и других мастеров.

И, наконец, взгляды на творчество художников прошлого в значительной степени складываются под влиянием культурной жизни наших дней. Современное искусствознание зачастую склонно переносить образ мышления, творческие принципы и даже рабочие приемы художников XIX—XX веков на образ мышления, творческие принципы и рабочие приемы мастеров прошлого. В результате наслоения некритически воспринятых сведений старых авторов и романтических легенд на современный образ мысли по сей день живут сомнительные констатации, а иногда неверные взгляды не только в отношении отдельных произведений, но и творчества художников прошлого. Я не берусь приводить примеры из областей, мне недостаточно известных, но что касается позднего средневековья и эпохи Возрождения — такого рода примеров предостаточно.

Можно хотя бы назвать Петера Фишера Старшего. Большинство ученых считают его наиболее значительным скульптором немецкого Ренессанса. Симон Меллер, автор самой обширной монографии о семье Фишеров (1925), ставит Петера Фишера Старшего рядом с Дюрером⁶. Характерно, что слава Петера Фишера была заложена романтиками, и росла она в течение XIX века, чтобы достичь апогея в начале XX. В своих мнениях авторы опирались на биографию, описанную каллиграфом Иоганном Нейдерфером, где тот сообщает, что Фишер вместе со скульптором Адамом Крафтом в молодости упражнялся в рисовании⁷, и на подписи мастера. И эти «доказательства» считались достаточными, чтобы с уверенностью говорить о деятельности Петера Фишера Старшего в области скульптуры.

Тем не менее ряд серьезных исследователей утверждали и продолжают утверждать, как мы увидим, с большим основанием, что Петер Фишер был превосходным литейщиком и главой крупнейшей в немецких землях литейни, но если и являлся скульптором, то третьестепенным.

Доводы «скептиков» оказались настолько вескими, что объективно настроенным исследователям, по-видимому, придется забыть о скульпторе Петере Фишере Старшем. Вызывает подозрения удивительная неровность, качественная и стилистическая, произведений, обычно приписываемых старшему Фишеру. Помимо этого мастерская Петера Фишера Старшего пользовалась десятилетиями одними и теми же моделями, частично доставшимися Петеру еще от его отца Германа. Хозяйка мастерской, по всей вероятности, эти модели вполне продолворяли. Наконец, существуют свидетельства современников, которые проливают свет на истинное положение вещей в мастерской Фишеров. Так, друг сыновей Петера Старшего, гуманист Панкрац Швентер, человек образованный, с новыми взглядами на роль искусства, ясно называет сыновей Петера Фишера «людьми искусства», а старого Фишера — «литейщиком и большим предпринимателем»⁸. Нейдерфер, на которого обычно ссылаются биографы юрнбургских мастеров, не отличал художников от ремесленников. Для него по старинке художник был ремесленником, владеющим тонким ремеслом, а превосходный ремесленник — художником своего дела. В этом смысле Петера Фишера Старшего можно было называть художником.

Для того чтобы уяснить истинное положение в мастерской Фишеров, следует обратиться к приемам работы в литейнях, распространенным по всей Германии. В отличие от Италии, где литейщик часто был одновременно и скульптором, на севере Европы сложилась традиция, по которой литейщик занимался только своим прямым делом, а модели ему поставлял скульптор — резчик по дереву. Хозяин заказывал модели разным резчикам, частью он пользовался старыми моделями, иногда сам что-то доделывал. Тогда становится ясным «бесстилие» творений мастерской Фишеров до того момента, когда в работе стали участвовать сыновья Петера Старшего. Они-то, и в первую очередь Петер Младший, были исключениями из правила, ибо объединяли в одном лице и модельера и литейщика. Этим и объясняются трудности, которые им чинили коллеги по литейному ремеслу, когда сыновья хотели вступить в дело отца.

Подписи Петера Фишера Старшего на произведениях мастерской не должны нас смущать, так как право ставить сигнатуру на изделии имел предприниматель, а предпринимателем выступал не резчик модели, а литейщик. Когда резчик Фейт Штосс вознамерился стать предпринимателем при изготовлении литой статуи по заказу Максимилиана I, юрнбергские литейщики дружно восстали против попытки узурпировать их права⁹.

Уже пример с Петером Фишером Старшим свидетельствует об огромной роли социальных и экономических факторов в искусстве эпохи Возрождения и о важности их учета при искусствоведческих исследованиях. Более того, многие ошибочные взгляды на художников и их творчество объясняются игнорированием обстоятельств, при которых создавались произведения, и возможностей художника-творца. Я далек от того, чтобы призывать к возвращению в лоно вульгарной социологии. Тем более что социологам 1920-х годов произведение искусства и его творец служили своего рода иллюстрациями для обобщающих социально-экономических положений. Я хочу сделать попытку показать, что учет социальных факторов помогает понять творца и его произведение, а их забвение препятствует восприятию как личности художника, так и его творений, что, иными словами, обращение к социальным моментам необходимо для искусствоведческого исследования.

Из множества аспектов я выберу три, на мой взгляд, чрезвычайно важных, в особенности для изучения искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения: свободу творчества, индивидуальность творца, творческий индивидуум и ремесленный статус.

Свобода творчества. С точки зрения современного человека, свобода творчества — факт сам собой разумеющийся. Мы склонны забывать, что деятельность художников средних веков была строго регламентирована. Эта регламентация исходила из трех основных требований: следования традиции, соблюдения заданной программы, выполнения желаний заказчика.

Средневековый мастер опирался на сложившиеся до него традиции. Эти традиции касались как содержательной, так и формальной стороны творчества, как сюжета, так и его решения. Лишь постепенно значение традиций стало ослабевать. Первый удар по ним был нанесен в эпоху мистики, когда возникло большое количество новых сюжетов, не имевших устоявшейся изобразительной традиции. Но мышление художников и заказчиков было еще настолько приучено к следованию образцам, что новые сюжеты довольно быстро нашли свои канонические формы выражения. Следование образцам обосновывалось тем, что прототипы считались священными — восходящими к божеству или сотворенными при помощи и участии божества или святого. Так, изображения «плата Вероники» являли собой повторения «истинного» изображения лика Христа («vera icon»), а ряд картин Марии с младенцем якобы восходили к «портрету», написанному евангелистом Лукой с богородицей и младенцем Христа. Естественно, что художники следовали образцам по возможности более точно. Это следование образцам мы не должны понимать как результат нажима или, более того, гнета. Для людей средневековья такого рода опора на традицию была сама собой разумеющейся. По меткому выражению Е. И. Ротенберга, «художники чувствовали себя свободно в цепях традиций». Отсюда в общем

консервативный характер творчества средневековых мастеров. Трактовка менялась очень медленно и скорее независимо от желаний художников и заказчиков, чем по их осознанному намерению.

Только с итальянского раннего Возрождения возникает потребность трактовать по-новому традиционные сюжеты. Что касается религиозной тематики, а она играла главенствующую роль в течение всей эпохи Возрождения, то Ренессанс в общем пользовался репертуаром, обновленным еще в эпоху готики. Главные новации относились к трактовке сюжетов. Не случайно именно в кватроченто возникает понятие творческой фантазии — «*invenzione*» (от лат. «*inventio*»). А Вазари считает уже творческую фантазию одним из важнейших качеств художника.

Итак, исследователь не должен делать упор в оценке искусства позднего средневековья и даже эпохи Возрождения на моменты новизны трактовки или новаторского подхода к теме. Новизна эта нередко диктовалась не художниками или заказчиками, а религиозными писателями, теологами и главным образом мистическими визионерами.

Нельзя также забывать о роли заказчика и о значении программы. До нас дошли довольно многочисленные договоры и вычерченные образцы, свидетельствующие нередко о строгом диктате и жестких требованиях со стороны заказчиков. Иногда в договоре назывался образец, которому художник был обязан следовать. Иногда указывались точные размеры фигур, описывался даже их вид. Теологи и гуманисты составляли подробные программы циклов. Известно, что канцлер флорентийской республики Леонардо Бруни разработал программу третьих дверей для флорентийского баптистерия. Правда, скульптор Лоренцо Гиберти изменил программу. Но не исключено, что эти изменения были ему также продиктованы другими советчиками и не явились результатом стремлений самого Гиберти. Лишь великие мастера Ренессанса были настолько независимы от заказчиков, настолько образованны, что могли выполнять крупные произведения по собственным программам. Наиболее известный пример — росписи потолка Сикстинской капеллы Ватикана, предпринятые Микеланджело в соответствии с собственными планами.

Эпоха Возрождения вошла в историю как время освобождения от пут традиций. Но при этом процесс ломки шел неравномерно и с неодинаковой интенсивностью. Это надо иметь в виду, когда обращаешься к искусству Ренессанса и его творцам. Художники поднимались до высот творческих свершений, не обязательно выходя за пределы, установленные традициями. Не испытывав свободы творчества (в современном понимании), они тем не менее выражали свои чаяния в высокохудожественных образах и с огромной впечатляющей силой.

В этой связи следует кратко остановиться на проблеме позднесредневекового и ренессансного натурализма. С точки зрения современного человека, копирование природы представляет собой своего рода творческое рабство. Но если мы взглянем на эту проблему из перспективы людей XV столетия, то мы поймем, что для них подражание природе как раз и являлось путем к освобождению от следования образцам. Несомненно, идейное обоснование подражанию природе разработал философско-религиозный пантеизм, несомненно, гуманистическим объяснением этого требования была ссылка на античное искусство, которое-де следовало за природой. Но на практике свобода творчества выливалась в обращение к реальному миру без обязательной опоры на пантеизм и античность. Правда, уже во второй половине XVI века художники как будто почувствовали, что следование природе сковывало их стремления, и тогда возник призыв «превзойти природу» («*superare la natura*»). Тем не менее опора на реальность оставалась в течение следующих столетий основой художественного творчества.

Индивидуальность творца. Наш современник, созерцающий произведение искусства, ищет в нем проявление индивидуальности творца. Он удивляется, а нередко и негодует, если эта индивидуальность выступает недостаточно ясно. В средние века и даже в эпоху Возрождения интерес к

авторской индивидуальности был несравненно слабее, чем сейчас. Точнее — он наблюдается довольно редко.

Одна из причин отсутствия интереса к проявлению индивидуальности творца в средние века нам уже известна — это требование следовать образцу. Не менее важен и мировоззренческий момент, по которому истинным творцом художественного произведения является бог. Мастер представляет собой рупор всевышнего, он выражает божественный замысел в силу своих весьма ограниченных возможностей. Перелом и здесь внес Ренессанс. Культура Возрождения с жадным интересом обратилась к человеческой личности. Этот интерес проявился с особенной силой в изобразительном искусстве. Ведь именно в XV столетии расцвел портрет — скульптурный и живописный. С довольно ранних пор до нас дошли также творческие портреты людей искусства. Достаточно напомнить об автобиографии в «Комментариях» Лоренцо Гиберти, о биографиях Брунеллески и Альберти. Вазари создает в «Жизнеописаниях» целую галерею иногда очень характерных литературных портретов как предшественников, так и своих современников. Но при всем этом даже культура Высокого и позднего Возрождения не придает индивидуальности творца такого значения, как последующие века, в особенности XIX и XX столетия. Сам уклад мастерской в значительной степени препятствовал выявлению индивидуальности художника.

Перед художниками средневековья и Ренессанса чаще всего стояли трудоемкие и обширные работы — циклы росписей, серии статуй, большие алтарные сооружения. Для решения такого рода задач мобилизовалась вся мастерская художника. Пусть она чаще всего и не превышала пяти человек, но среди них были сам мастер и два обученных подмастерья, люди вполне сформировавшиеся. Работы, требовавшие участия живописца и скульптора, обычно делили между собой две самостоятельные мастерские. Метод работы был комплексный, а предприниматель, хозяин наиболее мощной мастерской, участвовавшей в работе, отвечал перед заказчиком за ремесленное качество и соблюдение сроков. Это относится как к северу Европы, так и к Италии. Естественно, что при таком методе работы индивидуальные черты творца выступали довольно слабо. Характерно, что требования собственноручной работы мастера включаются в договоры с довольно позднего времени, и встречаются они редко¹⁰. В Италии XV века были развиты так называемые «содружества» («compagnie») — временные совместные мастерские двух нередко хорошо известных художников. Такого рода «содружество» существовало, например, между Донателло и Микелоццо в течение десяти лет (с 1425 по 1434)¹¹. За время работы в «содружестве» иногда делались большие произведения всеми членами мастерской, и если в договорах не оговаривалось участие определенного художника в определенной части работы, нам сейчас очень трудно определить «руку» того или иного мастера.

Но обратимся к наиболее обычному коллективу — мастерской во главе с мастером, с подмастерьями и учениками. Если глава мастерской был одновременно и крупным художником¹², то он, естественно, определял и творческий характер работы. При этом он требовал подчинения помощников его манере. Любопытно звучат слова ксилографа Йобста де Негкера о том, чтобы в произведении «никто не мог распознать более, чем одну руку»¹³, то есть руку самого мастера. Правда, бывало, что индивидуальность ученика или подмастерья была настолько сильна, что мы обнаруживаем те части, которые создавались помощником в произведении мастера. Наиболее известный пример: левый ангел в «Крещении Христа» Андреа дель Верроккьо (Флоренция, Уффици), написанный молодым Леонардо да Винчи.

• Меньшее внимание исследователей привлекают случаи, когда мастерская диктовала мастеру свои условия. Чаще всего это происходило тогда, когда предстояла большая и срочная работа, а силы для ее выполнения были недостаточно квалифицированными. Мастеру приходилось упрощать, подлаживаться под возможности исполнителей. Мы это наблюдаем в ряде работ Бернта Нотке. Иногда зависимость мастера от мастерской возникала постепенно. Он

создавал образцы, своего рода эталоны, а помощники ими пользовались, превращая находки талантливого художника в «разменную монету» и вовлекая самого мастера в своего рода творческую рутину. Как пример можно привести Тильмана Рименшнейдера и Лукаса Кранаха Старшего. Из мастерской выходило большое количество добротных произведений, варьирующих одни и те же типы, подчиненных одной и той же манере, и почти невозможно сказать, где работа самого мастера, а где — мастерской.

Из всего вышесказанного явствует, что вопрос об оригинальности произведения по отношению к искусству XV—XVI столетий должен быть решен не по меркам нашего времени. Если мы рассматриваем картину, скажем, Пикассо, то перед нами стоит альтернатива: или признать ее как произведение этого художника, или отвергнуть как подделку, подражание, копию. К сожалению, современные любители искусств и даже некоторые искусствоведы подходят к произведениям прошлых веков с этими же критериями. Однако в практике художников XV—XVI столетий известны многие возможности работы, которые с большим или меньшим правом можно квалифицировать как творческие, хотя некоторые из них имеют подражательный или копийный характер.

Несомненно самым ценным и для тех отдаленных эпох было оригинальное произведение, созданное целиком самим мастером. Но собственноручно мастер мог исполнить только небольшие вещи. Уже выше шла речь о том, что трудоемкие, большие сооружения создавались коллективно и отличить в них «руку» мастера от «рук» помощников редко удается. Тем не менее авторский гений выступает в концепции целого и в подчинении помощников единой творческой воле. Так что мы вправе считать, скажем, алтарь св. Вольфганга произведением Михаэля Пахера, хотя известны даже имена его подмастерьев, а росписи Третьей станцы Ватикана — творением Рафаэля Санти, хотя их исполнителями были живописцы Джулио Романо, Пенни и Перино дель Вага. Исследователи последних десятилетий развеяли еще один миф — о собственноручном исполнении росписей Сикстинской капеллы Микеланджело¹⁴. Оказывается, ему помогали в работе квалифицированные художники, а не только мальчишки, натирившие краски, и штукатуры, наносившие известку. Тем не менее Сикстинские фрески остаются произведениями гения Микеланджело.

Но и по отношению к небольшим «станковым» произведениям далеко не всегда можно определенно говорить о собственноручной работе¹⁵. Иногда несколько произведений настолько одинаковы между собой, что по сей день невозможно с уверенностью сказать, где же оригинал, а где копия, сделанная под наблюдением автора, или же — где оригинал и где авторское повторение. Очень ярким примером являются рисунки Альбрехта Альддорфера на тонированной бумаге, существующие в нескольких абсолютно идентичных экземплярах.

В мастерской делались повторения и вариации произведений мастера. При этом пользовались собственноручными образцами в виде рисунков, прорисей, даже готовых картин или скульптур. Широко был распространен прием, при котором мастер наносил на грунтованную доску более или менее точный рисунок будущей картины, а члены мастерской заканчивали ее. Иногда, наоборот, мастер завершал продвинутую подмастерьем работу. При темперной живописи или смешанной темперно-масляной технике это не представляло труда. Все эти произведения мы должны считать, хотя бы частично, работами мастера.

Лишь со временем, местами в XV и, во всяком случае, уже в XVI столетии, в художниках стало пробуждаться творческое честолюбие, чувство значения собственного таланта. Тогда-то и возникло стремление к оригинальности и неповторимости произведения. Но одновременно продолжали практиковать работу по образцам. Изобретение и широкое распространение гравюры даже стимулировали ее. При этом черпали в гравюрах Шонгауэра, Дюрера, Кранаха и даже второстепенных гравюров отдельные мотивы и целые композиции не только скромные ремесленники, но и крупнейшие художники. Мы нередко обнаруживаем заимствования из итальянских гравюр у немцев и нидерландцев,

из немецких гравюр — у нидерландцев, французов, итальянцев. Но важно, как эти заимствования использовались, во что перерабатывались. Рименштейнер наделял композиции шонгауэровских гравюр своим совершенно особым настроением; Понтормо гравюры Дюрера служили отправной точкой для глубоко оригинальных творений. Альбрехт Альтдорфер, копируя романско-византийскую икону, создал самостоятельное произведение. Копии в средневековом искусстве и в искусстве Ренессанса требуют особого, осторожного и индивидуального рассмотрения.

Творческий индивидуум и ремесленный статус. Современному человеку трудно вжиться в мир художника прошедших веков. Но попытка эта необходима хотя бы для того, чтобы правильно оценить творческие возможности последнего. По отношению к перелому от средних веков к новому времени такого рода задача особенно интересна. Ведь на протяжении XV и XVI столетий, с одной стороны, существует ремесленный статус художника, с другой — все громче заявляет о себе его творческая экстраординарность. Художник даже в Италии продолжает быть членом профессионального сообщества (цеха, братства), в то время как он начинает осознавать себя индивидуальностью.

Вазари, мы об этом уже говорили, наделяет своих героев особым талантом — гением (правда, его «*ingegno*» не идентично нашему понятию «гений»); для него художники — странные люди, склонные к меланхолии и всяческим чудачествам, столь отличные от обыкновенных людей. Но счетные книги, катастры и другие документы свидетельствуют о сугубо ремесленном, бюргерском образе жизни итальянских художников. Для Иоганна Нейдерфера, и это мы уже знаем, художники — ремесленники, а ремесленники — художники своего дела. Но добрый знакомый Нейдерфера, живописец, гравер, теоретик искусства Альбрехт Дюрер чувствовал особое значение искусства, отличное от ремесла, и особое место художника среди остальных людей. Эпоха Возрождения знает патриция — ученого и архитектора Леоне Баттиста Альберти; «*uomo universale*» — Леонардо да Винчи; дворянина-груженника Микеланджело, которого еще современники нарекли божественным; Рафаэля, который, будучи художником, вел жизнь аристократа; Тициана, стоявшего в центре образованного венецианского общества, и Дюрера — художника и ученого, друга гуманистов и математиков. Но это исключения. Подавляющее большинство художников даже в Италии вели в большей или меньшей степени жизнь ремесленников, и их кругозор был ограничен мастерской, цехом, городскими стенами.

Поэтому нужна очень большая осторожность, чтобы установить степень знаний и образованности художника, чтобы понять, что художник мог внести своего в произведение и что ему подсказали советчики и заказчики. Ошибка иконологов состоит, на мой взгляд, в том, что они видят в каждом мастере эпохи Возрождения человека с гуманистическим образованием, а в каждом его произведении — ученую аллегория. Круг знаний художника был ограничен, но художник обладал чувством и фантазией. И эти качества помогали ему создавать произведения, по своему воздействию и значению не только равные научным трудам, но и превосходившие их.

Написав эти страницы, я усомнился было в том, имеют ли они значение для методологии исследователя. Ведь речь идет здесь по сути дела о самом очевидном и само собой разумеющемся: о том, что как и к художнику, так и к произведениям искусства нужен исторический подход, что мастер, каким бы гениальным он ни был, остается человеком своего времени, творит в конкретной среде и мыслит категориями этого времени. И все же чтение совсем недавно вышедших книг об искусстве Ренессанса убедило меня, что настоящая статья может еще принести пользу¹⁶.

1
Еще Вазари перенял у античных авторов большое количество стереотипных легендарных эпизо-

дов и ввел их в свои биографии. В дальнейшем такого рода приемы были использованы и другими авторами. Большой такого

рода материал собран в кн.: Kris E., Kurz O. Die Legende vom Künstler. Wien, 1934.

- 2
Tieck L. Franz Sternbalds Wanderungen.— In: Frühromantische Erzählungen, Bd. 1. Leipzig, 1933.
- 3
Следует сказать, что оба этих образа получили особенное развитие в немецком романтизме. Но ведь и искусствоведение XIX столетия было преимущественно немецким.
- 4
Grimm H. Leben Michelangelos. 2. Bde. Hannover, 1860/63. Не-полный русский перевод: Гримм Г. Микель-Анджело Буонарроти. Т. I. СПб., 1913.
- 5
Schuchardt Ch. Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke. 3. Teile. Leipzig, 1851—1871.
- 6
Meller S. Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt. Leipzig, 1925, S. 10, 120.
- 7
Des Johann Neudörfer Nachrichten 1547. Hrsg. G. W. K. Lochner. Wien, 1875, S. 31, 37.
- 8
Заметки Швентера к хронике купца Рёснера (Нюрнберг, Германский национальный музей).
- 9
Stafski H. Die Vischerwerkstatt und ihre Probleme.— Zeitschrift für Kunstgeschichte, 21, 1958, S. 6—8.
- 10
В одном из договоров скульптор Адам Крафт обязуется работать «собственным телом».
- 11
См.: Procacci U. L'uso dei documenti negli studi di storia dell'arte e le vicende politiche ed economiche in Firenze durante il primo Quattrocento nel loro rapporto con gli artisti.— In: Donatello e il suo tempo. Firenze, 1968, p. 24ff.
- 12
Эта оговорка необходима, так как нередко бывали случаи, когда мастерскую возглавлял богатый и ловкий предприниматель, а славу ей создавали талантливые подмастерья, имена которых так и остались неизвестными.
- 13
Huth H. Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg, 1923, S. 102, Anm. 145.
- 14
Например: Tolnay Ch. de. Sistine ceiling. Princeton, 1945, p. 113—115; Camesasca E. Apunti sulla Capella Sistina.— In: Festschrift Ulrich Middeldorf. Berlin, 1968, S. 225ff.
- 15
О том, что наличие сигнатуры вовсе не свидетельствует о собственноручном исполнении мастером, я писал подробно в статье «Сигнатуры немецких художников XV—XVI веков как объект социологических изысканий» (см. с. 42—50 наст. изд.)
- 16
Судя по всему, поднятые в этой статье вопросы волнуют не только меня. В 1977 году, то есть тогда же, когда писалась эта работа, были опубликованы резюме выступлений на базельском коллоквиуме о творчестве Кранаха (Akten des Kolloquiums zur Basler Cranach-Ausstellung 1974. Kunstmuseum Basel, 1977). Доклад В. Хугельсхофера «Рассмотрение прошлого» (Hugelshofer W. Betrachtung der Vergangenheit, S. 26—27) был посвящен по сути дела этим же проблемам, хотя и в более общем плане.

СИГНАТУРЫ НЕМЕЦКИХ ХУДОЖНИКОВ XV—XVI ВЕКОВ КАК ОБЪЕКТ СОЦИОЛОГИЧЕСКИХ ИЗЫСКАНИЙ¹

Сигнатура художника в эпоху Возрождения дает интересные и важные материалы для заключений о социальном положении деятелей искусств, их оценке обществом и взглядах на свой труд. Конечно, широкие обобщения можно будет сделать только тогда, когда будет собран и обработан материал из всех западноевропейских стран. Но, к сожалению, именно сигнатура художника до сих пор не вызывала должного интереса как предмет изучения². Здесь будет сделана лишь первая попытка анализа сигнатур немецких художников позднего средневековья и Возрождения.

Сначала необходимо уточнить понятие «сигнатура». Речь идет о сознательном обозначении художником авторства на своем произведении в виде подписи, монограммы, пиктограммы или любого другого знака.

Еще высокое средневековье знает артельные знаки каменотесов³. Подмастерье отмечал своим собственным клеймом отесанные и уложенные им блоки. Это был прием, необходимый в строительной артели с ее обезличенной и коллективной работой. Знак помогал установить объем проделанной работы, что было необходимым для расчетов. Таким образом, клейма каменотесов преследовали практические цели без каких бы то ни было стремлений восхвалить ремесленника или увековечить его имя. Лишь в знаках Парлеров можно ощутить нечто подобное семейной гордости⁴. Но Парлеры принадлежат уже поздней готике, и их общественное и художественное значение отличается от предшественников-строителей.

Художник средних веков и не думал о сигнатуре в современном смысле слова по следующим причинам. Он работал на заказ, и при непосредственных взаимоотношениях между мастером и потребителем сигнатура была лишней. Это положение длилось долго, даже еще в XVI веке. Характерно, что подробные подписи обычно наносились на крупные произведения, с самого начала предназначавшиеся для отправки в далекие края, где имя создателя могло быть неизвестным⁵. Но это только одна из причин редких сигнатур художников в немецких областях. Другая важная причина отсутствия сигнатур и связанной с этим анонимности творчества состоит в том, что в самом произведении личность художника уходила на задний план, ибо в средние века истинным творцом произведения искусства считался бог. Мастер был как бы инструментом в руках бога, рупором божественных намерений. С этим связана третья причина анонимности художника. Чувство собственного достоинства, творческое честолюбие, стремление увековечить свое имя—все это проявляется у немецкого художника, вначале члена артели, затем—цеха, сравнительно поздно. И поскольку взаимоотношения между мастером и заказчиком, а также социальное положение художника до начала XVI века почти не менялись, сигнатура была, даже в немецком Ренессансе, отнюдь не распространенным явлением. Лишь секуляризация искусства и возникновение художественного

рынка, уничтожившее непосредственную связь между мастером и заказчиком, привели к распространению сигнатур уже в XVII веке.

Именно относительная редкость сигнатур художников и их многообразие в позднем средневековье и в эпоху Возрождения превращают их в столь интересные объекты изучения.

Важно исследовать сигнатуры в следующих направлениях:

местонахождение;

содержание подробной подписи;

другие типы сигнатуры: монограмма и знак;

значение печатной графики для развития сигнатуры;

зачатки художественного рынка и сигнатура.

Еще Г. Хут отметил: «Сигнатуры скульпторов, недвусмысленно называющих себя таковыми, встречаются очень редко; вообще скульптуры редко помечены именем их создателя»⁶. Причина заключается в том, что скульпторы, так сказать, по традиции коренились в средневековой анонимности, ибо поначалу они принадлежали к артели. Распространение подписей принесло с собой заново развивающиеся виды искусства — станковая живопись и в особенности графика. Не случайно Ганс Мульчер — живописец и скульптор одновременно — подписал свой живописный алтарь из Вурцаха (1437, Берлин-Далем, Галерея), а созданный спустя почти двадцать лет, в 1456 году, резной алтарь отправляет из Ульма в Штерцинг (Тироль) неподписанным⁷.

Мировоззренческая, как и общественная позиция художника позднего средневековья находит выражение в потайных подписях⁸. Обычно они помещаются на оборотной стороне предмета или на вырезанной раме. Редкий пример: на обороте Распятия из Штейнаха нашли в закрытом пробкой отверстии свинцовую капсулу с пергаментной полоской, на которой были указаны дата и имена резчика Тильмана Рименшнейдера и раскрашивателя Иоганна Вагенкнехта⁹. Лишь изредка сигнатура появляется на лицевой стороне алтаря. И то на раме, как в Тифенброннском алтаре Мозера и Женевском алтаре Конрада Вица, вдоль края (Мульчер, Вурцахский алтарь). Достижением поколения Дюрера является то, что художники начинают ставить подписи или монограммы на хорошо видные места. Дюрер и, следуя его примеру, другие художники даже выделяют сигнатуру рамкой или картушем. По не окончательным выясненным причинам Дюрер помещал на самых значительных своих произведениях, созданных им между 1506 и 1511 годами, помимо подробной подписи также и автопортрет¹⁰.

Положение художника находит выражение в содержании подписей. В XV веке они носят покорный характер посвящения. Цитируем известную сигнатуру на Вурцахском алтаре Мульчера: «Прости бога за Ганса Мульчера из Рихехофена, бюргера в Ульме, сделавшего это произведение, когда шел 1437 год». Или же подпись на Тифенброннском алтаре Лукаса Мозера: «Лукас Мозер, живописец из Вайля, мастер этого произведения; моли бога за него. Кричи искусство, кричи и жалуйся: никто тебя теперь не домогается. Увы, это так. 1431»¹¹.

Покорные интонации еще хорошо чувствуются в подписи Альбрехта Альтдорфера на картине «Отдых на пути в Египет» (Берлин-Далем, Музей), являющейся вотивным приношением самого художника: «Альбрехт Альтдорфер, регенбургский живописец, посвятил этот дар с верой в сердце тебе, божественная Мария, для спасения души. 1510».

Но уже упоминание своего имени самим художником и указание на происхождение (Мульчер из Рейхенхофена и еще к тому же бюргер Ульма, Мозер из города Вайля — из приведенных выше примеров) свидетельствуют о двояком смысле этих подписей. Мы можем предполагать, что, во всяком случае, Тифенброннский и Вурцахский алтари были предназначены для установки далеко от мест деятельности их создателей. Таким образом, подпись приобретает особое значение: мастер произведения (говоря словами Мозера) пытается довести свое имя до сведения людей, находящихся за пределами места работы художника.

Именно упоминание происхождения мастера стало постоянной составной частью большинства подписей, особенно со времен Дюрера. Альбрехт Дюрер снабжает все свои значительные произведения сигнатурой — монограммой или полной подписью. Проснувшееся чувство собственного достоинства заставляет его подписывать и менее значительные работы. Практически все крупные работы, созданные им во время второго итальянского путешествия или вскоре после него, обозначены «germanus» или «alemanus» («немец») ¹². Чтобы итальянцы знали, что перед ними произведение немца. Дома он ограничивался при указании своего происхождения словом «pogicus» (латинизированное «нюрнбержец») ¹³.

У Дюрера рано появляется в подписи элемент автобиографический. Так «Автопортрет» 1493 года (Париж, Лувр) надписан: «Мои дела идут, как это предписано сверху (в небесах)». В «Автопортрете 1498 года (Мадрид, Прадо) мы встречаем распространенную стихотворную формулу: «Это я написал по своей фигуре, когда мне было двадцать шесть лет» («Das malt ich nach meiner gestalt ich war sex und zwanzig Jar alt»). Приблизительно с 1500 года (время начала научных штудий Дюрера) он подписывается по латыни ¹⁴. Во время второго итальянского путешествия он гордо указывает на обстоятельства, при которых создавал свои произведения: «Исполнил в пятимесячный срок...» («Exegit quinquemestri spatio») — на «Празднике четок» (1506, Прага, Национальная галерея), «Труд пяти дней» («Opus quinque dierum») — «Христос среди книжников» (1506, Лугано-Кастаньола, собрание Тиссен).

Уже в XV веке известны отдельные латинские сигнатуры. Единственная дошедшая до нас подпись Конрада Вица (на алтаре св. Петра, Женева, Музей) составлена на латинском языке и гласит: «Это произведение написал мастер Конрадус Разумный из Базилеи. 1444». Художник даже вводит в подпись игру слов «Witz» и «sapientis», имеющих одно значение — «разумный». Виц, чья мастерская находилась в Базеле во время тамошнего Собора, мог собрать крохи латыни, чтобы сострять столь роскошную подпись. Латинская сигнатура свидетельствовала об образованности мастера, об общении его с учеными ¹⁵.

В XVI веке латинских сигнатур становится все больше. Помимо простых и чаще всего встречающихся формул «произведение мастера такого-то» («opus magistri...») или «мастер такой-то сделал» («magister...faciebat»), встречаются подписи в форме стихотворений, подписи, намекающие на античные легенды и персонажи. Всех их объединяет то, что они хвалят мастера, иногда даже неумеренно. Как важнейшее достижение превозносится сходство изображения с натурой. Самая распространенная формула на портретах гласит: «такие у него глаза, такие щеки, такое лицо» («sic oculos, sic ille genas, sic ora ferebat») ¹⁶.

Интересно выражает эту мысль Ганс Гольбейн Младший на портрете Дериха Борна (1533, Виндзор): «Дай ему дар речи, и Дерих предстанет перед тобой настолько в своем облике, что ты усомнишься, создал ли его живописец или его родитель» ¹⁷. Или красивый дистих на портрете Бонифация Амербаха (1519, Базель, Публичное художественное собрание): «Хотя я написан красками, я не уступаю жизни и представляю собой правдивое и благородное изображение моего господина...» ¹⁸. Здесь следует добавить, что автором этого хвалебного стихотворения был сам Амербах. В других случаях мы также можем предполагать, что латинские сигнатуры сочинялись знаковыми гуманистами ¹⁹.

Что касается намеков на античность, художники сравнивают себя охотнее всего с великим Апеллесом — Ганс Бальдунг Грин «второй Апеллес» («alter Apelles») на «Портрете молодого человека» (1515, Вена, Музей истории искусств), «пишущий как второй Апеллес» на картине Ганса Рафона ²⁰. Если верить реконструкции П. Ганца, подпись на портрете Эразма Роттердамского (1523, Лонгфорд Касл, собрание герцога Рэднор) гласит: «Я тот самый Иоанн Гольбейн. Легче было работу хулить, чем сделать нечто подобное» ²¹. Подразаывается анекдот, рассказанный Плинием о Зевксисе ²². Художник написал фигуру атлета. Картина ему так понравилась, что он под ней поместил слова, что легче ему завидовать, чем подражать.

Во всех этих подписях выступает гордость мастера по поводу труда его рук.

Ганс Бальдунг Грин подписывает свой шедевр, большой алтарь Фрейбургского собора, следующим образом: «Иоанн Бальдунг по прозвищу Грин, гмюндец сделал под знаком бога и (собственной) доблести» («Johannes Baldung cog. Grien Gamundianus deo et virtute auspicius faciebat»). Художник создал свое произведение под знаком бога и в одинаковой степени ему одному присущих сил. Эволюция от покорной сигнатуры позднего готических мастеров к признанию собственного значения завершилась.

Чувство достоинства в сигнатурах Дюрера, Бальдунга, Гольбейна нас не удивляет. Значительно менее крупные мастера подписывают высокопарно свои произведения. О подписи Ганса Рафона шла уже речь. На алтаре церкви св. Вита в Тарчер Бюэль красуется сигнатура: «Это божественное произведение руки мастера Иво Штригеля из Меммингена создано в 1514» («hoc divinum opus de manu magistris Jouis Strigilis ex Memmingen productum est anno 1514»). И все же нескромные подписи скромных по дарованию художников надо воспринимать серьезно. Они свидетельствуют о стремлении к эмансипации деятелей искусств, о желании выйти из анонимности и заставить о себе заговорить — черты, чрезвычайно характерные для человека Возрождения.

Нами достаточно сказано о полной подписи. Не менее интересны сигнатуры монограммой или знаком, так сказать, сокращенные подписи.

Знаки средневековых каменотесов были обычно геометрическими фигурами, как, например, угольник семьи Парлеров. Цеховые мастера также придерживались знаков, похожих на знаки каменотесов²³. Скорее здесь следует говорить о марке мастерской, так как знаки передавались по наследству от одного хозяина мастерской к другому. Таким образом, они приобретали обезличенный характер, ибо хозяева менялись, а знаки оставались при мастерской.

Приблизительно на рубеже XV—XVI веков возникают «говорящие» знаки — лопата, как марка Ганса Шейфелейна, швейцарский кинжал в сигнатуре Никлауса Мануэля Дейча, лист винограда у раннего Бальдунга, но всегда вместе с монограммой.

Еще раньше появляются сигнатуры формы монограмм. Знамениты монограммы Мастера ES и Мартина Шонгауэра. Ранние сигнатуры часто состоят из комбинации монограммы и знака: крестообразный знак — домашняя марка — между буквами M и S у Шонгауэра, домашняя марка после буквы W, знак между F и S в монограмме Фейта Штосса, знак вроде альфы между B и G. Можно предположить, что знак играл роль марки мастерской, в то время как монограмма принадлежала самому мастеру.

Мастера уделяли много внимания изящной форме знака. Знаки Шонгауэра, Монограммиста ES, Фейта Штосса представляют собой красивые орнаменты.

Поучительно проследить развитие монограммы Дюрера. Стоящие друг подле друга готические инициалы превращаются на короткий срок в довольно невыразительное маленькое D в большом A (гравюра «Св. семейство с кузничком»). Затем Дюрер раздвигает ножки буквы A, чтобы уместить латинское D. Наконец, около 1497—1498 годов он приходит к окончательной форме монограммы — ножки A вырастают из поперечной верхней перекладины буквы. Схожие изменения происходят и в монограммах других художников эпохи Дюрера.

Не случайно сокращенные сигнатуры и в особенности монограммы возникают в большом количестве сначала на гравюрах, особенно на резцовых гравюрах. Гравюры на дереве, как книжная иллюстрация, так и отдельные листы, относились к области деятельности печатников. Даже еще в 80-е годы, когда рисунки для резчиков стали поставлять художники²⁴, доски считались собственностью издателей и как таковые не подписывались. Только новое поколение художников, во главе с Альбрехтом Дюрером, стало само издавать деревянные гравюры и, таким образом, получило право подписывать доски.

Иное дело резцовая гравюра на меди. Нарисованная, гравированная, отпечатанная и продаваемая самим художником, она была собственностью своего создателя, имевшего право ее подписывать. Гравюра не была уникалом, она была массовым товаром и находила широкое распространение. Связь художни-

ка с потребителем здесь была нарушена, мастер начинал в буквальном смысле слова работать на рынок и терял свое произведение из виду. Это обстоятельство привело к раннему возникновению сигнатур на гравюрах.

Среди по меньшей мере 314 листов Мастера ЕС лишь 26 снабжены монограммой. Мартин Шонгауэр, представитель следующего поколения, подписывает свои гравюры, рисунки—редко, картины—ни разу. Фейт Штосс подписывает свои гравюры, скульптуры—изредка. Лукас Кранах подписывал почти все свои ранние гравюры на дереве, ранние же картины—очень редко. Дюрер ставит монограмму практически на все свои резцовые гравюры, на ксилографии—приблизительно с 1495 года, когда начинает действовать его мастерская. Им самим изданные серии гравюр целиком подписаны. На картинах сигнатура появляется лишь с 1498 года («Автопортрет» Музея Прадо в Мадриде). Рисунки он подписывает до 1500 года редко. В 1503 году он сигнирует ряд больших рисунков. Со времени второй итальянской поездки сигнатуры часто встречаются на рисунках.

М. Гейсберг предполагает, что Шонгауэр так часто помечал гравюры монограммой, потому что он прошел обучение в мастерской золотых дел мастера и был знаком с предписанием обязательного клеймения изделий²⁵. Но Штосс, Кранах и многие другие художники не были связаны с ремеслом золотых дел мастера. Причины заключались, очевидно, в другом. А. Гизеке обратил внимание на то, что сигнатура художника имела юридическую силу²⁶. Она превращала предмет, на котором находилась, в собственность, в данном случае—духовную собственность хозяина знака.

То обстоятельство, что сигнатура удовлетворяла не только тщеславие, но главным образом исполняла практические функции, можно проследить на интересных правовых казусах. Понятие плагиата, как его определяют в наше время, было чуждо людям позднего средневековья и даже еще Возрождения, во всяком случае, севернее Альп. Гравюры Монограммиста ЕС, Шонгауэра и других мастеров как бы напрашивались в качестве образцов. До нас дошло огромное количество гравюр, картин, рельефов, предметов прикладного искусства, в которых использованы мотивы и целые композиции из гравюр. И никого это не трогало. В течение столетий работа по образцам была общепринята. Но если кто-либо подделывал сигнатуру мастера, это расценивалось как преступление, достойное кары. Ибо это наносило ущерб мастерской. Только так можно понять случай, о котором повествуют нюрнбергские источники²⁷. По распоряжению нюрнбергского городского совета от 3 января 1512 года пришлому коробейнику, пойманному за продаже гравюр с фальшивой монограммой Дюрера, вменяется монограммы стереть. Но продажа поддельных гравюр Дюрера ему не запрещается. Интересно, что в документе употребляется выражение «знак руки» («handzeichchen»), то есть «знак», а не «имя» или «подпись». Именно этот «знак» превращал листы в имущество мастерской и собственность мастера. Мастер имел также право снабжать сигнатурой работы подмастерьев или же работы, выполненные им самим с подмастерьями и учениками, и превращать их, таким образом, в свои произведения²⁸.

В этом смысле чрезвычайно интересно проследить деятельность мастерской Кранаха и употребление разного типа сигнатур ее хозяевами—сначала Лукасом Старшим, затем—Младшим.

Уместно привести ряд дат из биографии Кранаха. Родившийся в верхнефранконском городе Кронахе в семье живописца, Лукас Кранах отправился около 1500 года к Дунаю и вниз по Дунаю в Вену. В 1504 году курфюрст Фридрих Мудрый Саксонский приглашает его в Виттенберг в качестве придворного живописца. На пасху 1505 года художник туда переезжает. 1 января 1508 года курфюрст дарует ему гербовую грамоту. Ядром герба становится впоследствии знаменитая змейка с перепончатыми крыльями, перьями на голове и колечком в пасти. Часть 1508 и начало 1509 года Кранах проводит в Нидерландах. В 1510 году Лукас Кранах впервые упоминается в виттенбергских налоговых

реестрах. Со временем он покупает дома, торгует вином в розлив (1513). В 1517 году речь идет о работах мастерской. С 1519 года Кранах становится членом виттенбергского городского совета. В 1520 году покупает городскую аптеку и получает от курфюрста аптечную привилегию. В 1522—1523 годах он впервые становится ратсгерром. Впоследствии его не раз избирают на эту должность. Кранах и некий Дёринг, также член городского совета, сообща приобретают печатный станок. В 1524 году Кранах сопровождает Фридриха Мудрого в Нюрнберг. В 1525 году документы говорят о «книжной лавке Лукаса Кранаха». В 1528 году он самый богатый бюргер Виттенберга. 1533 год — мастерская Кранаха изготавливает «60 пар дощечек» с портретами умершего в 1532 году курфюрста Иоганна и Фридриха Мудрого. В 1537—1538 годах Кранах — правящий бургомистр (также в 1540—1541, 1543—1544 годах). В 1542 году мастерская пишет (или рисует) более 2000 гербов. В 1547 году император Карл V берет в плен курфюрста Иоганна Фридриха. Кранах отправляет спасенные им художественные ценности к курфюрсту в Нидерланды. В июле 1550 года Кранах пишет свое завещание и отправляется к курфюрсту в Аугсбург. В 1551 году он сопровождает своего плененного господина в Инсбрук и возвращается в 1552 году с восстановленным во власти курфюрстом в Саксонию, поселяется в Веймаре. 16 октября 1553 года старый художник умирает. Почти полвека он провел в должности камердинера курфюрстов, которые пользовались его услугами для самых различных обязанностей.

Цель этого скучного перечня следующая: во-первых, показать Лукаса Кранаха Старшего в качестве человека нового типа, не соответствующего по придворному и общественному статусу, богатству и многообразным занятиям скромному образу художника. Во-вторых, показать, что Кранах приблизительно с 1515—1520 годов и до конца жизни почти не имел времени и возможности регулярно заниматься искусством. Самые различные деловые, социальные, придворные, даже дипломатические обязанности его настолько отвлекали, что вряд ли можно было думать о практической работе в мастерской.

Каково положение с сигнатурами Кранаха? Существует одно-единственное полностью подписанное произведение Кранаха — «Алтарь святой родни» (1509, Франкфурт-на-Майне, Институт Штеделя). Так что стремление к славе у него вряд ли было так сильно выражено, как у Дюрера или Бальдунга. В этом смысле Кранах мало что дает исследователю. Зато знак Кранаха чрезвычайно интересен.

Самая ранняя сигнатура Кранаха находится на деревянной гравюре «Голгофа», датированной 1502 годом и, следовательно, созданной во время путешествия в Вену или в самой Вене. Это геометрическая фигура — неправильная, зигзагообразная линия с крестиком. Обычно этот знак расшифровывают как монограмму *L. M.*, означающую «Lucas Maler» («Лукас живописец») ²⁹. Но помимо того, что фамилия «Малер» для Лукаса не подтверждена, знак для монограммы слишком «беспорядочен» и трудночитаем. Он скорее напоминает контур «дракона» и мог бы быть его геометризированной формой. Это подтвердило бы теорию А. Гизеке, по которой знак — крылатая змейка — с давних пор входил в печать Лукаса и, может быть, даже семьи и в 1508 году был превращен в герб ³⁰.

С 1506 года Лукас Кранах подписывает многие свои гравюры монограммой *LC*, обычно слитной. Зато лишь две ранние его картины снабжены монограммой — «Отдых на пути в Египет» (1504, Берлин-Далем, Галерея) и дрезденский Алтарь Екатерины (1506). Большое количество деревянных гравюр со знаком Кранаха свидетельствует, что художник вскоре после прибытия в Виттенберг приобрел печатный станок и стал сам издавать большие гравюры. Все это за четыре года до того, как его стали упоминать в налоговых реестрах.

В январе 1508 года Кранах получает гербовую грамоту. Мизерное количество работ этого года (датирована только одна гравюра на дереве — «Суд Париса») позволяет сделать заключение, что художник был занят другими делами. Сообщают о работах в замке Кобург. Видимо, в этом же году он отправился в

Нидерланды. В начале 1509 года он засвидетельствован в Антверпене, но рано вернулся домой, ибо количество его работ этого года очень велико. В основном это гравюры на дереве, все датированы и снабжены новым знаком, состоящим из инициалов *LC* и крылатой змейки.

Нужно было пустить в оборот новый знак. Публика должна была к нему привыкнуть. И Кранах подписывает в течение этого плодотворного года деревянные гравюры всегда монограммой и змейкой. Сигнатуры на картинах все еще встречаются редко. Можно назвать картину «Венера и Амур» (Ленинград, Эрмитаж). К тому же году относится франкфуртский «Алтарь святой родни» — единственное полностью сигнированное произведение Кранаха, дошедшее до нас³¹. Иными словами, мы наблюдаем ту же ситуацию, что и у Шонгауэра, раннего Дюрера и других: написанные по заказу картины не подписываются или подписываются редко; гравюры же — все или почти все.

По непонятным причинам Кранах перестает с 1510 года датировать картины. Мы не знаем также, почему он на долгие годы почти прекращает работу гравера и издателя. Помещенные учеными в пятилетие между 1510 и 1515 годами произведения редко подписаны. Но если они подписаны, то почти все одной змейкой. Две картины датированы 1514 годом и подписаны: это «Портрет Екатерины Мекленбургской» (Дрезден, Галерея) — монограммой и знаком, и «Мадонна» в Чертозе ди Галуццо — только знаком. В 1515 году вдруг появляется большое количество датированных и подписанных змейкой картин. Поток датированных и сигнированных произведений живописи уже больше не прекращается³².

К сожалению, источники умалчивают о причинах этого перелома. Все же мы можем себе представить, что именно в это время Кранах расширяет работу мастерской. Документы и здесь очень немногословны. Нет сведений ни о числе подмастерьев и учеников, ни о разделении труда. Но огромное количество картин, помеченных начиная с 1515 года знаком со змейкой, свидетельствует о грандиозной для того времени мастерской. Уже в 1517 году идет речь о работах мастерской: раскраске саней для двора курфюрста. В 1521—1522 годах выходят из печати «Пассионал Христа и антихриста», «Сентябрьский завет» и «Декабрьский завет» — все они иллюстрированы мастерской Кранаха. В 1527 году засвидетельствованы работы в связи со свадьбой Иоганна Фридриха. 1533 годом датирована знаменитая запись о «60 парах дощечек» с портретами курфюрстов. 1542-м — работы, связанные с походом курфюрста против Генриха Брауншвейгского (среди них — упомянутые выше 2000 гербов). Это документальные свидетельства. Общее количество дошедших до нас произведений свидетельствует о почти фабричной работе: маленькие, тонко написанные дощечки и огромные алтари, портреты и жанровые картины, религиозные и светские сюжеты — в своем большинстве помеченные знаком со змейкой³³.

Сам знак претерпевает в течение десятилетий определенную эволюцию. Эволюцию, направленную на унификацию и упрощение. До 1518 года Кранах поворачивает «дракона» то направо, то налево. Начиная с этого года — почти всегда направо. Постепенно оба перепончатых крыла сливаются в одно с более простым контуром. В более ранних картинах знак сам по себе кажется маленьким произведением искусства, наподобие драгоценного изделия (например, в дрезденском «Ночном поклонении Марии младенцу» он выглядит, как светлячок). В дальнейшем он превращается в схематизированное клеймо мастерской.

В литературе о Кранахе высказывалось мнение, что смерть старшего сына, Ганса, в 1537 году заставила мастера изменить начертание знака: змейка опускает крылья³⁴. Но А. Гизеке правильно отмечает, что это изменение следует объяснять иначе³⁵. Перепончатые крылья заменяются птичьими, что создает впечатление, будто они опустились. Он называет и, по-моему, убедительно, причину: 65-летний Кранах назначает главой мастерской своего сына Лукаса, который чуть изменяет знак. С одной стороны, остается широкоизвестная змейка, с другой — это уже не прежняя змейка. Это объясняет также появление змейки «с опущенными крыльями» на некоторых картинах

1535—1536 годов, когда Ганс еще был жив, младший Лукас же мог уже выступать как самостоятельный подмастерье (особенно ясно это видно на картине «Геракл и Омфала», 1535, Копенгагенский музей). Причиной для передачи руководства мастерской могло послужить, помимо преклонного возраста, и то обстоятельство, что именно в 1537 году Лукаса Старшего впервые выбрали правящим бургомистром.

И последний вывод. То обстоятельство, что знаком Кранаха помечены картины, различные как по значению и величине, так и по художественному качеству, но однообразные по типуажу и композиции, наводит на мысль, что в этом случае мы впервые имеем дело с мастерской, которая производила в большом объеме не только гравюры, но и картины для рынка. При относительной узости круга заинтересованных лиц один художник не мог получать такое количество частных заказов, даже если это ведущий мастер. Будучи хозяином книжной лавки, Кранах мог реализовать продукцию мастерской через нее. Тем более что большая часть произведений была маленького формата. Мы не знаем, продавали ли агенты Кранаха картины на мессах и ярмарках, как это делалось по всей Германии с гравюрами.

Если наша гипотеза правильна, то перед нами первое предкапиталистическое художественное предприятие в эпоху Возрождения³⁶.

Обратимся вкратце к сказанному выше и попытаемся сделать заключение. Развитие сигнатуры на немецких произведениях искусства XV и XVI веков идет:

от потайной подписи к демонстративной,
от покорной к самоуверенной,
от немецкой к ученой латинской.

Одновременно из клейма каменотеса развивается знак цехового мастера, а из последнего, как в случае с Кранахом, своеобразная фабричная марка.

В этом развитии отражается общая эволюция из члена строительной артели, через ремесленника к художнику—путь от коллективного творчества к индивидуальному, от анонимности к славе, из средневековья к новому времени.

1 Предлагаемая вниманию читателя статья представляет собой текст доклада, прочитанного на международной конференции в честь 500-летия со дня рождения Лукаса Кранаха Старшего (Виттенберг, 1 по 3 октября 1972 г.) и впервые опубликованного на немецком языке в материалах конференции (Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Wittenberg, 1973, S. 129—134). Этим объясняется большое место, отведенное в статье проблемам сигнатуры именно Лукаса Кранаха.

2 Один Г. Хут (Huth H. Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg, 1923, S. 65—69, Anm. 122—129) посвятил несколько страниц своей книги этой проблеме. Л. Элер (Oehler L. Das «geschleuderte» Dürermonogramm.— Marburger Jahrbuch, 17, 1959, S. 57—191) и А. Гизеке (Giesecke A. Wappen, Siegel und Signet Lucas Cranachs und seiner Söhne.— Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 9, 1955, S. 181—192) интересовались сигнатурами главным образом в связи с проблемами атрибуции. А. Шастель затронул этот вопрос в статье «Четыре автопортрета Альбрехта Дюрера 1506—1511 гг.» (Chastel A. Zu vier Selbstbildnissen Albrecht Dürers aus den Jahren 1506 bis 1511.— In: Albrecht Dürer. Kunst im Aufbruch. Leipzig, 1972, S. 37—46).

3 Schwarz L. Die deutsche Bauhütte des Mittelalters und die Erklärung der Steinmetzzeichen. Berlin, 1929.

4 Парлеровский «угольник» на статуе св. Вацлава в капелле Вацлава Пражского собора и на так называемом парлеровском бюсте (Кёльн, Музей Шнютгена).

5 Например, главный алтарь приходской церкви св. Вольфганга близ Зальцбурга работы Михаэля Пахера из Брунека, Женевский алтарь Конрада Вица из Базеля.

6 Huth H. Op. cit., S. 66.

7 Другой пример, правда, из Нидерландов: до XVI в. антверпенская и брюссельская гильдии помечали каждый значительный резной алтарь городскими клеймами. Сам мастер почти никогда не ставил своей сигнатуры.

8 Huth H. Op. cit. (называет примеры в примечании 127).

9 Текст подписи приведен у Г. Хута (Huth H. Op. cit., Anm. 124). Подобная недавняя находка: кусок пергамента внутри статуи Иоанна евангелиста, при-

надлежащей к группе триумфального креста в соборе г. Любек. На пергаменте — имена мастера Бернта Нотке и его помощников.

10.

Начиная с «Праздника четок» (Прага, Нац. галерея). См. упомянутую в примечании 2 статью А. Шастеля.

11

Недавно предпринятое научное исследование алтаря рассеяло все сомнения по поводу аутентичности подписи (Haushegg R. Der Magdalenenaltar in Tiefenbronn. Bericht über die wissenschaftliche Tagung. — Kunstchronik, 24, 1971, S. 177—212).

Менее известна подпись на Вейнгартенском алтаре 1493 г. в Аугсбургском соборе: «Михель Эрхарт скульптор — 1493 — Ганс Гольбейн живописец. О богоматерь, сжался над нами» (Huth H. Op. cit., Anm. 124).

12

Например: «Праздник четок» — «germanus», «Мария с чижком» (1506, Берлин-Далем, Галерея) — «germanus», «Ева» (1507, Мадрид, Прадо) — «alemanus», «Казнь десяти тысяч мучеников» (1508, Вена, Музей истории искусств) — «alemanus».

13

На автопортрете 1500 года (Мюнхен, Старая пинакотекка), гравюре «Адам и Ева» 1504 г., «Поклонении св. Троице» 1511 г. (Вена, Музей истории искусств).

14

Уже на автопортрете 1500 г.

15

Еще один ранний пример: Ганс Мульчер подписался на алтаре Карга (Ульм, собор. Сохранилась только ниша с подписью) по-латыни — «Мною, Иоганном Мульчером рихенхофенской нации, гражданином Ульма и собственной моей рукой сооружен». Красивый пример из Италии того же времени — подпись Лоренцо Гиберти на райских дверях флорентийского баптистерия: «Лаврентия Чоне де Гиберти чудесное произведение искусства».

16

На обоих гравированных портретах кардинала Альбрехта Бранденбургского у Дюрера (1519 и 1523 гг.). В похожей форме на портрете Георга Гиссе Ганса Гольбейна Мл. (1532, Берлин-Далем, Галерея).

17

«Derichus si vocem addas ipsissimus hic sit Hunc dubites pictor fecerit an genitor».

18

«Picta licet facies vivae non cedo sed instar Sum domini iustus nobile lineolis».

19

Например, дистих на портретной гравюре Меланхтона 1526 г.: «Дюрер сумел передать живым лицо Филиппа, разум не смогла передать искусная рука» («Viventis potuit Durerius ora Philippi Mentem non potuit pingere docta manus»).

20

Цит. по: Huth H. Op. cit., S. 69.

21

Ganz P. Hans Holbein. Die Gemälde. Basel, 1950, S. 213; «Ille ego Ioannes Holbein non facile ullus Tam michi mimus erit quam michi momus erat».

22

Плиний. История природы, кн. XXXV, § 63. Отзвук анекдота в девизе Яна ван Эйка «Как могу!» — «Als ikh kan» (напр., «Портрет человека в тюбане» 1433 г., Лондон, Нац. галерея).

23

Мастер W с домашней маркой, Аларт Дюамель, Фейт Штосс.

24

Рисунки Эрхарта Рейвиха для книги «Peregrinatio in terram sanctam» Бернгарда Брейденбаха (изд. 1486); Михаэль Вольгемут и его помощники делали рисунки для «Всемирной хроники» Гармана Шеделя (первое изд., 1493).

25

Thieme-Becker. Künstlerlexikon. Leipzig, 1936, Bd. 30, S. 252.

26

Giesecke A. Op. cit., S. 181.

27

Rupprich H. Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass, Bd. 1. Berlin, 1956, S. 241, № 4.

28

Либман М. Дюрер и его мастерская. Процесс работы и методы обучения. (См. с. 120 наст. изд.)

29

В каталоге: Lucas Cranach. Holzschnitte, Kupferstiche, Handzeichnungen. Deutsche Akademie der Künste. Berlin, 1954, S. 43, № 3.

30

Giesecke A. Op. cit., S. 181—184. Объяснение, данное Гизеке появлению «дракона» на двух гравюрах на дереве в 1506 г., то есть до дарования гербовой гра-

моты, не следует игнорировать. Речь идет о листах «Венера и Амур» и «Св. Христофор». Со времен Э. Флехсига (Flechsig E. Cranachstudien. Leipzig, 1900, S. 25—26) дату считают позднейшим добавлением или принимают шестерку за перевернутую девятку и читают всю дату как 1509. Пока этот вопрос остается открытым. Но для нашей проблемы он не столь важен.

31

Латинская подпись гласит: «Lucas Chronus faciebat anno 1509».

32

Подсчет дает хотя и приблизительные, но интересные результаты. По каталогу Фридендера и Розенберга (Friedländer M., Rosenberg J. Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin, 1932) из созданных до 1515 г. (и дошедших до нас) 55 картин 11 сигнированы, то есть каждая пятая. Из 230 картин 1515—1537 гг. (то есть того времени, когда можно смело говорить о старшем Кранахе как о руководителе мастерской и активном художнике) снабжены знаком 150 — значительно больше половины.

33

Во всей этой массе однотипных произведений выделяются не только качеством, но и новизной трактовки и проникновением в образ беспорочные поздние шедевры мастера, как, например, «Альбрехт Бранденбургский перед распятием» (Мюнхен, Старая пинакотекка), «Охота на оленей» (1529, Вена, Музей истории искусств), «Портрет Иоганна Шёнера» (1529, Брюссель, Музей), «Венера» (1532, Франкфурт, Институт Штеделя), «Портрет дворянина» (1533, Кёльн, Музей Вальраф-Рихарца).

34

Например: Flechsig E. Op. cit., S. 27; Friedländer M., Rosenberg J. Op. cit., S. 20. Еще более решительно: Lilienfein H. Lucas Cranach und seine Zeit. Bielefeld — Leipzig, 1942, S. 72—73.

35

Giesecke A. Op. cit., S. 185, 189.

36

О постоянной работе на художественный рынок речь может идти только с XVII века, и то не везде.

ХУДОЖНИКИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ

МИХАЭЛЬ ПАХЕР

Южный Тироль — место рождения и работы Михаэля Пахера — лишь политически представлял собой провинцию Священной Римской империи. Долина Пустерталь, где в городе Брунек (Брунико) находилась мастерская художника, в те времена являла собой оживленный путь между Тиродем и долиной Адидже и шире — между австрийскими и чешскими землями с одной и Ломбардией и Венето с другой стороны. Именно через Южный Тироль распространялось еще в XIV веке влияние Альтикьеро и Аванцо на север, а на рубеже XIV—XV веков чешские и австрийские *Andachtsbilder* проникали в Италию. Для Михаэля Пахера путь в Верону, Падую и Венецию был более простым и само собой разумеющимся, чем путешествие в Нидерланды, почти обязательное для немецких художников-подмастерьев.

Вместе с тем в Южном Тироле была своя художественная традиция. Здесь работал в первой половине XV века Ганс из Юденбурга, оставивший значительное количество последователей. В Штерцинге с 1458 года находился шедевр Ганса Мульчера — алтарь Марии в местной приходской церкви. Так что тирольские художники были осведомлены о самых передовых тенденциях в немецком искусстве.

Михаэль Пахер засвидетельствован в Санкт-Лоренцене в Пустертале еще в 1462 году. В 1467 году он бюргер Брунека и хозяин мастерской. Отсюда он снабжает своими произведениями район Тироля и Зальцбурга. В 1495 году Пахер переезжает в Зальцбург, чтобы на месте завершить и поставить главный алтарь в здешней приходской церкви. Едва успев закончить эту самую свою грандиозную работу, он умирает летом 1498 года¹.

Пахер настолько цельная и яркая личность, что в отношении к его главным творениям и в предстании его эволюции и воздействия среди исследователей царит единомыслие. Никто не сомневается в том, что художник был уроженцем Южного Тироля, что его контакты с Северной Италией были постоянными, что он объединял в себе скульптора и живописца, что он является одним из выдающихся мастеров западноевропейского искусства конца XV века. Кроме отдельных атрибуций и датировок наибольшие споры вызывает вопрос о других путешествиях Пахера. Некоторые исследователи считают, что отдельные особенности стиля мастера могут быть объяснены только лишь непосредственным знакомством с произведениями верхнерейнских и даже нидерландских художников.

Самым ранним, частично сохранившимся произведением Михаэля Пахера является главный алтарь приходской церкви в Санкт-Лоренцене в Пустертале. Не так давно найденный документ позволяет датировать это произведение 1460—1465 годами (вопреки старой датировке — 1480-е гг.)². Это был резной алтарь с раскрашенными скульптурами в коробе и расписанными створками. К сожалению, до нас дошли лишь статуя Марии и шесть живописных компози-

ций. Тем не менее можно попытаться составить себе мнение о творчестве молодого Пахера.

Уже в этой ранней работе Михаэль Пахер выступает как мастер алтарей (Tafelmacher, как тогда говорили). Именно в этой области искусства он и в дальнейшем продолжал действовать. Он сразу заявляет о себе как скульптор и живописец одновременно. Наконец, алтарь в Санкт-Лоренцене довольно ясно свидетельствует о том, какого уровня в обоих видах искусства достиг в то время мастер и что он привнес своего.

Судя по размерам картин, высота короба равнялась приблизительно двум метрам, высота статуи сидящей Марии — 1,3 м. Так что алтарь был сооружением средней величины. В центре короба можно было ожидать увидеть иератическое изображение. Здесь, однако, поражает интимный, почти «жанровый» характер сцены: Богородица сидит на скромном кресле. Она наклонилась к младенцу и протягивает к нему руку. Христос держит в руке гроздь винограда. Черты лица юной Марии не идеализированы, в чем-то даже простоваты. Ни корона (по-видимому, более поздняя?), ни пышное одеяние, ни полумесяц у ног Богородицы не возвышают образа.

Если Пахер к этому времени был знаком с итальянской живописью, а алтарь свидетельствует в пользу такого знакомства, то в скульптуре оно не нашло выражения. Ведь мастер видел в церкви Сант Антонио в Падуе знаменитый алтарь Донателло — последнее слово в итальянской скульптуре. Но там приподнявшаяся с роскошного трона, увенчанная драгоценной короной, серьезная в своей жертвенности и торжественная Мадонна являла собой образ иной — сложившейся ренессансной культуры. В Марии же Пахера чувствуется еще воспоминание о приветливых мадоннах и шаловливых младенцах «мягкого стиля».

Напрашивается также сравнение с работами Мульчера в Южном Тироле — они были доступны Пахеру. Но и здесь мы должны констатировать самостоятельность юного пустертальца. Мария из алтаря в Штерцинге иератична и монументальна. Пластический язык Мульчера полнозвучен, в то время как манера Пахера более графична, а резьба более жестка. Интересно сравнить раннюю «Мадонну» Пахера с маленькой сидящей «Марией» Мульчера (Мюнхен, Баварский национальный музей), происхождение которой из Пустерталья засвидетельствовано. Несмотря на скромные размеры, в мюнхенской «Мадонне» столько торжественной иератичности, что она кажется более монументальной, чем сравнительно большая пахеровская статуя.

Все эти сравнения показывают, что ни итальянская скульптура, ни даже произведения Мульчера на молодого Пахера не возымели действия. В его ранней статуе Марии сохранились простодушие тирольских «Мадонн» первой половины века, интимный характер сцены, где Мария играет с младенцем. А суховатый пластический язык мастера, любовь к ломким графическим складкам свидетельствуют о самостоятельных и вполне современных исканиях Пахера, в чем-то родственных исканиям Николауса Герхарта и несколько позже — ульмских скульпторов, но далеких как от стиля передовых итальянцев, так и Мульчера.

Можно было бы подумать, что молодой тиронец оказался слеп к достижениям художников ренессансной Италии и Юго-Западной Германии, если бы не характерная манера росписи створок алтаря Санкт-Лоренцена.

Мы здесь сталкиваемся с явлением асинхронности и своеобразной разностильности в скульптуре и живописи одного и того же алтаря, более того — в работе одного и того же мастера. В картинах на створках алтаря Пахер выступает сформировавшимся художником, с большой чуткостью впитавшим в себя самое передовое, что было ему доступно. Если в сценах богородичного цикла («Благовещение», «Смерть Марии» — обе в Старой пинакотеке, в Мюнхен) он был связан давно сложившимися иконографическими схемами, то в сюжетах из легенды о св. Лаврентии (Мюнхен, Старая пинакотека, и Вена, Австрийская галерея) он чувствовал себя свободно. В них нашло выражение ренессансное восприятие человека как центра мироздания. Поражает раскованность и

широта движений, свобода поз, построенность пространства. Впервые в немецком искусстве художник применяет математическую перспективу. Живопись алтаря Санкт-Лоренцена кажется настолько новой и отвечающей передовым поискам художников, что алтарь датировали до нахождения документа 40-ми годами XV века.

Конечно, великими вдохновителями Пахера-живописца оказались итальянцы. В Падуе он видел недавно завершенные рельефы алтаря Санто с их массовыми сценами и сложными перспективными построениями и росписи его гениального ровесника Андреа Мантеньи в церкви Эремитани (1449—1455), преисполненные зреть ли не античного пафоса³. Но не следует забывать и о немецких предшественниках Пахера, и не только о Мульчере. Живопись алтаря в Штерцинге, созданная не самим Мульчером, а его помощником, не заинтересовала Пахера. Скорее, можно предположить знакомство тирольца с Вурцахским алтарем Мульчера и работами Конрада Вица—например, со створкой с «Благовещением» (ныне в Нюрнберге, Германский национальный музей) из разрозненного алтаря. Как и Мульчера, Пахера привлекает обостренная характеристика типажа; как в Вурцахском алтаре, фигуры створок алтаря Санкт-Лоренцена заполняют собой всю картинную плоскость; как у Мульчера и Вица, перспективные построения Пахера отличаются обнаженными конструкциями и аскетической четкостью.

Все это заставляет предполагать путешествие молодого Пахера также и на запад—в Швабию и район Боденского озера⁴. Знакомство с искусством Северной Италии и юго-запада империи превратило художника с «окраины» в широко образованного человека.

Следующим крупным произведением Михаэля Пахера является алтарь в старой приходской церкви местечка Грис близ Боцена (Больцано). Сохранился договор от 27 мая 1471 года с точным описанием будущего алтаря⁵. Интересно, что заказчики предписывают мастеру следовать в изображении фигур в коробе определенному образцу—«Коронованию Марии» в алтаре приходской церкви в Боцене Ганса из Юденбурга (центральная группа в Германском национальном музее в Нюрнберге). Если мастер выдержал указанные в договоре сроки, алтарь должен был быть завершен в 1475 году. Это большой алтарь (короб—3,7×3 м) с двумя створками, изнутри покрытыми рельефами в два ряда. Реставрация 1950 года позволила восстановить то, что осталось от алтаря: статуи и орнаментальную резьбу короба и два (из четырех) рельефа на крыльях.

Михаэль Пахер не только объединил здесь элементы мульчеровского и герхартовского типов алтарей, но и внес важные новшества. О герхартовском типе можно говорить лишь в связи с тем, что на внутренних сторонах створок помещены рельефы, а не картины. Быть может, если предположить путешествие молодого Пахера на запад, он видел алтарь в констанцском соборе. Значительно обильнее использованы мульчеровские элементы. Причем очевидно воздействие находившегося не так далеко алтаря в Штерцинге. Как и там, Пахер делит короб на три неравные части—широкую среднюю и узкие боковые (он будет придерживаться этого разделения и позднее—в алтаре в Санкт-Вольфганге). Как и там, статуи вставлены в своего рода капеллу со скошенными боковыми стенками. За главными фигурами изображены ангелы, поддерживающие плат. Правда, здесь они написаны красками, и плат также не рельефен, а плоский, пунцованный.

Вместе с тем Пахер, повторяем, отважился на введение чрезвычайно значительных и, как мы увидим, перспективных новшеств. Главное то, что он ввел действие в алтарную тематику. До сих пор это действие (напоминаем, речь идет о южных алтарях) было вытеснено на боковые створки. Короб представлялся равномерно расставленным, не связанным друг с другом статуям. Так это выглядело у Мульчера, Николауса Герхарта и их последователей на юго-западе. В алтаре из Гриса центр короба занимает сцена «Коронование Богородицы» с Христом и богом-отцом. Могут возразить, что именно этот сюжет был заимствован Пахером в Боценском алтаре по предписанию

заказчиков. Но, во-первых, мастер Михаэль первым ввел сцену в развитый створчатый алтарь, и, во-вторых, «кукольные» фигуры Ганса из Юденбурга, представителя позднего этапа «мягкого стиля», лишены выразительной силы образов алтаря в Грисе, и взаимоотношения действующих лиц даны у него намеками. Все это лишь условно можно было считать сценой.

Михаэль Пахер создал симметрическую, но не однообразную композицию. Под масверковым пологом, где, пожалуй, впервые появляются мотивы переплетенных веток (*Rankenwerk*, по тогдашней терминологии), помещены в середине бог-отец, Христос и Мария, а также ангелы, поддерживающие плащ Марии, а в боковых «капеллах» — архангел Михаил и св. Эразм. На столбах, отделяющих центральную группу от боковых фигур, изображены музицирующие ангелочки. Строгая симметрия расположения фигур смягчена вариациями поз и движений. Сама Мария помещена ниже равнозначных и поэтому равновысоких Саваофа и Христа. Она выдвинута чуть вперед из глубины алтаря и по диагонали. Этим приемом Пахер, во-первых, достигает большей пространственности композиции и, во-вторых, вносит элемент асимметрии, ведь Мария повернута в три четверти. Не симметричны также позы ассистирующих фигур, хотя их размеры почти одинаковы. Архангел изображен в сильном движении, поражающим дьявола; св. Эразм стоит в спокойной и свободной позе. В полихромии выделяется обилие золота (новая раскраска середины XIX века сильно изменила красочное звучание в деталях). Оно придает алтарю приподнято праздничный характер. Тем не менее за сверканием золота не исчезает самоценность образов, созданных Пахером. Юные Мария и архангел Михаил полны того простодушия, которое мы наблюдали уже в «Мадонне» из алтаря Санкт-Лоренцена. Образы бога-отца и Христа также не идеализированы, хотя им присуща значительность, соответствующая их сану. Особенно интересен св. Эразм — очень индивидуальный, почти портретный образ, но лишенный остроты характеристики, присущей героям Николауса Герхарта. Образ Эразма скорее натуралистичен, чем одухотворен. Он только предвещает дальнейший расцвет Пахера — создателя чрезвычайно характерных героев.

Остается коротко остановиться на рельефах боковых створок алтаря. Это единственные сохранившиеся образцы рельефного искусства в творчестве Пахера, и уже в силу этого они представляют большой интерес. К сожалению, рельефы сильно закрашены в XIX веке, а старые фоны (живописные?) утрачены. Большой формат (1,7×1,4 м) превращает их, даже вне контекста алтаря, в значительные произведения.

Если скульптуры короба создавались все же по образцу и их роль средоточия алтаря нашла выражение в некоторой рассудочности симметрического расположения фигур, то на боковых створках мастер мог действовать свободнее. В особенности рельеф с «Поклонением волхвов» поражает свободой, с которой резчик чередует планы, вместе с тем четко выдерживая их пространственную последовательность. До сих пор это лучше удавалось живописцам. Но им это было легче делать, ибо они создавали иллюзию глубины пространства. Здесь же было необходимо строить пространство как путем иллюзорности, так и в реальности. Ведь рельеф — это нечто среднее между круглой скульптурой и плоскостной живописью.

Интересно, что, по-видимому, близость рельефа к живописи позволила Пахеру отказаться от следования старым принципам композиции. Конечно, ни «Благовещение», ни «Поклонение волхвов» не претворяют принципы итальянского живописного рельефа, но в них проводится продуманное членение на планы и применяются перспективные построения интерьера на итальянский лад, как это имело место в росписи более раннего алтаря в Санкт-Лоренцене. При этом надо учесть, что и в самой Италии в 70-е годы XV века живописный рельеф не завоевал еще господствующих позиций.

И, наконец, о нидерландских влияниях на Пахера, якобы проявившихся в алтаре из Гриса⁶. Их усматривают в ангелах, написанных на заднике короба и держащих плат за статуями. Но из этого нет необходимости предполагать путешествие Пахера в Нидерланды. Не говоря уже о том, что с середины

XV века все больше картин нидерландцев попадало в Италию и мастер Михаэль их мог увидеть в североитальянских городах, именно образы ангелов заставляют, скорее, искать прототипы в живописи Мартина Шонгауэра, что подтвердило бы предположение о путешествии Пахера на запад⁷ Ведь Шонгауэр сам испытал некоторое воздействие искусства Рогира ван дер Вейдена и Дирка Боутса, и через него нидерландские влияния могли достичь тирольского художника. Как бы то ни было, значение этих «нидерландизмов» в творчестве Михаэля Пахера незначительно.

Многое, что только намечалось в Грисском алтаре, нашло окончательное выражение в поздних резных алтарях Пахера. Однако перед тем, как к ним перейти, хотелось бы остановиться на живописном произведении мастера — алтаре Отцов церкви для монастыря Нейштифт (находится в разобранном виде в мюнхенской Старой пинакотеке). Это желание вызвано не столько тем, что алтарь — один из шедевров Пахера, но главным образом необходимостью показать, как Пахер-живописец использовал опыт Пахера-скульптора, и наоборот. Новая датировка (между 1475 и 1479 гг.)⁸ логично позволяет включить это произведение в эволюцию творчества мастера.

Нас главным образом интересуют изображения четырех латинских отцов церкви на открытом алтаре. Эпизоды из легенды святого (Августина?) на створках лишь развивают достижения Пахера в картинах алтаря Санкт-Лоренцена. В них господствуют глубинные перспективные построения, как и в сценах из легенды о св. Лаврентии. Только пространственные конструкции здесь более четки и вместе с тем сложны, а образам придана большая монументальность (особенно ясно это проступает в «Диспуте святого с дьяволом» и «Споре с язычниками»).

В открытом виде алтарь представляет святых отцов церкви Августина, папу Григория, Иеронима и Амвросия. Каждый из них изображен сидящим в капелле за поупитром. Перед нами живописный алтарь, но художник стремится всеми имеющимися в его распоряжении средствами создать иллюзию объемности фигур и предметов. Нет, он не пытается изобразить статуи, но фигурам отцов церкви присуща удивительная пластичность, именно сродни статуям, представленным в короб алтаря. Живописец подчиняет композицию строжайшему перспективному построению. Находясь на средней оси алтаря и на уровне динтуса средней колонны, зритель воспринимает иллюзию пространства капелл и объемность их обитателей с максимальной отчетливостью. Столь же строго установлен район предполагаемого источника освещения — сверху и справа от зрителя. В результате создается чрезвычайно острая иллюзия бытия фигур и предметов в реальном пространстве, как бы перед плоскостью картины. Козырьки балдахинов выступают вперед вместе с углами поупитров, святые сидят под сенью балдахинов, а перед ними, вернее, между ними и нами, зрителями, разместились атрибуты святых и витают в пространстве голуби, символизирующие присутствие святого духа.

Алтарь Отцов церкви свидетельствует о неуклонном росте интереса к пластическим и пространственным проблемам у Михаэля Пахера. Этот интерес проявился с наибольшей полнотой в самом великолепном произведении Михаэля Пахера — в алтаре церкви в местечке Санкт-Вольфганг.

Алтарь в Санкт-Вольфганг был заказан Пахеру в том же 1471 году, что и Грисский⁹, хотя хор церкви, для которого он был предназначен, еще только возводился и был освящен лишь в 1477 году. Очевидно, заказчик, аббат Бенедикт из Мондзее, хотел заблаговременно заручиться согласием прославленного художника. На обороте короба значится дата 1479, а на нижней раме внешних створок пространная надпись называет 1481 год временем завершения всего сооружения¹⁰. Дата освящения хора говорит о том, что основные работы над алтарем, скорее всего, начались после 1477 года. Иными словами, это грандиозное сооружение было сделано приблизительно за четыре года. Естественно, что такой короткий срок объясняется участием большого количества помощников разной квалификации. И поскольку в Брунке Михаэль Пахер был единственным мастером алтарей и в местечке не имелось цеха

художников, Пахер пользовался услугами такого количества подсобных работников, о котором в других местах и не мечтали¹¹. В этом смысле алтарь в Санкт-Вольфганге представляет собой коллективный труд, созданный под руководством хозяина мастерской, и не отличается от других сооружений, нами уже рассмотренных. А Михаэль Пахер выступает здесь предпринимателем и руководителем работ, как Йёрг Сирлин Старший, Михель Эрхарт и многие другие. Но есть большая разница между работами, возглавленными названными мастерами, и алтарем в Санкт-Вольфганге. Мы почти наверняка отличаем произведения самого Михаэля Пахера от работ помощников, в то время как на креслах ульмского собора или в алтаре монастыря Блаубойрен участки работ различить значительно труднее, а иногда и невозможно. Вместе с тем алтарь в Санкт-Вольфганге в целом значительно сильнее демонстрирует целенаправленность и господствующую волю руководителя работ¹². И то и другое свидетельствует об огромной роли Михаэля Пахера в создании алтаря.

Алтарь паломнической церкви в местечке Санкт-Вольфганг у Абернзее в зальцбургских землях — один из немногих больших алтарей второй половины XV века, дошедший до нас на первичном месте и в полной сохранности. Его размеры более чем внушительны: общая высота превышает 11 м, размер короба — 3,9×3,3 м, статуй короба — в натуру. Алтарь в Санкт-Вольфганге — полностью развитый створчатый алтарь. Он состоит из короба с двумя парами створок, пределлы с одной парой створок и надстройки со скульптурными украшениями и статуями.

На внешних створках написаны четыре картины с эпизодами из легенды о св. Вольфганге — покровителе местечка. На створках пределлы — полуфигуры отцов церкви. Когда алтарь закрыт, по его бокам видны две большие статуи стражей — святых воинов Георгия и Флориана. Открывается первая пара створок — и на картинах воскресной стороны мы видим сцены из истории Христа. Наконец, в праздничные дни растворяется вторая пара створок — и перед собравшимися предстает в волшебной красоте главная сторона алтаря. В коробе под маскерковым балдахином мы видим торжественное «Коронование Марии», по бокам помещены статуи святых Вольфганга и Бенедикта, в пределле — резное «Поклонение волхвов». А на створках как короба, так и пределлы помещены сцены из богородичного цикла. Заказчик и создатель алтаря выбрали «триумфальную» программу: коронование — это возвышение Марии, поклонение волхвов — свидетельство почтения как младенцу Христу, так и Богоматери, на створках изображены эпизоды так называемых Радостей Марии. Да и сцены из жизни Христа на воскресной стороне отражают его рождение, детство и «героический» период земного существования до начала Страстей. Единственным напоминанием о трагическом конце является «Распятие» с предстоящими в надстройке алтаря. Но это, скорее, дань традиции, сам же иконографический строй алтаря призывал к праздничному, красочному и оптимистическому решению темы.

Надо сказать, что Пахер блестяще справился с задачей. Сияние золота господствует в алтаре, когда его створки открыты. Не только одеяния, короны, архитектурные декорации позолочены, но и фоны картин на створках. Статуи облачены в пышные, причудливо ломающиеся складками одежды. Кажется, что ткани пронизаны движением, как будто их колышет свежий ветер. Нет ни следа иератической сдержанности алеманских алтарей; тяга к симметрическому построению, отмеченная нами в Грисском алтаре, здесь выступает явно слабее. Перед нами превосходно «поставленная» театрализованная мизансцена.

Само собой напрашивается сравнение с более ранним алтарем Пахера в старой приходской церкви в Грисе. Ведь оба алтаря заказаны в один год, размеры короба почти не отличаются, и центральная сцена в обоих идентична по сюжету. При этом, конечно, надо иметь в виду, что Грисский алтарь полностью до нас не дошел. К тому же он принадлежит к типу алтарей с рельефными створками, в то время как алтарь в Санкт-Вольфганге снабжен живописными. Так что сравнению подлежат лишь статуи в коробе. Но это сравнение во многом поучительно.

Можно предположить, что аббат Бенедикт, заказчик алтаря в Санкт-Вольфганге, предложил Пахеру повторить в общих чертах композицию более раннего алтаря, как заказчики Грисского алтаря в свое время требовали следования боценскому прототипу. Быть может, сам мастер предпочел идти по проторенному пути. Во всяком случае общая композиция центральной части обоих алтарей совпадает. Действие происходит под масверковым балдахинном, фигуры подняты на постаменты, которые поставлены под углом к передней плоскости алтаря. Короб разделен на три разновеликие части — «капеллы»: в средней имеет место торжественное действие, в боковых помещены статуи святых. Сохранены в алтаре из Санкт-Вольфганга и ангелочки — музицирующие, держащие шлейфы и плат за фигурами. В общем состав действующих лиц и набор орнаментальных элементов более или менее совпадают. Важно, как мастер Михаэль развивает собственные достижения.

Об одном моменте различия уже шла речь: в алтаре Санкт-Вольфганга явно заметен рост пышности и богатства оформления. Полог балдахина состоит из более густо переплетения ветвей и усиков, в его орнаменте больше фантазии и сложности. Колонки, разделяющие короб, украшены вимпергами и фиалами. Простые постаменты Грисского алтаря заменены подставками с тонкой резьбой. Пышность алтаря в Санкт-Вольфганге свидетельствует не только об определенной тенденции в эволюции Пахера, но и о назначении сооружения — главный алтарь паломнической церкви должен был привлекать толпы молящихся, его слава должна была проникать далеко за пределы зальцбургских земель.

Второй важный момент — возросшая динамика. В Грисском алтаре она выражена еще сравнительно слабо. Скульптор ввел действие — акт коронования Богоматери, но сковал его почти полной симметричностью композиции. В алтаре в Санкт-Вольфганге Пахер пошел на смелый шаг, создав в центре короба композицию из двух асимметричных фигур: Христос возвышается над коленапреклоненной Богоматерью, и нет здесь очевидного противовеса его фигуре. Тем не менее скульптору удалось сохранить общую гармонию, что свидетельствует о большой зрелости композиционного мышления. Пахер очень тонко возвращает нас к спокойной симметрии, поместив в боковых «капеллах» почти в зеркальном отражении две большие фигуры святых, располагив симметрично ангелочков, обозначив центр композиции изображением летящего голубя. Интересно, что и сцена поклонения волхвов в предделе алтаря в том же смысле асимметрична и силуэты фигур так же спадают слева вправо, как бы поддерживая движение в коробе алтаря. И опять-таки, теперь уже во всем сооружении, восстанавливается симметрия целого неукоснительностью центральной оси надстройки. Но динамичность находит выражение не только в общем построении алтаря. Она пронизывает фигуры: чуть более акцентирован наклон фигуры Христа — и образ приобретает большую свободу, чуть более подчеркнут поворот вокруг оси у боковых фигур — и они становятся более живыми. Большую роль здесь играет трактовка ткани. Выше было отмечено, что Пахеру удалось создать впечатление колышущихся от ветра одежд. Но рисунок складок подчиняется движению тела; не только подчиняется, но и усиливает впечатление этого движения. Особенно ясно это видно на ассистирующих фигурах святых.

Стремление к динамичности влечет новое отношение к пространственному расположению фигур. Короб Грисского алтаря, как и коробки предшествующих и современных ему южнонемецких алтарей, неглубок. Его задняя стенка служит близким фоном для фигур. Эта ее функция подчеркнута тем, что она украшена не скульптурами, а живописью и образует раскрашенную и позолоченную плоскость. В алтаре Санкт-Вольфганга Пахер возвращается к использованному Мульчером в Штерцинге мотиву скульптурных фигур ангелов, держащих за фигурами плат. Но не это главное. Мастер Михаэль углубляет короб и как бы освобождает фигурам пространство для отступления вглубь. Если в Грисском алтаре композиция короба своей распластанностью по плоскости чем-то напоминает высокий рельеф, то здесь не возникает никаких сомнений в объемном характере скульптур. Создается изумительная по тонкости игра

планов: ангелочки внизу выступают за пределы обрамления, голубь — святой дух парит перед балдахином (мотив, «испробованный» в живописи алтаря Отцов церкви и в скульптуре Грисского алтаря), под сенью балдахина происходит торжественный акт коронования Богоматери, чуть отступают в глубь короба святые Вольфганг и Бенедикт, где-то в глубине короба мерцает плат, поддерживаемый ангелами.

Пахер опускает в алтаре Санкт-Вольфганга балдахин ниже, чем в Грисском. Этим приемом, одновременно с углублением короба, он добивается эффекта затемненности фона. Фигуры уже не выступают на плоском и близком заднике, а постепенно тонут в полумраке. Таким путем статуи приобретают невиданную интенсивность пластического звучания. Естественно, что при столь тонкой градации объемов неизмеримо возрастает роль света и освещенности. В алтаре Санкт-Вольфганга мы имеем счастливую возможность удостовериться в продуманности выбора места для установки всего сооружения и построения композиции в расчете на это место. Алтарь замыкает собой с востока однонефный зальный хор с большими окнами. Это значит, что освещенность хора в дневное время хорошая, — обстоятельство, не часто встречающееся в церковной архитектуре. Быть может, оно объясняется в данном случае тем, что хор как бы сооружался из расчета на алтарь¹³. Большую часть дня солнечные лучи падают на алтарь справа. Таким образом, лик Христа, его благословляющая рука, лицо св. Вольфганга и модель храма в его руке выступают самыми освещенными частями алтаря. Кстати, жест Христа является как бы идейным средоточием сцены. Лицо Марии находится в мягкой полутьме, на нем играют рефлексы золотого одеяния Христа — на Богоматерь падает ответ божественности ее сына.

Сияние золота, обилие и богатство декоративных элементов, сильная светотень — все это заставило Пахера изменить характеристику образов по сравнению с Грисским алтарем. Для того чтобы образы могли выстоять против всего этого великолепия и не потонуть в нем, надо было сделать их более выразительными. Скульптор шел здесь двумя путями: образы Христа и Марии он попытался поднять на более высокую ступень идеализации, а ассистирующих святых он, напротив, охарактеризовал с предельной остротой.

По сравнению с образами Марии в алтарях Санкт-Лоренцена и Гриса Богоматерь из Санкт-Вольфганга стала более серьезной, как бы прониклась торжественностью события. Христа изменения коснулись меньше всего. Но сильнее акцентированный поворот фигуры, более значительный жест руки придают образу Спасителя особенно царственное выражение. Полны пафоса статуи святых Вольфганга и Бенедикта. Они чуть двинуты в глубь ниши, чтобы не выделяться, не мешать главному действию.

Похоже, что Пахер этим приемом попытался приглушить впечатление от этих удивительно живых и активных образов. В разговоре об алтаре в Грисе мы выделили индивидуальный характер образа св. Эразма, но отметили вместе с тем отсутствие остроты характеристики. Святые алтаря Санкт-Вольфганга наделены и тем и другим. Перед нами патетические образы церковных сановников, и эти люди полны ренессансного чувства собственной значимости. Их присутствие при акте коронования Богородицы кажется само собою разумеющимся. И то, что они отступили чуть назад, в полумрак капелл, есть признак того унижения, что паче гордости.

Именно ренессансный характер этих образов натолкнул исследователей на попытки найти их первооснову в итальянской скульптуре. Никколо Расмо, например, сравнивает святых Вольфганга и Бенедикта с пророками Донателло и его помощников, когда-то украшавшими флорентийскую Кампанилу¹⁴. Но не говоря уже о том, что именно эти статуи не были знакомы Пахеру, такого рода сравнение свидетельствует как раз о неитальянском, северном характере святых тирольского мастера. Единственное, что их роднит, — это патетический тонус и обостренная характеристика. Но именно эти черты являются европейским достоянием, достаточно вспомнить статуи Слютера. Скульптура конца XV века изобилует такими или же сходными образами, и было бы неразумно

выводить их из итальянских влияний. А отличия концепций Пахера и Донателло более чем очевидны, и касаются они принципиальных, важнейших моментов пластического мышления.

У передовых итальянских скульпторов XV века, за немногим исключением, выступает античная ориентация их творчества. Она выражается в четкой построенности статуи, в ясном выделении несущих и несомых, опорных и свободных частей. Хиазм и контрапост становятся основами построения. Пластичность скульптуры нарастает как бы изнутри, диктуется костяком и мускулатурой. Это известные истины, но о них стоит напомнить именно теперь, когда мы обратились к творчеству Пахера, хорошо знавшего такие шедевры итальянской ренессансной скульптуры, как алтарь Санто работы Донателло. Сила выразительности пахеровских скульптур — в отсутствии четкой построенности, ясной постановки и в своеобразном подходе к пластическим задачам, отличном от итальянского. Развевающиеся одежды и причудливо ломающиеся складки вносят эмоциональную взволнованность, незнакомую итальянцам, они придают статуям особую динамику. Даже в наиболее индивидуальных, самых заостренных образах итальянских скульпторов чувствуется античная подоснова, чуждая северянам (разве что исключая французов). Сравнение, проведенное Никколо Расмо, опирается на чисто внешние моменты. Пророки Донателло и святые Пахера некрасивые и немолодые люди, с морщинистыми лицами, жилистыми шеями, глубокими складками у рта. Но если у Донателло эти старческие изменения как бы возникают изнутри в результате выступления костяка наружу, то лица святых Пахера испещрены следами старости снаружи, как будто их дубили ветер и лучи солнца. Если Донателло высекает резцом пластические объемы, то Михаэль Пахер гравировал ножом по поверхности.

Однако возвратимся к тому факту, что Пахер — творец всего алтаря, и рассмотрим его скульптурную часть совместно с живописью.

В будничном виде алтарь напоминает закрытый шкаф с раскрашенными дверками и резной надстройкой. О бесценном его содержании как бы свидетельствуют «стражи» — вооруженные воины по бокам¹⁵. И в воскресном своем виде алтарь представляет собой в основном произведение живописи — восемь эпизодов из истории Христа написаны на внутренних сторонах внешней пары створок и внешних сторонах внутренней. В этом развороте исчезают даже статуи «стражей». Зато в полностью открытом виде главную роль играет скульптура в коробе и в пределле. Она настолько главенствует, что затмевает сдержанные по цвету картины на створках. Но живопись створок «мстит» скульптуре, живя самостоятельной жизнью, не ориентируясь на грандиозную композицию в центре алтаря.

И здесь мы сталкиваемся с разрывом между скульптурой и живописью, созданными одним и тем же художником для одного произведения. Каждая из композиций смотрится сама по себе. В ней свое построение, свой уровень горизонта, своя точка схода, тип освещения. Сцена «Рождество» вынесена под геометрически обнаженные стропила хлева. Соответствующее ей «Принесение во храм» происходит под замысловатыми нервюрами позднеготических сводов. По диагонали от этой сцены изображено «Обрезание Христа», имеющее место в интерьере зального храма. А «Успение Богородицы» помещено под арку, напоминающую обрамления ряда нидерландских алтарей и алтаря Карга работы Мульчера. Ничего подобного этой арке в картинах внутренней стороны алтаря не сыщешь. Единственное, что Пахер решил соблюсти, — это лягушечью перспективу в обеих верхних композициях и нормальную в нижних. Иначе отсутствие координации мешало бы восприятию праздничной стороны в целом.

Чем же объяснить такое странное безразличие к общей композиции праздничной стороны? Построение сцены в коробе продумано до мельчайшего, и Пахер, конечно же, мог воспользоваться приемами объединения картин на створках между собой и со скульптурами короба, разработанными Мульчером в его алтарях. Надо думать, что Пахер сознательно отказался от попыток

объединения отдельных элементов. Эмансипация картины в алтарном комплексе к тому времени настолько продвинулась, что трудно было связать живопись со скульптурой. Она шла своим направлением, во многом обгоняя развитие скульптуры и тяготясь своим подчиненным местом в структуре алтаря. Помимо этого, нарастала автономность отдельной композиции по отношению к целому. Если Мульчер был еще в состоянии чуть ли не сцепить между собой отдельные композиции на створках Вурцахского алтаря (нижняя картина створки как бы продолжалась в верхней, а парные композиции помещались в сходное пейзажное или интерьерное окружение), то единственное, на что Пахер пошел ради упорядочения композиции праздничной стороны, это приведение к приблизительно одному уровню линий горизонта отдельно в картинах верхнего и нижнего ряда. Зритель не замечает отсутствия координации частей только потому, что он находится целиком под впечатлением великолепия средней части алтаря со скульптурой в коробе и надстройке и воспринимает живопись на створках как второстепенное дополнение.

Однако именно в живописных произведениях Михаэль Пахер выступил как новатор, предшественник Дюрера и его поколения. В своих картинах Пахер испытывал новые композиционные построения (ведь недаром предшественником резного короба алтаря в Санкт-Вольфганге был живописный алтарь Отцов церкви!) и перспективные конструкции, в картинах впервые появился раскрепощенный, сильный и динамичный образ человека. В который раз мы сталкиваемся с характерной для Германии XV века ситуацией: пока скульптура пожинает зрелые плоды своей многовековой эволюции, молодая живопись быстро идет навстречу замечательному расцвету. Характерным примером того и другого является творчество Михаэля Пахера — скульптора и живописца¹⁶.

1

Из литературы о Михаэле Пахере наибольший интерес представляют исследования: Allesch J. von. Michael Pacher. Leipzig, 1931; Hempel E. Michael Pacher, Wien, 1931; I dem. Das Werk Michael Pachere. Wien, 1952; Rasmø N. Michael Pacher. München, 1969.

2

См.: Rasmø N. Il Maestro dell'Incoronazione di Maria a Sabiona.—Cultura Atesina, 2, 1948. Автору эта статья была недоступна, и он ссылается на сведения из монографии Расмо (Rasmø N. Op. cit.). Старая датировка приведена в кн.: Либман М. Я. Дюрер и его эпоха, с. 56.

3

При всем желании невозможно усмотреть в творчестве Пахера следов воздействия Филиппо Липпи, как это считает Н. Расмо. В Падуе не сохранилось работ этого мастера, а другие его произведения не дают материала для такого рода заключения.

4

Мысль о такого рода путешествии высказал Н. Расмо (Rasmø N. Michael Pacher. S. 58).

5

См.: Ibid., S. 243.

6

См.: Ibid., S. 58, 64. Расмо даже предполагает личное знакомство Пахера с Гуго ван дер Гусом.

7

Правда, единственная датированная картина Шонгауэра — «Мария в розовой беседе» (Кольмар, церковь св. Мартина) относится к 1473 г. Но эльзасский мастер, несомненно, успел создать и другие произведения ранее этого года.

8

Она предложена Н. Расмо (Rasmø N. Michael Pacher, S. 97—98). В кн.: Либман М. Я. Дюрер и его эпоха (с. 56) приводится еще старая датировка — около 1482/83 г.

9

Договор сохранился (Rasmø N. Michael Pacher, S. 244). В нем дается общее описание будущего произведения. Ни срок завершения, ни ход работ в договоре не уточняются.

10

«Benedictus abbas in mansee hoc opus fecit fieri ac complevit per magistrum Michaelem pacher de prawnegk anno dni MCCCCLXXXI».

11

В его мастерской трудились шесть помощников вместо двух, обычно разрешенных цеховыми правилами. В экстренных же случаях он мог нанимать столько подсобных работников, сколько хотел.

12

На наш взгляд, Н. Расмо (Rasmø N. Michael Pacher, S. 129) слишком сурово обошелся с этим превосходным произведением, утверждая, что здесь начинается «постепенное превалирование работы мастерской, что яснее всего выступит в Зальцбургском алтаре, но уже теперь показывает, что Пахер все больше соскальзывает из положения художника в положение предпринимателя». Несомненно, одни части алтаря сделаны более уверенно, чем другие. Так же очевидно, что картины будничной стороны написаны второстепенным художником, возможно Фридрихом Пахером. Но и эти части алтаря, без сомнения, исполнялись по рисункам самого мастера, а, главное, все произведение в целом несет сильный отпечаток индивидуальности Михаэля Пахера.

13

Как это обычно принято, Пахер работал над алтарем в своей мастерской в Брунеке. Завершение хора и работа над алтарем какое-то время шли параллельно. Когда же мастер и его помощники приступили к установке, оказалось, что алтарь слишком высок для хора. Пришлось срочно укорачивать надстройку.

14

См.: Rasmø N. Michael Pacher, S. 134, Abb. 134—136.

15

Мотив «стражей» Пахер мог перенять из алтаря в Штерцинге, где он, по всей вероятности, был впервые введен Мультчером.

16

Последним и самым грандиозным произведением Пахера был главный алтарь церкви францисканцев в Зальцбурге (договор 1484 г., основная работа 1495—1498 гг., когда Пахер специально

переехал на жительство в Зальцбург). В коробе находились статуи сидящей Марии и двух святых, на внутренних сторонах внутренних створок— рельефы, снаружи и на наружных створках— живопись. К сожалению, до нашего времени дошли «переработанная» статуя Марии и несколько фрагментов живописи— слишком мало, чтобы делать какие-то заключения.

ФЕЙТ ШТОСС

Фейт Штосс прошел обучение в Швабии или в районе Верхнего Рейна, о чем позволяют судить заметные у него элементы стиля Николауса Герхарта. Его талант расцвел в польском Кракове. Он был настолько самобытен и могуч, что, в сущности, положил начало расцвету польской скульптуры на рубеже XV—XVI веков. Импульс, данный Штоссом, продолжался вплоть до XVII столетия и распространился по Польше, Пруссии, Чехии, Венгрии, Словакии, Трансильвании. Вернувшись в Германию, Штосс поселился в Нюрнберге. Несмотря на то, что в личной и общественной жизни он частенько противопоставлял себя согражданам и в результате оказался в социальной изоляции, его искусство возымело и тут огромное воздействие на современников. Оно выстояло, несмотря на конкуренцию таких выдающихся младших мастеров, как Адам Крафт.

Так кому же принадлежит Фейт Штосс: Швабии, откуда он пришел, Польше или Франконии? Он принадлежит европейской художественной традиции, будучи в то же время обновителем польской скульптуры и ярким представителем немецкого искусства¹.

Насколько хорошо документирована жизнь зрелого и старого Штосса, настолько смутно его происхождение. До недавнего времени не было известно место его рождения. Года появления на свет художника мы не знаем по сей день. О том, где он обучался, можно строить лишь гипотезы. Нет ни одного документально засвидетельствованного произведения до 1477 года, когда Штосс переехал из Нюрнберга в Краков. Но первая и наиболее грандиозная его работа— главный алтарь церкви Марии в этом городе— труд зрелого мастера. И даже если принять самую позднюю дату рождения, названную в источниках,—1447 год, то в Краков Штосс приехал уже тридцатилетним, вполне сложившимся человеком. Где же он учился, что повидал и создал до приезда в Краков? Этого мы не знаем, можем лишь высказывать отдельные предположения.

Немцы хотели видеть Штосса немцем, поляки— поляком. Сколько споров вызвало происхождение скульптора! Своего рода иронией судьбы оказался тот факт, что сведения о немецком происхождении Штосса были найдены польским ученым². Документ 1502 года называет местом происхождения Штосса город Хорб. Большинство исследователей считает, что речь идет о городе Хорб на Некаре в Швабии³. Швабское начало художника подтверждается и его искусством. Польская исследовательница С. Савицка обратила внимание на тот поразительный факт, что в гравюре Штосса «Мария с младенцем» явно использован мотив статуи Марии около 1430 года, находящейся по сей день в городе Хорб на Некаре, предполагаемом месте рождения мастера⁴.

Что касается года рождения, то составитель биографий нюрнбергских ремесленников Иоганн Нейдерфер, лично знавший Штосса, утверждает, что тот

прожил 95 лет, то есть родился в 1438 году⁵. Более поздний источник указывает 1447 год. Даже если придерживаться последней даты, художник дожил до весьма преклонных лет, ибо дата его смерти точно засвидетельствована — 22 сентября 1533 года⁶.

Естественно, что ученых чрезвычайно интересовал вопрос о том, где Штосс прошел обучение. Еще М. Лосницер указал на связь художника с мастером скульптур Нёрдлингенского алтаря, которого он пытался идентифицировать с Симоном Лайнбергером⁷. Более поздние исследователи искали точки соприкосновения между Штоссом и Мульчером, Штоссом и Николаусом Герхартом⁸. Г Штафски и следом за ним другие даже пытаются проследить пребывание молодого художника в мастерской Николауса Герхарта во время работы последнего над надгробием императора Фридриха III⁹.

Несомненно то, что Краковский алтарь, первое известное нам произведение Штосса, в какой-то мере указывает на знакомство мастера с верхнерейнской скульптурой. Столь же несомненно, что его же работы надгробие короля Казимира IV в Вавельском соборе в некоторых деталях напоминает надгробие Фридриха III в соборе св. Стефана в Вене. Иными словами, Штосс должен был знать творения Николауса Герхарта и в чем-то опирался на них. С другой стороны, ни нюрнбергская традиция, находившаяся после середины XV века в упадке, ни краковская скульптура того времени на Штосса не повлияли. Эти соображения говорят в пользу швабско-эльзасской выучки мастера. Но главное заключается в том, что с первых работ в Кракове он выступает как чрезвычайно самостоятельный и своеобразный художник¹⁰.

Но что же он делал до прибытия в Краков? Этот вопрос не дает покоя искусствоведам. Чаще всего считают, что молодой Штосс входил в мастерскую какого-то известного скульптора (например, Николауса Герхарта) или даже был членом артели и потому его творчество осталось анонимным и не может быть выделено. Нюрнбергские исследователи пытаются найти произведения Штосса, созданные им в этом городе до отъезда в Краков, ибо документы говорят о том, что художник отказался от бюргерства в Нюрнберге, перед тем как стать бюргером польской столицы.

Не будем останавливаться на попытках представить Штосса поставщиком мелких фигурок для нюрнбергских серебряников¹¹; даже если он и делал отдельные статуэтки, эти работы не могли быть ни основой деятельности скульптора, ни подготовкой для монументальных произведений ближайших лет. Значительно интереснее гипотеза Штафски, по которой молодой Штосс, прибыв в Нюрнберг, стал готовить для молодого же живописца и хозяина мастерской Михеля Вольгемута статуи, предназначенные для короба главного алтаря церкви Марии в Цвиккау¹².

Действительно, в Нюрнберге в 1470-е годы не было скульптора, способного создать столь великолепные, тонкие по резьбе и монументальные статуи. Вместе с тем явно чувствуется юго-западная выучка их автора. А главное то, что от них можно перебросить мост к статуям Краковского алтаря. Алтарь в Цвиккау был поставлен в 1479 году, спустя два года после прибытия Штосса в Краков. Скульптор мог завершить свою работу раньше и уехать, оставив Вольгемуту готовые статуи для раскраски и установки на месте. Теория Штафски привлекает не только тем, что позволяет «занять» молодого Штосса в Нюрнберге. Она объясняет тот факт, что Штосс был бюргером города, но не имел мастерской, ибо работал по подряду у Вольгемута. Она же вскрывает истоки дружбы обоих художников, проявившейся впоследствии, в тяжелые для Штосса годы. Наконец, она позволяет понять, почему резчик, помощник Вольгемута по Цвиккаускому алтарю, в дальнейшем в работе мастерской участия не принимал. А ведь Михель Вольгемут стал основным поставщиком алтарей в Верхней Франконии.

Весной 1477 года Фейт Штосс прибывает в Краков, чтобы приступить к работе над главным алтарем церкви Марии. В то время это была церковь немецкой общины, и не удивительно, что та пригласила мастера из Германии. Удивительно другое — кто надоумил заказчиков позвать именно Фейта Штосса,

молодого художника, по всей вероятности, даже подмастерья по социальному статусу? На этот вопрос убедительного ответа сегодня еще нет.

А предстояла очень большая и ответственная работа¹³ Общая высота алтаря равна тринадцати метрам. С распахнутыми створками его ширина достигает без малого одиннадцати метров. Размеры короба 7,25×5,35 м, высота фигур в нем достигает 2,8 м. Конечно, не все в алтаре сделано руками Штосса. Ему помогала большая мастерская. Но общая концепция, главные статуи, часть рельефов принадлежат ему. По всей вероятности, он же и раскрашивал статуи.

В течение двенадцати лет алтарь был главной работой Штосса и его мастерской. В 1486 году он был в основном завершен. Несколько раз мастер уезжал по делам из города и поэтому довел свой исполинский труд до конца лишь в 1489 году.

Алтарь посвящен, как и вся церковь, Марии. Он вдвинут в апсиду зального хора и настолько широк, что в открытом виде упирается в боковые стены. Это алтарь с двумя парами створок, пределлой и надстройкой. По сравнению с другими современными ему алтарями он не слишком богато украшен орнаментальной резьбой. Надстройка не высока по отношению к размерам короба и довольно проста по построению. А пределла настолько мала и мелкофигурна, что воспринимается, скорее, как подставка. Ничто не должно было мешать восприятию действия, представляемого в центре алтаря. Внешняя сторона наружных створок осталась без росписей. Будничная сторона состоит из двенадцати низких рельефов, в основном с эпизодами «болестей» Марии. В полностью открытом «праздничном» виде перед нами предстает сцена Успения Марии. На боковых створках — горельефы, изображающие «Радости Богоматери». Таким образом, проводится четкая программа триумфа Марии. На будничной стороне — скорбный рассказ о событиях, так или иначе причинивших страдания Богоматери¹⁴. В центре праздничной стороны — смерть Марии и принятие ее в небеса (Erhöhung). В надстройке — «Коронование Богоматери». Аккомпанементом служат изображения Радостей Марии на боковых створках¹⁵

О швабско-герхартовском наследии в этом алтаре можно говорить по отношению к двум моментам. Оформление короба — полукруглая арка с маленькими фигурками в обрамлении — напоминает нишу алтаря Карга. А тот факт, что это резной алтарь без живописных створок, возможно, свидетельствует о том, что его автор знал Констанцский алтарь Николауса Герхарта. Но этим следование традиции ограничивается. В остальном и основном это самостоятельное и своеобразное произведение алтарного искусства, знаменующее высший расцвет сооружений этого типа севернее Альп.

Важнейшей новацией, начинающей следующую после Мульчера и Герхарта стадию в развитии створчатого алтаря, оказалась замена иератической композиции в коробе драматической. По всей вероятности, эта новация уже как бы витала в воздухе в эти годы.

Ведь немногими годами раньше на тот же путь ступил Михаэль Пахер. Но если Пахер даже в поздних алтарях пытался примирить иератическое и повествовательное начала, то Штосс решительно порвал со старым и в первом самостоятельном своем произведении занял основную часть короба сценой, насыщенной драматическим действием.

В центре композиции юная Мария опустилась, умирая, на колени. Штосс придерживается здесь мистической схемы смерти коленопреклоненной Марии. В позднем средневековье ее рассматривали как параллель к сцене Богоматери, стоящей на коленях перед новорожденным сыном («Поклонение Богоматери младенцу»). Смерть Марии вызывает бурную реакцию собравшихся вокруг нее апостолов. Это могучие гиганты (их высота приближается к трем метрам!), изображенные в различных движениях. Бородатый старик бережно поддерживает Марию. Около него выстроились в ряд еще четверо. Над ним возвышается апостол, сцепивший над головой руки. Еще несколько апостолов размещены в заднем ряду: одни смотрят ввысь, другие — на Марию. Создается впечатление, что все они находятся в движении, их одеяния колыхнутся, развеваются волосы

и бороды. Динамика фигур подчеркивается фанфарной яркостью раскраски. Шлифованное золото, чистые красный, синий и зеленый цвета создают мажорную, чтобы не сказать радостную, гамму. И в этом нет противоречия между сюжетом и его трактовкой. Ведь смерть Марии—это переход в иное, счастливое бытие. Недаром в верхней части короба изображено принятие Марии Христом на небесах, а в надстройке помещена сцена Коронования Богоматери. Это триумф, и облачен он в радостные тона.

Мария показана не умирающей, а готовящейся к вступлению в лучшее царство. Она хороша собой, румянец играет на ее щеках, золотые волосы струятся по плечам. Лица апостолов не выражают горя. Даже тот, что заломил руки, взирает спокойно на Марию. Этим могучим людям свойствен героический тонус переживания. Они сильны и раскованны. Часто обращают внимание на натуралистические элементы в трактовке лиц, рук, обнаженных ног; говорят о жанровых моментах (апостол, раздувающий угли в курильнице). И все же главное в фигурах алтаря—возвышенная идеальность образов, героическое начало и, конечно, бурный темперамент.

Правда, темперамент скульптора не приводит к забвению порядка в размещении фигур. При более внимательном рассмотрении обнаруживается четкая композиционная система центральной части алтаря. Средняя ось намечена группами вверх короба и в надстройке. Но и сцена Успения подчинена законам симметрии. Мария, держащий ее апостол и апостол со сцепленными пальцами находятся на средней оси. По бокам этой группы расположились по две фигуры на первом плане. Через плечи бородастого апостола в центре взирают на Марию еще двое. А на заднем плане возвышаются две профильные фигуры. Таким образом сохраняется неназойливая, но достаточно определенная симметрия в расположении фигур главной группы.

Штосс стоял перед сложной задачей—разместить тринадцать действующих лиц в довольно плоском коробе алтаря. К тому же фигуры трактованы в полном объеме, а не в виде рельефов. Нельзя было углубить короб, ибо фигуры заднего плана потонули бы в мраке. И скульптор нашел простой, хотя и необычный, выход из положения. Полностью оказались вырезаны фигуры Марии и пяти апостолов на переднем плане. Остальные, поскольку они все равно частично закрыты фигурами, стоящими впереди, вырезаны в той части, которая видна зрителю. Этот прием дал ШтоССу возможность расставить максимальное количество действующих лиц на минимальном пространстве.

Как и в других развитых створчатых алтарях, композиция в коробе господствует над остальными элементами. Но если в алтаре св. Вольфганга мы отмечаем независимость живописных створок от резного центра, то здесь и короб и створки украшены скульптурой. Поэтому в Краковском алтаре не чувствуется разрыва между статуями в центре и рельефами на створках. Их связывают также единая цветовая гамма и сходные резные «пологи». К тому же рельефы праздничной стороны высокие и приближаются по степени выпуклости к круглым скульптурам в коробе.

Героическая мощь фигур в центральной части умело приглушена, а местами и переведена в иное, лирическое русло в композициях на крыльях. Юный и женственный архангел приближается к столь же юной Марии. Сцена Благовещения изобилует натюрмортными деталями. Старательно вырезана и выписана мебель, посуда. Предметы на первом плане—скамья, пюпитр, книги, кувшин и таз—вырезаны в низком рельефе. Предметы на фоне написаны красками. К этому приему ШтоСС прибегает неоднократно в рельефах алтаря. Таким путем художник ускоряет работу, ведь процесс работы красками и кистью более быстр, чем вырезание долотом и ножом с последующей окраской. Но не только по этой причине ШтоСС прибегает к заполнению фонов живописью. ШтоСС принадлежал к тем сравнительно немногим мастерам, кто владел как скульптурой, так и живописью. Добавим, что он был и гравером на меди. И нет ничего удивительного в том, что границы между этими видами искусств в его творчестве временами стирались. Тем более что он, по всей вероятности, сам раскрашивал свои скульптуры. И еще один момент. К концу века живопись и

графика все более определенно становятся передовыми видами искусств. Это проявляется, в частности, в том, что скульптура приобретает графические и живописные черты (не отказываясь, конечно, от своей специфики). Так рельефы Фейта Штосса превращаются в своего рода «выпуклые картины», чрезвычайно красочные, богатые оттенками. Интересно также, как в творчестве Штосса меняется характер рельефа.

Даже такие замечательные современники Штосса, как Эрхарт, Пахер, Грассер, создавали рельефные композиции в традиционном духе. Независимо от высоты и углубленности композиции их предельно наполняли фигурами. Почти не оставалось места для фона и аксессуаров. Фигуры господствовали в композиции, представляя собой как бы статуи, поставленные перед фоном. Штосс решает рельефную композицию как живописец. Даже если изображается множество фигур, как, например, в сцене «Сошествие св. Духа», они размещаются в определенном и подробно «изложенном» интерьере или пейзаже (как в сцене «Вознесение»). Каждая из композиций смотрится именно как картина и воздвигается в большой степени своей красочностью. Цвет помогает в значительной мере созданию единства разных по составу, наполненности и даже качеству композиций. Разных и по качеству, ибо над этой исполинской работой трудились также подмастерья и помощники.

Есть определенное различие между рельефами праздничной и будничной сторон. Мы уже знаем, что первые объемнее вторых. Им надо было как-то соответствовать статуям в коробе. Причастность рельефов праздничной стороны к действию в коробе подчеркнута еще и тем, что они снабжены выступающими «пологами», наподобие «полога» в центре. Сцены же будничной стороны замыкаются каждая наверху грациозной плетенкой, плоской, как сами рельефы. Можно констатировать еще одно различие: как правило, в рельефах будничной стороны более отчетливо выступает повествовательный момент. Они в большей степени изобилуют жанровыми деталями («Рождение Марии», «Сретение», «Взятие Христа под стражу»).

Отличаются рельефы будничной стороны и более сдержанной красочностью. Шлифованное золото уступает в них место матовому. Часто вместо золота употребляется желтая краска. Штосс всячески подчеркивает подчиненную, второстепенную роль будничной стороны. В этом смысле он продолжает установившуюся традицию.

Следует обратить внимание еще на одно обстоятельство. Многие исследователи утверждают, что Штосс часто пользовался в качестве образцов для своих композиций гравюрами Монограммиста ES и Мартина Шонгауэра¹⁶. Вообще говоря, в этом нет ничего удивительного. Резчики, как и мастера других художественных специальностей, даже живописцы, охотно пользовались готовыми образцами. В случае с Штоссом необходимо внести корректив: он очень редко прибегал к помощи чужих образцов, а своими собственными гравюрами, как ни странно, с этой целью вообще не пользовался¹⁷. Штосс, повторяем, был чрезвычайно своеобразным и своеобразным художником. И подражание даже собственным образцам было чуждо его натуре. Мы увидим, что его мощный талант вызывал к жизни многочисленные подражания. Но это уже другая проблема.

В 1489 году алтарь церкви Марии был торжественно освящен. Но на этом деятельность Фейта Штосса в Польше не кончилась. Он остался в этой гостеприимной стране еще на семь лет. Ибо перед ним были вскоре поставлены новые и весьма почетные задачи.

В 1492 году умер король Польши Казимир IV. Надгробие властелина было заказано Фейту Штоссу. К тому времени у скульптора уже был опыт работы в камне. Об этом свидетельствует большое, более чем в натуру, «Распятие» в церкви Марии, высеченное из песчаника (ок. 1491). Образ распятого восходит, как это не раз отмечалось, к «Распятию» работы Николауса Герхарта в Баден-Бадене. Но Штосс развил идею голландца, создав более напряженный, более натуралистический образ, в чем-то перекликающийся с польскими «страдающими Распятиями» эпохи мистицизма. Невольно обращаешь внимание

за чистоту работы и превосходное владение материалом. Так что, берясь за создание надгробия Казимира IV, Штосс отнюдь не был новичком в работе с камнем.

Несомненно, выбор заказчицы, вдовы короля, Елизаветы, был продиктован тем простым обстоятельством, что под рукой оказался превосходный мастер. Какую-то роль в предоставлении Штоссу заказа сыграл, по всей вероятности, советник короля Филиппо Буонаккорси, прозванный Каллимахом, так как он был тесно связан и с теми лицами, для которых Штосс впоследствии также выполнял надгробия. Да и самого Каллимаха Штосс увековечил сходным путем¹⁸.

Тип королевского погребения был продиктован надгробиями, уже поставленными ранее в том же Краковском соборе предшественникам Казимира — Казимиру Великому (после 1378) и Владиславу Ягеллону (ок. 1444). И то и другое имеют форму распространенных в позднем средневековье коробовых надгробий с балдахинами¹⁹. На крышке надгробия изображен умерший, по бокам саркофага — плакальщики, балдахин богато орнаментирован. Некоторое сходство в трактовке фигуры на крышке надгробия между работой Штосса и надгробием императора Фридриха III в соборе св. Стефана в Вене (тогда оно находилось в Винер-Нейштадте) наводит исследователей на мысль, не видел ли Штосс это сооружение.

Но, как всегда, Фейт Штосс пошел своим путем²⁰. Надгробие Казимира IV задвинуто в угол капеллы. Следовательно, оно не стоит свободно в пространстве и его можно обойти лишь с двух сторон. К тому же материалом для сооружения послужил венгерский красный мрамор с белыми прожилками — не лучший, если учесть, что он рябит и «съедает» пластичность скульптуры. Штосс учел все эти обстоятельства. Только ясная пластичность и четкий рисунок могли облегчить восприятие как архитектуры надгробия, так и фигур. Надгробие покоряет зрителя чеканностью объемов и рисунка. Она выражена в ажурном узоре масверка балдахина, в рисунке каннелюр и «сталагмитах» баз столбов. Ясная пластичность с особой силой выступает в статуе короля.

Если Штосс действительно был знаком с произведением Николауса Герхарта, то он учел промахи своего замечательного предшественника. Надгробная плита Фридриха III перегружена эмблемами и гербами, она изобилует мелкими орнаментами. И все это высечено также из красного мрамора. В результате мелкие формы не воспринимаются и произведение во многом теряет свою привлекательность. Надгробная плита Казимира лаконична по изобразительным средствам и предельно ясна по рисунку и объемам. Фигура короля занимает всю длину, корона даже выступает за пределы плиты. Для аксессуаров и орнамента остается минимум места. Король облачен в мантию, доходящую редкими, но очень выразительными складками. Край мантии, обшитый орнаментальной каймой, энергично загнут вверх, как бы поднимаясь от дуновения ветра. Это движение одеяния воспринимается с наибольшей силой с основной точки обзора — справа у ног фигуры. Оно придает образу особое, затененное звучание. Необходимо остановиться и на лице короля. Трудно судить о том, насколько портретны его черты, но Штосс создал чрезвычайно выразительный облик. Голова короля повернута чуть вправо и вверх, таким образом нарушена иератичность позы государя. Впалые щеки, морщины на лбу и вокруг глаз, слегка опущенные уголки губ красиво очерченного рта — все это создает впечатление перенесенных страданий и придает образу монарха нечто очень человеческое. Слепой взгляд раскрытых глаз как бы обращен вовнутрь и отрешает его от реального мира.

Более выразительный образ умершего Штоссу так и не суждено было создать, хотя он еще трижды выполнял заказы на надгробия. Еще до отъезда в Нюрнберг Штосс и его помощники соорудили надгробия архиепископу Петру из Бнина (ум. 1494) в соборе города Влоцлавек и архиепископу Збигневу Олешницкому в соборе Гнезно (ок. 1495) — оба из того же красного мрамора²¹. Они выполнены очень старательно, но выдержаны в традиционных формах. Интереснее по замыслу третье сооружение мемориального типа — бронзовая

эпитафия Каллимаха (Краков, церковь доминиканцев), отлитая лишь около 1506—07 года, модель которой, однако, была сделана Штоссом около 1496 года. то есть сразу после возвращения в Нюрнберг. Это позволяет нам ее рассматривать еще в связи с краковскими работами²².

Эта эпитафия интересна тем, что Каллимах в ней показан в своем кабинете за государственным трудами. Подробно изображены обстановка, инвентарь. даже меховая шапка советника. Лицу, возможно, присущи портретные черты. Сцена окружена декоративной рамой с совершенно ренессансным орнаментом и торжественной латинской надписью. В эпитафии поражает полное отсутствие спиритуалистического начала, она призвана возвеличить человека— придворного и гуманиста и, в сущности, противоречит назначению эпитафии— поручить донатора защите небесного покровителя. Интересно и то, что эпитафия Каллимаха представляет собой первое и, возможно, единственное зрелое произведение Штосса, созданное им в соавторстве с другой мастерской. в данном случае— с мастерской нюрнбергских литейщиков Фишеров.

Двадцать лет провел Штосс в Польше. И за эти годы он не только создал грандиозные произведения, но и обновил местную школу скульптуры. Работы, так или иначе связанные с его стилем, сохранились по сей день не только в Кракове, но и далеко за его пределами. Достаточно назвать хотя бы алтарь из Лусины (Краков, Национальный музей), где частично использованы гравюры Штосса, или алтарь церкви тела господня во Вроцлаве. Более того, влияние Штосса распространилось по всей Средней Европе²³. Мы его наблюдаем в Чехии и Словакии, Венгрии и далеко на юго-востоке— в Трансильвании. И этому влиянию подвергались не только второстепенные мастера, но и ведущие художники. Такие, как мастер Павел из Левочи в Словакии²⁴.

Влияние Фейта Штосса распространялось не только вширь, но и во времени. Удивительно, как долго в польских землях держались традиции его искусства. Поначалу их проводниками были члены семьи Штоссов, оставшиеся в Кракове, например сын Фейта— Станислав. А в XVII веке бурное и темпераментное искусство Штосса оказалось созвучным устремлениям барочных мастеров. Так элементы штоссовского творчества дожили до зрелого барокко.

Весной 1496 года Фейт Штосс возвращается в Нюрнберг и восстанавливается в списках бюргеров города. В это время ему было около пятидесяти лет, из коих почти двадцать он провел в Кракове. Там он вкусил славы, там он был величайшим из художников, обласканным членами городского совета. С 1484 года его освободили от всех налогов, назначили экспертом по строительным работам. Неоднократно он избирался старейшиной цеха. А в 1492 году именно ему поручили воздвигнуть надгробие королю. За эти годы Штосс стал богатым человеком. Богатство ему принесло не только искусство. Он был крупным купцом, торговал в основном сукном. Нередко ввязывался в рискованные спекуляции. Но всегда удачно.

Нюрнберг принял Штосса. Этот значительный торговый город предоставил Штоссу возможность торговать и спекулировать. Расцветающий культурный центр, он дал Штоссу шанс показать, на что тот способен как художник. Правда, здесь положение Штосса оказалось несколько иным, чем в Кракове.

Скульптор оставил Нюрнберг в 1477 году. Тогда город переживал период упадка художественной жизни. Сейчас же, в 1496 году, шла работа в мастерской Фишеров над ракой св. Зебальда, Адам Крафт только что завершил грандиозный киворий в церкви св. Лаврентия, Дюрер недавно вернулся из Италии. На этот раз у Штосса была конкуренция, которой он не знал в Кракове. Тем не менее он сумел доказать, что и в Нюрнберге он является одним из лучших скульпторов.

Тысяча четыреста девяносто девятым годом датирован и в трех местах подписан ансамбль произведений, заказанный Штоссу патрицием и сборщиком податей Паулем Фолькамером и поставленный в восточном хоре церкви св. Зебальда в Нюрнберге. Это уникальное в своем роде сооружение состоит из трех каменных рельефов и двух деревянных статуй на каменных консолях и под каменными же балдахинами. Расположены они следующим образом:

рельефы—под одним из окон хора, статуи—по обе стороны этого окна. Удивляет разнородность материалов—комбинация дерева и камня. В остальном же это тематически продуманный и композиционно уравновешенный ансамбль.

На рельефах изображены слева направо: «Тайная вечеря», «Моление о чаше» и «Взятие под стражу», то есть события, предшествовавшие собственно Страстям Христовым. Статуи изображают Христа, указывающего Марии на стигматы в доказательство мученической смерти и воскресения. Таким образом создается стройная теологическая программа, подготавливающая зрителя к теме страданий. Высота статуй приближается к двум метрам, рельефы квадратные (приблизительно 1,5 м каждый). Так что мы имеем дело с первым после возвращения в Нюрнберг монументальным произведением Штосса.

Следует отметить, что как статуи, так и рельефы не были предназначены для раскраски. Чуть подведены зрачки глаз и губы. Полихромны лишь гербы на консолях. То, что каменные рельефы сохранили натуральный цвет, не удивительно. Статуи же не были раскрашены, возможно, чтобы не вырвались из ансамбля. Этим можно объяснить и выбор сорта дерева—дуба; он со временем покрывается серою патиной, напоминающей цвет камня. Вообще говоря, дуб чрезвычайно редко встречается в скульптуре Франконии и южных областей Германии.

Триптих со сценами из жизни Христа заключен в простую раму. Любые украшения кажутся неуместными при трагическом рассказе. Штосс возвращается здесь к старому принципу рельефа, при котором все поле густо заполнено фигурами. Впечатление наполненности, тесноты усиливается из-за резких движений фигур и развевающихся одеяний. Вместе с тем здесь нет хаотичности: каждый из рельефов скомпонован из расчета на триптих в целом. В наиболее тесных, крайних рельефах композиция круговая: в «Тайной вечере» действующие лица группируются вокруг стола, во «Взятии под стражу» солдаты и апостолы образуют «хоровод» вокруг Христа и Иуды. Теснота разряжается в среднем рельефе с «Молением о чаше», куда даже включены элементы пейзажа²⁵. Именно в этом центральном рельефе фигура Христа выделена среди прочих, в то время как в «Тайной вечере» она сдвинута к заднему краю триптиха, а в третьем рельефе Христос, хотя и помещен в центр, держится столь пассивно, что поневоле обращаешь внимание на другие фигуры.

Старое предание утверждает, что апостолам в сцене «Тайной вечери» присущи портретные черты членов городского совета. Во всяком случае, Штосс создал чрезвычайно характерные образы. Можно считать доказанным, что апостол, чей профиль едва виден за головой бородача около блюда с хлебом, автопортрет мастера. Штосс счел возможным поместить свое изображение в круг учеников Христа, выразив этим как свою набожность, так и чувство собственного достоинства. Лишь впоследствии немецкие художники стали изображать себя среди персонажей христианских легенд.

Как и в рельефах Краковского алтаря, здесь довольно отчетливо выражены жанровые элементы. Сама тема трактована как трапеза, где апостолы больше заняты едой и питьем, чем словами учителя. И в сцене пленения Христа скульптор с увлечением высекает характерные, почти гротескные рожи палачей, их фантастическое (польское? турецкое?) вооружение. Центральная композиция «Моление о чаше» и спокойнее и монументальнее. Фигуре Христа, длящим апостолам присущи тяжесть и мощь, так хорошо известные нам по статуям в коробе Краковского алтаря.

Монументальное начало выражено достаточно ясно и в статуях Христа и скорбящей Марии. Пышные и ломкие, до блеска отшлифованные складки одеяний обволакивают стройные тела. В этом смысле Штосс является продолжателем Николауса Герхарта, у которого пластичность выступала в своеобразном обличье игры выпуклостей и вдавленностей, пространственного и графического. Отличаются образы Штосса от образов, созданных его предшественником, иной экспрессией. Христос и Мария Штосса преисполнены боли и

скорби, незнакомых Николаусу. Как это ни странно, но и в выражении лица, и в повороте головы Христа много общего с образом короля Казимира. И это — несмотря на разницу в теме и материале. Не надо, пожалуй, лучшего доказательства тому, что Фейт Штосс остался верен своим творческим принципам. Ни Крафт, ни молодой Дюрер не повлияли на стиль Штосса. А о том, как сильно его творчество воздействовало на нюрнбергских скульпторов, речь еще впереди.

Попытаемся разобраться в вопросе о месте Фейта Штосса в скульптуре трансальпийской Европы XV века. Мы убедились в том, что Штосс — чрезвычайно самостоятельная творческая личность. Его связь с Швабией и с Николаусом Герхартом имеет, скорее, генетический характер. Произведения Штосса смутно напоминают какие-то работы его юго-западных предшественников. Ясно также, что гравюры Монограммиста ES и Мартина Шонгауэра сыграли ничтожную роль в творчестве мастера. С первой своей грандиозной работы, засвидетельствованной источниками, он выступает как художник со своим почерком, своими идеями. Краковский алтарь — один из самых совершенных образцов алтарного искусства; надгробие Казимира IV принадлежит к самым полным воплощениям мемориальной скульптуры. В этих своих наиболее значительных произведениях, созданных еще в XV столетии, Штосс выступает как один из тех мастеров, кто довел до высшей точки стилевое направление в скульптуре, которое взяло свое начало в 1430-е годы с первых творений Ганса Мульчера, Кашауэра и мастера, создавшего «Шлюссельфельдерского Христовора». В том же направлении действовали Йёрг Сирлин и Михель Эрхарт, Михаэль Пахер и Бернт Нотке. Штосс отличается от них особой серьезностью, огромным темпераментом. Кто знает, быть может, и он в дальнейшем бы шел в избранном им направлении, если бы не рок, вмешавшийся в жизнь этого человека. В 1503 году начинается трагедия, которая коренным образом изменила судьбу Штосса и во многом повлияла на его творчество²⁶. Она превратила богача в нищего, почтенного гражданина — в клейменого преступника. Но она лишь на время прервала, а не пресекла творческую деятельность художника.

До сих пор рискованные торговые предприятия Штосса были успешными. В 1500 году он вошел в компанию, как потом оказалось, с нечестными людьми. Спустя три года Штосс оказался банкротом. Для того чтобы возместить потерю денег, он подделал долговую расписку своего бывшего компаньона. Подлог был обнаружен — Штоссу грозила смертная казнь. Но он отделался легко: его клеймили, ему запретили без разрешения городского начальства покидать стены Нюрнберга. Штосс ослушался приказа и бежал к зятю в Мюннерштадт²⁷.

Опасаясь конфискации имущества, художник все же возвратился в Нюрнберг и отдал себя в руки правосудия. Его сажают в тюрьму, где он 27 марта 1506 года пишет покаянное письмо, в результате чего его освобождают из заточения. Но Штосс упорно стремится к реабилитации. Он добивается от Максимилиана I письма, где тот прощает художнику вину. Совет города вынужден принять к сведению милость императора, но отказывается от широкого оглашения содержания послания.

В 1512 году Штосс вступает в конфликт с литейщиками города из-за того, что подрядился, по-видимому без их согласия, отлить статую, вероятно, для грандиозного надгробия Максимилиана I. Опять-таки вмешательство императора привело к тому, что Штоссу в виде исключения это было разрешено в 1514 году. Годами тянутся процессы старого художника с должниками и кредиторами. Почти восьмидесятилетним стариком он предпринимает в 1526 году путешествие во Вроцлав, чтобы еще раз попытаться вернуть деньги, потерянные в 1503 году. Смерть жены заставляет его вернуться в Нюрнберг. Вспыльчивость и неуживчивый характер, обида и уязвленное самолюбие превратили Штосса в «беспокойного и нечестивого бюргера», «помешанного крикуна», как его называют современные документы²⁸.

Бесконечные конфликты Штосса с городом, с бюргерами разного социально-

го положения — патрициями, купцами и ремесленниками — привели к тому, что он не только не занимал выборных должностей, но временами не мог содержать обычную мастерскую с учениками и подмастерьями. Тем не менее нюрнбержцы отличали «нечестивого бюргера» от замечательного художника²⁹. Между 1503 и 1506 годами Штосс больших работ не делал. Да и не мог их делать — процесс, приговор, тюрьма, бегство, опять тюрьма могли выбить любого из колеи. Но когда положение несколько успокоилось, стали поступать заказы, иногда достаточно значительные. Интересно, что заказчиками нередко были люди, которые, занимая официальное положение, выступали против «нечестивца» и «крикуна» Штосса.

В общественной жизни Штосс был изгоем. Но как купец и спекулянт он продолжал свою деятельность, что позволило ему за сравнительно короткий срок не только восстановить состояние, но и приумножить его. Как художник же он продолжал оказывать несомненное влияние на искусство своего времени. И если в самом Нюрнберге у него были конкуренты в лице Крафта и Фишерова, то в других верхнефранконских областях, вплоть до Бамберга, его воздействие было почти беспредельным. Да и в Нюрнберге каждый из ведущих мастеров действовал в своей области: Крафт — в каменной скульптуре, Фишеры — в бронзовом литье, а Штосс — преимущественно в дереве. Так что почвы для столкновений у них почти не было.

Мы еще обратимся к закономерностям художественной эволюции позднего Штосса. Здесь же хотелось бы предварить анализы его произведений XVI века замечанием следующего содержания.

Казалось бы, конфликты старого мастера с обществом, упрямое пребывание в старой вере, когда город перешел в лютеранство, не говоря уже о бешеном темпераменте Штосса, — все это должно было стимулировать экзальтированность, повышенную динамичность его искусства. Но творчество живет своей имманентной жизнью. Ниже мы отметим успокоенность творений Рименшнейдера, созданных в годы непосредственно перед Реформацией и Крестьянской войной. С такого рода противоречием мы столкнемся, рассматривая позднего Штосса. Нет в его поздних произведениях ни пафоса Краковского алтаря, ни темперамента рельефов эпитафии Фолькамеру. Образы приобретают просветленный покой и возвышенную гармоничность. Как будто не существовало того жизненного фона, на котором они возникли.

В этом смысле интересно проследить эволюцию темы Распятия в творчестве Штосса.

Вспомним его каменное «Распятие» в краковской церкви Марии (ок. 1491). Распятые и вывихнутые руки еле удерживают могучий торс Христа. Вздыхается грудная клетка, напряжена мускулатура живота. Терновый венец с длинными и острыми, как кинжалы, шипами затеняет лицо Христа. Это экспрессивный, в чем-то натуралистический образ страждущего на кресте. На рубеже веков Штосс создает «Распятие» для хора церкви св. Лаврентия в Нюрнберге. Эта более чем двухметровая деревянная скульптура отличается от краковской большей стройностью и легкостью пропорций. Меньше подчеркнут момент страданий.

В «Распятии» для госпиталя св. Духа в Нюрнберге (1505—1510, ныне оно находится в Германском национальном музее; дерево, свыше 2 м) Штосс стремится к еще большему успокоению. Голова Христа не так сильно опущена, страдание ощутимо еще меньше, пластика тела более обобщена. И, наконец, в «Распятии» в церкви св. Зебальда (1520, ранее — в церкви Марии; дерево, размер тот же) Штосс вернулся к возвышенному и благородному образу Христа — победителя смерти, созданному в свое время Николаусом Герхартом. Пройден путь от экспрессии к успокоению, от своего рода натурализма к идеальной гармонии высокого ренессансного образа.

Правда, эволюция такого своеобразного мастера, как Фейт Штосс, не всегда шла столь ровно. Но в любом случае наступает некоторая успокоенность. Как бы ни был близок «Апостол Андрей» в церкви св. Зебальда (около 2 м, дерево без раскраски; ранее — в церкви картезианцев в Нюрнберге) к могучим

апостолам из Краковского алтаря, он производит более сдержанное впечатление³⁰. Еще бо́льшая успокоенность царит в статуе св. Роха (ок. 1513—1516, Флоренция, Сантиссима, Аннунциата), заслужившей панегирик такого италофила, как Вазари³¹.

В столь тяжкие годы процессов и споров мастер работает над каменными и деревянными статуями Мадонны, предназначавшимися для фасадов жилых домов³². В этих произведениях выкристаллизовываются образы юных, спокойных и удовлетворенных своей участью женщин. Высшее воплощение они получили в двух поздних шедеврах Штосса — в «Благовещении» в хоре церкви св. Лаврентия и в так называемом Бамбергском алтаре.

«Благовещение», прозванное впоследствии «Ангельским приветом» (der Englische Gruß), представляет собой грандиозное украшение паникадила³³. Трудно квалифицировать тип этого произведения. Это круглая статуарная группа из двух фигур в овальной орнаментальной оправе, подвешенная в хоре церкви. Все сооружение может быть воспринято с одной, фронтальной точки зрения — из центрального нефа в направлении окон хора. Правда, фигуры обработаны также и сзади, что формально превращает их в статуи, но концепция группы рельефна. Плоское обрамление, незначительное развитие движений фигур в пространстве, наконец, восприятие всего сооружения силуэтом на фоне пронизанного светом хора и витражей — все это превращает его визуально в рельеф.

Группа «Благовещение» вырезана из дерева, раскрашена и обильно позолочена³⁴. Ее размеры огромны: 3,7×3,2 м. Но соотношения ее с пространством хора и высотой расположения найдены безукоризненно. Группа кажется легкой, парящей в пространстве, драгоценностью среди прочих украшений церкви.

Вместе с тем «Благовещение» представляет собой лишь центральную часть ансамбля. Когда в 1517 году группа была заказана Штоссу патрицием Антоном II Тухером, рядом, вдоль левого от нее столба, уже поднимался вверх киворий — каменное чудо, сотворенное Адамом Крафтом. Группа Штосса, находясь близко от творения Крафта, не закрывает его, не спорит, а, наоборот, вступает с ним в трудно объяснимое соответствие.

Нельзя забывать и того, что по первоначальной идее «Благовещение» должно было служить украшением паникадила из золоченого кованого железа. Паникадило свисает ниже и впереди группы. Пламя его свечей освещало, как бы подсвечивало сцену снизу, усиливая впечатление невесомости скульптуры. В конечном итоге «Благовещение» не столько украшало светильник, как светильник — статуарную группу.

О том, что это не только впечатление современного зрителя и что сооружение в целом воспринималось именно так во времена Штосса, свидетельствует следующий факт. Над «Благовещением» прикреплено металлическое кольцо в виде короны, с которого свисала занавеска, закрывавшая в обычные дни группу со всех сторон. Ее отдергивали лишь по праздникам. Иными словами, «Благовещение» Штосса по значению приравнивалось к праздничной стороне алтаря, которую тоже показывали только в торжественные дни. В этом смысле произведение Штосса представляет собой новацию³⁵.

И в другом контексте оно было новым — в тематическом. 8 декабря 1476 года папа Сикст IV подтвердил догмат о непорочном зачатии Марии. Эта акция венчала рост популярности Богоматери, начавшийся еще в эпоху мистики. Разрабатывается символика, призванная показать чистоту и девственность Марии, в том числе воплощение царицы небес в образе царицы цветов — розы.

В последней четверти XV века повсеместно распространенные четки, по которым отсчитывали молитвы, приобретают вид маленьких бутонов роз — розеток. Их связки получили название розариев. Под эгидой доминиканцев организовывались братства розариев (Rosenkranzbrüderschaften). Мотив розария быстро вошел в изобразительное искусство.

«Благовещение» Фейта Штосса представляет собой один из самых прославленных памятников культа розария³⁶. Огромные фигуры архангела Гавриила и Марии заключены в овальную раму из розеток, над их головами летят

ангелочки, стоят они на распростертых крыльях ангела — действие перенесено в небесную сферу. Снаружи обрамления опускаются концы четок из обыкновенных бусин. Композицию венчает поясное изображение бога-отца в высокой короне; его поддерживают, к нему стремятся ангелы. Символ греховных сил — змий помещен в самом низу. Это «радостный розарий», так как изображено радостное событие Евангелия — Благовещение, а в медальоны вокруг главных фигур включены эпизоды из семи Радостей Марии.

В соответствии с иконографической программой всему произведению присущ возвышенный, триумфальный тонус. Статный юноша Гавриил в роскошном облачении диакона торжественно произносит сакраментальные слова благой вести. Значение слов он подчеркивает жестом руки. Это не коленопреклоненный паж, который с опущенными глазами обращается к деве Марии, а глас воли божьей. И Мария, хотя и прикрывает стыдливым жестом грудь и чресла, не является той испуганной и смущенной служанкой бога, как ее чаще всего изображали. Эта красивая и в чем-то даже чувственная женщина с достоинством царицы выслушивает обращенные к ней слова. Стихари Гавриила и плащ Марии уподоблены мантиям, поддерживаемым сзади ангелами.

Радостный и торжественный настрой произведения усиливается превосходно сохранившейся полихромией. Преобладают золото, ясный синий, кармин и киноварь. Края одежд проработаны пунцованным орнаментом. Чрезвычайно старательно нанесен инкарнат. Красочный слой настолько тонок, что позволяет ощутить красоту резьбы. Это тот, в общем, редкий случай, когда резчик и раскрашиватель соединялись в одном лице и рождалось идеально ровное качественное исполнение всего произведения.³⁷

Жизненная наполненность образов при их возвышенной идеальности, отсутствие спиритуалистического начала, несмотря на мистический сюжет, особая активность и чувство внутренней свободы превращают это произведение Штосса в образцовое для немецкого Возрождения.

И еще один момент. «Ангельский привет» парит в центре зального хора церкви. Он господствует в помещении также в силу своих размеров. Ничто не спорит с ним: киворий Крафта прижимается к столбу, паникадило находится где-то у ног группы, статуи у столбов, «Распятие» самого Штосса на алтаре — мелки. Вот это доминирующее положение огромных фигур несет в себе также новое понимание организации пространства.

Могут возразить, что большие алтари эпохи расцвета — скажем, Краковский алтарь того же Штосса — также господствуют в пространстве. Но они призваны к этому в качестве объекта литургии, центра священного действия. Здесь же мы имеем дело, в сущности, с предметом украшения, организации пространства хора, пусть даже сюжет его мистичен. Характерно, что «Благовещение» роскошью и размерами подавляет главный алтарь.

Последнее большое произведение Фейта Штосса — алтарь Марии — было создано по заказу сына художника, Андреаса, для церкви Спасителя в нюрнбергском монастыре кармелитов, где Андреас был приором (неполицейское дерево; размеры короба 3,5×2,9 м). Работы над алтарем начались в 1520 году, датирован он 1523-м и снабжен сигнатурой. Как это часто бывало в жизни Штосса, участь и этого его произведения была также драматичной. Андреас возглавлял верных католичеством нюрнбержцев. Но Реформация все более укреплялась в городе. А ее враждебность по отношению к культуре Марии была известна. В результате городской совет не дал разрешения на водружение алтаря Марии. В 1525 году Нюрнберг перешел окончательно к лютеранству, в 1529-м Андреас был вынужден оставить город, а монастырь был секуляризован. Начались длительные переговоры об оплате труда и установке алтаря, которые при жизни его творца так и не кончились. Не завершились они даже и при жизни Андреаса. Лишь в 1543 году алтарь был выдан наследникам Штосса, которые продали его бамбергскому епископу. В настоящее время он стоит в Музее бамбергского собора.³⁸

Злоключения алтаря с самого начала объяснимы не только общим неблагоприятным для религиозного искусства положением. Несомненно, что он был во

многим программным произведением для верных католичеству заказчиков и творца³⁹. И этим обстоятельством было вызвано отрицательное к нему отношение власть имущих.

Алтарь дошел до нас не полностью—не хватает четырех рельефов со створок (четыре сохранились), пределлы и надстройки (сохранилась группа апостолов с нее). Правда, нет полной уверенности, что пределла и надстройка вообще были завершены⁴⁰. На собственноручном рисунке Штосса к алтарю (или с него) в музее Краковского университета он снабжен как той, так и другой частью. По своему общему построению это традиционный триптих с одной парой подвижных створок. Створки были покрыты рельефами как внутри, так и снаружи. Живописи не было места на алтаре, фигуры и рельефы с самого начала задуманы без раскраски. Не случайно, оставляя монастырь, Андреас Штосс распорядился не окрашивать алтарь. Характерно для эстетического отношения к культовому объекту, появившегося в начале XVI века, что приор предостерег от порчи алтаря дымом свечей и вообще рекомендовал его держать по возможности закрытым.

Но традиционен Бамбергский алтарь только по своему типу. В нем отсутствуют декоративные элементы готики, а скульптуры в коробе и рельефы на створках заключены в простые прямоугольные рамы. Судя по рисунку, надстройка состояла из полукружий на створках и трифолия над коробом. Не чувствуется устремленности ввысь, столь характерной для алтарей поры расцвета. Мы наблюдаем определенную двойственность: традиционный тип створчатого алтаря трактуется по-новому. Такого рода двойственность можно проследить также в иконографии и ее воплощений. Как произведение, отстаивавшее старую веру, оно глубоко традиционно по содержанию. Центральную часть, короб, занимает сцена Рождества Христа. Это сюжет, получивший особенно широкое распространение в западноевропейском искусстве начиная с эпохи поздней мистики. Он основывается на описании св. Бригиттой рождения Христа коленопреклоненной Марией. Свою параллель эта сцена находила в смерти коленопреклоненной же Богоматери. Правда, новым в трактовке Штосса является введение в сцену атрибутов мученичества и смерти Христа (колонна, крест). Таким образом, в трактовке радостного события слышится и печальный тон. Рельефы на створках в общем трактовку сцены из жизни Марии в привычном плане⁴¹. Сейчас они все смонтированы на внутренних сторонах створок. Первоначально же сюда были включены «Поклонение волхвов» и «Принесение во храм»; более низкие рельефы «Бегство в Египет» и «Рождение Марии» находились на внешних сторонах створок. Эти сюжеты были обязательны в богородичном цикле.

Итак, исключая атрибуты Страстей, иконография Бамбергского алтаря в общем традиционна. Каково же ее художественное воплощение?

Если считать скульптуру алтаря в Цвиккау произведением Штосса, то трактовка композиций в коробе алтарей его работы развивалась целенаправленно от обычного типа иератической расстановки статуй (Цвиккау) через переходный тип, где уже введено действие, но статуи расставлены на глухом фоне в симметричном порядке (Краков), к «живописной» композиции с множеством планов и пейзажным задником (Бамберг). Иными словами, созданные в течение долгой жизни алтари Штосса воплощали прогрессивные тенденции каждого отдельного периода. Это в полной мере относится к Бамбергскому алтарю.

Перед нами—сложная композиция. Фигуры расположены асимметрично в нескольких планах. Идейным центром является младенец Христос на центральной оси короба⁴². Остальные действующие лица расставлены свободно на разных уровнях в разных плоскостях. Вперед выдвинуты Мария, коленопреклоненный ангел, державший ранее в руках гвозди, ангел с крестом—главные, с точки зрения мастера, действующие лица. Чуть глубже—два юных ангела; один обнимает колонну, другой молитвенно сложил руки. За фигурами ангелов помещены двое мужчин—пастух и монах, в котором усматривали портрет донатора Андреаса Штосса. Слева на возвышении стоит Иосиф. Эта группа

отделена от фона бревенчатым забором, за которым простирается пейзаж со стадом, пастухами, городом, замком. Две женщины, торопясь зреть чудо, перелезают через плетень.

Уже такого рода словесное описание создает своего рода «картину». Действительно, поражает картинность композиции алтаря, повествовательный характер сцены. В эпоху расцвета живописи композиционные ее приемы вторгаются даже в резной алтарь. В рельефах на створках они давно уже нашли себе место⁴³. Так что нас не удивляет картинный характер створок Бамбергского алтаря. Зато картинность сцены в коробе — важная новация, свидетельствующая уже о переходе алтаря на новую стадию развития.

Правда, сам Фейт Штосс ограничивает живописное впечатление тем, что категорически отказывается от раскраски. Это — попытка сохранить скульптурный характер резного алтаря, несмотря на уступки живописи в области композиции. Нечто подобное мы видим в резных алтарях Рименшнейдера, где отсутствие раскраски должно было уравновесить живописность композиции.

Как и у Рименшнейдера, в Бамбергском алтаре Штосса поражает богатство пластического языка скульптуры. Несомненно, Рименшнейдер оказывается в этом качестве более тонким, чем Штосс, которого темперамент толкал на более обобщенную манеру резьбы. Но этот же темперамент позволяет ШтоССу действовать смело, разворачивать динамическую композицию на зрителя и от него. Бамбергский алтарь — с начала и до конца собственноручная работа старого художника, сделанная всего за три года⁴⁴. По нему мы можем отметить, что ни возраст, ни бурная жизнь не повлияли на талант ШтоССа. О смелости композиции речь уже шла выше. Скульптор оказался полностью свободным от той скованности, которая раньше иногда препятствовала полному развитию движений. Ведь, скажем, в рельефах, вложенных Фолькамером в церковь св. Зебальда, кажется, что фигурам тесно, что они упираются в узкие рамки композиции. Широка дыхания композиции, гармония движений, пластическая выразительность выступают в Бамбергском алтаре с небывалой для ШтоССа полнотой. В этом смысле «Рождество Христа» может быть поставлено в один ряд с итальянскими скульптурами эпохи Возрождения.

Эти рассуждения приводят нас к проблеме эволюции ШтоССа и места скульптора в европейской пластике его времени.

Исследователи без труда обнаружили в рельефах Бамбергского алтаря заимствования из немецких и нидерландских гравюр второй половины XV — начала XVI века. Таким образом, как бы утверждалась преемственность между ШтоССом и так называемой поздней готикой. С другой стороны, пытались установить связь ШтоССа с итальянским Возрождением. Так, например, рассматривали статуарную группу «Товий и ангел» (1516, нераскрашенное дерево, 0,97 м; ныне — в Германском национальном музее Нюрнберга), вклад итальянца Рафаила Торриджани в церковь доминиканцев в Нюрнберге, как своего рода уступку ШтоССа итальянской моде. Итальянским в этой группе является только сюжет, все остальное — чисто немецкое. Экспрессию образов, утрированный «шаг на месте» юного Товия, бурный ритм складок плаща, наконец, умение мыслить в дереве мы тщетно будем искать в итальянской деревянной пластике того времени.

Штосс остался немецким художником. Но эволюция вела его стиль к сближению со стилем художников Возрождения. Он шел своим путем, во многом схожим с путем Рименшнейдера и других мастеров, работавших на стыке двух веков. Мы проследили этот путь на примере эволюции «Распятый» ШтоССа и отметили изменения в композиционных построениях алтарных коробов. Это путь от повышенной динамики к внутреннему успокоению, от драматизма к гармонии, от иератического построения к «живописной» композиции⁴⁵. О том, что Штосс не только шел со временем в ногу, но и в значительной степени формировал современное ему искусство, свидетельствует влияние его поздних произведений. Созданный им тип домашней «Мадонны» привился в Нюрнберге; его «Распятый» повлияли даже на творчество столь самостоятельного мастера, каким был Адам Крафт. Еще более заметным воздействие

Штосса оказалось в верхне- и среднефранконском районах, где оно прослеживается в течение десятилетий⁴⁶. Исторгнутое обществом Штосс завоевал это общество как художник.

1
Основная литература: Lossnitzer M. Veit Stoss. Leipzig, 1912; Müller C. Th. Stoss, Veit.—In: Thieme-Becker. Künstlerlexikon, Bd. 32. Leipzig, 1938, S. 131—138; Dettloff S. Wit Stosz. 2 vols. Wrocław, 1961; Lutze E. Veit Stoß. Berlin-München, 1968; Veit Stoss in Nürnberg. München, 1983.

2
См.: Przybyszewski B. Nieznane archiwalia dotyczące Wita Stosza.—Biuletyn historii sztuki, 14, 1952, № 2, s. 62—66. Крупнейшие польские ученые приняли безоговорочно к сведению швабское происхождение Штосса (С. Деттлофф).

3
С. Деттлофф, Е. Лутце и другие. Попытки языковедов при помощи анализов имени Штосса и названия Хорб обнаружить национальность и родину мастера оказались неудачными; ими не учитывалась художественная связь Штосса с юго-западом империи. См.: Eichler E. Vitus de Horb. Zum Namen des Veit Stoss.—Forschungen und Fortschritte, 40, 1966, S. 276—279; Rospond S. Wit Stosz. Studium językowe. Wrocław, 1966; Jaeger A. Veit Stoss und sein Geschlecht. Neustadt/Aisch, 1958.

4
См.: Sawicka S. Ryciny Wita Stwosza. Warszawa, 1957, s. 35.

5
Des Johann Neudörfer Nachrichten von Künstlern und Werkleuten. Wien, 1875, S. 84.

6
См.: Puchner O. Meister Veits Todestag.—In: Jaeger A. Op. cit., S. 173—174.

7
См.: Lossnitzer M. Op. cit., S. 27—36. Е. Лутце и сейчас отстаивает точку зрения, что Штосс был связан с этим анонимом (Lutze E. Op. cit., S. 15—16).

8
См.: Lutze E. Op. cit., S. 14—15; Dettloff S. Op. cit., vol. 1, s. 171—191.

9
См.: Stafski H. Zur künstlerischen Herkunft des Veit Stoss.—Anzeiger des Germanischen

Nationalmuseums, 1936—1939, S. 123—134; Dettloff S. Op. cit., vol. 1, s. 179—191.

10
Попытки установить более тесную связь между Штоссом и М. Шонгауэром или Монограммистом ES (Г Штафски, С. Деттлофф) ничего не дают. Ведь гравюры обычно передавались из рук в руки и легко распространялись по стране. Кстати, Штосс пользовался гравированными образцами значительно реже, чем это принято считать между исследователями (см. об этом ниже).

11
См.: Kohlhausen H. Nürnberger Goldschmiedeplastik von 1477 nach Modellen von Veit Stoss.—Pantheon, 23, 1965, S. 376—381; Idem. Veit Stoss' Werkbeginn 1470. als Modellschnitzer für Goldschmiedeplastik.—Pantheon, 24, 1966, S. 83—87.

12
См.: Stafski H. Die Bildwerke im Hochaltar der Zwickauer Marienkirche. Ein Beitrag zur künstlerischen Herkunft des Veit Stoss.—Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 22, 1968, S. 148—177.

13
Наиболее полный иллюстративный материал дан в альбоме: Dobrowolski T., Dutkiewicz J. E. Wit Stwosz. Oltarz Krakowski. Warszawa, 1951 (2 ed.—1964). Специально проблемам алтаря посвящена статья: Dettloff S. Zagadnienia tworeze krakowskiego oltarza Mariackiego Wita Stosza.—Rocznik historii sztuki, 1, 1956, s. 99—236.

14
Правда, авторы программы ввели ряд эпизодов, не относящихся к семи «боolestям» Марии, поскольку надо было заполнить двенадцать полей.

15
«Древо Иессево» на предделе занимает подчиненное место, решено орнаментально, но также имеет отношение к богородичному циклу, так как изображает предков Христа и Марии.

16
Особенно на этом настаивает Штафски (например, в статье: Stafski H. Die Bildwerke der

Zwickauer Marienkirche, с. 164—167, где этому вопросу посвящен особый раздел).

17
Укажем несколько случаев частичного использования Штоссом чужих образов: в «Воскресении» Краковского алтаря и в «Сочествии в ад» — гравюр Шонгауэра.

18
О польских надгробиях работы Штосса см.: Skubiszewski P. Rzeźba nagrobna Wita Stwosza. Warszawa, 1957.

19
Правда, балдахин над гробом Владислава поставлен позднее, после 1524 г.

20
Мастер, по-видимому, гордился своим произведением. У ног короля помещены дата — 1492 — и подпись Штосса.

21
На надгробии Збигнева Олешницкого сохранился знак Штосса. Специальное исследование о надгробии Петра из Бнина: Dettloff S. Das Grabmal des Bischofs Peter von Bnin in Wloclawek.—Aspekte zur Kunstgeschichte von Mittelalter und Neuzeit Karl Heinz Clasen zum 75. Geburtstag. Weimar, 1971, S. 31—53.

22
См.: Bochnak A. Pomnik Kallimacha.—Studia renesansowe, 1. Wrocław, 1956, s. 124—139; Skubiszewski P. Op. cit., s. 77—91. Доска дошла в неполном виде.

23
См.: Daun B. Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen. Leipzig, 1916; Barthel G. Die Ausstrahlungen der Kunst des Veit Stoss im Osten. München, 1944; Trajdos E. Deux contributions artistiques entre la Pologne et la Slovaquie à la fin du Moyen-Age.—Ars, 1967, № 2, p. 69—100.

24
См.: Homolka J. Mistr Pavel z Levoce. Praha, 1961; Trajdos E. Reflexy warsztatu krakowskiego Wita Stosza na sztuke Spiszu i Slowacji.—Biuletyn historii sztuki, 30, 1968, s. 372—383.

25

Эта композиция, только в зеркальном отражении, уже была использована Штоссом в каменном рельефе, находящемся сейчас в Национальном музее в Кракове. Нюрнбергский рельеф более лаконичен и монументален.

26

До событий 1503 г., о которых пойдет в дальнейшем речь, Штосс успел создать большой алтарь для тирольского города Шваца (1500—1503). До нашего времени он практически не дошел.

27

Тогда-то он и раскрасил скульптуры местного алтаря Тильмана Рименшнейдера, расписав также и створки.

28

-irrig und geschreyig man», «ein vngruwiges haylosser Burger» (T. Müller in: Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. 32, S. 132).

29

Надо сказать, что были люди, которые не отступились от попавшего в беду Штосса даже в самые тяжелые годы. Ему пытался помочь Михаэль Вольгемут, а Кристоф Шейрль даже навлек на себя подозрение в соучастии, так рьяно он взялся защищать Штосса. Правда, это не помешало впоследствии обоим рассориться.

30

Возможно, что в композиции Штосс опирался на превосходную статую Христофора, находившуюся тогда в церкви св. Зальбада.

31

Он ее назвал «чудом, выполненным из дерева» («miracolo di legno»), правда, приписав какому-то французцу Янни (Вазари Д. Жизнеописание, т. 1. М., 1956, с. 86; Le opere di Giorgio Vasari, ed. G. Milanesi, vol. 1. Firenze, 1906, p. 167—168).

32

Наиболее совершенны статуи Марии, сделанные Штоссом для соборного дома (Нюрнберг,

Германский национальный музей; дерево, 1,6 м) и для дома у Винного рынка в Нюрнберге (в том же музее, песчаник; 2,1 м).

33

Об этом произведении см.: Bauer H., Stolz G. Engelsgruss und Sakramentshaus in St. Lorenz zu Nürnberg. Königstein im Taunus, 1974.

34

Первоначальная полихромия была восстановлена при реставрации несколько лет тому назад.

35

Зато его концепция как круглой скульптуры, воспринимаемой в виде силуэта, не нова. Так были задуманы триумфальные кресты, столь распространенные с романской эпохи в немецком искусстве. Подвешенные к сводам скульптуры появляются именно в первые годы XVI в. (например, «Мария в венке из четок» в церкви на Кирхберге близ Фолькаха работы Рименшнейдера).

36

Другие примеры: названная в прим. 35 композиция Рименшнейдера (подвешенная к сводам, как и группа Штосса) и знаменитый «Праздник четок» Альбрехта Дюрера (1506, Прага, Национальная галерея). Существуют и более ранние памятники конца XV в.

37

Отсутствие единства — правда, только при близком рассмотрении — выступает в различном качестве резьбы разных частей всего сооружения. При таком объеме работы Штосс не мог обойтись без помощников. Так, сцены на медальонах вырезаны кем-то из членов мастерской.

38

Об алтаре см.: Kępiński Z. Wit Stwosz w starciu ideologii religijnich Odrodzenia. Oltarz Salwatora. Wrocław, 1969; Stafski H. Der Bamberger Altar des Veit Stoss.—Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1970, S. 47—68.

39

На это обратил внимание Кепиньский (Kępiński Z. Op. cit.). Правда, он слишком заострил

свои выводы, превратив алтарь в своеобразный «схоластический диспут», «католический манифест».

40

Лосницер (Lossnitzer M. Op. cit.) считает алтарь незавершенным. Кепиньский придерживается противоположной точки зрения (Kępiński Z., Op. cit.). Вряд ли возможно доказать правоту одного или другого.

41

Исключением, правда маловажным, представляется изображение упавшего с постамена и расколотившегося на куски языческого идола в рельефе «Бегство в Египет». Этот мотив встречается довольно редко.

42

Первичная фигура заменена в XVII в. новой.

43

Хотя бы в Краковском алтаре того же Штосса.

44

О собственноручном исполнении свидетельствует письмо Андреаса Штосса: «durch ain ainzige Hand» (Lutze E. Op. cit., S. 57).

45

Здесь уместно назвать те значительные произведения Штосса, которые не были нами рассмотрены: статуи Марии и апостола Иоанна под «Распятием» (дерево, окраска новая, чуть больше натуре; Нюрнберг, церковь св. Зальбада, ок. 1506/07); рельеф «Благовещение» (камень, подписан и датирован 1513; Лангенцен, приходская церковь); рельеф «Смерть Марии» (дерево без раскраски, ок. 1515—1520; ранее — в частном собрании); статуя «Св. Вит в котле» (дерево, раскраска смьта, 1520; Нюрнберг, Германский национальный музей).

46

Швабахский алтарь, созданный в мастерской М. Вольгемута в 1506—1508 гг.; группа «Оплакивание Христа» в церкви св. Лаврентия в Нюрнберге; розарий в Германском национальном музее в Нюрнберге и многие другие произведения.

БЕРНТ НОТКЕ И СКУЛЬПТУРА СЕВЕРА

Любекские скульпторы, как и живописцы первой половины XV века, находились под сильным влиянием изысканного искусства вестфальской школы. С середины века все более отчетливо проявлялась тяга к нидерландским образцам. Тем более что связи — торговые и культурные — крупнейшего ганзейского города облегчали проникновение западных образцов. Любек стал даже своего рода посредником между Нидерландами и балтийским ареалом: многие антверпенские и брюссельские алтари попали в Скандинавию и Восточную Прибалтику через Любек.

Сходная картина наблюдается в других крупнейших северонемецких городах — в Гамбурге и Бремене. В результате во второй половине века по всей «ганзейской» Германии происходит постепенное слияние местных, ведущих начало от вестфальского искусства, традиций с «модными» нидерландскими тенденциями. В творчестве Ганса Хессе (алтарь братства подмастерьев-мельников в музее св. Анны в Любеке, ок. 1460) оно еще только намечается, в скульптурах Йоганнеса Стенрата («Св. Олаф», там же, 1472) — проступает отчетливо. Если бы эволюция северной, и в частности любекской, скульптуры этим и ограничилась, не стоило бы к ней обращаться. Но Любек дал немецкому искусству одного из крупнейших и интереснейших мастеров — Бернта Нотке.

Нотке врывается в тихую обитель любекского искусства с силой урагана. Его искусство самобытно, приемы вызывающе нетрадиционны, образ жизни отличен от образа жизни любекских мастеров. Все это привело к тому, что и творчество и жизненный путь Нотке модернизировали, его рассматривали чуть ли не как первого художника нового времени на севере Европы¹. Постепенно эти взгляды уступили место более спокойному и, главное, критическому рассмотрению жизни и творчества мастера. Открытия и реставрации последних лет во многом помогли разобраться в этой сложной и незаурядной личности².

Бернт Нотке не был уроженцем Любека. Он происходил из города Лассан, по всей вероятности, в Померании. Сейчас можно считать доказанным, что Нотке прошел обучение в Турне, центре нидерландского ковроткачества. Возможно, в мастерской крупнейшего ткача и предпринимателя Паскье Гренье³. Этим объясняется близость в декоративных приемах и характеристиках образов между знаменитыми коврами с историей Александра Македонского из мастерской Гренье (Рим, палаццо Дория) и многими живописными работами мастерской Нотке. Этим же и объясняется то обстоятельство, что, по всей вероятности, первой большой работой Нотке в Любеке был огромный фриз «Пляска Смерти» для одной из капелл церкви Марии⁴. Фриз длиной почти в тридцать метров был написан на холсте, служил заменой тканой шпалеры и поэтому не считался по тогдашним цеховым правилам работой живописца. Лишь так можно объяснить то, что живописцы Любека не противились появлению чужака, да еще с помощниками, в их городе. Протесты цеха

начались, когда после завершения этой работы Нотке попросил приравнять его мастерскую к мастерским других художников, дать его подмастерьям права других подмастерьев и, очевидно, принять его самого в цех⁵. Характерно, что городской совет удовлетворил просьбу Нотке, несмотря на противодействие цеха живописцев. Уже тогда отцы города увидели в нем личность, способную прославить Любек далеко за пределами даже ганзейских владений.

Итак, необычный характер творчества Нотке объясняется в чем-то необычной школой, им пройденной, — школой рисовальщика для шпалер, а не цехового живописца или резчика. Об этом нам еще не раз придется вспоминать. Но деятельность мастерской Нотке в дальнейшем соответствовала деятельности художественных мастерских Любека, во всяком случае в отношении видов работ: в ней делались резные и живописные алтари, рисунки и, может быть, модели для ювелирных изделий и бронзового литья⁶. Другое дело, как была поставлена работа у Нотке.

С самого начала перед мастерской Нотке ставились большие и трудоемкие задачи: почти тридцатиметровый фриз с изображением «Пляски Смерти», триумфальный крест для собора, где одна фигура Христа была длиной в четыре метра, алтарь для датского города Орхус с почти двухметровыми фигурами. Естественно, что при традиционной манере работы на это понадобилось бы десятилетия. Особенно если учесть, что мастер обычно имел право пользоваться услугами только двух подмастерьев.

Нотке модернизировал процесс работы. Во-первых, он привлекал помощников без специального обучения и поэтому не подлежавших учету в цехе. Эти «подготовители» (Zubereiter), очевидно, делали всю подсобную работу (в том числе золочение), высвобождая время и руки для работы квалифицированной. Недавно найденный документ называет следующую «артель», работавшую над статуей Иоанна из ансамбля триумфального креста в любекском соборе: сам мастер Бернт Нотке, один резчик, один живописец и три «подготовителя»

bereder» по-нижненемецки)⁷. Естественно, что эти «подготовители» цеха не касались, а два подмастерья были разрешены цеховыми правилами. Так что юридически Нотке не вступал в конфликт с цехом. Какую бы работу эти подсобные рабочие ни выполняли, они все же снимали много трудоемкой возни как с резчиков, так и с раскрасчиков статуй. А если учесть, что предприятия Нотке были обычно большими, чтобы не сказать грандиозными, то наличие простой дополнительной физической силы уже само по себе представляло неоценимую помощь.

Во-вторых, характер заказов и набор исполнителей потребовали изменения в самом процессе работы и использовании материалов. О фризе с «Пляской Смерти» шла уже речь. По сути дела, этот фриз представляет собой дешевую замену многотрудной и дорогостоящей шпалеры. Не прибегая к услугам ткачей и изготовителей картонов, красильщиков и шерстяников, Нотке создал производство, по эффекту сравнимое (хотя, пожалуй, и не равное) с тканой шпалерой. При этом он пользовался простым холстом и дешевыми красками⁸. К схожим «рационализаторским» приемам он прибегает и в скульптуре. Особенно там, где из-за отдаленности обзора частности все равно не видны. Раньше исследователи удивлялись применению рогов лося в группе св. Георгия в стокгольмской церкви Николая. Сейчас стало ясным, что такого рода приемы входили в обычай мастерской Нотке. Реставрация триумфального креста⁹ показывает, что использование «чужеродных» материалов практиковалось Нотке уже в ранних скульптурных работах. Так, свитки в руках пророков не вырезались кропотливо из дерева, а гнулись из жести, замысловатый головной убор Магдалины состоит из пергамента, а набухшие вены на теле Христа сделаны из кожаных ремней, покрытых левкасом и раскрашенных лессировочными красками. Все это предпринималось с целью сократить и упростить процесс работы.

Как привлечение необученных помощников, так и стремление к скорости работы наложили свой отпечаток на творчество мастерской Нотке. Произведения Бернта Нотке производят огромное впечатление, пока не присматриваешь-

ся к ним пристально. Большинство из них именно рассчитаны на взгляд издали. Тогда они покоряют монументальностью замысла, драматическим пафосом, столь непохожими на несколько мелочное и лишенное темперамента искусство земляков Нотке. Но что касается частностей, исполнительского мастерства, то наряду с превосходными деталями встречаются обширные участки, сделанные не то что неряшливо, но просто беспомощно. Надо думать, это те случаи, когда мастер поручал художественную работу неподготовленным подсобным работникам. Предназначенные для раскраски произведения зачастую резчиком как бы не доводились до конца из расчета на последующую работу живописца. В мастерской Нотке этот прием процветал повсюду. Вот почему скульптуры Нотке, лишившиеся раскраски, кажутся такими слабыми. Вот почему и мог возникнуть спор о том, был ли Нотке вообще скульптором.

И еще один момент, связанный с приемами работы в мастерской Нотке. Исследователей смущало то обстоятельство, что документально закрепленные за Нотке произведения так разительно друг на друга не похожи. И не только в частностях (что можно было бы отнести за счет работы помощников), но и в концепции целого. Действительно, что общего между новым видом «шпалерной живописи» «Триумфа Смерти» и весьма традиционным алтарем в Орхусе? Что связывает чрезвычайно выразительные фигуры триумфального креста с застывшими образами того же алтаря? А такие сопоставления можно еще множить. В. Паац пытался ответить на этот вопрос, распределив все творения Нотке между ним и его наиболее самостоятельными подмастерьями¹⁰. Он прав в том смысле, что Нотке передоверял большие участки работы помощникам. Но концепция произведения в целом и наброски наиболее ответственных частей принадлежали несомненно самому мастеру. Для Мольтке эта проблема вообще не имела значения, так как он считал Нотке предпринимателем, а не более¹¹. Хассе прав, когда говорит о переломе в творчестве художника, наступившем под влиянием новых нидерландских веяний где-то около 1480 года¹². Но это не объясняет различия между почти одновременными работами мастера.

Несмотря на неясность, царящую в этом вопросе, можно высказать следующее предположение. Как и все хозяева мастерских, Нотке находился в сильной зависимости от заказчиков. А заказчики попадались разные. Одни точно знали, что им требовалось, другие предоставляли мастеру в основном решать тип и трактовку произведения. Одни обладали кругозором и знаниями в области искусства, другие — нет. Одних привлекала новизна, другие были консерваторами. В условиях Прибалтики, окраины католической цивилизации, эти моменты приобретали большую важность, чем в «старой» Германии или Нидерландах, где существовала установившаяся традиция. Очень возможно, что образованный и честолюбивый епископ Круммедик, заказчик триумфального креста, не ограничивал полета фантазии художника, желая возвеличить свое имя невиданным вкладом в собор. Столь же возможно, что епископ Йенс Иверсен в провинциальном и консервативном Орхусе потребовал от мастера алтарь, соответствовавший его вкусам. На наш взгляд, это пока что единственное объяснение столь разительным отличиям между отдельными произведениями Нотке.

Перед тем как перейти к рассмотрению произведений Бернта Нотке, следует кратко остановиться на их хронологии. С момента появления в Любеке Нотке приступает к активной художественной деятельности. Она продолжается в течение четверти века, приблизительно до 1490 года, сначала в Любеке, затем в Стокгольме. Поток значительных по объему работ прекращается в 1491 году, когда Нотке был назначен шведским государственным монетарием. В 1498 году он возвратился из Стокгольма в Любек, в 1505-м становится попечителем строительства местной церкви св. Петра, в 1509-м он умирает. Почти двадцать лет своей жизни Нотке не занимался значительной художественной деятельностью. Нельзя это объяснить старостью и ослаблением энергии. Ведь в это время он выполнял ответственную работу монетария, вел рискованные торговые операции. Мы здесь сталкиваемся, пожалуй, впервые, но не в последний раз, с уходом творчески активной личности от «ремесла» художника в

социально более высокую сферу королевского или городского чиновника и негоцианта. В этом проявляется сословная сущность общества позднего средневековья и зарождающегося нового времени. Художественная деятельность приравнивалась к ремеслу, а мечта каждого ремесленника была вырваться в более почитаемое купеческое сословие. Нотке остался художником до конца жизни, об этом свидетельствуют превосходные, но сравнительно малочисленные поздние его работы. За большие заказы он не брался, хотя таковых было много, предоставив их молодым самостоятельным мастерам.

Как мы уже знаем, первым значительным произведением Бернта Нотке был живописный фриз «Пляска Смерти». Тем не менее в нем выражены моменты, представляющие интерес и для исследования скульптуры Нотке. Есть в фигурах фриза своего рода статуарность; сильная светотеневая лепка придает им рельефность. Но самое главное то, что уже в этом раннем произведении ясно выступает стремление к монументальному звучанию, широта размаха, столь чуждые любекскому искусству в целом. Здесь проявляются также пафос, серьезность, почти угрюмость образов. Все эти черты получили дальнейшее развитие как в живописных, так и скульптурных произведениях Нотке. Они выступили с полной ясностью в грандиозном сооружении — триумфальном кресте любекского собора.

Триумфальный крест занимает весь пролет центрального нефа перед алтарной преградой собора. Это значит, что верхнее его окончание находится где-то на высоте семнадцати метров. Выполнен он как сложное архитектурно-скульптурное сооружение с обилием фигур и декоративных элементов. В этом смысле он разительно отличается от суровых и аскетических крестов не только более ранних эпох, но и от его современных. В богатстве, даже помпезности триумфального креста любекского собора отразились не только стремления скульптора, но и вкусы заказчика.

Епископ Альберт II Круммедик был известен как расточительный князь церкви. Триумфальный крест был призван служить целям культа, но превратился он стараниями заказчика и исполнителя в своеобразный памятник во славу епископа. Две надписи — одна латинская, другая немецкая — сообщают имя заказчика и дату установки — 1477 год. Дважды епископ поместил на субструкции креста свой герб. И в довершение всего скульптор изобразил его самого коленапреклоненным у основания креста.

Зато нигде не названо имя автора — ни в посвятельной надписи, ни в хрониках Любека. Исследователи в своем большинстве считали, что крест не был созданием Бернта Нотке. Те немногие, кто все же связывал его с Нотке, расходились во мнении о степени участия самого мастера в этой работе, причем даже В. Паац считал Нотке лишь предпринимателем или в лучшем случае автором общего проекта¹³.

Спор был решен недавно, когда в ходе реставрации памятника внутри статуи Иоанна был найден кусок пергамента с упомянутой уже надписью¹⁴. Эта надпись недвусмысленно называет Бернта Нотке творцом статуи и, по-видимому, всего сооружения. Ведь вряд ли бригада из шести человек работала только над одной статуей. Немногим позже реставраторы обнаружили внутри статуи Марии надпись мелом, подтверждающую авторство Нотке и участие четырех помощников¹⁵.

Так был окончательно снят вопрос о том, был ли Нотке скульптором. Но эти же находки задали ученым новую загадку. Надпись внутри статуи Марии называет дату 1471, на пергаменте внутри статуи Иоанна ясно сказано, что статуя была завершена в 1472 году, то есть за пять лет до даты, указанной в посвятельных надписях на кресте. М. Хассе нашел приемлемое объяснение этому кажущемуся противоречию, обратившись к истории жизни епископа¹⁶. В 1474 году наступили для Круммедика тяжелые времена. Его расточительство довело епископство чуть ли не до финансового краха. Начался длительный спор с капитулом по поводу отдачи под заклад доходов епископа, улаженный

лишь в 1476 году. По всей вероятности, составные части триумфального креста были уже готовы, когда у Круммедика иссякли средства. И работа по установке креста не продвигалась все те годы, пока шла распря. Только после ее завершения крест был смонтирован и поставлен, а это произошло, согласно надписи, в 1477 году.

Уже выше мы отметили грандиозные размеры и пышный характер триумфального креста любекского собора. Композиция включает в себя десятки фигур—от четырехметрового Христа и почти трехметровых предстоящих до маленьких статуэток патриархов и апостолов. Крест представляет собой уникум и в иконографическом смысле. Фигуры и символы любекского триумфального креста демонстрируют догмат смены Ветхого завета Новым: жертвенная смерть Христа освобождает человечество от первородного греха. Естественно, что центром композиции является Распятие. Предстоящие Мария и евангелист Иоанн также принадлежат к обычным действующим лицам в композиции триумфального креста, как и коленопреклоненная Магдалина у его подножия. Правда, в данном случае она не обнимает крест, как это было принято, а сдвинута в сторону, чтобы составить симметрическую пару статуе епископа. Таким образом Круммедик вошел в общую композицию, хотя этот шаг, строго говоря, мог быть расценен в те времена как кощунство. Нужна была смелость и уверенность в ценности собственной персоны, чтобы увековечить себя в столь высококом окружении и на столь видном месте. В лице Альберта Круммедика мы встречаемся с человеком новой формации, представителем духовенства ренессансной эпохи. Недаром он в течение ряда лет был нотариусом при папской курии в Риме. А это было время папства Пия II—Энея Сильвия Пикколомини, ученого и гуманиста.

Но вернемся к иконографии любекского креста¹⁷. О первородном грехе напоминают статуи Адама и Евы, замыкающие композицию по бокам. Они кажутся небольшими по сравнению с фигурой Христа и предстоящих, но их абсолютная высота равна 1,8 м. Оправой кресту служат гирлянды из гибких веток, в которые вкомпонованы фигурки и полуфигуры ветхозаветных пророков, предсказавших появление Христа, апостолов и святых, проповедовавших его учение. Такого рода сопоставление ветхозаветных и новозаветных персонажей было привычным. Оно присутствует в скульптурах сидений ульмского собора, оно широко распространялось иллюстрациями к «*Biblia pauperum*». Круммедик задумал, а Нотке воплотил в триумфальном кресте любекского собора в иератическом изображении смену эпохи *sub lege* эпохой *sub gratia*. А такого рода воплощение в скульптуре произошло, насколько нам известно, впервые. Впервые мы встречаемся также со столь сложной и вместе с тем гармонической композицией целого. И это заслуга только художника. Абсолютные размеры фигур и их соотношения друг с другом старательно рассчитаны. Поднятый на большую высоту Христос уже не кажется столь огромным. Но он ровно настолько крупнее фигур предстоящих, чтобы господствовать над ними. А предстоящие, в свою очередь, больше фигур коленопреклоненных Магдалины и епископа, а также Адама и Евы. Ведь они—главные действующие лица.

Красива, даже по-своему элегантно архитектурная композиция ансамбля. Две килевидные арки пружинистым изгибом поддерживают многометровый крест. Своей тяжестью он опирается на общую консоль арок. Тяжесть креста с распятым подчеркивается расположением ассистирующих фигур: ближе всего к нему коленопреклоненные на совсем низких постаментах, затем идут Мария и Иоанн, стоящие во весь рост на постаментах повыше, и, наконец, Адам и Ева, хотя и меньшие по размерам, но поднятые над фигурами предстоящих. Создается красивый архитектурный мотив в виде скобок, обнимающих крест. Одновременно фигуры как будто продолжают движение арок: к центру—через Магдалину и епископа к Христу, к бокам—через Марию и Иоанна к Адаму и Еве. Дробный контур гирлянд вокруг креста, четкие силуэты стройных фигур предстоящих, точный рисунок архитектурных деталей—все это придает ансамблю в целом уже отмеченную нами элегантность и легкость.

О том, что скульптор намеревался с самого начала создать именно ансамбль,

свидетельствует включение в него алтарной преграды (леттнера), находящейся ниже креста и дальше, за ним. Сам готический леттнер (как всегда, каменный) не был перестроен. Нотке его прикрыл резной деревянной декорацией, элементы которой — в первую очередь килевидные арки — сделали ее похожей на декорацию триумфального креста.

Итак, в этой первой своей большой скульптурной работе Бернт Нотке выступил как мастер ансамбля, как художник с развитым чувством композиции. Значительно меньший интерес вызывали у него частности. Мы знаем, что, берясь за обширные заказы, мастера почти всегда передоверяли значительные части помощникам. С такого рода примерами мы сталкивались неоднократно. Но и Пахер, и Эрхарты, и Штосс все же следили за более или менее ровным по качеству исполнением. В силу сложившихся в мастерской Нотке обстоятельств он далеко не всегда мог настаивать и фактически не настаивал на хотя бы по-ремесленному чистой работе. Некоторые мелкие фигуры и полуфигуры в орнаментальной оправе креста похожи на изделия плотника, работавшего топором. Тем не менее Нотке удовлетворялся такого рода исполнением. Издали фигурки сливались с общим контуром креста. Очень неровны по качеству фигуры ангелов, расставленные в разных местах. Похоже, что сам мастер дал помощникам образец — очаровательного ангелочка под консолью статуи Адама. По этому образцу делались остальные.

Естественно, что с наибольшей тщательностью были исполнены главные статуи. Реставрация позволила установить высокое качество этих произведений. Материал (дуб) и расчет на высокую постановку и последующую раскраску объясняют некоторую упрощенность резьбы. Частично сохранившаяся полихромия свидетельствует о колористических способностях Нотке, хотя и она довольно проста. Живописец отказывается от тонких переливов и оттенков. Они все равно на расстоянии не улавливаются. Зато одеяния украшены четким парчовым узором, причем Нотке одним из первых применяет в скульптурных произведениях гравированный орнамент на манер живописцев, а не прессованный, как это делали резчики¹⁸. Это косвенное свидетельство тому, что Нотке не обучался в мастерской скульптора. Чтобы ускорить процесс раскраски, мастер и его помощники пользовались шаблонами для узоров, набор которых в те времена обязательно входил в инвентарь мастерской. Зато другие приемы для ускорения и упрощения работы уникальны; но о них шла речь уже выше.

Несмотря на некоторые чисто ремесленные приемы, на стремление упростить и удешевить работу (позолота обильная, но не листовая, а дешевая — порошковая), художественные качества главных статуй высоки¹⁹. Христос костляв и угловат, однако не бесплотен. В грубом, но не безобразном лице его есть что-то мужицкое. Пластичность трактовки достаточно разработана, чтобы объемы четко выделялись на большом расстоянии. Силуэт фигуры не усложнен (как в современных южнонемецких статуях) развевающейся набедренной повязкой или пышными локонами.

Такая простота силуэта отличает большинство крупных статуй Нотке. Видимо, он почувствовал, что при дробном орнаменте оправы креста и перекладины фигуры должны быть по возможности более монолитными и ясными по силуэту. Он сделал одно лишь исключение для статуи Магдалины, изобразив ее в сложном, немного манерном развороте. Но это, вкупе с замысловатым тюраном, помогло ему создать необычный образ раскаявшейся грешницы под крестом. Сильное впечатление производят Мария и Иоанн, застывшие в неподдельном горе и полностью ушедшие в себя. Каждая из фигур ансамбля замкнута в себе, как бы окружена «своим» пространством. Объединяет их композиционный строй целого. Эта самостоятельность фигур вообще характерна для ранних скульптурных произведений Нотке. Проступает она и в алтаре собора в Орхусе.

Это произведение датировано 1479 годом и документально засвидетельствовано как работа Бернта Нотке²⁰. Главный алтарь собора в датском городе Орхусе представляет собой традиционное сооружение большого формата. Достаточно

отметить, что размеры короба равны 2,25 м в квадрате, а высота главных фигур — около 1,8 м. Это алтарь с двумя парами подвижных и парой неподвижных створок. В коробе размещены статуи, как и на внутренних частях внутренних створок и в надстройке. Все остальное покрыто живописью. По своей конструкции он напоминает алтари, распространенные на севере Германии еще с XIV века (главный алтарь монастырской церкви в Доберане, ок. 1310; так называемый Грабовский алтарь Мастера Бертрама 1379 г., ныне — Гамбург, Кунстхалле). Этот тип алтаря ясно свидетельствует о своем происхождении от реликвария. И в пределлу Орхусского алтаря действительно заключены реликвии. В отличие от южноемецких и фламандских алтарей здесь сильно подчеркнута горизонтальная протяженность композиции. Она выступает в расстановке фигур в ряд, в незначительной глубине короба, в отсутствии доминанты по главной вертикальной оси, в подчеркнутой протяженности горизонтального фриза, замыкающего поверху композицию короба, и, наконец, в незначительных по высоте надстройках над коробом. Эта архаическая форма алтаря была еще широко распространена во времена Нотке в Прибалтике (например, алтарь Хермена Роде 1481 г. для церкви св. Николая в Таллинне, ныне Художественный музей, там же), и неудивительно, что епископ Йенс Иверсен заказал мастеру именно такой алтарь. Нотке пришлось на время распрощаться с новаторскими идеями и создать весьма традиционное сооружение. Самому мастеру принадлежит общая композиция. Резьба фигур и живопись были, судя по качеству работы, поручены помощникам. Правда, перекраска скульптур, предпринятая в XIX веке, не позволяет с полной уверенностью судить об их авторе или авторах. Во всяком случае, большие фигуры в коробе — Анна с Марией и Христом, св. Климент и Иоанн Креститель — грубы и тяжеловесны, чем отличаются от стройных статуй триумфального креста. Они слишком велики для короба, еле умещаются в нишах, а головами подпирают масверковые арочки. Более отрадное впечатление производят маленькие фигуры апостолов на внутренних сторонах внутренних створок. Их движения свободнее, типаж разнообразен. Но и в них не чувствуется одухотворенности образов триумфального креста. Создается впечатление, что сам Бернт Нотке не испытывал удовольствия от этой работы, ибо, в отличие от любекского креста, задача была стереотипной и не будила его творческой фантазии. Это всего лишь гипотеза, но, может быть, мастер чувствовал необходимость обновить свой репертуар, найти новые формы и выразительные элементы для предстоящих работ. О том, что он сумел снова выйти на путь новаторства, свидетельствуют его работы 1480-х годов²¹.

Макс Хассе отметил, что в период, разделяющий алтарь в Орхусе и Таллиннский алтарь, то есть около 1480 года, Бернт Нотке сильно изменил свой стиль²². Эти изменения коснулись в первую очередь пространственного построения произведений. Вместо плоскостного, силуэтного принципа избирается глубинный, трехмерный подход, вместо графического, линейного — пластический. Новый стиль проявил себя как в композиции целого, так и в трактовке частностей. Перелом в творчестве Нотке свидетельствует об использовании им нидерландских мотивов и образцов. Это не значит, что мастер совершил путешествие на запад, чтобы пополнить свой творческий багаж. Антверпенские и брюссельские алтари и статуи экспортировались на восток, и Нотке их мог видеть, не выезжая из Любека. Хассе допускает мысль, что не Нотке, а его самый талантливый подмастерье Хеннинг фон дер Хейде оказался посредником между Нидерландами и Любеком. Ведь впоследствии Хеннинг стал самым «нидерландским» из любекских художников. Как бы то ни было, Бернт Нотке взятое у нидерландцев использовал по-своему.

С полной ясностью новые искания Нотке воплотились в алтаре церкви св. Духа в Таллинне. Вдоль верхнего края короба идет посвятельная надпись с датой — 1483. Ряд документов подтверждают авторство Бернта Нотке²³. Алтарь сохранился полностью и находится опять на старом месте. Все это позволяет с уверенностью судить о стилевых поисках мастера²⁴.

Таллиннский алтарь по размерам равен Орхусскому (размеры короба 2,6×1,8 м,

общая высота 3,6 м, ширина с открытыми створками—примерно такая же). Как и там, он состоит из резного короба и резных же внутренних сторон внутренних створок. Так же расписаны внешняя сторона внутренних створок и внешние створки²⁵. В обоих случаях надстройка над коробом имеет вид небольшого табернакля с резными фигурами. Однако трактовка фигур, да и подход к композиции целого в принципе отличны. Короб алтаря оформлен как сравнительно глубокая капелла, в которой происходит чудесное действие—сошествие святого Духа. Нас не удивляет, что скульптору был продиктован такой сюжет, ведь алтарь украшает церковь св. Духа. Поражает совершенно иной подход к построению композиции, чем в северонемецких алтарях и у самого Нотке.

В коробе размещена сцена. То, что в южнонемецких и нидерландских алтарях к 80-м годам XV века было уже привычным, здесь, на севере, оказалось новацией. О том, что это первая попытка, свидетельствует строгая симметрия расстановки фигур и некоторая простота декоративного оформления. Тем не менее Нотке полностью использовал возможности, которые ему предоставляла глубина короба. В центре на высоком троне помещена Мария. Она выделена не только тем, что находится на вертикальной оси композиции, но и тем, что вдвинута в глубину капеллы и замыкает собой пространство короба. Апостолы образуют две симметрические группы в плоскости, как будто поднимаясь ввысь, к Марии, но одновременно они расположены друг за другом в пространстве, постепенно приближаясь к трону Богородицы. Это четкая и ясная композиция, в которую скульптор вносит элемент иллюзорности: фигуры первого плана чуть больше отдаленных фигур, а Мария—самая маленькая из всех. Так что эффект удаления в глубину пространства несколько утрирован размерами фигур.

Фигуры на внутренних сторонах створок помещены по старинке под багдахинами. Но и они отличаются от более ранних—их размеры не уступают размерам фигур в коробе. Они не теряются масштабно, и поэтому их роль в ансамбле праздничной стороны значительно большая, чем у обычно мелких статуэток в более ранних алтарях.

Декорация Таллинского алтаря скромна, как в других работах Нотке этого типа. Она состоит из небольшой надстройки, несложных плоских и килевидных арок. Станным образом алтарь не имеет пределлы. Возможно, что намеком на нее должны были служить орнаментальный резной низ короба и арочки под фигурами на створках, в которые, в свою очередь, помещены полуфигуры святых. Как всегда у Нотке, проста цветовая гамма главной стороны алтаря: золото, ясные синяя и красная краски. Даже раскраска под парчу встречается редко. Но это трехзвучие производит праздничное впечатление.

И здесь мастер не обратил внимания на тщательность работы. Для него главным оставалось общее впечатление. Движения фигур скованны. Наряду с живыми образами сидящего апостола с раскрытой книгой слева от Марии или евангелиста Иоанна с кубком в руке встречаются фигуры, застывшие в кукольных позах. Взгляды апостолов без логической мотивировки направлены в разные точки. Иными словами, симметрично скомпонованная группа еще не является композицией в образном ее понимании. Среди всех фигур выделяется юная Мария, с радостной улыбкой смотрящая на голубя—символ святого духа²⁶.

Несмотря на недочеты в частностях алтаря, он в целом знаменует собой шаг вперед не только в творчестве самого Нотке, но и в любекском искусстве в целом. Стремления к пространственности, к большей пластичности продемонстрировали сближение исканий Нотке с тенденциями возникавшей в те времена немецкой национальной художественной школы. Возможности Бернта Нотке воплотились с наибольшей полнотой в последнем его большом произведении—статуарной группе св. Георгия в Стокгольме.

Эта уникальная в своем роде группа хорошо документирована, но авторство Бернта Нотке нигде не указано. Тем не менее оно не вызывает сомнений и может быть доказано путем стилистической атрибуции и косвенными сведениями²⁷.

Вот вкратце история создания статуи св. Георгия. 10 октября 1471 года шведский регент Стен Стуре победил в битве при Брункеберге недалеко от Стокгольма датчан и освободил Швецию от датского ига. По его словам, одержать победу ему помог св. Георгий, и набожный полководец дал обет поставить алтарь святому в церкви Николая в шведской столице. Прошло много лет, и в декабре 1489 года алтарь был торжественно освящен. Документы свидетельствуют о том, что алтарь имел странную форму капеллы, над которой возвышалась статуя св. Георгия. Одновременно капелла должна была служить усыпальницей Стену Стуре и его жене. Необычный конгломерат из алтаря, капеллы, усыпальницы и статуи на постаменте! В Нидерландах изредка встречались сооружения, выполнявшие лишь две функции²⁸.

Какое же отношение имеет Бернт Нотке к этому сооружению? О стилистических аналогиях с другими его произведениями речь пойдет дальше. Упомянем здесь о некоторых сведениях, закрепляющих статую за Нотке. Скульптор переселился из Любека в Стокгольм в 1483 году. Известно, что в 1486 году он выполнял некоторые поручения дипломатического характера для Стена Стуре. В 1491 году тот назначил его государственным монетарием. Не в благодарности ли за превосходную работу, завершённую в самом конце 1489 года? Во всяком случае ясно, что между заказчиком св. Георгия и скульптором существовали довольно тесные взаимоотношения.

Любекский живописец и резчик Хенрик Вилсинк отмечает в одном из своих писем, что он работал над стокгольмской статуей св. Георгия. Там же он дает понять, что был под началом Бернта Нотке²⁹. Логический вывод ясен: Вилсинк работал под началом Бернта Нотке именно над статуей св. Георгия для церкви св. Николая.

Судя по старым описаниям и очень убедительной реконструкции Роосвала, алтарь св. Георгия находился в среднем нефе церкви перед хором, то есть на заметном месте, доступном для посещения также и людям светского звания. В центре, на почти трехметровом цоколе, служившем одновременно капеллой и усыпальницей, возвышалась конная статуя св. Георгия, повергающего дракона. По бокам, видимо на высоких постаментах, приставленных к столбам нефа, стояли изображения принцессы и «макет» города Силены. Все вместе взятое и являлось алтарем св. Георгия. Имеются сведения, что до введения в Швецию Реформации, в годовщину битвы при Брункеберге статую св. Георгия снимали с коня и в торжественной процессии несли в капеллу на поле битвы и после богослужения водворяли на место.

Все это следует знать, чтобы представить себе функцию и значение группы св. Георгия, уяснить истоки ее оригинальности, ибо впоследствии группу не раз перемещали, разъединяли на отдельные части, и даже научная реконструкция 1932 года не восстановила полностью ее первичный вид.

В настоящее время статуя св. Георгия стоит на новом цоколе, ниже первоначального. В цоколь вмонтированы сохранившиеся рельефы и декоративные элементы. Статуя принцессы соединена с изображением города совершенно произвольно: она поставлена на городские стены, которые служат ей как бы постаментом. Тем не менее основные части группы сохранились и находятся в хорошем состоянии.

Общая высота центрального сооружения, то есть капеллы и статуи на ней, когда-то равнялась почти шести метрам. Его нынешняя высота (около 4,5 м) также достаточно внушительна. Размеры конной статуи Георгия 3×2,3 м. Нотке стоял перед сложнейшей задачей объединить в одном ансамбле культовое (алтарь), сепулькральное (усыпальница), архитектурное (капелла) и скульптурное (статуи, рельефы) начала. В результате он создал уникальное произведение, ибо в известных нам аналогиях предусматривалось не более трех функций; к тому же они значительно скромнее по размерам и декору. Следующие два момента выделяют группу св. Георгия среди всех известных нам сооружений такого типа на севере Европы: мемориальное назначение ее (памятник) и главенствующее положение скульптуры.

Даже если представить группу св. Георгия на первичном высоком цоколе,

она продолжала бы господствовать в ансамбле. И не только в силу своих размеров. Изумительная раскраска и обилие золота превращают ее в средоточие церковного интерьера. На этот раз Нотке и его помощники работали с особой тщательностью. Поражает отделка каждой детали, будь то орнаментация лат и сбруи, раскраска лиц, шерсти коня или кожи дракона³⁰. Нотке, правда, и здесь использовал веревки и шаблоны для узоров ткани, а дракона соорудил при помощи рогов лося.

Юный герой восседает на вздыбленном коне. Он замахнулся мечом, чтобы добить раненого дракона, но взгляд его направлен вперед к неведомой далекой цели. Под ногами коня лежит на спине страшилище. Христианский воин побеждает адскую нечисть. Вот это светлое, победное начало подчеркнуто в группе с огромной силой. И не только господствующим положением всадника над поверженным драконом, но и победой сверкающего золота и ясной белизны над мутной зеленью страшилища. О том, что битва нешуточная и враг немощен, свидетельствуют устрашающий вид дракона и его огромные размеры. Немецкое искусство до тех пор не знало такой силы изображения чудовищ. Драконы ранее обычно напоминали крылатых ящериц или саламандр (группа 1373 г. в Пражском Граде, рельеф Крафта в Нюрнберге; в гравюрах — работы Монограммистов ES и LCz), да и размеры их по сравнению с всадником выглядели маленькими. Так что изображения битвы св. Георгия носили, скорее, характер символа, напоминания о подвиге, и дракон превращался в атрибут. В стокгольмскую группу св. Георгия введены также головы, черепа, конечности жертв дракона. Они вырезаны с почти экспрессионистической силой и производят странно современное впечатление.

Нотке создал ярко выраженный героический образ юного святого. Подавляющее большинство изображений битвы Георгия показывает воина в момент борьбы, но усилия, с которыми он пронзает дракона, кажутся утрированными в соотношении с ничтожными размерами врага. Георгий Бернта Нотке — победитель, хотя дракон еще сопротивляется и вид его воистину вселяет ужас. В этом моменте выражен характер монумента в честь одержанной победы. Несмотря на то, что ансамбль включал в себя несколько функций, он в первую очередь оказался памятником историческому событию.

Мемориальный характер группы св. Георгия, конечно, вызывает ассоциации с итальянскими конными памятниками XV века. И тут сразу же становится очевидной разница в самом подходе к проблеме увековечения личности или события. Культура итальянского Возрождения органически восприняла светский и портретный характер античного памятника. Если Донателло поставил статую Гаттамелаты на кладбище близ церкви св. Антония в Падуе, внутри которой был погребен кондотьер, и тем самым хотя бы намекнул на связь памятника с культовым зданием, то статуя Коллеони даже и не связана с погребением. Бернт Нотке же увековечил событие, а не личность, хотя, как мы знаем, в то время в Германии портретные надгробия были давно известны. Более того, он объединил памятник с алтарем и поместил это сооружение внутри церкви. И все же образ св. Георгия, как и образ принцессы, оказался лишненным спиритуалистического характера. В этом заключен дуализм произведения Нотке, подошедшего в своем развитии художника к грани гуманистического мировосприятия, но эту грань не переступившего. И еще в одном смысле можно говорить о двойственности этого произведения. Является ли оно памятником монументального искусства? Его размеры внушительны, и расположено оно в центральном месте храма. К тому же это подчеркнуто героический образ. Но смотрится группа в проеме нефа, и столбы и своды не только обрамляют, но и в чем-то ограничивают ее. Она превращается в часть церковного убранства наряду с алтарями, кивориями и реликвариями. Архитектура храма в конечном итоге господствует над скульптурой, хотя внутри ансамбля скульптурная группа занимает главенствующее положение. И в этом также выступает дуализм произведения. Меньшая по размерам рака св. Зебальда в нюрнбергской церкви этого святого выглядит более монументально, ибо она не подчиняется архитектуре здания.

Группа св. Георгия — последнее и наиболее значительное произведение Нотке-скульптора. Путь художника был последовательным. Нотке шел в своем развитии от плоскостных, рассчитанных главным образом на силуэт композиций к произведениям, стоящим свободно в пространстве. В этом смысле расстояние между Орхусским алтарем и группой св. Георгия (тоже алтарем!) огромно. Он шел от графического восприятия объемов к большей пластичности. Вместе с тем художественный почерк Нотке во многом оставался прежним. Образ юного Георгия напоминает столь же юную Марию из Таллиннского алтаря, а тип принцессы можно проследить неоднократно вплоть до королевы в «Пляске Смерти» и Магдалины в любекском триумфальном кресте. Вот почему и со стилистической стороны группа св. Георгия вписывается в творчество Нотке³¹.

Творчество Нотке вдохнуло новую силу не только в художественную жизнь Любека, но и всей Северо-Восточной Германии и Прибалтики. Размах его влияния в этом смысле сравним разве что с воздействием Фейта Штосса. Работая в Любеке, Нотке снабжал изделиями мастерской огромный ареал северо-востока католической Европы. Пятнадцать лет, проведенные им в Стокгольме, превратились в годы непосредственного воздействия на искусство Скандинавских стран. Произведения, так или иначе созданные под влиянием Нотке, находятся еще по сей день, помимо немецких земель, в Дании и Швеции, Норвегии и Финляндии, Латвии и Эстонии. Мы их обнаруживаем на затерянных в Балтийском море островах и в глухих деревнях³².

1
См.: Paatz W. Bernt Notke und sein Kreis. 2. Bde. Berlin, 1939.

2
После монографии В. Пааца наиболее значительными публикациями о Нотке представляются: Moltke E. Bernt Notkes Altertavle i Arhus Domkirke og Tallinntavlen. Kobenhavn, 1970. 2 vols.; Hasse M. Bernt Notke.—Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 24, 1970, S. 16—60; Internationales Kolloquium zum Werk des Notke. Lübeck, 1976.

3
См.: Hasse M. Op. cit., S. 34—42.

4
Фрагмент фриза находится в настоящее время в Государственном художественном музее Таллинна. Старая датировка 1463 г. сейчас пересмотрена. Более убедительная дата—1466 г. (Hasse M. Op. cit., S. 20—33).

5
Соответствующий документ: Paatz W. Op. cit., S. 281, № 1.

6
Паац (ibid.) пытался превратить Нотке в универсального гения на итальянский лад, приписав ему деятельность иллюстратора книг, златошвея и ювелира.

Мольтке (Moltke E. Op. cit.) впадает в другую крайность, считая, что Нотке был лишь широкого масштаба предпринимателем и в лучшем случае только живописцем, как его называют документы. При этом датский ученый забывает, что там, где, как в Любеке, художники были объединены в один цех, их называли живописцами независимо от рода деятельности. Новейшие находки (о них речь впереди) недвусмысленно доказали деятельность Нотке в области скульптуры.

7
См.: Oellermann E. Das Triumphkreuz von Bernt Notke im Dom zu Lübeck. Ein Fundbericht.—Kunstchronik, 26, 1973, S. 93—96; Hasse M. Das Pergament zu Bernt Notkes Triumphkreuz im Lübecker Dom.—Kunstchronik, 26, 1973, S. 389—392; Grassmann A. Bernt Notkes Triumphkreuz: die Inschriften und ihre Lesung.—In: Internationales Kolloquium zum Werk des Notke, S. 58—62.

8
Технический анализ этого произведения см. в статье: Lumiste M., Globatschowa S. Der Revaler Totentanz von Bernt Notke. Forschungsergebnisse im

Lichte einer neuen Restaurierung.—Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 23, 1969, S. 123—138.

9
Автор имел счастливую возможность наблюдать осенью 1974 г. за ходом реставрации креста Нотке, а в сентябре 1976 г. участвовать в коллоквиуме, посвященном ей.

10
См.: Paatz W. Op. cit.

11
См.: Moltke E. Op. cit.

12
См.: Hasse M. Bernt Notke, S. 42—55.

13
Более ранние точки зрения приводятся у Пааца (Paatz W. Op. cit., S. 330—331). Мнение Мольтке нам уже известно. Единственный Хассе всегда считал, что Нотке основной автор и, конечно, создатель композиции триумфального креста. Правильность его гипотезы подтвердилась лишь недавно. Возможно, что исследователи были введены в заблуждение поздней раскраской произведения. Прodelанная сейчас реставрация показывает, насколько хороша была первичная полихромия.

- 14
См. прим. 7.
- 15
См.: Oellermann E. Das Triumphkreuz von Bernt Notke im Dom zu Lübeck. Zweiter Fundbericht.— Kunstchronik, 27, 1974, 419—421.
- 16
См.: Hasse M. Das Pergament zu Bernt Notkes Triumphkreuz im Lübecker Dom, S. 390.
- 17
Особенно в вопросах иконографии креста посвящена статья: Wetter E. Zur Ikonographie des Triumphkreuzes.— Internationales Symposium zum Werk des Notke, 62—80.
- 18
Подробнее об этом в статье: Hasse M. Bernt Notke, 42—44.
- 19
Поздняя грубая раскраска не позволила прежним исследователям оценить их по достоинству. Лучшее доказательство тому, какую роль в творениях Нотке играла полихромия.
- 20
Документы приведены в кн.: Paatz W. Op. cit., S. 283—295, № 9. 13—19, 22, 26.
- 21
Самым большим произведением 1470-х гг. относился также главный алтарь собора в шведском городе Упсале, созданный, видимо, в годы, когда работа над триумфальным крестом была прервана, то есть между 1473 и 1477 гг. Алтарь сохранился в 1702 г. Сохранились описания и гравюры, позволяющие сделать заключение, что он был в общем похож на алтарь в Орхусе.
- 22
См.: Hasse M. Bernt Notke, S. 42—55.
- 23
См.: Paatz W. Op. cit., S. 291—292, № 20, 21.
- 24
И это произведение Нотке происходит в настоящее время серьезную реставрацию.
- 25
Как и в случае с алтарем в Орхусе, мы откажемся от анализа живописи алтаря. Во-первых, в композиции алтарей живопись отъединена от скульптуры— праздничные стороны целиком резные, воскресные— живописные. Во-вторых, сохраняется полная неясность в вопросе об участии самого Нотке в росписях створок. И анализ их не помогает в анализе резных частей алтаря; напротив, он может нас увести в сторону от поставленных задач.
- 26
Голубь не сохранился. Но крюк свидетельствует о месте, где он когда-то был прикреплен.
- 27
Мы опираемся в этом на следующие основополагающие работы: Roosval J. Riddar St. Göran i Stockholms Stora eller Nikolai-kyrka. Stockholm, 1919; Idem.
- Nya St. Görans Studier. Stockholm, 1924; Paatz W. Op. cit., S. 71—97, 368—373.
- 28
См.: Paatz W. Op. cit., S. 72.
- 29
Ibid., S. 68—69.
- 30
Рельефы со сценами из легенды о св. Георгии, по всей вероятности, сделаны подмастерьями. Их качество не столь высокое.
- 31
Исследователи совершенно правильно связали группу св. Георгия с другими поздними работами мастера, например, с картиной «Месса св. Григория», погибшей во время второй мировой войны (Paatz W. Op. cit., Hasse M. Bernt Notke). Помимо этой картины к поздним произведениям Нотке могут быть отнесены небольшая группа «Отечество» (Любек, музей св. Анны) и чертеж для надгробной доски Хермена Хуттерока в церкви Марии в Любеке.
- 32
Далеко не полный перечень их местонахождения: Швеция— Стокгольм, Скептуна, Шеллефтео, Лунд, Вестерос, Риттерне, Вадстена; Дания— Туро, Холд, Копенгаген, Роскильде, Воддер, Кирке Стиллинге; Финляндия— Хельсинки, Турку; Норвегия— Тронденес, Тромсё, Осло; Латвия— Рига; Эстония— Таллинн, Кингисепп на острове Сааремаа.

ТИЛЬМАН РИМЕНШНЕЙДЕР

В 1822 году во время земляных работ в районе бывшего соборного кладбища Вюрцбурга была обнаружена надгробная плита скульптора Тильмана Рименшнейдера. С тех пор ранее забытый художник становился все более и более популярен¹. А в XX веке Рименшнейдер затмил всех немецких мастеров своего времени, разве что исключая Дюрера. Для публики Рименшнейдер воплощал «типично немецкие» и «типично готические» черты. Сдержанная мужественность, тихая погруженность в себя, строгость и серьезность образов Рименшнейдера передавали лучшее, что, казалось, было присуще немецкому народу. Впечатляли как энергия и практичность творческой деятельности, так и стойкость перед невзгодами, проявленные скульптором на жизненном пути.

Тильман Рименшнейдер родился, как предполагают, около 1460 года. Можно считать доказанным, что место его рождения — Хейлигенштадт в Эйхсфельде, в предгорьях Гарца, где его отец был монетарием². В раннем возрасте Тиль переехал с семьей в Остероде, также близ Гарца. В дальнейшем мы теряем его следы на длительное время. Лишь в 1483 году он появляется в Вюрцбурге в качестве подмастерья³. Но в 1485 году он уже мастер, внесенный в список граждан города. С этого времени начинается быстрый и непрерывный подъем Рименшнейдера по общественным ступеням. Отсутствие конкуренции позволяет ему держать большую по тем временам мастерскую, где наряду с резчиками по дереву работали также каменотесы, — ситуация невозможная в других городах с раздельным существованием цехов резчиков и скульпторов, с вечными спорами между строительной артелью и ремесленным цехом⁴. Рименшнейдер выполнял основные скульптурные работы не только в Вюрцбурге, но и за его пределами, в районе реки Таубер и вплоть до Бамберга. О том, как Рименшнейдеру удавалось удовлетворять большой спрос на его произведения, иногда очень трудоемкие, мы скажем ниже. Здесь же следует отметить, что мастер довольно быстро стал богатым человеком, неоднократно избирался на высокие городские должности, а в 1520/21 году был бургомистром Вюрцбурга.

Настал 1525 год. Крестьянская война всколыхнула население многих городов. В особенности подчиненных сюзеренам. Вюрцбург столетиями страдал от зависимости со стороны епископов — казалось, пришло время с нею покончить навсегда. Рименшнейдер был одним из руководителей антиепископской «партии»⁵. Город встал на сторону восставших крестьян и горько за это поплатился. Крестьянское войско было разбито, епископ завладел Вюрцбургом, и началось избиение повстанцев. Рименшнейдер был брошен в тюрьму, подвергался допросам и пыткам. Он держался стойко, и это спасло ему жизнь. Мастер отделался частичной конфискацией имущества, но остался еще достаточно богатым человеком. Последние годы жизни он почти не работал⁶. Умер Рименшнейдер в день св. Килиана, 8 июля 1531 года, в весьма преклонном возрасте. Судя по четкам на надгробном камне, он остался верен католичеству.

Творчество Рименшнейдера прослеживается на протяжении по меньшей мере тридцати пяти лет. Приходится констатировать, что в образных находках оно почти не эволюционировало, как и в выборе сюжетов. С самой ранней поры творчества Рименшнейдер выполнял традиционные работы в дереве и камне — алтари, надгробия, монументальные циклы. Временами он предпочитал дерево, но с 1510-х годов чаще обращался к камню. Типологически его произведения более разнообразны, и в них можно обнаружить стремление к незначительному, правда, развитию. Все это диктует рассмотрение творчества Рименшнейдера по жанрам, а внутри жанров — по периодам.

Первый вопрос, который возникает при исследовании творчества любого художника, — это истоки его искусства. Наиболее ранняя засвидетельствованная документально работа Рименшнейдера — Мюннерштадтский алтарь — относится к 1490—1492 годам и представляет собой произведение вполне зрелого и самостоятельного художника. Оно свидетельствует об обучении мастера на юге Германии, так как в нем просматриваются отголоски творчества Михеля Эрхарта и верхнерейнской скульптуры. Поэтому исследователи резонно предположили, что Рименшнейдер прошел через Ульм и Страсбург, перед тем как поселиться в Вюрцбурге.

Находки последних десятилетий позволили уточнить и в чем-то расширить картину становления мастера. Были найдены ранние произведения Рименшнейдера в алебастре — статуэтка св. Варвары (ок. 1480—1490, Бремен, Розелиусауз), группа «Благовещение» (того же времени, Амстердам, Рейксмузеум) и др. Оказалось, что и в дальнейшем Рименшнейдер неоднократно работал в алебастре («Св. Иероним», ок. 1505—1510, Кливленд, Художественный музей; Мария из «Благовещения», 1490-е гг., Париж, Лувр)⁷. Если учесть, что важнейшим центром обработки алебастра в империи был Эрфурт, находившийся недалеко от родины Рименшнейдера, то можно предположить, что первое свое обучение молодой Тиль прошел именно в этом городе. Быть может, не случайно по меньшей мере две его алебастровые работы — «Св. Иероним» и луврская «Мария» — еще в начале XIX века находились в церкви св. Петра в Эрфурте.

Недавно была выявлена другая ранняя работа Рименшнейдера — каменная статуя Христа в Музее августинцев во Фрейбурге (Брейсгау)⁸. Она настолько близка изображению Христа на балдахине над статуей Евы (для портала капеллы Марии в Вюрцбурге), что сомнений в авторстве Рименшнейдера нет. Материал фрейбургской статуи — верхнерейнский песчаник — свидетельствует о работе Рименшнейдера на юго-западе. Эта последняя находка подтвердила правильность созданной Биром несколько раньше картины развития искусства молодого Рименшнейдера⁹. Вот она. Рименшнейдер прошел первичное обучение в Эрфурте в качестве скульптора в камне приблизительно в 1476—1480 годы. Затем он отправился странствовать и попал на короткое время в Страсбург, где видел работы Николауса Герхарта и его последователей. Тогда-то и была создана фрейбургская статуя Христа. Около 1482/83 года Рименшнейдер остановился в Ульме. Очень возможно, что он работал в мастерской Михеля Эрхарта. Не случайным представляется сходство между амстердамской «Марией» из «Благовещения» и «Св. Екатериной» Михеля Эрхарта (Берлин-Далем, музей). 7 декабря 1483 года Рименшнейдер дает клятву подмастерья в Вюрцбурге. Уже 28 февраля 1485 года он бюргер города и хозяин мастерской. Возможно, что ряд явно ранних произведений относится к первым годам работы мастерской, как, например, превосходная каменная «Мадонна» из вюрцбургского Ноймюнстера¹⁰ (около 1,9 м). В ней ясно чувствуются как швабские, так и верхнерейнские элементы.

Только с начала 1490-х годов Рименшнейдер вступает в период творческой зрелости. Почти одновременно он работает над двумя большими произведениями — над деревянным Мюннерштадтским алтарем (1490—1492) и каменными статуями Адама и Евы (1491—1493). Несмотря на различие материалов и жанров, оба эти начинания свидетельствуют о вполне установившемся и самостоятельном стиле их творца. Мы уже отметили выше, что зрелое

творчество Рименшнейдера почти не эволюционировало. Скульптор придерживается найденного типа лиц и фигур, он консервативен в выборе сюжетов, его герои пребывают в одинаково ровном эмоциональном настрое. Если и говорить о развитии, то оно проявилось главным образом в уходе от плоскостно-графической передачи фигур к более пластичной и пространственной.

Некоторые важные новации — частое отсутствие полихромии, упрощенная конструкция алтарей, роль освещения как важнейшего компонента — представляют тенденции времени, хотя Рименшнейдер стал их применять одним из первых. Подробно о них пойдет речь в дальнейшем.

Рассматривая творчество Рименшнейдера в целом и то новое, что он внес в искусство, необходимо помнить, что скульптор является старшим современником новаторов Дюрера, Бургкмайра, Грюневальда и что он одного возраста с Крафтом и Адольфом Даухером. Если иметь это в виду, то становится ясным, что Рименшнейдер, при всех своих находках, скорее консервативен и принадлежит предыдущей эпохе развития немецкой скульптуры, чем к соратникам Дюрера.

Сделав эти оговорки, обратимся к алтарному творчеству Рименшнейдера.

Первое большое произведение Тильмана Рименшнейдера — алтарь Магдалины — было предназначено для приходской церкви местечка Мюннерштадт севернее Вюрцбурга¹¹. По своему общему построению это был большой складень (высота основных фигур из короба 1,85—2 м) традиционного типа с пределлой, парой створок с рельефами внутри и статуями в коробе и высокой надстройке. В настоящее время алтарь как целое не существует, и поэтому о его первичном виде можно говорить лишь предположительно¹². Его злосключения начались уже спустя десятилетие после установки. Судя по всему, заказчиком не понравилось, что алтарь с самого начала был задуман без раскраски. В 1503/04 году попечители церкви воспользовались присутствием Фейта Штосса в Мюннерштадте и велели ему позолотить и окрасить фигуры, а также расписать внешние стороны створок, что тот и сделал¹³. Этим был нанесен огромный ущерб произведению, задуманному монохромным. В настоящее время основным фигурам и рельефам возвращен их первичный вид.

В коробе (скорее всего, под балдахинном) находились три статуи: в центре — поднятая ангелами ввысь Магдалина, по бокам и ниже — стоящие св. Елизавета и Килиан. На створках размещались в два ряда четыре рельефа с изображениями сцен из легенды о Марии Магдалине¹⁴. В пределле находились маленькие статуи сидящих евангелистов, а в надстройке — бог-отец с мертвым Христом на руках (Gnadenstuhl), с Марией и евангелистом Иоанном по сторонам и Крестителем над ними. Алтарь напоминал швабские алтари 80—90-х годов XV века сильным устремлением ввысь, высокой надстройкой и упорядоченной симметричностью. От Михеля Эрхарта и его круга идет общая плоскостная концепция: короб лишен глубины, движение фигур почти не развивается в пространстве.

О самостоятельном взгляде на задачи алтарного искусства свидетельствует отказ Рименшнейдера от полихромии. В первой трети XVI века мы часто встретимся с этим явлением. Но Рименшнейдер был первым мастером, последовательно проводившим эту линию¹⁵. Интересно, что он, видимо, не был принципиальным противником раскраски статуй, ибо до нас дошли его произведения с традиционной первичной полихромией (например, «Св. Себастьян» из монастыря Целль, Мюнхен, Баварский национальный музей; «Мария» из Ахольсхаузена, Вюрцбург, музей Майнской Франконии).

Отказ от полихромии в таком большом сооружении, как алтарь, влек за собой перестройку выразительных средств и изменение пластического языка¹⁶. Материалом для фигур и рельефов у Рименшнейдера служит традиционный сорт дерева — липа. Ее натуральный светло-золотистый цвет сохраняется путем втирания в дерево раствора, содержащего воск. Он придает поверхности дерева матовый блеск, позволяющий выявить малейшую и тончайшую игру пластических и графических элементов. Скульптура Рименшнейдера не является в буквальном смысле монохромной, так как он чуть тонирует зрачки, уголки

глаз, губы. Тем не менее статуи и рельефы воспринимаются как одноцветные. И для того чтобы возместить отсутствие колористического эффекта, мастер прибегает к эффекту тончайшей резьбы и игры света на поверхностях.

Рименшнейдер, как и подавляющее большинство его современников, не оставил нам своих заметок. Поэтому мы можем только догадываться, чем был вызван отказ от полихромии. Возможно, это была своеобразная реакция на все большее значение живописи в алтаре. Или же это стремление воспротивиться росту картинности композиции в скульптуре. Как бы то ни было, мы чувствуем совершенно определенный эстетический подтекст в уходе от многоцветия и в обращении к пластике и рисунку.

Уже в Мюннерштадтском алтаре Рименшнейдер выступает как несравненный мастер резьбы. Центральная фигура Магдалины вырезана с неподражаемым многообразием. Упруго круглятся формы ее молодого лица, крупными локонами спадают волосы; как маленькие водовороты, вьются завитки волос, выросших чудом на ее теле. Даже большие статуи Рименшнейдера вырезаны со степенью подробности, характерной обычно для мелкой пластики, рассчитанной на близкое рассмотрение. Это отличное мастерство привлекало к Рименшнейдеру заказчиков. Оно пленяет и современного зрителя. Мы это наблюдаем, например, и в рельефах створок, где разнообразная обработка дерева то выявляет округлость лица Магдалины, то мягкость травы, то гладь кафельного пола.

Дело здесь заключалось не только в техническом умении. Чистота работы помогала создавать чистые, даже немного стерильные образы.

Важно, что Рименшнейдер учил этой чистоте работы и своих подмастерьев. Кто-то из них был более талантлив, кто-то менее, но ремеслом они отлично владели все. Уже в этой сравнительно ранней работе мастер широко применяет труд помощников. Он и дальше пользовался их услугами. И поскольку это, в отличие от, скажем, «подготовителей» Нотке, были скульпторы, профессионально хорошо выученные, мастер доверял им ответственные участки.

Можно представить себе ход работы в мастерской Рименшнейдера. Сам мастер делал рисунки будущего произведения. Часть фигур или рельефов он также вырезал сам. При этом и он, и его подмастерья пользовались часто гравюрами как образцами. Здесь мы впервые сталкиваемся со столь широким использованием гравированных образцов. Ю. Бир посвятил этому вопросу специальную статью¹⁷, где установил целый каталог заимствований рименшнейдеровской мастерской у таких гравюров, как Монограммист ES, Шонгауэр, Дюрер, меньше — у Луки Лейденского и Израэля ван Мекенема. Но характерно, что ученики и помощники чаще всего копировали образцы, в то время как Рименшнейдер ими пользовался свободно, нередко внося свои, новые моменты¹⁸.

Превосходный пример — «Явление Христа Магдалине», рельеф из Мюннерштадтского алтаря. Рименшнейдер опирается на известную гравюру Мартина Шонгауэра. Скульптор даже перенимает такие частности, как развевающиеся концы знамени. Но дальше Рименшнейдер не следует за образцом. Типы лиц, пропорции фигур рименшнейдеровские. Его образы лишены манерности образов Шонгауэра. Им присуща отмеченная нами чистота. Она проявляется в малом, в нюансах, но сравнение с образцом показывает, как эти нюансы меняют образ в целом. У Шонгауэра Христос протягивает руку Магдалине, сводя на нет собственные слова «не тронь меня». Христос у Рименшнейдера, наоборот, как будто отстраняет руку от Магдалины, повернув ладонью вниз, и зритель чувствует невидимую грань между живой женщиной и воскресшим. Образам Рименшнейдера присуща внутренняя сдержанность, отличающая их от несколько внешней действенности персонажей Шонгауэра.

Члены мастерской пользовались не только гравюрами как образцами. Видимо, с самого начала в ней практиковалась также работа по «подлинникам» самого мастера. По отношению к Мюннерштадтскому алтарю мы можем предположить по меньшей мере два таких случая: для фигуры Иоанна Крестителя на надстройке существует прототип — статуя, находящаяся ныне в

приходской церкви местечка Хассфурт, а для бога-отца с мертвым Христом (оттуда же)—группа в музее Берлин-Далем¹⁹. В первом случае помощник использовал только общую постановку образца и создал статую, образно не связанную с ним. Во втором, видимо, другой подмастерье попытался передать характер рименшнейдеровских образов, но безуспешно. Он не сумел воплотить благородную сдержанность «прототипа». Возможно, что на этой сравнительно ранней стадии работы мастерской помощники еще недостаточно вжились в образный строй мастера. В дальнейшем будет гораздо труднее распознать руку самого Рименшнейдера среди работ мастерской. Но одно ясно: только хорошо налаженная, ритмично работающая и полностью подчиненная руководителю мастерская могла создать такое огромное количество работ, как о том свидетельствуют документальные данные и сохранившиеся произведения.

К сожалению, из многочисленных алтарей Рименшнейдера сохранилась ничтожная часть. Нам нечем заполнить десятилетие между завершением Мюннерштадтского алтаря и началом работ над алтарем св. Крови в Ротенбурге (правда, в эти годы мастер много работал в камне).

С начала нового века Рименшнейдер приступил к работам для среднефранконского города Ротенбурга на реке Таубер. По всей вероятности, первый алтарь понравился заказчикам, и за ним последовали новые поручения. Во всяком случае, в течение почти пятнадцати лет мастер снабжал своими изделиями город и его окрестности. Сохранились три алтаря, два из которых достойны самостоятельного рассмотрения уже по одному тому, что дошли до нас полностью и стоят на первичном месте. К тому же они относятся к самому прекрасному, что было создано Рименшнейдером.

В 1501 году Тильман Рименшнейдер приступил к работе над скульптурами для алтаря св. Крови церкви св. Иакова²⁰. Двумя годами ранее местный столяр Эрхарт Харшнер начал изготавливать архитектурно-декоративные части. В 1504 году готовое сооружение было установлено на западных хорах. Редко встречающееся размещение большого алтаря (его общая высота 9 м) над входом и напротив главного алтаря можно объяснить рядом соображений. Во-первых, в церкви был уже превосходный главный алтарь. Во-вторых, заказанный Рименшнейдеру не был посвящен патрону церкви, города или заказчика (заказчиком выступал городской совет), и ему, следовательно, не нашлось места в хоре церкви. Наконец, в-третьих, алтарь сооружался ради реликвии, капли крови Христовой, и должен был стоять на доступном для верующих месте. А восточный хор, как известно, был закрыт для мирян. Место в западной апсиде, в своего рода капелле, высоко поднятой над входом, было чрезвычайно удобным, так как на хоры мог подняться любой желающий. Если же такого желания не было, то можно было увидеть алтарь, находясь внизу, в центральном нефе церкви. Для этого было достаточно повернуться на запад и поднять глаза вверх. И созерцающему открывался удивительный по красоте вид. На фоне высоких стрельчатых окон стремится вывыс ажурное сооружение. Ажурный характер достигается не только резьбой орнаментальных завитков надстройки, но и тем, что как пределла, так и короб сквозные и свет беспрепятственно проникает сквозь них. Это удивительное изобретение эпохи Рименшнейдера, которое помогло создать новый образ алтарного сооружения. При всем этом сам тип алтаря столь же традиционен, как и предшествующий алтарь из Мюннерштадта.

Это складень с двумя створками, пределлой и высокой надстройкой. Пределла, как мы уже отметили, сквозная. У нее нет задней стенки, и ангелы с орудиями Страстей выступают силуэтом на фоне окон. Короб и надстройка опираются не на пределлу, а на ее боковины и перемычки. Создается впечатление легкости, почти невесомости всего сооружения. Короб в виде капеллы вмещает в себя сцену Тайной вечери. Фон образуют настоящие масверковые окна, застекленные круглыми стеклами. По центру короб оказывается выше боковых частей. Сверху над фигурами нависают балдахины из переплетенных веток. Боковые створки покрыты низким рельефом (снаружи они вовсе без украшений). Слева—«Вход Христа в Иерусалим», справа—

«Моление о чаше». В надстройке, прямо над центром короба, помещена основная святыня—два ангела держат крест из горного хрусталя, в котором хранится капля крови Христа. По обе стороны ангелов—Мария и Гавриил, сцена Благовещения. Во втором ярусе надстройки изображен Христос, указующий на рану в груди. Иными словами, все изображения подчинены основной программе—они так или иначе связаны с жертвенной смертью Христа и с пролитой им во имя спасения человечества кровью.

Хотя наиболее священной частью алтаря почиталась капсула с кровью Христа, его художественным центром является «Тайная вечеря» в коробе. Вообще-то в середине алтаря можно было ожидать увидеть «Распятие». Но такого рода изображение уже входило в главный алтарь церкви. Поэтому заказчики с самого начала потребовали сделать «Тайную вечерю» средоточием нового алтаря. Ведь во время вечери Христос назвал хлеб своим телом, а вино—кровью, которую он прольет за человечество.

Сравнительно глубокое пространство позволяет разместить группу Христа и апостолов вокруг стола. Застекленные окна на задней стенке короба еще усиливают впечатление, будто действие происходит в помещении. Рименшнейдер отказался от плоского короба, как это еще было в Мюннерштадтском алтаре, и обратился к новому типу короба-капеллы, распространившемуся в Германии, во всяком случае, с 80-х годов XV века²¹. Христос и апостолы размещены свободными группами. Настолько свободными, что Христос оказался отодвинутым из центра влево, а в центре неожиданно появился Иуда. Правда, мастер не концентрирует наше внимание на какой-либо из фигур. Все участники трапезы равны. Несмотря на характерные черты лиц, это люди одного настроения. Станным образом эта компания напоминает цеховое собрание ремесленников—простых и прямодушных. Даже Иуда не изображен заведомым злодеем, как это делалось обычно. Он кажется разве что чуть более хитрым, чем остальные.

Как и в Мюннерштадтском алтаре, покоряет тончайшая техника резьбы. Опять алтарь монохромен, опять скульптор чуть подцвечивает глаза и губы персонажей. Но здесь мы впервые имеем дело с полностью сохранившимся алтарем и можем убедиться, как тонко скульптор противопоставляет золотистый оттенок вырезанных из липового дерева фигур и рельефов красноватому хвойному дереву в архитектурно-декоративных частях. Создается своеобразный цветовой эффект в практически одноцветном произведении²².

Рименшнейдер мог предположить, что монохромные фигуры не будут видны в глубоком коробе—во всяком случае, персонажи во втором ряду. Быть может, поэтому он вделал в заднюю стенку короба окна и впустил таким образом дневной свет в мрак «капеллы». Получился изумительный эффект: фигуры приобрели дополнительную пластичность, они как бы озарены светом, который скользит по лицам и одеяниям, разрушает глубокие тени, придает сцене характер видения. Этот свет играет в фантастических переплетениях балдахина—чуде орнаментальной резьбы. Свет, проницающий во все уголки алтаря, светлый тон дерева, ажурный характер архитектуры, устремленность ввысь—все это придает сооружению не только удивительную легкость, но и особую бесплотность, позволяющую говорить о его готическом характере. Насколько это правомерно, мы увидим, окинув взглядом все творчество Рименшнейдера.

От алтаря св. Крови эволюция Рименшнейдера ведет к его самому совершенному произведению—алтарю кладбищенской церкви местечка Креглингген на реке Таубер в каких-нибудь пятнадцати километрах от Ротенбурга²³.

Случается, что замечательный мастер создает свой шедевр для какого-нибудь отдаленного места. Так что тот факт, что лучшее произведение Рименшнейдера было заказано даже не для Креглинггена, а для церкви, находящейся в уединенном месте в нескольких километрах от него, нас не удивляет. Удивительно другое: алтарь стоит в середине однонефной церкви—на первоначальном месте. Не в хоре и не перед хором, не у стены и не у столба, а именно в середине помещения, поддерживаемый балками, прикреп-

ленными к стенам. Это странное местоположение объясняется тем, что алтарь должен был быть воздвигнут буквально на том месте, где, согласно легенде, пахарь нашел гостию. А это место не совпадало ни с хором церкви, ни со средокрестием.

Рименшнейдеру предстояло создать алтарь, заведомо предназначенный для невыгодного, темноватого места. И он опять отказался от раскраски, полагаясь на «светозарность» светлого дерева, опять прибегнул к эффекту просвечивания сквозной стенки короба. Возможно, что по его инициативе были увеличены боковые окна церкви, чтобы усилить поток света, падающего на алтарь.

Построение алтаря традиционно, как и в рассмотренных ранее случаях. Это девятиметровый складень с пределлой, одной парой створок с рельефами, круглой скульптурой в коробе и высокой надстройкой. Алтарь посвящен Марии, и сюжеты, в общем, взяты из богородичного цикла: «Вознесение Марии» — в центре, «Коронование Марии» — в надстройке, «Встреча Марии и Елизаветы», «Благовещение», «Рождество» и «Принесение во храм» — рельефы створок, «Поклонение волхвов» и «Христос и книжники» — в пределле²⁴. Главные события происходят по центральной оси: «Вознесение Марии» и «Коронование Марии».

По сравнению с алтарем св. Крови Креглингский алтарь не дает ничего принципиально нового. Его основное достоинство в освоении и завершении того, что было найдено там. Он представляет более зрелую фазу творчества Рименшнейдера. Поэтому общепринятая датировка между 1505 и 1510 годами не вызывает сомнений.

Алтарь Марии в Креглингене подчинен единой мысли. В нем гармонически сочетались целое и части. Он весь стремится ввысь, вместе с Марией, и все его элементы работают на то, чтобы создать впечатление невесомого воспарения. С удивительной изобретательностью Рименшнейдер вывел килевидную арку, завершающую короб, вверх и включил ее в композицию надстройки. Таким образом он соединил обычно строго разграниченные короб и надстройку алтаря. Создалось единое движение ввысь, пронизывающее все произведение. При этом изгибу арки присуща особая, пружинистая активность. Но надо было передать парящий полет Марии. И скульптор развел по сторонам обе группы апостолов, оставив между ними зияющую темную пустоту. Только что Мария была здесь, среди них. И вот уже она, поддерживаемая ангелами, поднимается в небеса²⁵.

Изображено именно медленное вознесение, и художник дает понять это: складки одеяния Марии спокойно спадают вниз, волосы чуть извиваются. Лишь ангелы порхают вокруг Богоматери, внося веселое движение в композицию. Реакция апостолов разнообразна: одни в немом волнении смотрят вслед Марии, другие спокойно, как будто не узрев чуда, читают или глядят рассеянно в пространство. В их лицах можно четко проследить столь характерный для героев Рименшнейдера взгляд. Зрачки расставлены в чуть расходящемся направлении, из-за чего взгляд не фиксируется на чем-то конкретном, а лица приобретают печальную мечтательность. Впоследствии этот прием превратится в пресловутый рименшнейдеровский штамп, как и излюбленный типаж мастера: овальные лица с заостренным подбородком, прямой вытянутый нос, сложенный плотно рот с красивыми нечувственными губами. Все это создает немного меланхолический, усталый и чуть отсутствующий образ, ставший как бы эталоном творений Рименшнейдера. Но в алтаре из Креглингена художник еще далек от этого штампа. При всем сходстве отдельных образов, при общности настроения апостолы этого алтаря отличаются от персонажей алтаря св. Крови в первую очередь большей степенью идеализации. Это уже не собрание цеховых ремесленников, здесь мы не найдем типов из народа. Хотя в обоих случаях апостолы присутствуют при волнующих событиях, образы Креглингского алтаря более сдержанны и спокойны. Создается впечатление, что вознесение Марии происходит в благоговейном молчании. В остальных сценах скульптор также отказывается от обилия фигур, от толчеи, от неясности. И это впечатление определяет весь образный строй алтаря.

Нечто идеальное вносится в алтарь тем, что свет (правда, в меньшей степени, чем в ротенбургском алтаре) проникает в короб через окна в задней его стене и как бы обволакивает фигуры. Тишина²⁶ и чудесный свет создают неповторимый аккомпанемент для образов Рименшнейдера.

Так же как и алтарь в Креглингене, не документирован алтарь Рименшнейдера, находящийся в церкви в Деттванге, ныне пригороде Ротенбурга. Сейчас считается доказанным, что этот алтарь был создан мастером и его помощниками где-то между 1510 и 1513 годами для кладбищенской капеллы св. Михаила в Ротенбурге, впоследствии разобран и частично перенесен в Деттванг. С тех пор фигуры старого алтаря вставлены в новый короб, в котором им явно тесно. Более того, по всей вероятности, две фигуры из короба были изъяты, так как не умещались на новом месте, и с тех пор исчезли²⁷. Не сохранились надстройка с ее скульптурами и орнаментальная резьба.

Тем не менее мы можем составить себе мнение хотя бы о фигурной части алтаря. Как во всех известных нам случаях, и здесь иконография и трактовка тем традиционны. В центре — «Голгофа» с распятым Христом и двумя группами предстоящих. На створках — два больших рельефа с «Молением о чаше» и «Воскресением». Оба рельефа настолько точно следуют известным гравюрам Шонгауэра, что являются, скорее всего, работами хорошего подмастерья, а не самого мастера.

Зато фигуры в коробе свидетельствуют об ином качестве исполнения. Это широко распространенный тип Голгофы «с толчеей», то есть с множеством присутствующих, со сторонниками Христа и его врагами. Бир приводит типичный пример, как такого рода сюжет решался обычно²⁸, — работу неизвестного франконского резчика около 1490 года «Голгофа» для приходской церкви в Мюннерштадте (вспомним, что примерно тогда же и для того же храма Рименшнейдер делал алтарь Магдалины). Под крестом толпятся люди. Воины окружают распятого, они как будто совершают пляску вокруг него. Мария падает без чувств, ее поддерживают Иоанн и две женщины. Бурные движения, резкие повороты, вся группа раскрашена и позолочена.

«Голгофа» Рименшнейдера тоже многофигурна. Но действующие лица объединены, спаяны в две плотные группы. Интересно, что все фигуры повернуты вперед. Никто не стоит ни спиной, ни даже боком к зрителю, чтобы не нарушить торжество покоя. Люди застыли в скорби, нет ни ярости, ни отчаяния. Справа — палачи, но и они погружены в свои мысли, как будто задумавшись над содеянным. Прототипом для человека в тюрбане на первом плане послужил турок из ранней гравюры Дюрера «Семья турка». Но в фигуре Рименшнейдера не осталось ничего от дикости азиата. Это печальный, погруженный в себя персонаж. Не менее впечатляет палач в колпаке — единственный, кто смотрит на крест. И в его исключительности есть нечто многозначительное. Взгляд с жалостью устремлен на Христа.

В фигурах алтаря в Деттванге Рименшнейдер продолжает тот путь, который мы проследили в более ранних работах. Он становится все более лаконичным, все более решительно подчиняет образы единому настроению сдержанной скорби. В последнем своем алтаре он подводит итог этим устремлениям.

Самое позднее большое произведение Рименшнейдера — алтарь церкви в бывшем монастыре цистерцианок в Майдбронне близ Вюрцбурга. Его датируют 1519—1523 годами²⁹. Выбор темы Оплакивания для алтаря не так уж редок. В особенности если учесть, что произведение было предназначено для женского монастыря, где плач Марии над телом Христа вызывал особо экзальтированную жалость. Необычно то, что алтарь изваян из камня и никогда не имел створок³⁰. Иными словами, Рименшнейдер к концу жизни ушел от излюбленного всеми немецкими художниками типа резного складня и обратился к иноземной — итальянской, французской, реже нидерландской — форме алтарной картины (здесь — алтарного рельефа). Правда, именно в 1520-е годы ряд немецких скульпторов начал изготавливать такого типа алтари. Но это происходило в мастерских каменотесов и чаще всего в местах, куда проникали итальянские влияния (мастерская Адольфа Даухера в Аугсбурге).

Так что в какой-то мере Майдброннский алтарь свидетельствует об отказе от старой, привычной формы. Но тем не менее это не была внезапная перемена. Последняя работа Рименшнейдера органично выросла из предыдущих. Большинство алтарей мастера были монохромными, и этот не составлял исключения. В большинстве алтарей Рименшнейдер сам вырезал главную группу в коробе, предоставив боковые рельефы, статуи надстройки и нередко пределлу помощникам. Так что здесь он просто отказался от тех частей, которые он все равно не сделал бы сам. Наконец, в предыдущих алтарях мастера можно установить странную закономерность—все они с одной парой створок и, следовательно, могут существовать либо полностью открытыми, либо полностью закрытыми. В то же время ни один из дошедших до нас алтарей Рименшнейдера не был украшен снаружи³¹. Это значит, что его алтарь мог существовать как культовый предмет и как произведение искусства только в открытом виде. В закрытом он был коробом, шкафом, мебелью. Почти любой большой алтарь времени расцвета являл зрителю множество аспектов: в большие праздники он был полностью открыт; по воскресеньям закрывали внутреннюю пару створок, но он продолжал быть объектом поклонения. Вне богослужения алтарь закрывали полностью, но и внешние его створки были снаружи расписаны, часто он располагал неподвижной парой створок или статуями так называемых стражей. В таком виде алтарь, если и не располагал к молитве, все же свою дидактическую роль продолжал выполнять.

Алтари Рименшнейдера функционировали в открытом виде. Закрытые створки превращались в крышки, призванные защищать драгоценное содержание короба. А поскольку защищать его было не от кого, во всяком случае до Крестьянской войны и иконоборческих выступлений, стали вообще отказываться от створок.

Итак, в Майдбронском алтаре Рименшнейдер, отказавшись от створок, отказался, таким образом, от старой традиции и, в сущности, создал картину итальянского ренессансного типа или алтарную скульптуру, ибо, будучи высоким рельефом, «Оплакивание» находится между живописью и скульптурой.

Необычен алтарь и в смысле иконографии. Германия с незапамятных времен предпочитала изображение Марии, оплакивающей Христа в полном одиночестве. Богоматерь держит сына на коленях или прижимает его к себе. Вспомним многочисленные «прекрасные Оплакивания» на рубеже XIV и XV веков. Здесь же изображена многофигурная сцена с Христом, лежащим на земле, с Марией, стоящей перед ним на коленях, и другими персонажами, собравшимися вокруг тела Христа. Хотя такого рода изображения обычны для Италии и часто встречаются во Франции, у нас нет повода думать, что эта композиция—результат инородных влияний на Рименшнейдера. Его с ранних времен привлекала именно такая трактовка темы, о чем свидетельствуют хотя бы группы из церкви в Гросостхейме (ок. 1490)³², в музее им. Мартина фон Вагнера в Вюрцбурге (начало XVI в.), в Розелиусхаузе в Бремене. При этом в самой ранней из них Мария еще держит Христа на коленях. В более поздних вариантах она его опускает на землю.

Характерно для постановки работы в мастерской Рименшнейдера, что даже в столь монолитном произведении участвовали двое: верхнюю треть с крестами и ангелами изваял помощник, нижнее поле с фигурами—сам мастер. Каждый обрабатывал свой блок, впоследствии блоки были аккуратно соединены. Мелкозернистый песчаник—превосходный материал в руках такого тонкого скульптора, как Рименшнейдер. Послушно поддаваясь малейшему удару, он позволяет выявить удивительные красоты рисунка и пластики. Лишенный гладкости дерева, он наделяет тело особой жизненностью фактуры. Чуть пористая поверхность «съедает» как резкие блики, так и слишком темные тени. Пластичность объемов приобретает изумительную мягкость.

Алтарь без крыльев и надстройки, без раскраски и орнамента прост и лаконичен³³. Ничто не отвлекает зрителя от единственного представленного события, и поэтому художник должен был вложить весь свой талант именно в

это изображение, иначе он не смог бы нас увлечь, убедить. Рименшнейдер как будто это чувствовал, создав одно из своих самых гармоничных и проникновенных произведений.

На первом плане, вдоль переднего края, лежит мертвый Христос. Над ним склонились, поддерживая, Иосиф из Аримафеи и Мария. За ними и по бокам от них расположены еще семь фигур. В этой композиции господствует очень гармоническое, почти музыкальное начало. Головы склоняются друг к другу или отклоняются к краям рельефа. В нем нет симметрии, фигуры распределены неравными группами по сторонам среднего креста. Но это не мешает, ибо Рименшнейдер пришел к тонкому созвучию частей между собой, частей и целого. Трудно сказать, как он этого добился, но тихие наклоны очень похожих по типу голов создают мерный ритм, объединяющий фигуры. Действующие лица связаны также и общим настроением—известными по более ранним работам сдержанной грустью и тихой скорбью. В бурные годы, непосредственно предшествовавшие Крестьянской войне, где Рименшнейдеру предстояло сыграть свою трагическую роль, он создал свое наиболее умиротворенное произведение³⁴.

Мастерство в обработке камня, продемонстрированное Рименшнейдером в майдброннском «Оплакивании», было приобретено скульптором еще в юные годы. Обилие рассеянных по многим музеям деревянных скульптур Рименшнейдера привело к тому, что его принято считать в первую очередь резчиком. Но количество его работ в камне не уступает количеству деревянных произведений, а качество как тех, так и других одинаковое.

Характерно, что молодой мастер одновременно работал над двумя значительными и почетными заданиями—деревянным алтарем для мюннерштадтской церкви (1490—1492) и каменными статуями Адама и Евы для портала капеллы Марии в Вюрцбурге (1491—1493). В дальнейшем такого рода параллельная работа продолжалась, но с 1510-х годов решительно начинают преобладать работы в камне.

Мастерская Рименшнейдера выполняла трудоемкие работы в камне для вюрцбургского собора, для церквей этого же и других городов. В этом факте ясно проявляются сдвиги во взаимоотношениях цеховых мастерских и строительной артели. В былые времена такого рода скульптурные работы, связанные с декором культовых зданий, выполняла бы артель. Сейчас она была низведена до чисто строительной организации, и подряд на скульптурные работы передавался цеховому мастеру. В этом нашла выражение эмансипация скульптуры от архитектуры.

Итак, в 1491 году Рименшнейдер, бывший к этому времени всего лишь шесть лет бюргером Вюрцбурга и мастером, получил от городского совета почетный заказ изваять статуи Адама и Евы для южного портала капеллы Марии в Вюрцбурге взамен старых статуй. Причем Адам должен был быть на три пальца выше самого мастера Тилья³⁵. В сентябре 1493 года совет города осмотрел статуи и одобрил их³⁶. Статуи были поставлены на консоли и под табернаклями по обе стороны портала на высоте приблизительно четырех метров (в настоящее время они находятся в музее Майнской Франконии в Вюрцбурге, а на их место помещены копии). На этой высоте они казались небольшими и смотрелись как традиционная архитектурная пластика. Сейчас, выставленные в музейном зале, статуи потеряли многое. Видно, как сильно они пострадали от времени в условиях открытого местоположения; лишились они и своей сферы, выключенные из готического ансамбля портала.

Художник, крепко связанный с традициями, стоял перед задачей изваять в натуральную величину обнаженные фигуры. Он не знал античных памятников, как его итальянские коллеги; даже если он и успел повидать готические статуи (например, на портале Адама в Бамберге), они не могли его научить передаче обнаженного тела. И Рименшнейдер был вынужден выйти из положения собственными силами.

Статуя Адама производит более архаическое впечатление, чем статуя Евы, хотя по источникам можно предположить, что она была в работе после

завершения статуи Евы. Адам как будто переступает с ноги на ногу. В этой странной, немного перекошенной позе можно усмотреть попытку придать фигуре движение. Но оно не находит развития в пространстве. Не хватает статуе и пластичности. Она воспринимается как высокий рельеф, привязанный к фону. Движение Евы в этом смысле значительно более свободно; оно направлено вперед, а правильно найденный контрапост придает ему убедительность. Вспомним, что примерно в это же время Рименшнейдер вырезал статую Магдалины для Мюннерштадтского алтаря и у него, следовательно, была уже некоторая практика в изображении женского тела.

Но, конечно, главным для скульптора, тесно связанного с традициями позднего средневековья, были головы статуй. Лицо — зеркало души. И Рименшнейдер вложил все свое умение в создание достойных образов. Головы Адама и Евы принадлежат к самым благородным, самым законченным произведениям в немецкой скульптуре конца XV столетия. В них нет пафоса и взволнованности, нет в них также глубоких переживаний. Они спокойны и сдержанны, как почти все герои Рименшнейдера. Но в этих образах есть чистота и какое-то прекрасное целомудрие, тем более поразительное, что головы венчают обнаженные фигуры. И если скульптор робко лепит тела, то головы обладают огромным пластическим богатством. В особенности это относится к Адаму. Это образ, по своему идеальному настрою родственник Бамбергскому всаднику.

Статуи прародителей утвердили за Рименшнейдером славу мастера, способного на большие работы в камне. Поэтому еще в 1492 году совет города постановил украсить статуями пустовавшие табернакли на контрфорсах западной, южной и восточной сторон капеллы Марии. Правда, Рименшнейдер приступил к работе лишь в 1500 году и завершил ее в конце 1506-го³⁷

На стенах капеллы насчитывалось четырнадцать табернаклей, так что для их заполнения к двенадцати апостолам решено было прибавить статуи Христа и Иоанна Крестителя³⁸. Материалом для скульптур послужил все тот же сероватый песчаник. Поскольку высота постановки статуй превышала восемь метров, их размеры чуть крупнее, чем Адама и Евы, — около двух метров. Несомненно, что такого рода работа не могла быть сделана одним Рименшнейдером. Помогали три подмастерья, хорошие каменщики. Тильман для ряда статуй давал деревянные образцы («Матфей» напоминает одноименного апостола из музея Берлин-Далем, «Иаков Младший» — статую Иакова Старшего из Баварского национального музея в Мюнхене), а некоторые статуи заканчивал сам, как обычно обратив особое внимание на головы. В результате вся серия наделена характерными чертами рименшнейдеровского творчества и, взятая вместе, очень впечатляет.

В цикле статуй для контрфорсов капеллы Марии Рименшнейдер доказал, что он мастер монументальной скульптуры. Он прекрасно понимал, что задача была не только заполнить пустующие табернакли, но и рассчитать размеры фигур, степень освещенности, согласовать их между собой. Манера обработки камня (насколько о ней можно сегодня судить — статуи сильно пострадали от времени) более суммарная, чем у «Адама» и «Евы». Ведь апостолы стояли в два раза выше. Вместе с тем сильнее проработаны объемы, четче прорисованы контуры.

Некоторым образам нельзя отказать в выразительности. Это в первую очередь Иуда Фаддей, показанный в сильном движении, немного откинувшимся назад. Его рот приоткрыт, будто апостол зафиксирован во время проповеди. Привлекает внимание Филипп, толстый человек со свисающими щеками и двойным подбородком. Но умный взгляд и красиво очерченный рот свидетельствуют о духовном богатстве. Разные лица, к тому же достаточно четко охарактеризованные. Но вместе с тем они очень друг на друга похоже настроены, тем налетом тихой меланхолии, который выделяет творения Рименшнейдера среди работ художников его времени.

Эта настроенность настолько нивелирует образы Рименшнейдера, что даже портреты конкретных лиц становятся похожими между собой. А портреты

скульптор делал неоднократно для надгробий. Создается впечатление, что мастерская Рименшнейдера славилась изготовлением надгробий в не меньшей мере, чем созданием алтарей. Из более чем десятка произведений этого вида мы остановимся на нескольких, наиболее качественных. Остальные создавались помощниками по рисункам и образцам мастера.

Осенью 1496 года недавно назначенный епископом Вюрцбурга Лоренц фон Бибра заказал Тильману Рименшнейдеру надгробие для своего предшественника Рудольфа фон Шеренберга³⁹. По старой традиции епископов хоронили под полом собора и на месте захоронения у стены или столба ставили вертикальное надгробие. Таким образом, у Рименшнейдера были образцы, которым надо было следовать. Среди них особенно выделялись роскошью надгробия епископов середины века — Готфрида Шенка фон Лимпурга (ум. 1455) и Иоганна фон Грумбаха (ум. 1466). Умерший изображался во весь рост, в полном орнаменте, со всеми символами духовной и светской власти. Над фигурой вздымался высокий балдахин, у ног ее — гербы рода. Образ торжественный и иератичный. Князь Рудольф фон Шеренберг был в течение тридцати лет епископом Вюрцбурга и умер в возрасте 93 лет. Он несомненно был достоин памятника не менее роскошного, чем его предшественники. И Рименшнейдер в течение трех лет (1496—1499) соорудил надгробие, прославившее его во всем районе Вюрцбурга.

Построение надгробия Рудольфа фон Шеренберга в общих чертах традиционно. Епископ изображен в полном облачении, с знаками духовной и светской власти. Он стоит под сенью масверкового балдахина в окружении гербов. У его ног два ангела держат посвяительную надпись, как будто начертанную на листе пергамента. Общая высота памятника — около пяти метров⁴⁰. Доска с фигурой епископа исполнена из красного с прожилками зальцбургского мрамора (материала, которым часто пользовались для парадных надгробий, начиная с гробницы императора Фридриха III работы Николауса Герхарта). Обрамление, балдахин и нижняя часть изваяны из серого песчаника. Таким образом, разнородный материал вносит свой цветовой компонент в памятник. Помимо этого камень местами раскрашен и позолочен. Раскраска гербов и позолота на мече, посохе и митре вполне уместны. Не очень приятна натуралистическая раскраска лица. Правда, нынешняя полихромия более поздняя и грубее первичной⁴¹. Возможно, раскраска должна была нейтрализовать прожилки мрамора (так предполагает Ю. Бир); возможно также, что она помогала выявить черты лица в темноватом в те времена соборе. Но вообще-то нам хорошо знакома яркая, на взгляд современного человека даже слишком яркая, полихромия скульптур XV века. Так что портрет Шеренберга не представляет исключения.

Рименшнейдер создал монументальное и подчеркнуто декоративное произведение. Ажурная сень, многокрасочность, сложный облом обрамления, обилие орнаментальных деталей не мешают восприятию образа. Фигура не дана в полный объем, как в предшествующих епископских надгробиях, а трактована в виде высокого рельефа. Она и не выступает за пределы табернакля, как прежде, а покоится в обрамлении. Вместе с тем она не производит плоскостного впечатления. Мастер тонкой моделировки виртуозно продемонстрировал здесь свой талант, превосходно скоординировав пространственные планы. Шеренберг вдвинут в раму, но завершение посоха выступает за обрамление, а складки стихаря ложатся на его нижний край. Таким образом создается многообразное пространственное решение надгробия.

Является ли надгробие Шеренберга портретным? Художник ведь мог знать в лицо своего господина. И действительно, на первый взгляд, множество натуралистических деталей создает впечатление документальной портретности. Но вместе с тем в этом образе преобладают черты, присущие рименшнейдеровским образам вообще. Другие портреты епископа не известны, и мы лишены возможности сравнить с ними образ, созданный Рименшнейдером. Так что этот вопрос остается открытым.

Рименшнейдеру было суждено создать еще одно епископское надгробие уже

в конце жизни: памятник Лоренцу фон Бибре, преемнику Рудольфа фон Шеренберга, все для того же вюрцбургского собора.

Предусмотрительный епископ заказал себе надгробие еще при жизни, в 1516 году. Памятник был готов в 1522-м, уже после смерти епископа⁴². Поскольку Лоренц фон Бибра был заказчиком надгробия Шеренберга, то нет ничего удивительного, что по типу его собственный памятник почти не отличался от предшествующего. Как и там, фигура поставлена в своего рода раму, над ней декоративное завершение, у ног ангелочки держат картуш. Правда, программа расширена за счет доски с роскошным гербом над надгробием и рельефом с изображением борьбы льва и дракона на подножии. В результате мемориальный памятник Лоренцу фон Бибре превышает по размерам надгробие Шеренберга еще на метр. Материалом для доски с фигурой послужил все тот же красный мрамор, а для обрамления, завершения и подставки — песчаник⁴³. Раскраска и позолота скромные. Здесь, скорее, можно говорить о тонировке скульптуры.

Но между созданием одного произведения и другого прошло более двадцати лет. За это время изменилось искусство, изменились и вкусы заказчика. Тип надгробия, как мы убедились, остался прежним, но стиль и образное содержание проделали определенную эволюцию.

Если в надгробии Рудольфа фон Шеренберга наличествуют многие элементы XV столетия — масверковый балдахин, орнаментальное обрамление, а сам образ умершего и фигуры ангелов вполне традиционны, то монумент Лоренца фон Бибры преисполнен ренессансного духа, а его оформление построено по принципам если не итальянского, то, во всяком случае, южнонемецкого (скорее всего, аугсбургского) искусства. Исчез балдахин, замененный полуциркульным люнетом. По бокам фигуры изваяны витые колонки, часто встречающиеся в аугсбургской декоративной пластике. Люнет заполнен фигурками путти, резвящимися в гирляндах. В одном из них в середине композиции мы узнаем маленького Христа. Картуш поддерживают не бесплотные ангелы в длинных одеждах, а все те же жизнерадостные путти. О прежних образах Рименшнейдера напоминают разве что статуэтки святых, завершающие боковые колонки. Изменились также пропорции сооружения в целом: узкое надгробие Шеренберга стремится ввысь, и фигура умершего кажется зажатой боковыми обрамлениями; монумент Лоренца фон Бибры шире, фигура свободно разместились между колонками, а полуциркульный люнет гасит вертикальный взлет.

Новым предстает и образ епископа. Это спокойно стоящий, надменно смотрящий вперед человек, преисполненный чувства собственного достоинства. Несмотря на большую обобщенность, черты лица носят портретный характер, о чем можно судить по монетам с изображениями князя-епископа. Рименшнейдер создал в значительной степени ренессансный образ, монумент менее эмоциональный и более официальный, чем любой из предыдущих. Все это заставляет исследователей говорить о надгробии как о чуждом стремлениям Рименшнейдера произведении⁴⁴. Несомненно, что скульптор, выполняя этот заказ, в какой-то степени зависел от желаний епископа. Ясно также, что большая часть надгробия, исключая саму фигуру умершего, была сделана способным помощником Рименшнейдера, выбившим даже свой знак на памятнике. Но епископ должен был считаться с возможностями и даже идеями скульптора, с которым он был связан более двадцати лет; помощник без одобрения мастера вообще не мог сделать ни одну часть надгробия. Рименшнейдер приложил немало стараний, чтобы памятник получился именно таким, каким мы его видим.

Нельзя его все же рассматривать как только инородное произведение в ряду других, созданных в это время. Если в творчестве самого Рименшнейдера мы с трудом улавливаем пути, подводящие к нему⁴⁵, то современники чаще делали сходные работы, например, Бакофен в Майнце. Утверждают, что Рименшнейдер после надгробия Лоренца фон Бибры вернулся в последнем своем большом произведении, майдброннском «Оплакивании», к традициям конца XV века. Но есть же принципиальная разница между надгробием церковного князя и

культовым сооружением для женского монастыря! Мог ведь Грюневальд создать после «Штуппахской Марии» и «Встречи Эразма с Мавриkiem» свои самые спиритуалистические произведения.

Рименшнейдер и его помощники, можно сказать, специализировались на надгробиях. Между обоими епископскими памятниками возникли по меньшей мере еще два, достойные специального рассмотрения. Это надгробная плита для рыцаря Конрада фон Шаумберга в вюрцбургской капелле Марии и коробовое надгробие императора Генриха и императрицы Кунигунды в бамбергском соборе⁴⁶.

Конрад фон Шаумберг, рыцарь и маршал, умер по дороге из Палестины в 1499 году. Рименшнейдер изваял ему сравнительно скромное надгробие из серого местного песчаника (высота около 2 м). Да и тип надгробия обычный, без особых орнаментальных деталей. Рыцарь изображен стоящим на льве, в латах и без шлема. По углам плиты—гербы. Работа в податливом песчанике была скульптору привычна, и он создал одно из своих самых лучших произведений. Что касается фигуры, то в ней радует изумительная тонкость проработки. Но самое превосходное—лицо умершего. Рименшнейдер, скорее всего, не знал Шаумберга и поэтому был волен придать рыцарю те черты, которые считал наиболее подходящими. Нет ничего удивительного, что Шаумберг похож на постаревшего и многое пережившего рименшнейдеровского Адама (это отметил еще Ю. Бир). Тот же идеальный тип лица—продолговатого, с прямым длинным носом и красиво очерченным ртом, те же чуть миндалевидные глаза с рассеянным взглядом, те же спадающие красивыми локонами волосы. Этому типу идеальной красоты Рименшнейдер остался верен до конца.

Заказ на гробницу императора Генриха II и императрицы Кунигунды Рименшнейдер получил примерно в то же время—в 1499 году⁴⁷. Мы не знаем, кто мог рекомендовать вюрцбургского скульптора бамбергскому епископу. Возможно, что это был все тот же Лоренц фон Бибра; возможно также, что только что поставленное надгробие епископа Шеренберга понравилось эмиссарам бамбергского епископа и они обратились к Рименшнейдеру. В любом случае это было почетное поручение, так как императорская чета основала собор и была в нем похоронена. Работа над гробницей тянулась долго и завершилась лишь в 1513 году. В настоящее время она поставлена у восточного хора. Материалом на этот раз послужили зольнхофенский камень для тумбы, песчаник—для цоколя.

Тип надгробия, как уже было сказано,—короб с лежащими на крышке фигурами умерших, с пятью сценами из легенды о святой чете по бокам, с богатой орнаментацией. Высота сооружения без нового постамента 1,52 м, длина 2,4 м, ширина 1,4 м. Зеленовато-желтый зольнхофенский камень и светло-серый песчаник местами чуть позолочены и подцвечены.

Император и императрица изображены стоящими под табернаклем, хотя камень помещен в горизонтальном положении. С этим несоответствием мы встречаемся достаточно часто в европейской скульптуре. Раньше, когда надгробие не было поднято на новый постамент, фигуры были хорошо видны, и Рименшнейдер поэтому изваял их сам и очень тщательно. Почти не имеющий зерна, зольнхофенский камень оказался для намерений скульптора превосходным материалом. Учитывая темное место установки, мастер более сильно, чем обычно, выявил объемы, более суммарно высек орнаментальные части (балдахин) и складки одеяний. Образы Генриха и Кунигунды спокойны, но не застылы. Он—более иератичен и суров, она—женственна с налетом рименшнейдеровской печали.

Бокорные поля занимают, как уже сказано, сцены из легенды о Генрихе и Кунигунде: на торце—смерть императора, по бокам—сон и чудесное исцеление Генриха, суд божий и чудо с сосудом из легенды о Кунигунде. Во всех этих сюжетах скульптор почти не был связан с изобразительной традицией, он был волен решать каждый из них по своему желанию и разумению. Поэтому интересно, что, в отличие от иератической композиции на крышке тумбы, он в

большинстве рельефов обратился к почти жанровой трактовке легенды. Это бесхитростные рассказы, просто и наглядно построенные, картинки для неграмотных, жаждавших рассказов о чудесах. Вот обвиненная в супружеской неверности Кунигунда доказывает свою невиновность, пройдя босиком по раскаленным докрасна (они действительно выкрашены в красный цвет) лемехам («Божий суд»); вот она же предоставляет каменщикам право взять в оплату их труда любое количество монет, но чудесный сосуд отпускает каждому ровно столько, сколько он заработал. Даже самые взволнованные и патетические сцены решены в спокойном повествовательном плане, как всегда у Рименшнейдера. Его дарование, скорее, лирическое, но, во всяком случае, не драматическое. Поэтому он наделяет действующие лица свойственным ему несколько меланхолическим настроением. Миловидная Кунигунда одинаково печальна, ступает ли она по раскаленным лемехам, расплачивается ли со строителями собора или присутствует при смерти мужа. Император сохраняет свою задумчивую безучастность к происходящему не только умирая, но и в моменты испытания верности его жены и при взвешивании его души архангелом Михаилом. Это ровное настроение хотя и обедняет эмоциональную сторону произведения, но создает удивительно единый тонус памятника в целом.

Больше мы в творчестве Рименшнейдера не встретим надгробий типа короба. К началу XVI века они были анахронизмом, во всяком случае в Германии. Возможно, что эта форма была продиктована мастеру заказчиками, но не исключено, что она соответствовала вкусам самого художника. Мы уже не раз имели возможность убедиться в привязанности Рименшнейдера к традициям.

Так кто же он? Действительно последний представитель готики, как его изображает большинство исследователей? Или художник, развивавший в чем-то старые традиции? На эти вопросы невозможно дать однозначного ответа. Степень консерватизма и степень новаторства не могут быть определены на весах. Рименшнейдер — более сложное явление, чем думают те, кто его безоговорочно причисляет к «поздней готике».

Несомненно, что Рименшнейдер во многом придерживался традиций. Он вышел из искусства последней трети XV века, времени расцвета скульптуры. И его верность художественным принципам тех лет вполне понятна. Напомним, что речь идет о традиционности сюжетов и жанров. Недаром мастер и его помощники так часто прибегали к графическим образцам, а среди граверов предпочитали «устаревших» к началу XVI века Монограммиста ES и Шонгауэра Дюреру и Бургкмайру.

Для Рименшнейдера характерно отсутствие сколько-нибудь значительной эволюции в типаже и эмоциональном настрое. Найденные в 1490-е годы типы и установившееся тогда же настроение продолжают господствовать в произведениях скульптора и его мастерской в течение более трех десятилетий, как будто ничего вокруг них не менялось. Вот почему мы склонны забывать, что Рименшнейдер — современник дюреровского поколения. Для многих он принадлежит искусству предыдущей стадии.

Но не будем спешить с выводами. Ведь Рименшнейдер стал применять и очень интересные новшества. Они нам уже известны. Это отказ от полихромии во многих важнейших работах, это возросшая роль освещения. Ради того чтобы лучше использовать возможности света, скульптор в нескольких своих алтарях заднюю стенку короба сделал ажурной, дабы осветить фигуры.

В своих деревянных складнях Рименшнейдер, по сути дела, отказался от функциональных возможностей створчатого алтаря. Его алтарь существует как произведение искусства и предмет культа только в открытом состоянии. Отсюда безболезненный переход к алтарному рельефу, вовсе не нуждающемуся в створках. Но для того чтобы создать этот новый для Германии тип алтаря, скульптор выбрал другой, чем обычно, материал. Вообще характерно, что в последние десять-пятнадцать лет Рименшнейдер предпочитал камень дереву. Не случайно ведь именно в камне и бронзе, а не в дереве скульпторы XVI века создавали наиболее интересные произведения.

И еще один важнейший момент. В творчестве Рименшнейдера в большей

степени, чем у его предшественников и современников, проступает эстетический подход к произведению искусства. Это проявляется в удивительной тонкости обработки материала, рассчитанной на понимающего зрителя, способного наслаждаться красотой формы. Эстетическими соображениями может быть, хотя бы отчасти, объяснено отсутствие раскраски внешних сторон створок алтаря. Створки превращаются у Рименшнейдера в дверцы, защищающие драгоценное содержание короба. Эта мысль не столь фантастична, как она может показаться на первый взгляд. Ведь именно на рубеже XV и XVI веков начинают прикрывать особо ценные произведения живописи ставнями. А позднее эта мода переходит и на мелкую скульптуру — на рельефы, хранившиеся в своего рода киотах.

Итак, в творчестве Рименшнейдера проступают и новые стремления. Правда, их подхватили очень немногие его современники. М. фон Фрееден пишет, что мастерской Рименшнейдера была присуща интенсивная деятельность, но локального характера⁴⁸. Действительно, она снабжала три с лишним десятилетия своими произведениями лишь Майнскую Франконию и часть Средней Франконии. Но дальше ее воздействия не распространялось. Характерно, что талантливый подмастерье Рименшнейдера Петер Бройер, переехав в Саксонию, постепенно утерял связь с творчеством учителя. Во всяком случае, воздействие Рименшнейдера на немецкую скульптуру начала XVI века, несмотря на обилие произведений, не идет ни в какое сравнение с влиянием Мульчера, Николауса Герхарта, Штосса или Нотке на скульптуру их времени. Это же приходится отметить у большинства скульпторов нового века. Творческие импульсы стали исходить от живописцев и графиков.

1

Наибольшие заслуги в изучении творчества Рименшнейдера принадлежат Ю. Бирю и К. Герстенбергу. Основная литература: Tönnies E. Riemenschneider. Strassburg, 1900; Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die frühen Werke. Augsburg-Wien, 1925; Idem. Tilmann Riemenschneider. Die reifen Werke. Augsburg, 1930; Idem. Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Stein. Wien, 1973; Gerstenberg K. Tilmann Riemenschneider. Wien, 1941; Freedен M. H. von. Tilmann Riemenschneider. München-Berlin, 1972; Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Holz. Wien, 1978; Tilmann Riemenschneider. Frühe Werke. Würzburg, 1981.

2

См.: Weidhaas H. Bemerkungen zur thüringischen Geschichte im Zusammenhang mit Tilmann Riemenschneider.—In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen. Weimar, 11, 1964, S. 569—578.

3

Там его дядя ранее занимал высокие посты при дворе князей-епископов. Так что путь молодого скульптора в Вюрцбург не был случайным.

4

Общее число учеников-резчиков у Рименшнейдера, по неполным документальным свидетельствам, равнялось двенадцати. В период работы над большими заказами в камне мастер содержал у себя трех подмастерьев-каменотесов.

5

Поэтому нельзя Рименшнейдера превращать в высокого идеалиста, человека, пожертвовавшего собой ради благополучия униженных. Кстати, так его изображает даже Томас Манн в «Reden zum Zeitgeschehen» («Deutschland und die Deutschen»). Он был трезвым политиком, для которого альянс Вюрцбурга с крестьянским войском оказался шансом, чтобы сбросить епископское иго. Несомненно, этот шаг свидетельствует о мужестве скульптора.

6

Легенда утверждает, что палачи сломали ему руки, чтобы лишить возможности работать. Но это утверждение не подкреплено документами. Напротив, известно, что в последние годы жизни Рименшнейдер выполнял небольшие заказы.

7

Все алебастровые скульптуры Рименшнейдера были собраны на

выставке в Художественном музее Северной Каролины, в городе Ралей, в конце 1962 г. (Каталог: Sculptures of Tilmann Riemenschneider. North Carolina Museum of Art. Raleigh, 1962).

8

См.: Bier J. Ein Werk Riemenschneiders aus seiner Strassburger Zeit.—Jahrbuch der Berliner Museen, 1, 1959, S. 190—197.

9

Idem. Die Anfänge Tilmann Riemenschneiders. — Kunstgeschichtliche Gesellschaft Berlin. Sitzungsberichte Oktober 1956—Mai 1957, S. 9—12.

10

Ю. Бир (Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die frühen Werke, S. 73—77) не прав, когда вычеркивает ее из *œuvre* Рименшнейдера. Возможно, на его мнение повлияло то, что в 1920-е гг. (когда писалась книга Бира) статуя не была расчищена.

11

Документы свидетельствуют о работе Рименшнейдера над алтарем в 1490—1492 гг. (Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die frühen Werke, S. 92—95, № 1—9).

12

Он был частично распродан в 1831 г. Главная фигура Магдалины с поддерживающими ее ангелами находится в Баварском национальном музее (Мюнхен). Там же рельеф «Пир в доме Симона». Евангелисты из пределлы и рельеф «Явление Христа Магдалине» — в музее Берлин-Далем. На старом месте остались статуи св. Елизаветы и св. Килиана из короба, два рельефа и статуи из надстройки — в основном работы помощников.

13

Характерная деталь, свидетельствующая об изменении отношения к труду живописца: Штосс получил за свою работу больше денег, чем Рименшнейдер. Правда, в оплату Штосу входила также стоимость золота и красок, использованных им.

14

В соответствии со средневековыми источниками, здесь произошло смешение легенд о трех персонажах: Марии Магдалине, Марии — сестре Лазаря и безымянной грешнице, бывшей в доме Симона (Лука VII, 36—50).

15

Правда, в Нидерландах в это время также начинают отходить от полихромии. Брюссельские и антверпенские мастера все же пользуются позолотой и раскрашивают лица и обнаженные части тела.

16

Подробно об этой проблеме в целом: Taubert J. Zur Oberflächen-gestaltung der sog. ungeschnittenen spätgotischen Holzplastik. — *Städels Jahrbuch*, N.F. 1, 1967, S. 119—139.

17

Bier J. Riemenschneider's Use of Graphic Sources. — *Gazette des Beaux-Arts*, 99, 6e pér., t. 50, 1957, p. 203—222.

18

«The Master absorbed where his pupils copied» (Ibid., p. 206).

19

Берлинскую группу иногда датируют более поздним (ок. 1516) временем (Freeden M. H. von. Op. cit.). На наш взгляд, она стилистически относится ко времени Мюннерштадтского алтаря.

20

Сохранилась обширная документация (Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die reifen Werke, S. 169—175, № 58—76). С 1575 г. алтарь неоднократно перемещался. Лишь в 1965 г., после реставрации, он был водружен на старое место. Читатель

поймет из дальнейшего, как важно для восприятия именно этого произведения то, что оно вернулось на первичное место.

21

Герстенберг (Gerstenberg K. Riemenschneider und der niederländische Realismus. — *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1, 1934, S. 37—48) пытается доказать, что Рименшнейдер под влиянием нидерландских мастеров стал пользоваться этим типом короба. Но к началу XVI в. глубокий короб в виде капеллы был известен по всей Германии.

22

Опираясь на документы, Ю. Бир (Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die reifen Werke, S. 16—20) выдвинул теорию, по которой декоративная резьба целиком была сделана столяром Харшнером. К. Герстенберг показал, что Харшнер был только исполнителем. Рименшнейдер заставил его в 1502 г. полностью переделать короб в соответствии со своими намерениями (Gerstenberg K. Tilman Riemenschneider. S. 40—41; Idem. Riemenschneider und der niederländische Realismus, S. 37—48).

23

Креглингенский алтарь документально не закреплен за Рименшнейдером. Но никто из исследователей не сомневается в авторстве знаменитого вюрцбургца.

24

К сожалению, мы лишены возможности подробно анализировать все скульптуры алтаря. Здесь хочется лишь отметить, что в образе одного из книжников Рименшнейдер изобразил себя самого. Об этом свидетельствует сходство лица книжника и Рименшнейдера на надгробной плите.

25

Действие происходит в церковном помещении. Но оно не является конкретным интерьером здания, а представляет собой символ Марии-Еклезии. На это уже обращалось внимание.

26

Тишина в буквальном смысле слова, так как лежащую на отщипанную церковь мало кто посещает. Разве что во время похорон. Но заупокойная месса не нарушает настроения.

27

Наиболее убедительную реконструкцию алтаря предпринял К. Герстенберг (Gerstenberg K. Riemenschneiders Kreuzaltar in Dettwang. — *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 7, 1938,

S. 205—215). Как и другие рассмотренные нами алтари Рименшнейдера, и этот не раскрашен.

28

См.: Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die reifen Werke, S. 93.

29

См.: Idem. Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Stein, S. 133—135, N 127—128.

30

Это так называемый зеленый майнский песчаник. Алтарь, по видимому, не был раскрашен, его размеры 2,05×1,66 без рамы.

31

Если не считать мюннерштадтский, раскрашенный и расписанный впоследствии вопреки намерению его творца.

32

Бир (Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Stein, S. 148—149) без особых приговин, как нам кажется, отодвигает эту группу к 1515 г.

33

В настоящее время он вставлен в классицистическую раму и поднят на неоготическую подставку.

34

Объем раздела не позволяет остановиться на других значительных произведениях Рименшнейдера, относящихся к его алтарному искусству. Вот краткий перечень наиболее важных: статуя Христа из бывшего главного алтаря собора в Вюрцбурге (ок. 1510, ныне в приходской церкви в Бибельриде); фрагменты «Голгофы» (ок. 1490, замок Харбург, собр. князей Эттинген); недавно идентифицированные статуи Христа и апостолов из алтаря церкви в Виндсгейме (1507—1509, Гейдельберг, музей Пфальца); «Св. Анна» из одноименного алтаря в капелле Марии в Ротенбурге (1506, Мюнхен, Баварский музей).

35

См.: Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die frühen Werke, S. 99—101, № 14—22. Серый майнский песчаник; Адам — 1,89 м, Ева — 1,86 м.

36

В декабре предыдущего года совет на специальном заседании обсуждал вопрос, делать ли Адама бородатым. Большинство голосовало за безбородого (Ibid., № 20).

37

См.: Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die reifen Werke, S. 185—189, № 101—110.

38

Сейчас на прежнем месте находятся только копии. Оригиналы

распределены между собором и музеем Майнской Франконии в Вюрцбурге. В 1967 г. скульптор Вебер создал для трансепта алтаря алтарь, включив в него статуи Христа, Петра и Андрея из рименшнейдеровского цикла. Алтарь имеет довольно странный вид изъеденной временем скалы, ниши которой симметрично вставлены статуи.

39

См.: Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die frühen Werke, S. 101—103, № 23—25.

40

Первоначально под камнем с надписью была еще подставка, ныне на добрые две трети ушедшая в пол. Так что сооружение было еще выше.

41

См.: Tilmann Riemenschneider. Frühe Werke, S. 343—349.

42

См.: Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Stein, S. 177—178, № 124—125.

43

Помимо этого использован коричнево-розовый мрамор.

44

Ю. Бир усматривает в нем результат нажима высокопоставленного заказчика на художника (Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Stein, S. 108).

45

Можно назвать лишь надгробие аббата Тритемия в вюрцбургском Ноймюнстере—работу мастерской Рименшнейдера (возможно, с участием самого мастера).

46

Помимо этих произведений самому Рименшнейдеру могут быть приписаны надгробие рыцаря Эбергарда фон Грумбаха (ум. 1487; Римпар, приходская церковь); надгробие Елизаветы Штибар, дочери последнего (ум. 1507; Буттенгейм, приходская церковь); надгробие графини Доротеи фон Вертгейм (ум. 1503; Грюнсфельд, приходская церковь). Среди изделий из

камня следует еще назвать несколько изображений «масличной горы» (со сценой «Моление о чаше»). Для такого рода групп делались, как правило, снаружи церковей специальные ниши или отдельные капеллы, в которых воспроизводилась сцена. При этом фигуры обычно были раз- мерами в натуру. Рименшнейде- ру и его помощникам можно приписать хотя бы следующие две: хейдингфельдская «маслич- ная гора» (1510), «масличная го- ра» из церкви св. Буркарда в Вюрцбурге (совместно с подма- стерьем Гансом Брауном. Почти полностью разрушена в 1945 г., остатки—в музее Майнской Франконии в Вюрцбурге).

47

См.: Bier J. Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Stein, S. 166—176, № 115—123.

48

См.: Freeden M. H. von. Op. cit., S. 8.

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР (К 500-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Пятьсот лет прошло со дня рождения великого немецкого художника Альбрехта Дюрера. И в течение этой половины тысячелетия слава его не меркла. Каждая эпоха находила в творчестве Дюрера что-то созвучное ее идеалам, хотя его оценка в течение веков принимала разный характер. Уже современники увидели в Дюрере гордость нации, семнадцатый век подражал ему, деятели «бури и натиска» восторгались им, а романтики объявили Дюрера величайшим художником нового времени. В наш век Дюрер стал знаменем передовой культуры, отстаивающей гуманистические идеи.

Множественности взглядов на личность и творчество Дюрера способствовала позиция великого художника на рубеже двух эпох — средневековья и нового времени. Для одних он был готическим мастером, для других — представителем Ренессанса. На деле же, и этот взгляд разделяют большинство современных исследователей, Дюрер являет собой сложную личность, в которой тесно переплетаются уходящее и грядущее, старое и новое. Вопрос состоит только в том, что превалирует. Замыкает ли эта грандиозная фигура тысячелетнее развитие средневекового искусства, или же она открывает новую эру? Что в Дюрере идет от старого и что принадлежит культуре Ренессанса?

Дюрер жил и творил в бурную — одновременно страшную и возвышенную эпоху. В мучениях и конвульсиях рождалось новое время. Но это был период, которому суждено было стать одним из наиболее блестящих в мировой истории. Ренессанс нес с собой ломку освященных норм и представлений, он раскрепостил мышление человека, придал людям сильнейшие импульсы для активных действий. Но эти грандиозные изменения были осмыслены немногими и немногие поняли их значение. Для подавляющего большинства катаклизмы эпохи проходили незамеченными, а если их и замечали, то воспринимали как непонятные и зачастую страшные знамения свыше. Дюрер был человеком своего времени, необычайно чутким и зорким. Многие он понял, многое воспринял скорее чувством, чем умом. В любом случае — основные проблемы эпохи нашли свое отражение в его мироощущении и творчестве.

Для Германии рубеж XV и XVI столетий имел особое значение. Страну захлестнула волна возмущения. Друг против друга выступали классы и сословия, недовольство масс прорывалось в восстаниях крестьян и городской бедноты и нашло свое наиболее яркое выражение в Великой крестьянской войне 1525 года. Социальная и политическая борьба была тесно связана с религиозными и религиозно-этическими требованиями. Также, как Крестьянская война ознаменовала собой высшую точку социальной борьбы, Реформация венчала собой попытки навести порядок в делах веры. На умонастроения также влияло приближение устрашающе круглой даты — половины тысячелетия. Человечество ждало катастроф, если не гибели мира.

Что касалось Германии, Дюрер не стоял в стороне от событий. Его искусство, как, впрочем, и искусство большинства немецких современников художника, отличается большой актуальностью. Даже мы, люди иной эпохи, остро ощущаем социальную и религиозно-этическую направленность дюреровского творчества. Самые высокие проявления гения художника — в молодости это серия гравюр к «Апокалипсису», в зрелом возрасте — три «мастерские гравюры», в старости — диптих «Четыре апостола» — предельно насыщены чувством времени. Но именно эти вершины творчества Дюрера демонстрируют, казалось бы, противоположные качества — общезначимость и вечную силу эстетического воздействия, черты, присущие мировой художественной классике. Быть может, именно полная поглощенность сегодняшним днем, своим временем и является предпосылкой для создания произведений вечного значения.

Как бы то ни было, формирование творческой личности Дюрера немислимо вне идей и событий его эпохи. Это тот широкий фон, из которого нам навстречу выступает сам художник. Но характер Дюрера формировался также в микрокосме родного города. Нюрнберг был в те времена одним из самых передовых городов Европы. В нем цвели торговля и ремесла; статут имперского города освобождал от феодального подчинения. Единственным господином считался император. Фактически же Нюрнберг был независим.

В этом сравнительно небольшом городе главную роль играло ремесло — умное, тонкое, с большим будущим: Нюрнберг славился как европейский центр книгопечатания и приборостроения. В эпоху прогресса точных наук, развития мореплавания и технических дисциплин люди нуждались в сложных механизмах и тонких приборах; в годы расцвета гуманизма и обострения политической и религиозной борьбы книги и листовки находили себе путь как в дворцы вельмож, так и в дома горожан и даже хижины крестьян. И в этом городе механиков и типографов родился и прожил всю свою жизнь Дюрер. Величайший художник Нюрнберга не мог остаться в стороне от увлечений эпохи: его творчество немислимо вне книгопечатания, точных наук и гуманистических знаний.

Но были частные моменты, если и не определившие полностью становление личности и искусства Дюрера, то во всяком случае сильно повлиявшие на него. То обстоятельство, что крестным отцом художника оказался Антон Кобергер — крупнейший типограф и издатель Нюрнберга, позволило Дюреру еще в раннем возрасте приобщиться к книжному делу, понять специфику этого нового искусства и наладить связи в столь важных для иллюстратора кругах. С детских лет и до смерти Дюрера связывала близкая дружба с гуманистом и политическим деятелем Виллибальдом Пиркгеймером. Многие знания в области истории, античной и итальянской философии и литературы Дюрер почерпнул из общения с Пиркгеймером и его учеными друзьями. Немаловажными были также материальная поддержка со стороны богатого патриция и его связи, при помощи которых скромный художник входил в круги патрициата и, в случае надобности, получал доступ ко двору вельмож и в окружение самого императора.

Эти моменты — общие и частные, закономерности и случайности — все они лишь частично объясняют достижения Дюрера. Да, Дюрер жил во время, чрезвычайно благоприятствовавшее расцвету искусства и наук; он был немцем реформационной эпохи — эпохи, требовавшей активности и убежденности; он творил в одном из самых передовых городов Европы; наконец, он общался с замечательными людьми, немало способствовавшими его образованию и становлению таланта. Но всего этого недостаточно, чтобы понять феномен «Дюрер». Дюрер был гением. Одним из тех, кого называют среди величайших художников всех времен. Исключительность таланта этого мастера, при всей его привязанности к эпохе, ставит его если не над ней, то во всяком случае в чем-то вне ее. Такова участь гениальных личностей: они объединяют в себе уходящее, настоящее и грядущее и, помимо этого, предвосхищают то, чему суждено свершиться спустя длительное время. Так и в творчестве Дюрера

проявляются традиции, оно представляет собой самое передовое в области искусства тех лет, и вместе с тем оно в чем-то указывает на далекое будущее. Недаром на него опираются многие художники нашего века.

Выше шла речь о позиции Дюрера на рубеже двух эпох. Уже в силу социального происхождения и выучки художник был с самого начала поставлен в определенное сословное положение — положение ремесленника. Он вырос в мастерской серебряных дел мастера; он обучался у местного живописца Михаэля Вольгемута, преуспевающего владельца мастерской, где молодые ученики проходили основательное и традиционное обучение ремеслу художника. За обучением последовало, опять-таки традиционное, путешествие подмастерья. В 1494 году молодой Дюрер открывает, в соответствии с обычаем, свою мастерскую, где он работает сам и возглавляет работу подмастерьев и учеников. Его жена продает гравюры мужа на рынках и ярмарках, как это делали в те времена жены других художников.

Но одновременно Дюрер жил другой жизнью — жизнью человека интеллектуального, ученого и художника, отмеченного печатью *ingenium* — таланта. Он дважды посетил Италию, где приблизился к искусству Ренессанса, в Нидерландах его принимали как «князя художников», он встречался с великими мира сего — императором, курфюрстами, был знаком с Эразмом Роттердамским, Себастианом Брантом, Меланхтоном, Цельтесом, обменивался рисунками с Рафаэлем. Когда Дюрер умер, его оплакивали не только друзья и близкие, но и Лютер, Меланхтон, Эразм.

Двойственность социального положения Дюрера отразилась и на его взглядах, касающихся роли художника и обучения искусству. Он придавал исключительное значение таланту. Перед ним был пример Италии, где художники сумели вырваться из пут цеховых ограничений и приблизились к поэтам, ученым — представителям интеллигенции. Из Венеции он пишет Пиркгеймеру, намекая на разницу в своем положении в Италии и Нюрнберге: «...Здесь я господин, дома — дармоед»¹.

В своих теоретических работах он четко разделяет понятия ремесленного опыта, навыка (*Vrauch*) и ученого искусства (*Kunst*), утверждая, что навык не способен без науки подняться выше ремесла. И все же его собственная мастерская во многом еще основывалась на традиционных методах работы и обучения. Но в одном и важнейшем моменте она отличалась от рядовых немецких мастерских — в ней не подавлялась индивидуальность учеников. Более того, мастер стимулировал самостоятельные поиски молодежи. Рассматривая продукцию мастерской Дюрера, можно отличить произведения Ганса Бальдунга Грина, Кульмбаха, Шейфелейна и других молодых художников. Здесь произошел разрыв со средневековой традицией следования образцам.

Уход от традиций в наиболее яркой форме проявился, конечно, и в творчестве самого мастера. Но этот разрыв протекал отнюдь не гладко и не внезапно. Позднеготические элементы переходного XV века вошли в плоть и кровь художника. Утонченное и привлекательное искусство «осени средневековья» четко держало художника в своих объятиях. Образцом для молодого Дюрера служила графика Шонгауэра. Интересно, что даже первое пребывание в Италии в 1494 году не сумело поколебать увлечение Дюрера искусством эльзасского мастера. Более того, величайшее произведение раннего периода — «Апокалипсис» — во многом вдохновлено образами Шонгауэра.

Но в эти же последние годы столетия в творчестве Дюрера намечается перелом к ренессансным принципам. И хотя итальянские образцы сыграли здесь роль катализатора, Дюрер, и это отметил еще Г. Вёльфлин, во многом, в основном, пожалуй, уже стоял на позициях Возрождения; национального своеобразного, но Возрождения. Об этом свидетельствуют обобщающий реализм его творчества, сближение искусства с наукой, независимость от освещенных традицией образцов и резкое обновление техники.

И еще в одном смысле Дюрер был человеком Ренессанса. Он воплотил в себе самый яркий идеал времени — идеал универсально одаренного человека (*uomo universale*), став в один ряд с Леон Баттиста Альберти, Леонардо да Винчи и

Микеланджело. Дюрер был рисовальщиком, гравером и живописцем, архитектором-урбанистом и инженером-строителем, теоретиком искусств и математиком, то есть объединял в себе художника и ученого, демонстрируя современникам правомерность леонардовского положения о единстве науки и искусства.

Личности Дюрера в большой степени была свойственна целеустремленность — характерная черта эпохи в целом. Она заставила его совершить подвиг жизни: наследие Дюрера включает несколько сот гравюр, более 60 картин; до нас дошло почти 1000 рисунков, а сколько их погибло! Три трактата он успел завершить, оставив несметное количество набросков к теоретическим работам. Без творческой целеустремленности это немыслимо. Но это не значит, что путь Дюрера был всегда прямым. Как многие великие люди, он испытал разочарование и отчаяние, знал сомнения и колебания. Во многом он был трагической фигурой, стремился соединить несоединимое, познать то, что в те времена еще невозможно было познать.

Путеводной звездой Дюрера была природа; об этом свидетельствуют как его художественная практика, так и теоретические взгляды. «Но суть этих вещей,— пишет он в трактате «Четыре книги о пропорциях»,— позволяют постигнуть жизнь и природу. Поэтому присматривайся к ним внимательно, следуй за ними и не уклоняйся от природы в надежде, что ты мог бы найти лучшее и сам, ибо ты обманешься. Ибо, поистине, искусство заключено в природе; кто умеет обнаружить его, тот владеет им»². Большую часть его рисунков представляют беглые наброски и подробные студии с натуры. Его гуаши с изображениями кусков дерна, полевых цветов, птиц и зверей франконских лесов, казалось бы, свидетельствуют о полном подчинении природным формам. Использование пейзажных набросков, сделанных во время путешествий и прогулок, в фонах гравюр и картин может укрепить нас в этом мнении. Действительно, этот своеобразный натурализм свидетельствует о понятной в художнике рубезной между готикой и Ренессансом эпохи гордости умением абсолютно точно фиксировать мир таким, какой он есть. В какой-то степени этот натурализм роднит Дюрера с лучшими представителями искусства предыдущего — XV века.

Но вместе с тем Дюреру, человеку Ренессанса, было свойственно стремление к норме, к упорядоченности, к закономерности. И пестрое многообразие зримого мира его смущало, толкало на поиски неведомых ему законов мироздания. Художник, живший во времена увлечения алхимией и астрологией, магией и каббалистикой, был убежден, что природа таит в себе какие-то волшебные числовые соразмерности, разгадав которые, удастся создать идеальный образ мира и человека. Везде Дюреру мерещатся тайны. Он убежден, что венецианский живописец Якопо де Барбари их разгадал, и он готов на все, чтобы получить или хотя бы рассмотреть рисунки итальянца, попавшие во владение Маргариты, штатгальтерши Нидерландов. Перед возвращением из Венеции в Нюрнберг в 1507 году он отправляется в Болонью «ради секретов искусства перспективы, которым хочет научить меня один человек»³. Он четверть века бьетесь над задачей конструкции идеальных фигур мужчины, женщины и ребенка. При этом он основывает, того не подозревая, новую отрасль науки — сравнительную антропологию.

Раздираемый противоречивыми стремлениями, он, с одной стороны, точно следует за натурой, с другой — пытается создать стоящий выше повседневности идеал. Часто эти тенденции развиваются параллельно. Но нередко замечательный художник поднимается до высокого синтеза природных форм и идеального обобщения, и тогда его образы становятся в один ряд с образами великих итальянцев, его современников.

Дюреру, человеку Ренессанса, в большой степени свойствен оптимистический взгляд на мир и роль человека в этом мире. Эволюция идет от хорошего к лучшему, от мрака незнания к свету знаний, от беспорядка к порядку, от упадка церкви к пробуждению чистой веры. Дюрер верит в неисчерпаемые возможности человеческого разума и таланта, хотя и сознает, что человеку не дано достичь идеала. На этой же вере основаны его педагогические рекоменда-

ции, в ней он черпал силы для собственных титанических трудов. Но эволюция к совершенству не идет сама собой, она требует активных действий. С призывом к поиску, к художественному эксперименту не раз мастер обращается со страниц своих трактатов.

Однако если прислушаться только к этому голосу, возникнет односторонний образ оптимиста, активного и напористого человека. На деле же Дюрер был сложной и противоречивой натурой с пессимистическими настроениями, приступами отчаяния, тревожными предчувствиями и мистическими видениями. В том же трактате «Четыре книги о пропорциях» плавное течение мысли внезапно обрывается на печальной ноте: «Ибо ложь содержится в нашем знании, и так крепко засела в нас темнота, что, следуя ощупью, мы впадаем в ошибки»⁴.

Его тревожат страшные сны, которые он пытается зафиксировать и растолковать. От некоторых его рисунков и гравюр веет холодом тоски. Э. Панофский назвал знаменитую и во многом еще загадочную гравюру «Меланхолия» духовным автопортретом мастера и не был неправ. Ибо «Меланхолия», как бы ее ни пытались истолковать, остается потрясающим признанием бессилия человека в стремлении достичь совершенства и познать высшую истину.

В этом заключается трагическая противоречивость человека, жившего идеями своего времени и вовлеченного в круговорот событий эпохи Реформации. Он не был способен достичь гармонии итальянцев, хотя всей душой к ней стремился; он не мог стать выше волнений времени, как это пытался сделать Эразм Роттердамский. Самые слабые работы Дюрера — те, где он наименее эмоционален.

Еще Гете отметил в творчестве Дюрера «искренние реалистические взгляды», горячее «сочувствие к современному ему положению», но упрекнул художника в «бесформенной и бескрайней фантазии». Гете не мог понять своеобразия и силы дюреровских эмоций, но с прозорливостью гения отметил важнейшие черты своего великого соотечественника: реалистическую направленность мировосприятия, полную отдачу проблемам бурного времени Реформации и раскрепощение фантазии.

Главным героем дюреровских произведений является человек. Это положение следует понимать в двояком смысле. С одной стороны, Дюрер возвеличивает человека, ставит его на пьедестал и делает центром мироздания. В этом он действует в полном соответствии с устремлениями его итальянских собратьев. В гравюре «Рыцарь, смерть и дьявол» всадник прокладывает себе путь, несмотря на страшные призраки, его окружающие. Уверенность и целеустремленность, доблесть и энергия превращают этого немолодого и некрасивого воина в героическую личность.

С другой стороны — художник очеловечивает божество, лишает зачастую ореола непогрешимости и отрешенности, заставляет его по-человечески страдать и радоваться. Нельзя сказать, чтобы и эта черта была чуждой итальянскому Ренессансу. Но именно в северном Возрождении она нашла свое наиболее полное выражение. В этом смысле Дюрер является глубоко национальным художником. Однако не следует разграничивать эти две черты дюреровского гуманизма. Они зачастую переплетены в его творчестве, и их взаимодействие создает особый индивидуальный стиль художника. Действительно, «Четыре апостола» представляют собой одновременно возвышенные и обобщенные образы людей эпохи Реформации и образы святых, наделенные в высшей степени обостренными чертами человеческого характера. Настолько обостренными, что современники видели в них персонафикации четырех темпераментов.

Гуманизация божества и наделение его человеческими эмоциями выступают с особой ясностью в гравюрах и рисунках мастера. Известными примерами могут послужить листы из цикла «Жизни Марии», в частности, «Рождество богороди-

цы» — настоящая жанровая сценка. Здесь у Дюрера есть предшественники — нидерландские и немецкие художники XV века. Но ни один из них не был способен передать такое многообразие и такую интенсивность эмоций. Пусть послужит примером рисунок 1521 года «Моление о чаше» с Христом, в отчаянии и изнеможении распростертым на земле.

Зоркость Дюрера, удивительная способность проникновения в духовный мир человека превратили художника в одного из величайших портретистов своего времени. Немецкий портрет находился тогда еще в зачаточном состоянии. Существовало высокоразвитое портретное искусство в Нидерландах и Италии. Но Дюрер и тут пошел новыми путями. В какой-то момент он сумел опереться на гуманистический итальянский тип изображения выдающейся личности («Автопортрет», 1498). Это было необходимо, чтобы преодолеть скованность и обращенность вовнутрь, свойственные северным портретам. Лучшие образцы дюреровских портретов не только передают с исчерпывающей точностью внешние черты модели (надо сказать, что и это было большим завоеванием для того времени), они не только обрисовывают чрезвычайно остроиндивидуальный характер портретируемого; за особенностями данного человека выступают обобщающие черты Человека эпохи. Это относится как к «Автопортрету» 1500 года, так и к «Неизвестному» 1524 года (в музее Прадо) и «Пиркгеймеру» (гравюра на меди того же года) и многим другим.

Замечательный художник неизмеримо расширил эмоциональное богатство образов. Он ведет за собой зрителя через множество градаций настроений, заставляет его сопереживать страсти героев. Высокая идеальность образов нередко соседствует с гротеском, трагическое — с комическим. Интересно, например, проследить многоплановость изображений крестьян в творчестве Дюрера. Отношение художника к самому многочисленному и наиболее революционному классу современной ему Германии не было лишено противоречий. Наряду с обычными для того времени уничижительными взглядами на грубых и неотесанных мужланов в творчестве Дюрера проявляется смешанное чувство иронии и симпатии («Пляшущие крестьяне», 1514) и даже почтения («Трое крестьян в беседе», ок. 1475—1500) к представителям класса-кормильца. А гравюру «Блудный сын» (ок. 1497/98) можно рассматривать как явное выражение сочувствия к несчастному крестьянству. В немецком искусстве эпохи Реформации мы знаем лишь одного художника, рискнувшего выразить свои симпатии к крестьянам с еще большей откровенностью, — это иллюстратор книги Петрарки «О средствах против всякой Фортуны». Но имя его осталось неизвестным.

Итак, человеку в творчестве Дюрера принадлежит огромное место. Но в отличие от большинства итальянских современников, художника в немалой степени привлекала природа. И не только совокупность природных форм — пейзаж, но и самые скромные ее проявления — полевые цветы, птицы и звери. Здесь также выступает мировосприятие северянина. Старые традиции лежат в основе этого мировосприятия. Это проповеди и писания мистиков XIV века, злдевших в мельчайших и скромнейших проявлениях жизни божественное начало. Здесь пантеистические настроения, возникшие еще в XV веке и получившие широкое развитие именно в эпоху Дюрера. Быть может, даже не сам Дюрер воплотил эти тенденции с наибольшей полнотой. Это сделали Альтдорфер и «дунайские» художники. Но великий юрнбержец положил начало художественному пантеизму в своих пейзажных гуашах, в рисунках цветов и животных. И в лучших пейзажах, таких как «Вид Триента» или «Дом у пруда», он достиг при топографической точности изображения, огромной одухотворенности видения природы. Можно сказать, что Дюрер предвосхитил возникновение пейзажа настроения, столь типичного для более поздних времен.

Но во взаимоотношениях человека с природой также возникает двойственность, столь характерная для Дюрера в целом. Обычно там, где фигурирует человек, природа отходит на второй план, являясь аккомпанементом, иногда эмоциональным фоном. Там, где объектом изображения является природа,

человек исчезает вообще. Исключения из этого правила чрезвычайно редки (например «Большая пушка», офорт 1518 г.). Создается впечатление, что Дюрер остерегался обращаться к одной из наиболее животрепещущих проблем немецкого Ренессанса — к изображению человека в природе, взаимоотношению человека и природы. Это одна из загадок в творчестве Дюрера, решение которой еще ждет своего часа.

Пристальный интерес Дюрера к окружающему миру научил его не только отображать его формы, вникать в его внутреннюю, сокровенную жизнь — будь то индивидуальность человека или одухотворенность пейзажа. Дюрер понял, что в природе нет вещей недостойных изображения: «...способный и опытный художник может даже в грубой мужицкой фигуре и в малых вещах более показать свою великую силу и искусство, чем иной в своем большом произведении. Эти странные речи могут понять лишь большие художники, и они скажут, что я прав»⁵. Он понял то, что итальянцы не хотели понять. Поэтому он первым сформулировал столь важное для искусства положение об эстетическом идеале, не совпадающем с идеалом в жизни. Вот это сознание ценности для искусства не только прекрасной модели, но и модели некрасивой, не только выпяченной альпийской природы, но и заброшенной хижины у пруда, не только редкостного животного, но и обыкновенного зайца — это сознание ставит его в авангард современного ему искусства. Мы можем себе представить, что Дюреру были известны учения мистиков об одухотворенности мельчайшей частицы природы. Но эти учения надо было осмыслить в эстетическом плане, применить в художественной практике, и это является заслугой Дюрера.

Выше шла речь о научных интересах Дюрера. Будучи человеком искусства, он применял свои познания в области науки практически. Математика ему была нужна для изучения пропорций, геометрия — для перспективных построений, механика для работ по фортификации. Вместе с тем наука должна была ему помогать в овладении секретами природы. «Ибо многие работают несознательно, понапрасну теряя силы и время. Тот же, кто понимает правильно, что он должен делать, работает гораздо легче»⁶. Наконец, научные занятия наглядно демонстрировали дороговизму художникам Ренессанса тезис о тесной связи науки и искусства, более того, об их идентичности. Не случайно в слове Дюрера слово «Kunst» (искусство) часто употребляется в смысле «наука».

Следом за итальянцами Дюрер вводит в произведение искусства математический расчет и геометрическую конструкцию. Здесь неоднократно упоминались студии пропорций, перспективные построения. До нас дошли десятки набросков фигур, сделанных, как Дюрер писал, «по размеру». Временами он подытоживал достижения в своего рода программных произведениях. Таковым является гравюра «Адам и Ева» 1504 года, с гордой латинской надписью: «Alberti Dvrer Noricvs Faciebat», где фигуры Адама и Евы построены при помощи циркуля и линейки, а их облик напоминает Аполлона Бельведерского и Венеру Медичи. Великая «Меланхолия» не только содержит глубокий философский смысл, не только является замечательным по интенсивности душевного переживания произведением; она демонстрирует суверенное владение ее автора наукой о перспективе. А в «Иерониме в келье», второй из «мастерских гравюр», построение интерьера служит выявлению эмоционального строя и мироощущения художника. Таким образом, в творчестве Дюрера наука органически связывается с художественной практикой.

Как и итальянцы, художник пытался вычертить единый идеальный канон человеческой фигуры. Но реальность раскрывала перед ним великое множество возможностей. И Дюрер пришел к совершенно новому понятию относительного характера красоты. Опираясь на натуру и вычисления, он создал более 25 типов пропорций человеческого тела и выдвинул тезис об относительном характере гармонии.

Стремление к построению фигур и пространства наталкивает Дюрера на важнейшую проблему в ренессансном искусстве — на поиски композиционных законов. Эта проблема занимала еще Альберти, высказавшего требование о

гармонии отдельных частей произведения искусства между собой и в целом. Искусство северян искало гармонию эмпирическими путями. Начиная с Дюрера, построение картины, гравюры, законченного рисунка подчиняется определенным законам. Но и в этом смысле Дюрер и его немецкие современники не шли слепо за итальянцами. Их композиционные построения более свободны, в меньшей степени подчинены диктату нормы. Широкое распространение получает орнаментальная система композиции, лишенная симметрии и развивающаяся в виде капризного спиралевидного или овального узора.

В связи с научными занятиями Дюрера интересно отметить следующее: когда мастер стал записывать свои наблюдения, он столкнулся с неожиданным препятствием — отсутствием разработанной научной терминологии на немецком языке. В результате ему пришлось самому ее создавать. Он опирался на итальянский специальный язык, друзья-латинисты помогали ему с переводами Витрувия. Но в основе это был труд самого художника, немаловажный, ибо именно в первые десятилетия XVI века возникал современный немецкий язык. Наряду с Лютером, переведшим Библию заново, и учеными филологами Дюрер внес свой вклад в его образование.

Когда речь идет о роли творчества Дюрера в мировом искусстве, в первую очередь имеется в виду его значение для развития графики. Спору нет, он был превосходным живописцем, о чем свидетельствуют хотя бы «Поклонение волхвов» (1504), «Праздник четок» (1506), «Адам и Ева» (1507). Но все же гравюра и рисунок — те области, где немецкий художник выступил не только как новатор, но и во многом как завершитель. Действительно, Дюрер в сущности исчерпал художественные и выразительные возможности как обрезной гравюры на дереве, так и резцовой гравюры на меди. Занятия гравюрой стимулировались тремя обстоятельствами. Во-первых, в Германии уже существовали определенные традиции в этом виде искусства. Более того, считается, что именно в этой стране возникли основные виды графики. Во-вторых, расцвет книгопечатания и связанный с ним спрос на иллюстрации дали толчок развитию как рисунка, так и гравюры. Наконец, обострение социальной и идейной борьбы заставляло художников и заказчиков искать наиболее доходчивые — дешевые и доступные размножению — художественные средства. Ими оказались гравюры на дереве и на металле.

Но степень совершенства одного и другого видов во времена до прихода Дюрера была не одинакова. Если в области резцовой гравюры на меди молодой Дюрер мог опираться на достижения замечательных мастеров — Шонгауэра, Мастера домашней книги (в Германии), Мантеньи и Поллайоло (в Италии), токсилография находилась еще на уровне ремесла (немногие исключения не идут в сравнение с огромной массой ремесленных поделок). Поэтому на первых порах основные достижения Дюрера относились к гравюре на дереве. Уже предшественники мастера, в том числе его учитель — Вольгемут, начали рисовать для иллюстрированных книг, тем самым поставляя резчикам досок полноценные образцы. Но сам процесс вырезания рисунка (*formschneiden*) оставался в руках ремесленников и изымался из ведения художественной мастерской. Дюрер же, лишь только основав свою мастерскую, стал обучать собственных резчиков, работавших специально по его рисункам. Это означало, что рисовальщик мог требовать от своих резчиков высокого качества работы и максимального следования образцу. Это означало, что гравюра на дереве, вместе с резцовой гравюрой на меди, стала видом художественной деятельности.

Разителен перелом, происшедший вксилографии за несколько лет работы новой мастерской. Уже «Апокалипсис», первый большой циклксилографий Дюрера, являет собой вершину искусства гравюры на дереве. Экспрессивный язык, противопоставление черного и белого как нельзя лучше подошли для воплощения взволнованных почти экзальтированных видений автора «Апокалипсиса». И в дальнейшем, когда художник адресует к широким массам,

когда он трактует популярные легенды о жизни Марии, страстях Христа, он преимущественно обращается к технике гравюры на дереве.

Что касается резцовой гравюры, то отрешиться от образцов Шонгауэра и Мантеньи было гораздо труднее. Но уже в самых ранних листах (например в «Св. семействе с кузнечиком») штриховка становится значительно более богатой и разнообразной, чем в произведениях Шонгауэра. А на рубеже двух веков Дюрер делает решительный шаг—он отказывается от традиционного приема работы, при котором белый фон заполняется множеством градаций от серого к черному, и превращает в основу листа серый промежуточный тон, от которого ведут пути как к ослепительной белизне, так и к глубокой черноте. Это, на первый взгляд, лишь техническое новшество несет с собой глубокие перемены в отношении к гравюре в целом. Тон становится основой гравюры (со временем Дюрер перенесет этот прием и в ксилографию). Он смягчает резкость белого и черного, примиряет обе эти крайности, безгранично обогащает выразительные возможности гравюры. Уже в шедевре ранних лет—«Морском чуде» ослепительная белизна облака создает впечатление свежести ветреного дня. В «Иерониме в келье» (1514), технически быть может наиболее совершенной гравюре Дюрера, мастер, пользуясь полутонами, вызывает волшебное ощущение игры солнечного света. Он обходится без глубокой черноты, а белизна бумаги сверкает лишь в нимбе святого, создавая удивительное впечатление emanации духа творящего человека. Вместе с тонко рассчитанной перспективой, скользящий мягкий свет пробуждает эмоции покоя, отрешенности от мирской суеты, погруженности в работу.

Если ксилография, уже в силу ее связи с книгопечатанием, обращается к массам, агитирует и проповедует, то гравюра на меди имеет более узкий круг читателей. Это положение сложилось еще до Дюрера, оно продолжало существовать в его времена и в его творчестве. Не случайно в технике резцовой гравюры Дюрер создал свои наиболее сложные по содержанию, наиболее «ученые» произведения. Большинство мифологий и аллегорий, пропорциональных штудий, многие портреты гуманистов и властителей выполнены резцом. «Мастерские гравюры» являют собой вершину дюреровской графики и, пожалуй, творчества Дюрера вообще.

Достижения Дюрера в области гравюры немыслимы без солидной подготовки рисовальщика. Дюрер является одним из величайших мастеров рисунка. Он превратил искусство рисования в самостоятельную отрасль художественной деятельности. Что касается многообразия техник и назначений, он превосходит всех своих современников. Мастер блестяще владел традиционными материалами—пером, серебряным штифтом. Он виртуозно умел пользоваться углем и итальянским карандашом. Его тяге к цвету удовлетворяли акварель, гуашь, рисование на тонированной бумаге. Но это не был ни эклектизм, ни бравирование техническим мастерством. Применение различных материалов было продуманным и целенаправленным.

Уже в отцовской мастерской Дюрер изучил азы рисования. Врожденный талант позволил ему в детском возрасте создать автопортрет (1484), по своим художественным качествам не уступавший работам лучших немецких рисовальщиков старшего поколения, даже Шонгауэра. У Вольгемута молодого ученика пристрастили к рисованию для ксилографий. Так что уже в юности он был технически подготовлен к решению самых сложных задач. Важно то, что Дюрер понимал необходимость преодоления разрыва между традиционным рисованием по образцам и фиксацией реальности. На ранних рисунках мастера можно проследить, с каким напряжением он пытается уловить особенности объекта. Все годится для этой цели: смятая подушка, собственная левая рука, отражение лица в зеркале. Настойчивость художника принесла плоды; двадцатилетний юноша становится одним из лучших рисовальщиков своего времени.

Перед Дюрером-рисовальщиком стояли три основные задачи: непосредственная фиксация природы, владение чертежом и создание художественной композиции. Но множественность интересов превращает художника в своеобразного энциклопедиста в области рисунка. Наряду с традиционными перерисовками и

композициями в подражание известным мастерам (Шонгауэру, Мантенье), рано появляются наброски с натуры. 1493-м годом датирован рисунок обнаженной женщины (так называемая «Банщица»), несомненно сделанный с модели. Обнаженная фигура становится одним из наиболее важных компонентов творчества мастера. Природа захватила молодого художника еще до итальянского путешествия 1494 года. А переход через Альпы превратил его в первого пейзажиста в европейском искусстве. Начиная с девяностых годов, круг тем в рисунках Дюрера столь же универсален, как и круг его интересов. Можно сказать, что Дюрер, как и Леонардо, был художником, который мыслил в рисунке. Недаром в его теоретических работах неоднократно высказывается мысль о том, что в основе любой художественной деятельности лежит именно рисование. Около 1500 года расширяется и набор технических средств. До того большинство рисунков было выполнено пером и тушью. Пейзажи расцвечивались гуашью и акварелью. Перед вторым итальянским путешествием он создает серию больших портретных набросков углем. Для алтарных картин он делает подробные рисунки голов, рук, ног, драпировок на тонированной бумаге. В периоды усиленной работы над гравюрами он возвращается к перовому рисунку. Во время нидерландского путешествия он доводит эту лаконичную и точную технику до высшей точки, как бы на ходу зарисовывая в свой альбом интересных людей и экзотических животных, виды городов и диковинные здания. Законченные рисунки он выполняет итальянским карандашом. К концу жизни перо служит ему не только для написания трактатов, но и для их иллюстрирования чертежами.

Современники Дюрера не пользовались столь богатым репертуаром материалов, потому что для них рисунок был все же подсобным видом искусства. Дюрер был первым, кто превратил рисунок наряду с живописью и гравюрой в цель художественной деятельности.

Нам остается выяснить взгляды Дюрера на место художника в обществе, на его собственную позицию, на ряд вопросов творчества.

Вся творческая и научная деятельность Дюрера, и об этом здесь неоднократно шла речь, была призвана доказать интеллектуальную ценность труда художника. Художник не является ремесленником, так как он владеет научными знаниями и его деятельность во многом основывается на науках. В этом смысле Дюрер отстаивал мнения, высказанные итальянцами. Немецкий мастер пошел еще дальше: он твердо заявил, что художественно одаренный человек наделен особым талантом, встречающимся чрезвычайно редко. «...Один может в течение одного дня набросать пером на половине листа бумаги или вырезать своим резцом из маленького куска дерева нечто более прекрасное и совершенное, нежели большое произведение иного, который делал его с величайшим усердием в течение целого года. И дар этот чудесен. Ибо бог нередко дарует одному человеку такой разум и такие способности учиться и создать прекрасное, что подобного ему не найдешь ни в его время, ни задолго до него, и после него не скоро появится другой»⁷

Таким образом, художник ставится выше простых смертных. А это в дальнейшем приведет к преклонению перед гением, развившемся уже во времена старого Микеланджело. Дюрер не знал, не мог знать, что обращение к немецкому читателю останется втуне, что оно будет услышано итальянцами, а не теми, к кому оно адресовано.

Цитированные выше слова Дюрера звучат почти автобиографически. Он понимал свою исключительность. Более того, друзья его в этом мнении поддерживали. Художник питал огромный интерес к собственной личности. То, что первый рисунок тринадцатилетнего мальчика был автопортретом, имеет глубоко символический смысл. До нас дошло большое количество автопортретов Дюрера, в которых он приглядывался к себе с разных позиций. Во время странствия подмастерьем он пытался ухватить лишь внешнее сходство, но сумел зафиксировать большее — напряжение и погруженность в работу. В

автопортрете 1498 года он изобразил себя дворянином, патрицием (как он писал «gentiluomo»), чтобы подчеркнуть свое значение, вопреки социальному статусу ремесленника. Знаменитый автопортрет 1500 года известен как христоморфное изображение. Художник писал себя в виде Христа, и это свидетельствует не только о смиренном подчинении небесному покровителю в духе «нового благочестия», но и о гордом приравнении себя божеству. Дюрер помещал свои автопортреты на многих картинах, он подписывал полным именем практически все свои капитальные работы, ставил монограмму на гравюрах и даже на рисунках, что в те времена делалось чрезвычайно редко. Все это свидетельствует об осознанном чувстве собственного достоинства, сильно развитом у ренессансного человека.

Дюрер считал достойными увековечения свои пророческие сновидения, а также тревоги, нередко бушевавшие его. Достаточно упомянуть описание и изображение всемирного потопа, увиденного им во сне (рисунок 1525 г.), и взволнованные слова о пленении Лютера и призыв к Эразму Роттердамскому в нидерландском дневнике. А теоретические труды художника полны обращений к собственному опыту и примеров из собственной практики.

Последнее большое произведение Дюрера — диптих «Четыре апостола» — представляет собой своеобразное завещание художника своим согражданам. Выбранные им самим подписи под картиной, цитаты из писаний евангелистов Иоанна и Марка, апостолов Петра и Павла, предостерегают от ложных пророков и искажений Писания. Предостережение, столь актуальное в разгар реформационных битв. Дар был высоко оценен нюрнбержцами: диптих выставили на почетном месте в ратуше города.

Друзья Дюрера иронизировали над внимательным отношением художника к своей особе. Дюрер любил богатую одежду, он следил за прической, этим он показывал свою причастность к верхам общества. Однако и без того патрициат и верхушка интеллигенции города считали его своим. О его круге и знакомствах уже шла речь. Но Дюрер — один из первых художников, чья известность распространилась по всей Европе еще при его жизни. Один из исследователей назвал его первой автономной личностью художника севернее Альп.

Так возникает образ Дюрера — человека эпохи Возрождения. Это яркая индивидуальность. Его произведения, несмотря на тесные связи с предшествующим периодом, окрашены особенностью личности творца. Дюрер смело вводит новые сюжеты, он по-своему трактует освященные традициями темы. В этом смысле он — одна из самых революционных фигур в искусстве своего времени. Не забудем — времени Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микеланджело. С эпохой Возрождения Дюрера связывает также универсальность его гения; об этом шла уже речь. Типичной чертой человека в эпоху становления национальных государств представляется патриотическая направленность мыслей художника. Многому научившись у итальянцев, в продолжение всей своей жизни относясь к их искусству с высшим почтением, он все же противопоставлял им себя. Это нашло выражение и в гордых подписях, где художник называет себя «нюрнбержцем» или «германцем», и в упорном стремлении победить итальянцев на их собственном поприще — в алтарной картине, гуманистическом портрете, мифологической композиции с обнаженными фигурами.

Но при всей целеустремленности и цельности натуры, личность Дюрера отнюдь не гармонична. И дело здесь не столько в связи с прошлым, в грузе традиций, противоборствующих новым тенденциям. Фаустовское беспокойство духа — характерная черта именно времен Реформации. Оно объединяет Дюрера с Парацельсом, Агриппой Неттесгеймским, другими деятелями эпохи. Повышенная эмоциональность многих произведений мастера, хотя и берет свое начало в мистических учениях позднего средневековья, свойственна другим художникам Германии того времени во главе с Матисом Готхартом «Грюневальдом», а также величайшим людям эпохи — Мартину Лютеру и Томасу Мюнцеру.

Через творчество Дюрера проходит трагический разлад между идеалом и действительностью, уравновешенностью и взволнованностью, спокойным вла-

дением знаниями и мечущимся стремлением познать. Вот эти столь близкие нам человеческие черты, во много крат усиленные и углубленные гением художника, приближают Дюрера к нашим дням.

- | | | |
|---|---|--|
| <p>1
Ссылки на письма и теоретические работы Дюрера даются везде по изданию: А. Дюрер. Дневники, письма, трактаты. 2 т. Л.—М., 1957. В данном случае — т. I, с. 66.</p> | <p>2
А. Дюрер, т. II, с. 193.</p> <p>3
А. Дюрер, т. I, с. 66.</p> <p>4
Там же, т. II, с. 190.</p> | <p>5
Там же, т. II, с. 189.</p> <p>6
Там же, т. II, с. 37.</p> <p>7
Там же, т. II, с. 189.</p> |
|---|---|--|

ДЮРЕР И ЕГО МАСТЕРСКАЯ (ПРОЦЕСС РАБОТЫ И МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ)

Проблема мастерской Дюрера не нова. С начала нашего века исследователи посвящали статьи и даже книги величайшему немецкому художнику и его ученикам, подмастерьям, помощникам, еще шире, землякам¹. Ныне собран большой фактический материал, позволяющий относительно точно очертить границы творчества Дюрера, отделить его от наиболее выдающихся его учеников и нюрнбергских современников.

Однако необходимо отметить, что проблема взаимоотношений Дюрера и его мастерской рассматривалась лишь в одном, хотя и чрезвычайно важном аспекте: исследователей интересовал вопрос распределения сохранившихся произведений, связанных с именем Дюрера, между самим мастером, членами его мастерской и более широким кругом нюрнбергских современников. Попутно возникла проблема работ, созданных Дюером совместно с подмастерьями. В процессе кропотливейших изысканий родился и исчез призрачный «двойник Дюрера»², пытались и так и не сумели до конца разобраться в так называемой «небрежно брошенной» монограмме мастера³. Положительным итогом такого знаточеского исследования творчества Дюрера и его современников явились критические каталоги, позволяющие с некоторой долей уверенности относить те или иные произведения к определенным мастерам.

В этом смысле чрезвычайно поучительной оказалась выставка «Мастера вокруг Альбрехта Дюрера», состоявшаяся в 1961 году в Германском национальном музее Нюрнберга⁴. Она как бы призывает к дальнейшему изучению проблемы мастерской Дюрера, к ее изучению в несколько ином, нежели знаточеском, аспекте.

В годы, когда готовилась нюрнбергская выставка, велась также другая, в данном контексте чрезвычайно важная работа. Я имею в виду новое критическое издание письменного наследия Дюрера⁵. Именно на пересечении этих двух исследовательских потоков, как мне кажется, находится та область, на которой стоит сконцентрировать внимание.

В какой степени позволяет письменное наследие, то есть теоретические работы, переписка, мемуарные и бытовые записи, судить о педагогических методах и о практике мастерской Дюрера? И, с другой стороны, какого рода обобщения, касающиеся постановки дела и обучения в этой мастерской, мы можем сделать на основании произведений искусства, связанных с кругом Дюрера?

Результаты такого рода исследования, даже если оно в какой-то мере будет опираться на гипотезы, позволят по-новому взглянуть не только на роль личности великого художника, но и на место Дюрера в духовной жизни уходящего средневековья и зарождающегося Ренессанса.

Чтобы оценить характер творческого процесса в мастерской Дюрера, необходимо, хотя бы в общих чертах, ознакомиться с постановкой дела в типичной мастерской немецкого художника конца XV—начала XVI века⁶.

Художник—живописец, рисовальщик, резчик, не говоря о литейщике, ювелире и серебряных дел мастере—это ремесленник, стоящий в одном ряду со всеми другими представителями ремесла. В городах, где люди искусства входили в цехи, они должны были подчиняться цеховым правилам. Там, где цехов не было, художники чувствовали себя свободнее. Но и здесь над ними тяготели общепринятые обычаи, отступление от которых грозило если не административными карами, то во всяком случае осуждением общественностью. При всем многообразии местных особенностей, мастерская немецкого художника рисуется нам как небольшая ремесленная ячейка, где помимо самого мастера работало двое-четверо учеников и подмастерьев. В редких случаях хозяин такого рода мастерской имел возможность содержать большее число помощников. Тем не менее нам известно, что у Михаэля Пахера, Тильмана Рименшнейдера, Бернгарда Штригеля, Йерга Сирлина временами работало больше подмастерьев и учеников, чем это разрешалось правилами.

Резной алтарь с раскрашенными фигурами и живописными створками, основной вид продукции художественных мастерских, требовал не только длительного и кропотливого труда, но и работ разного характера. В создании алтаря участвовали резчики, живописцы, позолотчики, столяры и даже слесари. При цеховых строгостях, не допускавших деятельности одного мастера в нескольких видах ремесла, в XV веке стал распространяться принцип подряда на трудоемкую работу⁷. Наиболее солидный в материальном отношении мастер, независимо от своей специальности, брал на себя подряд изготовить алтарь. Он распределял работы среди других мастеров, выступая как их доверенное лицо по отношению к заказчику. И поскольку часто наиболее обеспеченными были столяры, они становились подрядчиками, договор составлялся на их имя, и они в конце концов входили в историю как творцы произведений искусства. Йерг Сирлин из Ульма был, по всей вероятности, лишь крупного масштаба подрядчик, хотя и считается автором замечательных резных работ в местном соборе.

Но, повторяю, большинство художественных мастерских были малочисленными по составу и слабыми в финансовом отношении. Были распространены семейные мастерские, где под началом отца или старшего (и не обязательно наиболее талантливого) брата работали близкие родственники. Такого рода предприятия возглавляли Мартин Шонгауэр в Кольмаре, Ганс Гольбейн Старший в Аугсбурге, Петер Фишер Старший в Нюрнберге.

Положение ремесленника заставляло художника не гнушаться работ «низменного» порядка: живописцы красили стены и двери, скульпторы чинили ступеньки. Никому не приходило в голову считать такого рода деятельность недостойной людей искусства. Не только общественность смотрела на них как на рядовых ремесленников, художники сами считали себя таковыми.

Этим, в частности, объясняется обилие анонимных произведений в немецком искусстве. Алтари, как большие церковные, так и маленькие, для индивидуального поклонения, делались по заказу, а не на рынок. Так что не было необходимости напоминать заказчику имя творца произведения. Характерно, что подписи помещены чаще всего на алтарях, предназначенных на экспорт и установленных далеко от места их создания. Характерно также, что подпись ставилась на затаенных местах, например на оборотной стороне алтаря, и носила характер или смиренного поручения себя божьей милости⁸, или же состояла из клейма, своего рода фабричной марки.

Монограммы, все чаще применявшиеся на рубеже двух веков, также носили характер фабричных марок. Их распространение в основном было связано с изобретением гравюры. Ведь гравюры имели широкое хождение, иногда даже за пределами страны. И монограмма, или знак, должны были свидетельствовать об авторе произведения; даже не столько об авторе, сколько о мастерской, выполняя функцию именно фабричной марки⁹. Видимо, не случайно ряд

крупных художников известен нам по монограммам, их имен же мы не знаем. Достаточно назвать монограммистов ES, LCz, PW. Можно даже усомниться в том, что резчики, ювелиры и живописцы знали имена этих монограммистов, пользуясь их гравюрами как образцами.

Мы подходим к вопросу о методах работы немецкой художественной мастерской.

Рубеж XV—XVI веков — время важнейших изменений в экономической жизни Германии. Раннекапиталистические формы производства распространились на ряд областей народного хозяйства. Производство художественных изделий было затронуто ими в меньшей степени. Хотя в лице предпринимателей типа Сирлина или Пахера при желании можно себе представить своего рода «мануфактурщиков». Кранах — хозяин большой живописной мастерской, книгопечатни и аптеки, самый богатый бюргер города — являет собой образец «предкапиталиста». Но таких художников было меньшинство. И, что главное, процесс обучения и взаимоотношений между хозяином мастерской и помощниками оставались прежними.

Мы уже знаем, что в рядовой мастерской, помимо ее главы, работало от двух до четырех помощников¹⁰. Помощники мастера владели сложными техническими приемами. Об этом мы можем судить по тому, какого рода работы должны были представить молодые художники в качестве шедевра: живописцы умели писать картины, раскрашивать статуи, золотить; резчики — вырезать круглые статуи и группы, делать рельефы. И те и другие должны были владеть рисунком, чертить орнаменты. Так что техническое умение было более или менее одинаковым. Зато в смысле одаренности художники отличались друг от друга. Причем нередко случалось, что у хозяина мастерской находились в подчинении художники более талантливые, чем он сам. Но он владел мастерской, был членом цеха и обладал денежными средствами. Все это давало ему право принимать заказы, выступать их исполнителем и, следовательно, ставить подпись или знак на изделиях мастерской.

Каковы же были обязанности подмастерьев и помощников? В интересующее нас время основную вспомогательную работу делали на стороне. Так, например, доски для живописи готовили и грунтовали специальные мастера¹¹. На долю помощников в живописной мастерской приходилась специальная работа. Они переносили рисунок на доску, прописывали картину, иногда доводили ее до завершения. Но к заказчику готовое произведение поступало как работа мастерской такого-то художника. Так что нет ничего удивительного в том факте, что отдельные детали алтарей (это в первую очередь относится к крупным произведениям) явно свидетельствуют об участии помощников. Обычно это части второстепенные — неподвижные створки, будничная сторона складня. Как пример можно привести внешние створки алтаря церкви в Санкт Вольфганге Михаэля Пахера, расписанные, по всей вероятности, его родственником Фридрихом.

Однако общая идея принадлежала главному мастеру, чаще всего хозяину мастерской. Он же делал подробные рисунки отдельных композиций (*Visierungen*), по которым работали помощники. Обычно мастер требовал точного следования рисунку. Было также желательно, чтобы отдельные части не выпадали из целого, а колорит, типаж, позы и движения соответствовали идее мастера (и, конечно, пожеланию заказчика). Отсюда требование, чтобы помощники подделывались под манеру мастера, чтобы нельзя было отличить разные почерки. Ясно, что это требование во многих случаях противоречило индивидуальности художников, участвовавших в работе над произведением. В результате столкновения нивелирующих тенденций и стремления к проявлению индивидуальности (это последнее далеко не всегда осознавалось самими художниками) возникали самые различные решения — от полного подчинения стилю и воле главного мастера и до столь же полного разлада.

Как дошедшие до нашего времени рисунки, так и высказывания в договорах и переписке свидетельствуют о наличии в мастерских определенного набора подробных композиционных рисунков и эскизов отдельных частей тела и

драпировок, служивших своего рода эталонами для членов мастерской. Многие рисунки Старшего Ганса Гольбейна, по всей вероятности, выполняли эту функцию¹². Ряд портретных голов Лукаса Кранаха, написанных маслом на бумаге, служили образцами для многочисленных портретов, выпускаемых мастерской художника¹³. Нередко роль такого рода эталонов выполняли гравюры Мастера ES, Шонгауэра, Мекенема и, конечно, Дюрера. Именно такие образцы, рисованные, писанные красками или гравированные, были той школой, которую проходили юные ученики в мастерской хозяина.

Помимо этого в собственности каждого ученика, каждого подмастерья, каждого самостоятельного мастера были сделанные им для личных нужд перерисовки. В интересующий нас период достаточно назвать зарисовки нидерландских и нижнерейнских картин, сделанные Гансом Гольбейном Старшим во время его путешествия вниз по Рейну, копии гравюр Мантеньи и других итальянцев у молодого Дюрера, белгие наброски алтарных композиций неизвестного художника, так называемого Мастера штудий одежд¹⁴. Из сказанного выше явствует, что в основе обучения, более того — в основе деятельности мастерской художника лежала работа по образцам. По старой традиции, шедшей еще из средневековья, основным достоинством художника — члена мастерской было умение следовать оригиналу.

Как добытые нами сведения вяжутся с творчеством и теоретическими взглядами Дюрера? Каковы были приемы работы в мастерской великого художника? Что в ней было нового и что оставалось от старых навыков?

Обратимся к документальным материалам и свидетельствам современников. Молодой Дюрер, возвратившись из странствий в 1494 году, открыл в Нюрнберге мастерскую. Первые сведения о помощниках относятся к 1502 году, когда саксонский курфюрст Фридрих Мудрый направил к Дюреру в обучение своего «стипендиата», имя которого осталось неизвестным¹⁵. Член нюрнбергского городского Совета, Ганс Гарсдорфер, отправил в 1504 году картину, написанную Дюрером совместно со слугой (Diener)¹⁶. Три работника (Knechte) участвовали в работе над алтарем Шрейера для города Швебиш-Гмюнд (1509)¹⁷, а из переписки с Якобом Геллером по поводу им заказанного алтаря явствует факт участия помощников, из коих назван младший брат Ганс¹⁸. Из других писем Дюрера известно, что Ганс и раньше работал у него в мастерской¹⁹. Упоминается также некий Георг Шленк, произведений которого мы не знаем²⁰. Друг Дюрера Нейдерфер, каллиграф и математик, пишет, что «молодой Шпрингинкле» жил в доме Дюрера²¹.

Документы в большинстве своем молчат как об именах помощников Дюрера, так и об их функциях. К счастью, сами произведения искусства позволяют делать заключения об их творцах и выдвигать гипотезы о порядках в мастерской Дюрера.

Мы должны рассматривать мастерскую Дюрера как живой организм, подверженный изменениям в зависимости от многих внутренних и внешних причин. Я попытаюсь не только вскрыть характер этих изменений, но и найти им объяснение. Сами произведения, главным образом рисунки, могут кое-что поведать о процессе работы и обучения в мастерской (ибо трудно оторвать одно от другого). В заключение небезынтересно будет сравнить теоретические взгляды Дюрера с практической деятельностью мастерской.

Когда молодой Дюрер основал свою мастерскую, главной ее продукцией в течение ряда лет была графика. Именно в последние годы XV столетия Дюрер становится величайшим мастером ксилографии и резцовой гравюры на меди. Живописные произведения этого времени представляют собой портреты, редкие сюжетные картины и сравнительно скромные по размерам алтари. С такого рода работами художник мог справиться один²². Но ему были нужны высококвалифицированные резчики досок, и он их обучал у себя в мастерской. В течение нескольких лет техническое мастерство ксилографий становится совершенным. Столь раннее произведение, как серия «Апокалипсис», является шедевром обрешной гравюры не только как произведение высокого искусства, но и в смысле использования технических возможностей ксилографии.

Таким образом, следует предполагать, что вплоть до начала нового столетия штат мастерской Дюрера состоял из самого хозяина и одного-двух резчиков для ксилографий, обученных самим Дюрером в соответствии с его высокими требованиями.

Но слава молодого художника растет, заказы множатся. В 1502 году, как мы уже знаем, он принимает «стипендиата» саксонского курфюрста, а годом позже в его мастерской работают уже три молодых художника: Ганс Зюс из Кульмбаха, Ганс Шейфелейн и Ганс Бальдунг, прозванный Грин.

Первым, по всей вероятности еще в 1500 году, стал работать у Дюрера Ганс Зюс из Кульмбаха²³. В эти же годы он помогал Якопо деи Барбари, странствующему венецианскому художнику, бывшему в Нюрнберге в 1500—1503 годах. Следы влияния итальянца слабо запечатлелись в произведениях Кульмбаха. Хотя его лирический темперамент чем-то был близок Барбари. Несмотря на сильнейшее воздействие Дюрера, Кульбах пронес через все свое творчество свойственные ему мягкость и лиричность. Пребывание Кульмбаха в мастерской Дюрера явствует, во всяком случае, из участия молодого художника в иллюстрировании драм Росвиты и «Четырех книг любви» Цельтиса, а также в работе, наряду с другими помощниками Дюрера, над книгами Пиндера²⁴.

Шейфелейн и Бальдунг поступили в мастерскую Дюрера в 1503 году. Ганс Шейфелейн²⁵ прибыл в Нюрнберг из какой-то другой местности и уже в 1505 году участвовал в издании «Beschlossen Gart» Ульриха Пиндера вместе с Кульмбахом, Бальдунгом и другими менее значительными рисовальщиками. Зандрарт утверждает, что Шейфелейн превосходно умел подделываться под манеру учителя. Действительно, при критическом изучении рисунков, приписанных Дюреру, многие оторгнутые у него листы оказались работами Шейфелейна. Пока художник находился в сфере непосредственного воздействия Дюрера, он создавал значительные работы и отнюдь не только подражательного характера. Переехав около 1510 года в Аугсбург, он и там продолжал продуктивно трудиться. Но после того, как он поселился в 1515 году в Нёрдлингене, вдали от учителя, вдали от напряженной творческой деятельности, царившей в Нюрнберге и Аугсбурге, он быстро стал деградировать.

Ганс Бальдунг Грин был наиболее талантливым учеником Дюрера²⁶. Он прибыл в Нюрнберг около 1503 года кончившим обучение подмастерьем. Можно предполагать, что его вступлению в мастерскую Дюрера предшествовало странствие из Страсбурга вниз по Рейну. Прямых сведений о работе Бальдунга у Дюрера не сохранилось. Но косвенных достаточно. Помимо рисунков, созданных под сильным влиянием учителя, Бальдунг принимал участие в иллюстрировании ряда книг членами мастерской Дюрера и делал рисунки для ксилографий, издаваемых Дюрером. Однако талант молодого художника был настолько своеобразен и самостоятелен, что представляется возможным выделить работы Бальдунга из продукции мастерской.

Поздним летом 1505 года Альбрехт Дюрер отправился в Италию и вернулся лишь в январе 1507 года. Старые исследователи считали, что, уезжая, Дюрер ликвидировал мастерскую. Это мнение как будто находит подтверждение в письмах художника Пиркгеймеру от 2 и 25 апреля 1506 года, где он просит друга пристроить на время его отсутствия младшего брата Ганса в какую-нибудь мастерскую, лучше всего к Вольгемуту, старому учителю Альбрехта²⁷. Но внимательный анализ продукции мастерской Дюрера свидетельствует о том, что в ней продолжались работы и без хозяина²⁸. На эти годы падает иллюстрирование «Speculum passionis» Ульриха Пиндера, начатое еще до отъезда Дюрера. Большинство гравюр сделано по рисункам Шейфелейна, несколько нарисовано Бальдунгом. Тогда же Шейфелейн пишет большой алтарь, находящийся ныне в венском Музее диоцеза (так называемый алтарь из Обер-Санкт-Фейта). Часть рисунков для алтаря сделана рукой Дюрера.

К фактическим данным можно присовокупить следующие рассуждения. Отъезд Дюрера в Италию был внезапен. В мастерской находились работы, которые нельзя было оставлять незавершенными, от которых нельзя было

отказываться. Таков был обычай. Помимо этого, закрывать мастерскую, хорошо поставленную, находящуюся на полном ходу и пользующуюся широкой известностью, было бы безумием. В те времена было чрезвычайно трудно, и в материальном и в административном смысле, заново открыть мастерскую и пустить ее в ход. Поэтому очень убедительна гипотеза, по которой номинальным руководителем мастерской в отсутствие ее хозяина оставалась Агнеса, жена Дюрера²⁹. Фактически же Бальдунг и Шейфелейн, продолжая работать в мастерской, пользовались достаточной свободой действия. Судя по отсутствию работ Кульмбаха в мастерской Дюрера, он перешел к тому времени в другое место.

Упомнутые строки в письмах Дюрера к Пиркгеймеру можно объяснить тем, что с отъездом старшего брата Ганс лишился учителя, а доверить его воспитание и обучение молодым подмастерьям Альбрехт побоялся. Поэтому он просит друга пристроить Ганса к опытному руководителю мастерской — такому как Михаэль Вольгемут.

После того как Дюрер прибыл из Италии в Нюрнберг, оба его помощника ушли из мастерской и уехали из Нюрнберга³⁰. За полтора года самостоятельной работы они привыкли к свободе и успели создать себе имя. Недаром именно около 1505 года и тот и другой стали подписывать рисунки³¹.

Итак, в 1507 году первое поколение учеников оставило мастерскую Дюрера. Но художник уже не мог обойтись без помощников. Он берет за большие алтарные картины: алтари для Себастьяна Шрейера (1508) и Якоба Геллера (1508/09)³². И в том и в другом случае участие мастерской засвидетельствовано документально³³. В эти же годы у Дюрера работает живописец и рисовальщик Вольф Траут. Короткое время в мастерской трудился цюрихский художник Ганс Лей Младший. Тогда же Ганс Шпрингкклее жил и работал у Дюрера.

В 1512 году Альбрехт Дюрер прибегает к помощи Шпрингкклее, Вольфа Траута, Ганса Дюрера и Альтдорфера при работах над гравюрами к «Триумфальной арке Максимилиана», длившихся до 1515 года. В связи со смертью императора в 1519 году содружество распалось, и помощники ушли из мастерской Дюрера (Альтдорфер делал свою часть у себя в Регенсбурге).

Однако вскоре в мастерской художника появляются ученики, представители третьего поколения. Это братья Ганс Зебальд и Бартель Бегамы и Георг Пенц³⁴. Документы свидетельствуют лишь о работе Пенца у Дюрера. В 1522 году молодой художник расписывает стены Большого зала ратуши по эскизам Дюрера. О близости Ганса Зебальда Бегама к Дюреру говорит тот факт, что в 1528 году, после смерти мастера, против Бегама было возбуждено судебное дело по обвинению в плагиате: он издал книжку о пропорциях коня до выхода в свет «Четырех книг о пропорциях» Дюрера и якобы воспользовался студиями учителя³⁵.

Документальные сведения находят подтверждение в анализе произведений молодых художников. Все трое находились приблизительно в 1520—1525 годах под непосредственным влиянием Дюрера, которое ослабело после того, как их пути разошлись.

Итак, мы установили наличие трех поколений учеников Дюрера: первое было связано с мастерской великого нюрнбержца в 1503—1507 годы, второе в 1508—1519, третье в 1520—1525. Теперь нам предстоит охарактеризовать взаимоотношения между Дюрером и его помощниками, уточнить род работ и степень самостоятельности учеников и подмастерьев, разобраться в методах обучения, насколько о них можно судить по рисункам, гравюрам и картинам.

Даже беглый взгляд на совокупность материалов, которыми мы располагаем, свидетельствует о том, что мастерская Дюрера не была во все времена одинаковой. Ее характер менялся в зависимости от многих причин: от задач, которые стояли перед хозяином мастерской, от интересов самого Дюрера и — не в последнюю очередь — от степени талантливости и от склонностей помощников.

Первая мастерская (1503—1507) во многом представляется нам патриархальной мастерской старого типа. Работа, одинаковая по своему характеру,

распределялась между всеми ее членами. Например, иллюстрации к «Beschlossen Gart» делались как самим Дюрером, так и Кульмбахом, Шейфелейном, Бальдунгом и, возможно, Траутом. Дюрер отвечал перед издателем за сроки и качество работы, но его участие в работе было минимальным. Положение stanovилось несколько иным, когда Дюрер выступал как издатель (Verleger) публикации своей мастерской. В первом случае ни он сам, ни тем более его помощники не подписывали гравюры. Во втором — Дюрер имел право ставить свою монограмму на листы, выходявшие из мастерской, будь то его собственные работы, будь то работы его помощников.

Бывали случаи, когда подмастерья Дюрера делали сравнительно крупные самостоятельные работы по подготовительным рисункам мастера. Таков упомянутый нами алтарь из Обер-Санкт-Фейта, расписанный Шейфелейном³⁶. Но и тут автор не поставил своей подписи, ибо, во-первых, он, будучи подмастерьем, не имел на то юридического права и, во-вторых, используя рисунки мастера, не имел морального права именоваться творцом алтаря. Правда, второй момент тогда играл второстепенную роль. Ведь несколькими годами позже, в 1519 году, Дюрер предоставил Кульмбаху свои рисунки, которые легли в основу Эпитафии Лоренца Тухера³⁷. Во всяком случае, алтарь из Обер-Санкт-Фейта, созданный подмастерьем Дюрера в мастерской Дюрера, в те времена не мог именоваться произведением Шейфелейна. Хозяин давал подмастерьям возможность заработка. Зато он нес вместе с бременем ответственности перед заказчиками и бремя славы.

Но патриархальный характер взаимоотношений в первой мастерской Дюрера имел также другие стороны. Можно предположить, что между хозяином и помощниками царили простые и дружественные отношения. Иначе нельзя объяснить ни почитание Бальдунгом дорогой реликвии — пряди волос умершего учителя, ни такого альтруистического поступка Дюрера, каким по тем временам оказалась передача эскиза композиции Эпитафии Тухера Кульмбаху, когда последний был уже самостоятельным мастером.

В определенном смысле Дюрер ломал сложившиеся к тому времени отношения: он не препятствовал подмастерьям работать, так сказать, на сторону. Бальдунг, Кульмбах, Шейфелейн делали рисунки для витражей (Scheibenrisse), рисовали гербы, выполняли мелкие, случайного характера работы. И тут Дюрер разрешал им ставить на эскизах и чертежах их монограммы³⁸. Правда, относилось это только к рисункам³⁹, к тому же принадлежавшим лично их авторам. Основная же масса рисунков была имуществом мастерской (Werkstattgut) и не носила подписи художника, кем бы он ни был, или же была подписана знаменитой монограммой Ж⁴⁰. Шейфелейн начал ставить свою монограмму с 1504-го, Бальдунг — с 1510 года (вспомним, что в мастерской учителя он ставил знак в виде листа). Кульмбах же подписывает свои работы лишь с 1514 года, спустя три года после того, как стал бюргером Нюрнберга.

Мы установили круг деятельности молодых помощников Дюрера внутри мастерской и убедились в том, что сама постановка дела во многом была традиционной. Традиционной она была в первую очередь в том смысле, что хозяин мастерской не столько учил, сколько давал ученикам возможность зарабатывать. Можно ли из этих наблюдений сделать вывод, что процесс обучения в первой мастерской Дюрера ограничивался чисто техническими указаниями или, в лучшем случае, требованиями следовать манере учителя?

Уже выше шла речь о том, что трое талантливых учеников Дюрера, находясь в его мастерской, сумели сохранить свою самобытность в большей или меньшей мере. Несомненно, какое-то место в обучении занимало рисование по образцам. И если Шейфелейн, по свидетельству Зандарта, стремился к подражанию манере учителя (при желании он работал в собственном стиле), а Кульмбах в силу своей врожденной неустойчивости часто поддавался под влияние мощного гения Дюрера, то наиболее одаренный ученик, Бальдунг, даже копируя рисунки мастера, сохраняет самостоятельность. Ярким примером может послужить рисунок Бальдунга в Берлинском кабинете гравюр⁴¹, где молодой художник сделал свободную копию с наброска Дюрера, изобража-

ющего профиль юноши (Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт, W 287). Несомненно, образец нарисован более мастерски, но Бальдунг, следуя за ним, не теряет своей индивидуальности. Он не пользуется свободной манерой рисунка Дюрера, а придерживается своего короткого и отрывистого, похожего на запятую, штриха. Портретный образ Дюрера транспонируется им в более условный, идеальный план⁴². Важно, однако, то, что при сравнительно большом количестве рисунков ученического времени Кульмбаха, Бальдунга и Шейфелейна, мы встречаем чрезвычайно мало копий с Дюрера⁴³. Видимо, учеников не заставляли копировать образцы, как это было принято в мастерских того времени. Вместе с тем поражает отсутствие рисунков с натуры. И это в мастерской Дюрера, не только всю жизнь рисовавшего с натуры, но и проповедовавшего в теоретических трудах необходимость следования природе! Видимо, мастер еще не требовал у учеников натуральных зарисовок (ведь теоретические труды были им написаны значительно позже). Правда, сохранились рисунки с натуры всех трех учеников, созданные ими в более позднее время, когда они стали самостоятельными художниками. При этом Кульбах и Шейфелейн так и не увлеклись этим полезным делом⁴⁴, в то время как Бальдунг оставил множество превосходных рисунков с натуры.

Зато увлечение Дюрера штудиями пропорций нашло отражение в рисунках учеников. Имеется некоторое количество ранних рисунков Бальдунга и Кульмбаха с конструированными фигурами и идеальными образами⁴⁵. Но подавляющее большинство рисунков первой мастерской Дюрера — это свободные композиционные наброски. Они представляли собой ценность как для мастерской, так и для их создателей, ибо эти композиции можно было использовать для заказных работ. Интересно, что как по сюжетам, так и по композиционным решениям многие рисунки представляют собой работы, в малой степени зависящие от произведений Дюрера⁴⁶. Это наводит на мысль, что Дюрер поощрял поиски своих помощников и стимулировал их самостоятельную работу. Именно в этом нашел выражение новаторский подход великого художника к задачам обучения в мастерской. В дальнейшем это найдет свое отражение в его теоретических писаниях.

Положение помощников и выполняемые ими работы во второй мастерской (1508—1519) были несколько иными. В какой-то мере это объясняется тем, что Вольф Траут, Ганс Шпрингккле и Ганс Дюрер не были наделены большими способностями. Ганс Лей, обладавший самобытным талантом, провел в мастерской Дюрера слишком короткое время, чтобы стать учеником и единомышленником мастера. Но главное — это то, что со временем изменились задачи, стоявшие перед мастерской. 1508—1509 годы были в основном заняты созданием больших алтарей, самых больших из когда бы то ни было заказанных Дюреру⁴⁷. И помощники делали издревле принятую работу: расписывали под наблюдением мастера второстепенные части алтарей так, чтобы их живопись походила на манеру самого хозяина и не выделялась на общем фоне.

А с 1509 и по 1519 год Дюрер был занят в основном большими графическими работами, где ему нередко была нужна помощь послушных копировальщиков. Наиболее трудоемкое предприятие этих лет — «Триумфальная арка Максимилиана» — требовало бездну скучной полуремесленной работы. Неудивительно, что со временем Дюрер все больше устранился от этого гигантского предприятия, передоверяя основную работу помощникам⁴⁸. Сам же он занимался главным образом резцовой гравюрой и экспериментами в области офорта, где ему не нужна была помощь посторонних. Естественно, что в таких условиях была немислима творческая атмосфера, наподобие той, что царил в первой мастерской.

По отношению к третьей мастерской (1520—1525) мы находимся в наиболее затруднительном положении, так как рисунки братьев Бегам и Пенца до сих пор не собраны и не изучены. А рисунки, как мы знаем, лучше всего свидетельствуют о работе и учении в мастерской.

Документы говорят о работе Пенца по рисункам Дюрера над росписями Большого зала нюрнбергской ратуши. Всю остальную продукцию мастерской,

насколько мы можем сейчас судить, составляли свободные графические произведения, созданные молодыми художниками вполне самостоятельно⁴⁹. Приблизительно с 1520 года братья Бегам увлекаются гравюрой на меди и офортом. Это не случайная дата, если учесть, что именно в этом году, как принято считать, они поступили в мастерскую Дюрера — величайшего гравера того времени и экспериментатора в области офорта. Сильное влияние Дюрера ощущается в работах всех троих во всяком случае до 1525 года, когда они предстали перед судом и были изгнаны из города. В дальнейшем воздействие Дюрера постепенно слабеет, хотя и не исчезает вовсе.

Итак, молодое поколение учеников почти не было связано с Дюрером общими работами. Братья Бегам и Пенц в годы пребывания в мастерской Дюрера в основном занимались гравюрой на меди. Причем Ганс Зебальд еще в 1518 году стал ставить свою монограмму, а Пенц с 1523 года⁵⁰, хотя в то время они были помощниками Дюрера. Учитель давал ученикам свободу в выборе тем. Иногда они варьировали сюжеты мастера⁵¹, изредка копировали произведения учителя⁵², но чаще всего изобретали новые сюжеты, преимущественно светские. Рисунки этих лет (повторяю, что они в недостаточной степени изучены) представляют собой свободные наброски. Зарисовки с натуры не встречаются.

Косвенно мы можем судить о впечатлении, которое произвели на учеников старого Дюрера его теоретические работы. Пенц пристрастился к сложным перспективным построениям. Они встречаются в сравнительно ранних его работах (фрагменты «Поклонения волхвов» в Дрезденской картинной галерее, где чувствуется связь с алтарем Паумгартнеров). После поездки художника в Италию он ими особенно увлекается при росписях стен и плафонов. А Ганс Зебальд Бегам выпустил книжку о пропорциях коня.

Подводя итог практике обучения и приемам работы в мастерской Дюрера, мы можем констатировать следующее. По своему построению мастерская Дюрера была в общем традиционной. Перечень работ мало чем отличается от других мастерских того времени. Дюрер широко привлекал помощников для совместных предприятий, обычно пользовался правом ставить монограмму на изделия, независимо от того, кто был непосредственным исполнителем работы.

Но вместе с тем его мастерская содержала в зародыше новые элементы. Ученики и подмастерья пользовались значительно большей, чем это было принято, свободой как в правовом смысле, так и в творческом. Дюрер не только прививал технические навыки, как это делалось в других мастерских, но и формировал талант, помогал молодым художникам выявить их индивидуальность. Он втягивал молодежь в занятия перспективой и пропорциями, то есть в научную деятельность. Об этом мы можем судить по произведениям Кульмбаха, Бальдунга, Бегамы и Пенца.

Если Дюреру не во всех отношениях удалось воплотить свои педагогические замыслы на практике, то его теоретические труды свидетельствуют о том, каким он представлял себе идеальный процесс обучения.

Дюрер носился с грандиозными планами, он собирался издать руководство для молодых художников, охватывающее почти все области искусства. Ему было суждено воплотить лишь маленькую часть задуманного — трактаты «Руководство к измерению циркулем и линейкой» и «Четыре книги о пропорциях человека»⁵³. До нас дошли также планы всего труда, конспекты и варианты отдельных частей, позволяющие составить определенное мнение о взглядах Дюрера на процесс обучения в мастерской-школе. Записи велись в течение длительного времени; Дюрер неоднократно возвращался к одним и тем же проблемам. Этим объясняются некоторые противоречия в текстах. Но эти противоречия малочисленны и не влияют на последовательный характер взглядов художника.

Сама идея изложить науку искусства для широкой аудитории нова. Узкоцеховые взгляды на тайны ремесла заставляли поколения художников держать в

секрете накопленные знания. Когда в Европе появились первые трактаты об искусстве (например, Theophilus Presbyter. *Schedula diversarum artium*), то они носили характер сборников рецептов. Лишь открытие книг Витрувия заставило ученых художников — Леона Баттиста Альберти, Пьеро делла Франческа — взглянуть на искусство как на науку⁵⁴. Одним из первых художников-ученых был Альбрехт Дюрер.

И написанные и оставшиеся в наметках части его труда проникнуты страстным желанием донести до художников-неученых науку искусства. У Дюрера нет секретов перед товарищами по профессии. В ранних набросках введения к первому варианту «Трактата о пропорциях» (1512) он пишет: «Я же хочу изложить это все без утайки, наипонятнейшим образом, насколько это в моих силах. И если бы это было возможно, я охотно объяснил бы и изложил для всеобщего сведения все, что я знаю, чтобы быть полезным способным юношам, любящим искусство более серебра и золота»⁵⁵. Гордое стремление поведать миру свои знания является характерной чертой художника эпохи Возрождения.

Неоднократно Дюрер подчеркивает, что работа художника основывается не только на навыке (*Vnauß*), но главным образом на знаниях. Научная основа искусства — вот альфа и омега теоретических работ Дюрера. Он пишет, что у немецких художников накопилось достаточно опыта, но что они отстают от требований времени, ибо не знают научных основ⁵⁶. Характерно, что понятие науки Дюрер выражает словом «искусство» (*Kunst*)⁵⁷. Для Дюрера является идеалом полное согласие науки и опыта, знаний и навыка⁵⁸. И поскольку навык дается в любой мастерской, то задача Дюрера — ввести молодых художников в круг научных вопросов.

Предчувствуя, что будет нелегко убедить собратьев по профессии в пользу учения, Дюрер прельщает их ожидаемыми благами. Будучи опытными в науках, они достигнут невиданного совершенства, сэкономят силы и время, не впадут в ошибки, и знатоки не будут над ними насмехаться⁵⁹. Он сетует на собственную тяжкую участь, ибо не был обучен наукам и сам с трудом приобретал знания, которыми сейчас готов поделиться⁶⁰. Вместе с тем он предупреждает, что, несмотря на врожденную любознательность, люди склонны отступать перед трудностями науки, и он призывает читателя не поддаваться отчаянию и лени⁶¹. Он напоминает, что даже познания не позволят художнику добиться совершенства, но тут же восклицает: «Неужели же из-за того, что мы не можем достигнуть совершенства, мы должны совсем оставить учение? С этой скотской мыслью мы не согласны»⁶².

Дюрер был первым немецким художником, отметившим особое положение людей искусства. Он ясно чувствовал роль таланта, и знаменитая фраза из «Эстетического экскурса» тому доказательство: «Но при этом следует заметить, что способный и опытный художник может даже в грубой мужицкой фигуре и в малых вещах более показать свою великую силу и искусство, чем иной в своем большом произведении. Эти странные речи смогут понять лишь большие художники, и они скажут, что я прав. Отсюда следует, что один может в течение одного дня набросать пером на половине листа бумаги или вырезать своим резцом из маленького куска дерева нечто более прекрасное и совершенное, нежели большое произведение иного, который делал его с величайшим усердием в течение целого года. И дар этот чудесен. Ибо бог нередко дарует одному человеку такой разум и такие способности учиться и создавать прекрасное, что подобного ему не найдешь ни в его время, ни задолго до него, и после него не скоро появится другой»⁶³.

Когда Дюрер набрасывает план «Книги о живописи», которая так и не была осуществлена, он обуславливает выбор ученика наличием способностей и свойствами темперамента⁶⁴. Там же художник подчеркивает необходимость внимательного воспитания. Это не случайно, ибо Дюрер по собственному опыту знал, как несладко жилось ученику в обычной мастерской. Поэтому он считает необходимым, чтобы ученик учился охотно и «учение ему не опротивело». Мальчика надо время от времени отвлекать игрой на музыкальных инструмен-

тах, «для того, чтобы согреть кровь и чтобы от чрезмерных упражнений им не овладела меланхолия»⁶⁵. Далее Дюрер выдвигает условия для воспитания художника⁶⁶. Несмотря на конспективную краткость изложения, в них содержатся как этические (страх божий, целомудрие), так и бытовые требования (соблюдение меры в еде и сне, спокойная обстановка, наличие карманных денег). Особо следует подчеркнуть требование хорошего умения читать и писать и знания латыни, «чтобы понимать все написанное».

В ходе объяснения тех или иных чертежей и конструкций в трактате «Руководство к измерению» Дюрер неоднократно пытался стимулировать активность читателя. Он призывает придумывать собственные решения, развивать брошенные им идеи⁶⁷.

Одним из важнейших требований Дюрера-педагога является умение хорошо рисовать, ибо рисунок находит применение в разных видах искусства⁶⁸. Что же делать для того, чтобы овладеть искусством рисунка и живописи?

В ранних набросках к «Книге о живописи» есть такая фраза: «И сначала он (ученик) должен много копировать с произведений хороших мастеров, пока он не набьет себе руку»⁶⁹. Впоследствии, в «Эстетическом экскурсе», он возвращается к этому вопросу: «...очень полезно смотреть и часто делать копии с различных хороших изображений, сделанных прославленными прекрасными мастерами, а также слушать этих последних, когда они говорят об этих вещах. Но при этом ты всегда должен замечать их ошибки и думать об улучшении»⁷⁰. Здесь Дюрер поддерживает традиционное мнение о пользе копирования образцов. Однако тут же он призывает относиться критически к авторитетам — вольность немислимая в старой мастерской.

Человеку свойственно ошибаться. От ошибок его уберегут натура и математический расчет. Не случайно Дюрер призывает в набросках к «Книге о живописи» начинать обучение с науки о пропорциях человеческого тела⁷¹. Но лейтмотивом всех его теоретических трудов остается требование следовать природе. В «Эстетическом экскурсе» Дюрер поднимается до высокого пафоса: «Но суть этих вещей позволяют постигнуть жизнь и природа. Поэтому присматривайся к ним внимательно, следуй за ними и не уклоняйся от природы в надежде, что ты мог бы найти лучшее и сам, ибо ты обманешься. Ибо, поистине, искусство заключено в природе; кто умеет обнаружить его, тот владеет им»⁷².

Значит ли это, что художник должен стать рабом природы, не отступать от нее ни на шаг? Дюрер неоднократно обращается к этому вопросу, причем в его взглядах наблюдается определенная эволюция.

В ранних набросках проскальзывает мысль о зарождении образа в душе, без опоры на природу⁷³. Постепенно пробивает себе дорогу идея о примате природы над фантазией. И в «Эстетическом экскурсе» Дюрер дает окончательную формулировку своих взглядов: «...ни один человек никогда не сможет создать из собственной фантазии ни одной прекрасной фигуры, если только он не наполнит таковой свою душу в результате постоянной работы с натурой»⁷⁴. Дальше Дюрер развивает мысль о том, что опытный художник не должен все время пользоваться натурой и постоянно делать вычисления и измерения. В результате длительной работы с натурой и внимательных штудий пропорций он может создавать прекрасные произведения наизусть, хотя это дано лишь очень немногим⁷⁵.

Однако это не значит, что на место копирования образцов стало подражание природе. Дюрер, великий новатор, призывает художников к творческому дерзанию. В посвящении Пиркгеймеру «Четырех книг о пропорциях» он пишет: «Ибо только совсем слабый разум не верит, что он может найти нечто новое, но держится всегда старого пути, следуя за другими и никогда не осмеливаясь самостоятельно думать. Каждому же разумному человеку надлежит, следуя за другими, не терять надежды, что со временем он сам сумеет найти нечто лучшее»⁷⁶. А в «Эстетическом экскурсе» есть такой абзац: «Ибо наблюдения художников бесчисленны и души их полны изображений, которые они могли бы сделать. Поэтому если бы человеку, который правильно пользуется таким

искусством и одарен к тому природой, была дарована жизнь в много сотен лет, он мог бы благодаря данной ему богом силе создавать каждый день много новых фигур людей и других существ, каких никто не видел и никто другой не мог придумать»⁷⁷.

Подытоживая взгляды Дюрера на задачи и методы обучения художника, мы можем констатировать следующее. Постигание искусства основывается на изучении природы и на овладении знаниями в области пропорций и перспективы. Сам Дюрер в своей собственной практике следовал этому правилу. Об этом свидетельствуют сотни рисунков. Но не так-то легко было внедрить новые педагогические приемы в мастерской, во многом еще стоявшей на консервативных позициях. Дюрер пытался научить пользоваться математическими методами тех из учеников, кто по степени талантливости и интеллигентности был способен воспринять эту науку. Рисунки подмастерьев Дюрера, сделанные наизусть, свидетельствуют о доскональном изучении природы, хотя рисование с натуры, видимо, не практиковалось в мастерской. А штудии пропорций Бальдунга и Кульмбаха и трактат Ганса Зебальда Бегама свидетельствуют о научных интересах учеников Дюрера.

Судя по всему, в среде учеников и помощников Дюрера выше всего ценились законченные рисунки, сделанные по памяти. Их копили и хранили, на такого рода листах в первую очередь ставились монограммы и значки.

Чрезвычайно важным является требование Дюрера-теоретика не верить слепо авторитетам, дерзать и искать новых путей. На практике он также поддерживал поиски своих учеников. Они открывали новые темы (например, тема ландскнехта у молодого Бальдунга, ряд античных сюжетов у Пенца и Бегамов), находили решения сюжетов, отличавшиеся от традиционных⁷⁸. В этом смысле и Дюрер и его ученики явились художниками ренессансной эпохи, сделавшей столь много для раскрепощения индивидуальности человека.

Но вместе с тем Дюрер оставался бюргером немецкого города, ремесленником по социальному положению. Он это знал и чувствовал, хотя среди его друзей и знакомых был цвет интеллигенции Германии, а его высокопоставленные заказчики держались достаточно тактично по отношению к художнику, не давая ему почувствовать его низкое происхождение. Поэтому требование Дюрера к художнику, чтобы он был человеком образованным, знал точные науки и латынь, звучит по отношению к Германии утопически. Только Бальдунг, выходец из семьи ученых, в этом смысле соответствовал высоким требованиям Дюрера. Здесь чувствуется трагическая раздвоенность, столь характерная для Дюрера. Ведя образ жизни зажиточного, но все же ремесленника, он мог лишь мечтать о том, чтобы художник вырвался из положения мелкого бюргера и превратился в представителя духовной элиты. Он не знал, что его землякам-художникам так и не было суждено ни в его век, ни даже в следующем столетии подняться до уровня ученых, хотя своим творчеством и теоретическими трудами он подготовил почву для социального подъема людей искусства.

1

Из необъятной литературы, где так или иначе рассматриваются эти вопросы, ниже перечислены основные работы: Waldmann E. Die Nürnberger Kleinmeister. Leipzig, 1910; Weinberger M. Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule. Strassburg, 1921; Röttlinger H. Dürers Doppelgänger. Strassburg, 1926; Roemer E. Die neue Dürer-Literatur.—In: Albrecht Dürer Festschrift der internationalen Dürerforschung. Leipzig, 1928. S. 112—132; Flech-

sig E. Albrecht Dürer. 2 Bde. Berlin, 1928/1931; Tietze H., Tietze-Conrat E. Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers. 3. Bde. Basel-Leipzig, 1928/1938; Panofsky E. Albrecht Dürer. 2 vols. Princeton, 1948; Winkler F. Der sogenannte Doppelgänger und sein Verhältnis zu Dürer.—Münchener Jahrbuch, 3. Folge, 1, 1950, S. 177—186; Idem. Albrecht Dürer. Berlin, 1957; Oehler L. Das «geschleuderte» Dürermonogramm.—Marburger Jahrbuch, 17, 1959, S. 57—191; Eadem. Die grüne Passion ein

Werk Dürers?—Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1954—1959. 1960, S. 91—127; Oettinger K., Knappe K. A. Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg. Nürnberg 1963.

2

Указанные в примеч. 1 книга Г. Рёттингера и статья Ф. Винклера 1950 г.

3

Наиболее подробно этот вопрос рассмотрен в статье Л. Элер 1959 г. (примеч. 1). См. также примеч. 40.

4

Каталог этой выставки: Meister um Albrecht Dürer.—Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1960—1961. 1961. См. также обзор выставки и рецензии на каталог: Кнаппе К. А. Meister um Albrecht Dürer.—Zeitschrift für Kunstgeschichte, 24, 1961, S. 250—260.

5

Dürer. Schriftlicher Nachlass. Hrsg. H. Rupprich. 3. Bde. Berlin, 1956, 1966, 1969 (в дальнейших ссылках: Rupprich). Переводы на русский язык даются по изданию: А. Дюрер. Дневники, письма, трактаты. Перевод, вступительная статья и комментарии Ц. Г. Нессельштраус. В 2-х т. Л.—М., 1957 (в дальнейших ссылках: Нессельштраус).

6

К сожалению, эта тема почти не разработана. По сей день наиболее полным трудом является вышедшая еще полвека назад книга: Huth H. Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg, 1923. Этот вопрос рассмотрен в более широком аспекте, чем в данной статье, в книге автора «Дюрер и его эпоха» (М., 1972, с. 33—38).

7

Правда, в Нюрнберге декретами городского Совета от 8 и 16 июля 1482 г. живописцам разрешалось содержать в мастерской одного подмастерья-столяра (см. публикацию: Gümbel A. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, 43, 1922, S. 284, Anm. 116). Но в Нюрнберге не было цехов и, следовательно, отсутствовали многие строгости. Иногда сам заказчик распределял работы по различным мастерским, как это имело место с алтарем, заказанным Себастьяном Шрейером для церкви св. Креста в Гмюнде (Rupprich, Bd. 1, S. 246—247, № 5).

8

Например, подпись Ганса Мультчера на алтаре из Вурцаха (Берлин-Далем, Музей)

9

См. статью «Сигнатуры немецких художников XV—XVI веков как объект социологических изысканий».

10

В источниках XV—XVI вв. упоминаются Diener (слуги), Knechte (работники), Gesellen (подмастерья). Поскольку их функции нигде не оговариваются, в настоящее время практически невозможно установить разницу между этими понятиями.

11

К примеру, Дюрер пишет заказчику Якобу Геллеру 28 августа 1507 г., что получил доску у столяра и отдал ее мастеру (Zubereiter) для грунтовки и золочения (Rupprich, Bd. 1, S. 64, № 12; Нессельштраус, т. 1, с. 77).

12

Например, «Встреча Марии и Елизаветы» (Базель, Публичное художественное собрание).

13

Портреты в музее в Реймсе. В одном 1533 г. мастерская выпустила «60 пар портретов курфюрстов Фридриха и Иоганна» (см.: статью этого сборника—«Сигнатуры немецких художников»).

14

Винклер (Winkler F. Skizzenbücher eines unbekanntenen rheinischen Meisters um 1500.—Wallraf-Richartz Jahrbuch, N. F. 1, 1930, S. 123—152) считает автором рисунков рейнского художника. Л. Элер (статья 1959 г.) пытается доказать, что наброски рисовал молодой Балдунг еще до того, как попал в ученики к Дюреру.

15

Rupprich, Bd. 1, S. 245, № 2.

16

Ibid., S. 246, № 3.

17

Ibid., S. 246—247, № 5.

18

Ibid., S. 65, № 13; S. 73—74, № 20; Нессельштраус, т. 1, с. 77, 85.

19

Ibid., S. 48—51, № 5—6; Нессельштраус, т. 1, с. 58—60.

20

Ibid., S. 242, № 19.

21

Neudörfer J. Nachrichten von Künstlern... (Ausg. Wien, 1875).

22

Ряд живописных произведений, датируемых девяностыми годами и носящими черты творчества Дюрера, хотя и считаются изделиями мастерской, относятся или к творчеству самого мастера или являются работами других нюрнбергских художников, подражающих молодому Дюреру. Так, вопрос об авторстве дрезденской серии картин со сценами «Семи страстей Марии» не может быть решен тем, что ее приписывают «мастерской Дюрера». Ибо мастерской, где подмастерья писали бы картины, в те годы у Дюрера не было.

23

Родился ок. 1480 г., умер в 1520 г. Нейдерфер утверждает, что Кульмбах был учеником Якопо деи Барбары; Зандрарт называет его учеником Дюрера. Одно утверждение не исключает другое. Кульмбах стал гражданином Нюрнберга лишь в 1511 г. и только после этого подписывал свои произведения монограммой. См.: Stadler F. Hans von Kulmbach. Wien, 1936; Winkler F. Hans von Kulmbach. Kulmbach, 1959; см. также: Либман М. Я. Дюрер и его эпоха, с. 83—84.

24

Hrosvita von Gandersheim. Opera. Nürnberg, 1501 (два титульных листа по наброскам Дюрера); Celtis Conrad. Quatuor libri amorum. Nürnberg, 1502. (совместно с Дюрером); Pinder Ulrich. Der beschlossenen Gart. Nürnberg, 1505 (Кульмбах, Шейфелейн, Бальдунг и др.); Idem. Speculum passionis. Nürnberg, 1507 (здесь участие Кульмбаха сомнительно).

25

Родился ок. 1480/85 гг., умер ок. 1538/40 гг., был в мастерской Дюрера до 1507 г. Скольнибудь полной монографии о художнике нет. Для нашей темы представляет интерес: Buchner E. Der junge Schäufelein als Maler und Zeichner.—In: Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig, 1927, S. 46—76; см. также: Либман М. Я. Дюрер и его эпоха, с. 84.

26

Подробно о Гансе Бальдунге Грине в статье настоящего сборника на с. 177. Для нашей темы особый интерес представляет. Oettinger K., Knappe K. A. Op. cit.

27

Rupprich, Bd. 1, S. 48—51, № 5—6; Нессельштраус, т. 1, с. 58—60.

28

Интересный материал дала выставка «Мастера вокруг Альбрехта Дюрера». Он был использован в упомянутой монографии Эттингера и Кнаппе.

29

Oettinger K., Knappe K. A. Op. cit., S. 19—20.

30

Эттингер и Кнаппе (Oettinger K., Knappe K. A. Op. cit., S. 36) считают, что, завершив в 1507 г. работы в Галле, Балдунг еще раз возвратился в мастерскую Дюрера. На пасху 1509 г. он получает права бюргера в Страсбурге, в 1510 г.—открывает там мастерскую.

31

Бальдунг ставит вместо подписи знак в виде листа винограда. Шейфелейн — в виде лопатки (Schaufel). Шейфелейн изредка ставит монограмму, еще в 1504 г., работая вместе с Дюрером.

32

Первый был предназначен для швабского города Гмюнда. До нас он не дошел. Второй стоял во франкфуртской церкви доминиканцев. В 1615 г. средняя часть была куплена баварским курфюрстом Максимилианом и увезена в Мюнхен, где она сгорела в 1674 г. Сохранились боковые створки и копия средней части алтаря.

33

В работе над алтарем Геллера принимал участие брат Дюрера Ганс (Rupprich, Bd. 1, S. 73—74, № 20; Нессельштраус, т. I. с. 85)

34

Они вошли в историю искусства как «малые мастера» (Kleinmeister) и как «три безбожных художника»: в 1525 г. они были привлечены к суду по обвинению в атеизме и анархизме и на короткий срок изгнаны из Нюрнберга. Георг Пенц (ок. 1500—1550) не был уроженцем Нюрнберга; видимо, посетил Италию. Ганс Зебальд Бегам (1500—1550) — нюрнбержец, но с 1530 г. жил в других местах. Его брат Бартель, быть может, и не был непосредственно связан с мастерской Дюрера. На русском языке см. об этих художниках: Нежевина В. М. Нюрнбергские граверы XVI века. М., 1929; Либман М. Я. Дюрер и его эпоха, 85—86.

35

Rupprich, Bd. 1, S. 243, № 26, 27; S. 307—311, № 22.

36

Рисунки Дюрера к алтарю находятся в Штеделевском институте во Франкфурте-на-Майне (Winkler F. Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins. Berlin, 1942, № 89, 90. В дальнейших ссылках — WK).

37

В церкви св. Зебальда в Нюрнберге. Рисунки Дюрера — W 508, 509, 510. Tietze H., Tietze-Conrat E. (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1934—1935, S. 69) приписывают эти рисунки Кульмбаху. В последнее время к их мнению присоединился Л. Элер (устно). О рисунках Кульмбаха см.: WK, № 89, 90.

38

Немного позже мы наблюдаем аналогичную ситуацию в Базеле: братья Гольбейн, Амброзиус и Ганс Младший, прибыв в 1515 г. в Базель, вступают в мастерскую местного художника Ганса Гербстера, однако сохраняют право подписывать собственные работы своей монограммой. Правда, значение мастерской Гербстера несравнимо с мастерской Дюрера.

39

Исключениями являются упомянутые гравюры Шейфелейна 1504—1507 гг., помеченные его монограммой.

40

Здесь стоит обратиться к теории о «небрежно брошенной» монограмме Дюрера («geschleudertes» Dürer-Monogramm). По мнению Лизы Элер, среди подписанных этой монограммой листов нет ни одного рисунка Дюрера. Это сплошь работы Кульмбаха и Бальдунга. Далее она обращается к датировке этих рисунков и распределяет их на 1500—1514 гг. С этими выводами исследователиницы в общем можно согласиться. Затем она пытается доказать, что «небрежно брошенную» монограмму на всех этих рисунках проставил Кульбах, хотя находились они впоследствии у Бальдунга и попали от него к Себастиану Бюзлеру, страсбургскому художнику и хронисту. Здесь ученый вступает в явное противоречие с обычаями того времени. Пусть анализ чернил, графологические исследования и поддерживают эту гипотезу (хотя и не доказывают ее!), но она рушится, если мы представим себе ситуацию в мастерской того времени.

Или Кульбах ставил монограмму своего мастера на своих рисунках и рисунках Бальдунга, будучи членом мастерской, то есть не позднее 1505—1506 гг. Но тогда рисунки не могут быть датированы более поздним временем. Или же монограмма была поставлена в последующее время кем-то из коллекционеров, и тогда рисунки могут относиться к любому периоду творчества Бальдунга и Кульмбаха. И поскольку эти рисунки были, по видимому, созданы вплоть до 1514 г., то имел место, скорее всего, второй случай. Таким образом, пока что следует возвратиться к гипотезе Паркера (Parker K. T. Die Meisterzeichnung. Elsass. Freiburg, 1928, Taf. 25), по которой монограммы были проставлены Бюзлером; ее развили

Ф. Винклер (Winkler F. Skizzenbücher eines unbekanntem rheinischen Meisters um 1500, S. 144—146), Е. Флехсиг (Flehsig E. Op. cit., Bd. 2, S. 45—51). Фальсификатор подбирал, конечно, чернила под цвет каждого рисунка в отдельности, а за четыре века чернила как рисунков, так и монограмм приобрели настолько схожий вид, что их трудно отличить.

41

Koch C. Die Zeichnungen Hans Baldung Griens. Berlin, 1941, № 22 (в дальнейших ссылках — K).

42

В. Гутман. (Zur Kopenhagener Kopfstudie Hans Baldung Griens. — Marburger Jahrbuch, 17. 1959, S. 193—196) сближает рисунок Бальдунга в Гос. художественном музее в Копенгагене, изображающей запрокинутую назад голову старика (K 44), с одним из набросков Дюрера к алтарю Геллера (1508, Берлин, Кабинет гравюр, W 448). По его мнению, копенгагенский рисунок доказывает факт вторичного пребывания Бальдунга в мастерской Дюрера в 1508 г. после завершения работ в Галле. Оба рисунка настолько различны (к тому же они зеркальны), что вряд ли можно говорить об их связи.

43

У Бальдунга, помимо упомянутого рисунка — «Мария на полумесяце» (1503, Лондон, частное собрание) по гравюре Дюрера В. 30: «Казнь св. Варвары» (К 6 Берлин-Далем, Музей) по деревянной гравюре Дюрера «Казнь Св. Екатерины» (В. 120). У Шейфелейна — «Женщина с ребенком» Эрланген, Университет) представляет собой копию рисунка Дюрера 1502 г. в Оксфорде (W 186). У Кульмбаха — «Ангельская месса» (WK 12, Берлин, частное собрание) является копией рисунка Дюрера в Музее в Ренне (W 181), «Казнь Иоанна Крестителя» (WK 17, Париж, Лувр) — пастичко из рисунков и гравюр Дюрера.

44

До нас дошли почти исключительно их портретные наброски, но и те в небольшом количестве.

45

Помимо упомянутой профильной головы к конструкциям Бальдунга относится рисунок с головой Христа (K 17, Париж, Лувр). У Кульмбаха имеется рисунок пропорций (WK 13, Берлин, Кабинет гравюр; Л. Элер сомневается в авторстве Кульмбаха).

- 46
Бальдунг — образы ландскнехтов (К 9, Бремен, Кунстхалле; Дельменхорст, частное собрание; К 13, Базель. Публичное художественное собрание). Жанровые сцены у Кульмбаха (WK 2—5, 7—11). Шейфелейн не обладал богатой фантазией.
- 47
Интересно, что Дюрер вообще не стремился к таким большим и трудоемким работам. В первом десятилетии XVI в. они выполнялись мастерской Вольгемута, а после ее закрытия — Кульмбахом. Характерны сетования Дюрера о нерентабельности таких работ (письма Геллеру: Ruppriчh, Bd. 1, S. 67—73, № 15, 16, 18, 19; Нессельштраус, т. 1, с. 79—81, 82—85).
- 48
В работе над «Триумфальной аркой» участвовали также Шпрингкнее, Траут, Ганс Дюрер и Альбрехт Альддорфер. Последний жил в Регенсбурге, откуда присылал свои рисунки в Нюрнберг. Характерным приемом было применение *contre-еrgeue*. Например, Дюрер рисовал какую-нибудь декоративную деталь, а помощник перерисовывал ее в зеркальном отражении. К этого же типа декоративным работам относится «Триумфальное шествие Максимилиана», где участие Дюрера было еще менее значительным.
- 49
После возвращения из Нидерландов Дюрер преимущественно писал портреты. «Четыре апостола» являются целиком работой самого мастера, а многофигурные композиции, где помощь учеников была бы уместна, дошли лишь до стадии предварительных рисунков и эскизов и не были воплощены.
- 50
Ганс Зебальд Бегам, «Эскизы восьми голов» (рисунок в Брауншвейге, 1518), «Голова Христа» (гравюра 1519 г.), «Адам», «Ева» (гравюры того же года) и т. д. Иерг Пенц пользуется вначале монограммой *IB* (Jörg Bencz), приблизительно с 1530 г. переходит к монограмме из сплетенных букв *G.P.*
- 51
Г. З. Бегам, «Мария с грушей» (гравюра 1520 г.); его же «Голова Христа» (гравюра 1520 г.) передает черты Христа из гравюры Дюрера 1513 г.; «Два ангела, поддерживающие плат Вероники».
- 52
Г. З. Бегам, «Танцующие крестьяне» (гравюра 1522 г.).
- 53
Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt... Nürnberg, 1525; Vier bücher von menschlicher Proportion... Nürnberg, 1528. Между этими двумя трактатами Дюрер выпустил «Наставление к укреплению городов, замков и крепостей» (Etlіche underrіcht zu befestigung der Stett Schloss und flecken. Nürnberg, 1527), не имеющее прямого отношения к руководству для молодых художников.
- 54
Эти взгляды предвосхищены в «Книге об искусстве» Ченнинно Ченнини, написанной около 1390 г.
- 55
Ruppriчh, Bd. 2, S. 113, № 5; Нессельштраус, т. 2, с. 28.
- 56
Посвящение Виллибальду Пиркгеймеру «Четыре книги о пропорциях» (Ruppriчh, Bd. 1, S. 125—126, № 69; Нессельштраус, т. 2, с. 122).
- 57
Об этом см.: Нессельштраус, т. 2, с. 38, примеч. 9.
- 58
«Эстетический экскурс» в конце 3-й книги «Четырех книг о пропорциях» (Lange K., Fuhse F. Dürers schriftlicher Nachlass. Halle, 1893, S. 230—231; в дальнейших ссылках: Lange-Fuhse; Нессельштраус, т. 2, с. 196—197).
- 59
Наброски к предисловию «Книги о живописи» (Ruppriчh, Bd. 2, S. 101; № 1; Нессельштраус, т. 2, с. 19); введение к «Трактату о пропорциях» 1513 г. (Ruppriчh, Bd. 2, S. 132, № 9, 3; Нессельштраус, т. 2, с. 35, 37); «Эстетический экскурс» (Lange-Fuhse, S. 217; Нессельштраус, т. 2, с. 186).
- 60
Посвящение Пиркгеймеру «Четырех книг о пропорциях» (Ruppriчh, Bd. 1, S. 125, № 69; Нессельштраус, т. 2, с. 121); фрагмент из лондонского манускрипта (Британский музей, т. 3, л. 42; Нессельштраус, т. 2, с. 235, прим. 44).
- 61
Посвящение Пиркгеймеру (Ruppriчh, Bd. 1, S. 126, № 69; Нессельштраус, т. 2, с. 122).
- 62
«Эстетический экскурс» (Lange-Fuhse, S. 222—223; Нессельштраус, т. 2, с. 190).
- 63
Lange-Fuhse, S. 221; Нессельштраус, т. 2, с. 189, а также с. 10.
- 64
Ruppriчh, Bd. 2, S. 91, № 1; S. 99, № 2; Нессельштраус, т. 2, с. 9, 12.
- 65
Ruppriчh, Bd. 2, S. 92, № 1, 2; Нессельштраус, т. 2, с. 10.
- 66
Ruppriчh, Bd. 2, S. 92, № 1, 2; Нессельштраус, т. 2, с. 10—11.
- 67
Lange-Fuhse, S. 183—184; Нессельштраус, т. 2, с. 56, 59. См. также: «Эстетический экскурс» (Lange-Fuhse, S. 219; Нессельштраус, т. 2, с. 188).
- 68
«Эстетический экскурс» (Lange-Fuhse, S. 224—225; Нессельштраус, т. 2, с. 192).
- 69
Ruppriчh, Bd. 2, S. 99, № 1; Нессельштраус, т. 2, с. 12.
- 70
Lange-Fuhse, S. 229; Нессельштраус, т. 2, с. 195.
- 71
Ruppriчh, Bd. 2, S. 99, № 1; Нессельштраус, т. 2, с. 12.
- 72
Lange-Fuhse, S. 226; Нессельштраус, т. 2, с. 193.
- 73
Ruppriчh, Bd. 2, S. 95, № 2; Нессельштраус, т. 2, с. 12. Исследователи отметили связь взглядов Дюрера с идеями неоплатоников (Нессельштраус, т. 2, с. 38, примеч. 6).
- 74
Lange-Fuhse, S. 227; Нессельштраус, т. 2, с. 193.
- 75
Lange-Fuhse, S. 227, 230; Нессельштраус, т. 2, с. 193, 194, 196.
- 76
Ruppriчh, Bd. 1, S. 125, № 69; Нессельштраус, т. 2, с. 122. В одном из набросков к посвящению сказано: «Ибо я считаю плохим разумом тот, который всегда следует за другими и не хочет искать лучшего или дальнейшего на основе собственного опыта» (Ruppriчh, Bd. 1, S. 104, № 47; Нессельштраус, т. 2, с. 218).
- 77
Lange-Fuhse, S. 218; Нессельштраус, т. 2, с. 187.
- 78
Образ смерти в виде полуистлевшего трупа у Бальдунга (например, рисунок в Базельском публичном художественном собрании, К 15); наброски Пенца с иллюзионистическими конструкциями.

ЛОНДОНСКИЙ РИСУНОК «ГОЛОВА СТАРОЙ ЖЕНЩИНЫ»

Альбрехт Дюрер сделал немало для того, чтобы последующие поколения сумели разобраться в его грандиозном творческом наследии. Он подписывал и датировал многие свои произведения, он оставил дневник и автобиографические записи, письма и теоретические трактаты. Более того, о нем писали люди, знавшие его. Так что точек опоры для изучения произведений художника имеется несравненно больше, чем материалов по творчеству других его немецких современников. И все же — сколько неясного, запутанного, а порой и неизвестного в биографии и искусстве Дюрера! Здесь и вопросы первостепенной важности: например, был ли художник во время второго итальянского путешествия во Флоренцию и Риме и, следовательно, мог ли он встретиться с Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэлем? Кто тот таинственный незнакомец, у которого Дюрер в Болонье приобрелся к «тайнам перспективы»? Не идентичен ли Маттиас, которому Дюрер подарил свои гравюры в дни коронации Карла V в Аахене, Матису Готхарту, великому Грюневальду? А частных вопросов, касающихся иконографии и атрибуции, огромное количество. И хотя эти вопросы относятся лишь к отдельным произведениям, они все же связаны со столь выдающейся личностью, что решение каждого из них добавляет хоть маленький кирпичик к грандиозному зданию «Dürerforschung».

Это последнее обстоятельство побуждает нас предложить нижеследующую атрибуционную работу. Она касается превосходного рисунка, вокруг авторства которого не утихают дискуссии и чьим создателем называли самых различных художников, в том числе и Дюрера. Речь идет о рисунке Британского музея в Лондоне, изображающем голову старой женщины в платке¹. Старуха повернута в три четверти влево. Она немного подалась вперед. Это движение подчеркнуто резкой диагональю складки платка, идущей справа сверху вниз налево. Рисунок сделан быстрыми штрихами, на лице — короткими, на платке — длинными и энергичными. Скупые меловые света придают портрету особую жизненность. Создается впечатление солнечных бликов, играющих на лице и на платке.

Рисунок издавна привлекает внимание остротой характеристики модели, остротой, находящейся где-то на грани гротеска, уверенностью штриха и красивой цветовой гаммой: на коричневато-красном довольно темном фоне выступает бархатистая чернота угля и яркая белизна мела. О высоком качестве рисунка сложилось вполне определенное мнение. Что же касается атрибуции, то здесь по сей день идут споры, в ходе которых этот лист приписывался, и не кем-нибудь, а крупнейшими знатоками, самым разным художникам, представляющим различные школы.

Обычно сведения об истории атрибуции какого-либо произведения выносят в сноски или примечания. В данном случае нам бы хотелось привести эти сведения в самом тексте, ибо атрибуционная «одиссея» лондонского рисунка представляет несомненный интерес.

Первым упомянул «Голову старой женщины в платке» Ш. Эфрусси². Он обратил внимание на выражение лица старухи, как он пишет, «неприятное, почти злобное», но сомнений в авторстве Дюрера у него не возникло. Спустя более чем двадцать лет о рисунке вспомнил Ф. Бок³. Среди других весьма рискованных атрибуций автор приписывает лист позднему Грюневальду и при этом ссылается на мнение мюнхенского исследователя А. Бейерсдорфера. Он же дает рисунку следующую характеристику: «Худое, при этом в мясистых частях все же мягкое, необычно выразительное лицо, подбородок, как выступ скалы, пылающий, немного косящий взгляд, с напряженной концентрацией направленный внутрь, по-грюневальдовски таинственный и тревожный». Далее Бок высказывает предположение, что рисунок мог послужить штудией для образа св. Анны. Со ссылкой на Бока рисунок публикует крупнейший английский знаток ранней графики Кемпбелл Доджсон как произведение Грюневальда⁴.

В начале Фридрихом Липпманом и завершеном Винклером полным изданием рисунков Дюрера этот лист опять приписывается великому нюрнбержцу, но без особой уверенности⁵, — скорее из-за того, что он не похож, по мнению авторов, на произведения других художников. Особенно их смущает «банальный маскарад», которым, с их точки зрения, развлекается художник. Уже в следующем году К. Доджсон и К. Т. Паркер определенно высказались в пользу Дюрера⁶. Но тогда же чета Титце столь же решительно отвергла авторство Дюрера, правда, не предложив своего «кандидата»⁷ Э. Флехсиг, автор серьезной двухтомной монографии о Дюрере, также не признал здесь руку нюрнбержца⁸. А Иосиф Медер, директор венской Альбертины, старейший специалист по немецкой графике, назвал возможным творцом нашего рисунка Вольфа Губера, видного представителя «Дунайской школы».

Фридрих Винклер в своем четырехтомном корпусе рисунков Дюрера уделил этому листу большое внимание и в аргументированной аннотации сумел если не доказать авторство Дюрера, то, во всяком случае, привести убедительные доводы в его пользу⁹. Сомнения, пишет он, вызывает необычная техника. «Нет в творчестве Дюрера ни одного аутентичного рисунка углем с пробелами на красноватой бумаге» (мы убедимся в том, что Винклер здесь ошибается, но об этом позже). Зато в пользу авторства Дюрера говорят «тонкая организация штриховки», дюреровская каллиграфия и мощь линий, образующих контур платка. Далее Винклер приводит ряд рисунков из разных периодов творчества Дюрера, более или менее близких по технике к лондонскому рисунку. Этому же мнению придерживаются К. Эттингер и К. А. Кнаппе в их книге «Ганс Бальдунг Грин и Альбрехт Дюрер в Нюрнберге»¹⁰, хотя их датировка отличается от датировки, предложенной Винклером (и об этом речь пойдет ниже). Но все же после всех стараний Винклера принадлежность рисунка Дюреру не всеми признана. Так, крупнейший авторитет, Эрвин Панофский, высказывает в каталожной части своей монографии коротко и определенно свое мнение об интересующем нас рисунке: «not by Dürer»¹¹.

Так что же: Дюрер или не Дюрер? С одной стороны, авторитет Доджсона, Липпмана, Винклера, с другой — Медера, Титце, Флехсига, Панофского¹². Уже этот перечень имен вовлекает исследователя в гущу спора. Можем ли мы привести дополнительные и, может быть, решающие аргументы в пользу одного или другого мнения?

Большинство знатоков, писавших о «Голове старой женщины», подчеркивало два момента: необычность техники (например, Винклер) и странный мотив (вспомним слова Липпмана и Винклера о «банальном маскараде»). Но так ли уж уникален этот лист в смысле технического среди рисунков Дюрера? И не найдем ли мы произведений нюрнбержца или его мастерской, где использован тот же или близкий мотив старухи с головой, закутанной в платок?

Начнем со второго вопроса. Нам кажется, что необычайно выразительный образ лондонской старой женщины все же привлек внимание одного из самых верных учеников Дюрера — Ганса Зюса из Кульмбаха. В Дрезденском кабинете гравюр хранится набросок Кульмбаха к витражу с изображением «Юдифи и

Олоферна»¹³. Юная героиня отрубила голову полководцу и опускает ее в мешок, поданный служанкой. Достаточно бросить взгляд на служанку, чтобы обнаружить разительное сходство между нею и лондонской старухой. Тот же странный головной убор, почти одинаковый поворот головы и, если вообще позволительно сравнивать портретный набросок с крохотной фигуркой в композиционном эскизе, некоторое сходство черт лица: большой крючковатый нос и сильно выступающий подбородок.

Теперь и в образной характеристике лондонской старой женщины многое становится ясным. Здесь изображена не Анна, мать Богородицы, как это предполагал Бок и следом за ним Доджсон. Изумительный по экспрессии рисунок был использован в дальнейшем для отнюдь не священного образа служанки в сцене обезглавления Олоферна. Ведь нередко в искусстве прошлых веков служанку Юдифи изображали старой и никак не благородного вида женщиной, напоминающей скорее ведьму или сводню, чем наперсницу героини. Именно острота характеристики привлекла Кульмбаха в рисунке учителя, а не совсем обычно повязанный платок не служит «банальному маскараду», но представляет собой головной убор библейского персонажа.

Но и дрезденский рисунок не сразу нашел своего автора. В коллекции он издавна числился работой Ганса Бальдунга Грина¹⁴. В цитированной выше монографии Бока он, так же как и лондонский лист и многие другие давно отвергнутые атрибуции, был приписан Грюневальду¹⁵. У Тиме считал дрезденский рисунок работой ученика Дюрера — Ганса Леонгарда Шейфелейна¹⁶. И лишь Винклер доказал авторство Кульмбаха, всеми ныне признанное¹⁷. Для нас важно то, что наиболее серьезные исследователи связывают дрезденский рисунок с кругом Дюрера (с Бальдунгом, Шейфелейном, наконец, Кульмбахом). Действительно, по композиции, каллиграфичности штриха, графическому мастерству он вписывается в работы дюреровской мастерской. Некоторая мелочность штриховки, немного вялая проработка объемов сближают его с творчеством именно Кульмбаха.

Мы знаем, что Дюрера связывала с Кульмбахом дружба, которая сохранилась даже после того, как бывший подмастерье стал самостоятельным художником. Об этом свидетельствуют работы Кульмбаха, сделанные по рисункам Дюрера, а иногда и не без его помощи¹⁸. Так что использование Кульмбахом рисунка учителя не удивляет. Вместе с тем этот факт позволяет добавить еще один аргумент в пользу авторства Дюрера по отношению к лондонскому рисунку.

Можем ли мы подкрепить этот аргумент другими доводами и соображениями? В частности, так ли необычна техника лондонского рисунка?

Дюрер — один из лучших рисовальщиков в мировом искусстве — чувствовал себя одинаково уверенно, работая различными материалами и инструментами. Для рисунков большого формата, изображающих крупные объекты, он часто пользовался податливым и мягким древесным углем, обладающим бархатистым черным цветом. В те времена бумага была сравнительно низкого качества, и ее приходилось грунтовать, чтобы ей придать плотность и гладкую поверхность. Со временем стали добавлять к грунтовке краску. Помимо черного штриха и цветного оттенка бумаги, стали пользоваться мелом или белилами, чтобы обозначить света и придать рисунку рельефность.

Альбрехт Дюрер возглавил эти поиски в области техники. Правда, он предпочитал голубой тон бумаги, на венецианский лад. Но Винклер не прав, когда утверждает, что художник никогда не пользовался красноватым тоном бумаги, работая углем с пробелами. Сам исследователь включил, например, в свой корпус рисунков Дюрера лист «Голова Марии» (Базель, Публичное художественное собрание)¹⁹, исполненный в той же технике, что и лондонская «Голова старой женщины». А портретных (и не только портретных) голов, нарисованных углем, у Дюрера много. О некоторых из них речь пойдет далее.

Исследователи отмечали остроту характеристики образа старой женщины. Еще Эфрусси назвал ее «неприятной, почти что злобной», Бок находил этот образ «тайнственным и тревожным». Есть в нем некий злобный юмор. В этом

смысле лондонский рисунок также не стоит особняком. По рисункам, гравюрам, картинам, письмам и даже стихотворениям Дюрера мы знаем, что он обладал своеобразным — грубоватым и ядовитым одновременно — юмором. Это качество художника не раз проявлялось в созданных им портретах. Пожалуй, самой близкой параллелью к лондонскому рисунку, и по образу и по манере, является известный портрет некоего Конрата Феркеля в том же Британском музее²⁰. Как и в женском портрете, это в чем-то гротескный образ, схваченный столь же остро и уверенно. Как и там, привлекает внимание головной убор. Модель фиксирована здесь в сильном сокращении, что усиливает еще необычный, причудливый характер портрета²¹. Много общего в манере рисунка: бережная, «ласкающая» моделировка лиц, иногда параллельными штришками, и смелые бравурные линии в рисунке головных уборов. Оба рисунка сохраняют характер быстрого и удивительно свежего, спонтанного наброска.

«Портрет Феркеля» — не единственная параллель. Можно упомянуть (сплошь рисунки углем): «Голову старика» (Британский музей, 1505 г., WD № 372), «Голову человека в тюрбане» (Британский музей, 1503 г. WD № 271), «Голову крестьянки» (Роттердам, Музей Бойманс, 1505 г., WD № 371).

Итак, мы попытались доказать, что «Голова старой женщины» в Британском музее не является инородным элементом в oeuvre Дюрера; наоборот — она без нажима включается в творчество великого мастера.

Однако вспомним, что авторами лондонского рисунка назывались также Грюневальд и Губер. Винклер отвергает авторство как одного, так и другого. По этому поводу можно добавить следующее: Грюневальд никогда не работал углем и не пользовался тонированной бумагой. Зачем же было ему внезапно изменить своей привязанности к черному мелу и белой бумаге? Далее, удивительное свойство грюневальдского рисунка — это его аморфность. Художник не идет от формы, от структуры, от костяка. Его образы в чем-то напоминают видения, беспрестанно меняющиеся как облака под напором ветра. Вот почему лондонская старуха с лицом как бы вырезанным из твердого материала не может быть произведением Грюневальда.

В 1522 году Вольф Губер исполнил углем с пробелами на красноватой бумаге ряд голов. В отношении техники и жанра они близки к «Голове старой женщины». Но достаточно взять для сопоставления одну из лучших работ Губера (а большинство рисунков такого типа посредственного качества), чтобы убедиться в правильности слов Винклера о слишком высоком качестве лондонского листа по сравнению с произведениями «дунайца». В рисунке «Голова старика в меховой шапке» (Эрланген, Библиотека университета, 1522 г.) выступают упрощенность штриха и утрировка характеристики. Если в рисунке из Британского музея, как и в других схожих листах Дюрера, даже в «Портрете Феркеля», всегда чувствуется связь с конкретной моделью, то здесь на первый план выступает мимическая схема, встречающаяся у Дюрера разве что в его физиономических чертежах к трактатам. Нет здесь тонкости и многообразия штриха, как нет и жизненности образа и остроты характеристики. Такой рисунок, как «Голова старой женщины», мог создать лишь один мастер — Альбрехт Дюрер.

Теперь хотелось бы найти этому рисунку место в хронологии работ Дюрера.

Фр. Винклер поместил лондонский рисунок в раздел, посвященный поездке 1505 года в Венецию и пребыванию художника в этом городе. Мотивов такой датировки он не приводит. Эттингер и Кнаппе сближают «Голову старухи» с подготовительными рисунками Дюрера к картине «Христос среди книжников» (Лугано, собрание Тиссена), в особенности с рисунком мужской головы (Флоренция, Уффици; WD № 433). Сюда же они подключают профильное изображение головы девушки (Британский музей, WD № 374). И поскольку картина «Христос среди книжников» датирована 1506 годом, то рисунки относятся, по мнению исследователей, к концу пребывания Дюрера в Италии. К тому же все эти произведения, как картина, так и рисунки, свидетельствуют о знакомстве Дюрера с творчеством Леонардо да Винчи²². Что касается «Христа среди книжников», то на связь этой картины с Леонардо указывалось

уже давно и не без основания. По отношению к лондонской старухе сравнение с рисунками итальянского периода ничего не дает. Характерные, в чем-то таинственные образы встречаются довольно часто и в разные периоды в творчестве Дюрера. Тут, по-видимому, надо искать иные критерии.

Внимательные наблюдения над творческой эволюцией великого нюрнбержца позволяют сделать следующую констатацию: интересы Дюрера время от времени менялись. И эти перемены касались отнюдь не только круга тем, но в еще большей степени технических средств и художественных материалов. Так, например, мастер временами предпочитал гравюру живописи, резцовую гравюру ксилографии и т. д. Такого же рода перемены можно констатировать в области рисунка. Дюрер обычно любил рисовать пером и тушью. Но иногда он увлекался или черным мелом, или углем, или серебряным штифтом (даже тогда, когда эта техника давно уже вышла из моды).

Первый период увлечения углем относится к 1503—1505 годам. Быть может, это увлечение связано с тем, что лишь в самом начале века научились фиксировать столь непрочный материал. Если до этого рисунки углем делались как подготовка, рассчитанная на окончательное воплощение в иной технике, то теперь появился смысл в создании самостоятельных рисунков углем, закрепленных фиксажем. 1503 годом датирована серия из восьми портретов и голов, сплошь выполненных в этом материале. Среди них упомянутая выше «Голова Марии» из базельского Публичного собрания, наиболее близкая параллель в техническом смысле к лондонской старухе. Вследствии количества такого рода рисунков резко уменьшается. Так, 1505 годом датирован лишь один портретный набросок углем (WD № 372) и два фигурных рисунка (один из них — известное изображение Смерти на кляче — «memento mei» из Британского музея, WD № 377). В Италии и после возвращения в Нюрнберг Дюрер работает почти без исключения черным мелом. В частности, оба рисунка, которые Эттингер и Кнаппе связывают с лондонской старухой, исполнены мелом, а не углем. Правда, 1508 годом помечены два портрета углем — «Голова негра» (Вена, Альбертина, WD № 431) и столь важный для нашей атрибуции портрет Конрата Феркеля. Но тут следует отметить, что английские исследователи — Доджсон, Паркер, Конвей — считают, что первичная дата на этом листе читается 1503 и что впоследствии она была переделана на 1508²³. В таком случае столь важная для нашего рисунка параллель также переносится на 1503 год.

Итак, рисунки Дюрера, наиболее близкие в техническом, а отчасти и образном, смысле к лондонской голове старой женщины, были созданы около 1503 года, что позволяет нам отнести и этот лист к тому же времени.

Посмотрим, нельзя ли найти дополнительные подтверждения для предлагаемой нами передатировки.

Выше была отмечена связь лондонского рисунка «Голова старой женщины» с «Юдифью» Кульмбаха. Датировка рисунков Кульмбаха, по мнению их каталогизатора — Винклера, чрезвычайно затруднительна, так как мастер очень редко помечал годом свои работы. Помимо этого, будучи художником, при всей своей талантливости поддающимся влияниям, он обладал неустойчивым стилистическим почерком (лишь к концу своей короткой жизни Кульбах пришел к собственной, немного упрощенной манере перового рисунка). Так, убедительно доказав авторство Кульмбаха по отношению к «Юдифи», Винклер добавляет лишь одну фразу по поводу датировки рисунка: «Может быть еще переходное время (1507 по 1510)», не подкрепив ее никакими доказательствами. Но рисунок имеет водяной знак, быть может, позволяющий уточнить датировку.

Только сейчас исследователи рисунков стали серьезно относиться к водяным знакам на бумаге. Изучение водяных знаков на гравюрах имеет более чем полувекую историю, хотя и в этой области многое предстоит еще сделать. А проверка бумаги на водяные знаки дает ученым некоторые точки опоры для датировки, а иногда и локализации рисунков и гравюр.

Водяной знак листа с «Юдифью» — одна из многочисленных вариаций головы быка с жезлом, вырастающим между рогами и увенчанным крестом; вокруг

жезла обвивается змея²⁴. Медер, интересовавшийся лишь водяными знаками на гравюрах Дюрера, отмечает употребление в Нюрнберге бумаги с вариантами этого знака с 1488 по 1530 год. Причем этого типа бумагой широко пользовались не только печатники Гульденмунд и Кобергер, крестный отец Дюрера, но сам художник²⁵. Если же мы обратимся к рисункам Дюрера на бумаге с интересующим нас знаком, то обнаружим определенную закономерность: почти все они были созданы за короткое время — между 1503 и 1504 годами²⁶. А если мы к тому же привлечем еще рисунки его учеников на такого рода бумаге, то обнаружим следующее: единственный известный нам рисунок Шейфелейна на бумаге с этим знаком представляет собой переработку рисунка Дюрера 1503 года²⁷, а из пяти листов Кульмбаха один относится к периоду ученичества у Дюрера (т. е. к 1501—1505 гг.)²⁸, другой — рассмотренный нами рисунок «Юдифь» — связан с лондонской «Головой старухи», которую мы датируем все тем же 1503 годом.

Иными словами, датировки рисунков Дюрера и его учеников на бумаге с водяным знаком в виде головы быка, креста и змеи подводят к 1503 году, к тому же времени, когда, в соответствии с нашим исследованием, Дюрер создал большинство портретных рисунков углем²⁹. Это позволяет нам добавить еще один аргумент в пользу датировки теперь уже не только лондонского рисунка, но и «Юдифи» Кульмбаха около 1503 года.

На этом можно было бы завершить статью, если бы не еще одно обстоятельство, имеющее отношение теперь уже к «Юдифи» Кульмбаха. В Дрезденском кабинете гравюр этот рисунок всегда считался парным к другому «Пирующее общество и Смерть»³⁰. Они испокон века лежали вместе в одной папке, их инвентарные номера следуют друг за другом, они почти идентичны по размерам (разница в 2 мм практически роли не играет), и материал обоих рисунков одинаковый — уголь. Однако Винклер разъединил их и приписал «Юдифь», как мы уже знаем, Кульмбаху, а «Пирушку» — молодому Дюреру. Более того, он нашел для последнего рисунка пару среди других листов Дюрера — «Европу на быке» (Эджуэр, частное собр.)³¹, хотя этот лист обрезан и его размеры не могут считаться первичными.

В атрибуции Винклером «Пирушки» вообще есть сомнительные моменты. Он датирует рисунок «до 1503 года». Но ранее именно этого года Дюрер не пользовался углем. Довод, что чан для охлаждения сосудов с вином изображен на нескольких ранних рисунках Дюрера (WD №№ 163 и 201), не убедителен. Художники в течение длительного времени могли пользоваться реквизитом, принадлежавшим мастерской. Нельзя также приводить в качестве серьезного аргумента, как это делает Винклер, то обстоятельство, что «Пирушка» по размерам больше, чем «Юдифь». Ведь речь-то идет всего о двух миллиметрах!

Зато есть веские доводы в пользу возвращения рисунка «Пирующее общество и Смерть» в пару к «Юдифи» и, более того, к атрибуции первого листа также Кульмбаху.

Вернер Шаде, автор дрезденского каталога, поместил рисунок «Пирующее общество и Смерть» среди работ Дюрера, однако высказал в тексте ряд критических соображений³². Так, он отметил, что фигура Смерти повторена в зеркальном отражении в гравюре на титульном листе указателя к многотомному базельскому изданию писаний св. Августина³³. Но, как теперь считают, автором этой гравюры был не кто иной, как Кульбах. Следовательно, дрезденский рисунок может быть также приписан этому художнику. В тексте к «Юдифи» Кульмбаха Шаде возвращается к проблеме атрибуции «Пирушки» этому же художнику и указывает вполне убедительно на стилистическую близость обоих листов³⁴.

Попытаемся добавить к этим доводам и наши доказательства.

Бумага рисунков «Юдифь» и «Пирушка» имеет один и тот же водяной знак, отсутствующий на листе рисунка «Европа на быке», предложенного Винклером в пару «Пирушке». Сам по себе этот факт мало о чем говорит, ведь нельзя объединить в серию все рисунки с одинаковыми знаками. Но когда речь идет о двух рисунках одного и того же происхождения, традиционно считавшихся

парой и к тому же технически и стилистически однородных, тогда и этот момент играет свою роль.

Теперь о «парности» рисунков. На первый взгляд, взаимно дополняющая композиция листов не бросается в глаза. Однако масштабы фигур одинаковы и их расстановка в композиции в общем симметрична. А распределение света и тени в обоих рисунках зеркально: в «Пирушке» затененные части занимают левый верхний сектор круга, в «Юдифи» — правый нижний (разумеется, речь идет не о геометрической точности). Это создает тонкий и красивый рапорт. Если же, по Винклеру, сопоставить «Пирушку» и «Европу», «парность» исчезнет. В «Европе» господствуют более крупные объемы, резко подчеркнута движение вдоль плоскости листа, отсутствует игра светотени.

Но есть, как нам кажется, еще один, на этот раз иконографический момент, сближающий оба дрезденских листа. Рисунок «Пирующее общество и Смерть», рассмотренный сам по себе, является еще одним примером (среди многих) для эсхатологических тенденций в искусстве немецкого Ренессанса. Но в связи с изображением Юдифи, отрубившей голову Олоферну, этот сюжет приобретает несколько иное значение.

Многочисленные изображения Смерти, вторгающейся в жизнь людей, основываются на библейском изречении: «Ибо человек не знает своего времени. Как рыбы попадают в пагубную сеть и как птицы запутываются в силках, так сыны человеческие уловляются в бедственное время, когда оно неожиданно находит на них» (Екклесиаст, IX, 12)³⁵. И если «Пирующее общество и Смерть» может служить иллюстрацией, так сказать, жанрового характера для этого изречения, то «Смерть Олоферна» являет собой возвышенное толкование слов Екклесиаста.

Но образам Юдифи и Олоферна в эпоху Возрождения придавалось особое значение. На столь развитом в те времена языке символов Юдифь воплощала собой теологическое понятие Непорочности (Sanctimonia) — Целомудрия (Castitas) и Смирения (Humilitas) одновременно. Ее победа над Олоферном обозначала триумф нравственной чистоты над Сладострастием (Luxuria) и Гордыней (Superbia) — пороками, присущими ассирийскому полководцу³⁶. И если воспринять «Юдифь» Кульмбаха именно в этом плане, то не является ли «Пирушка» дидактической параллелью к ней (сама Смерть наказует людей, впавших в грех Сладострастия и Гордыни)? В такого рода сопоставлении ясно выступает свойственное северному искусству XV—XVI веков стремление к назидательному сравнению, встречающемуся многократно, например, в иллюстрациях к «Biblia pauperum» и «Ars moriendi». В таком случае можно говорить о еще одной связи, на этот раз идейной, между обоими дрезденскими рисунками.

В первой части исследования была предпринята попытка закрепить за Дюрером один из превосходных рисунков немецкого Возрождения. В ходе рассуждения мы отняли у Дюрера другой рисунок и попытались приписать его Кульмбаху. Таким образом, равновесие восстановлено.

1 Уголь, пробела. Красноватая то-
нированная бумага. 260×187 мм.
Winkler F. Die Zeichnungen
Albrecht Dürers, Bd. 2, Berlin,
1937, № 373, S. 84/85 (в дальней-
шем труд Винклера о рисунках
Дюрера цитируются: WD).

2 Ephrussi Ch. Albert Dürer et
ses dessins. Paris, 1882, p. 84.

3 Bock F. Die Werke des Mathis
Grünwald.— In: Studien zur

deutschen Kunstgeschichte,
Heft 54. Straßburg, 1904, S. 131.

4 The Vasari Society for the Reprodu-
ctions of Drawings by Old Mas-
ters, p. 2, 1906—1907, p. 17,
№ 29.

5 Lippmann F., Winkler F.
Zeichnungen von Albrecht Dürer,
Bd. 6. Berlin, 1927, S. 28, № 737.

6 Dodgson C., Parker K. T. Bri-
tish Museum. Guide to the Wood-

cuts, drawings and engravings of
A. Dürer exhibited in commemora-
tion of the fourth centenary of the
artist's death. London, 1928,
№ 216.

7 Tietze H., Tietze-Conrat E.
Der junge Dürer. Kritisches Ver-
zeichnis der Werke Albrecht
Dürers, Bd. I. Augsburg, 1928,
S. 128, № A 138.

8 Flechsig E. Albrecht Dürer,
Bd. 2. Berlin, 1931, S. 451.

- WD № 373.
- 9
Oettinger K., Knappe K. A. Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg. Nürnberg, 1963, S. 30, 95 (Anm. 52), 97 (Anm. 105), 99 (Anm. 125, 126).
- 10
Panofsky E. Albrecht Dürer, vol. 2. Princeton, 1945, p. 117, № 1170. Этого же мнения придерживается автор последнего корпуса рисунков Дюрера У Л. Страусс, не включивший рисунок в число аутентичных работ великого нюрнбернца (Strauss W. L. The Complete Drawings of Albrecht Dürer. New York, 1974, vol. 6, p. 3024-3025).
- 11
См. также: Winzinger F. Umstrittene Dürerzeichnungen.— Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 25, 1971, S. 51—68, где автор приписывает лондонский рисунок ученику Дюрера Гансу Шейфелёйну.
- 12
Уголь, белая бумага. Диаметр— 273 мм. Winkler F. Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins. Berlin, 1942, № 116, S. 92—93 (WK и WS). Alt-deutsche Zeichnungen. Ausstellung des Kupferstich-Kabinettes der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Dresden, 1963, № 162, S. 56—57 (в дальнейшем: Dresden-Katalog). При составлении каталога было окончательно установлено, что материалом для рисунка послужил уголь. Винклер сомневался не черный ли мел.
- 13
Вплоть до монографии: Surljel H. Hans Baldung Grien. München, 1923, Taf. 58.
- 14
Bock F. Op. cit., S. 112—113. Включив лондонский и дрезденский рисунки в оувге Грюневальда, Бок все же не обратил внимания на сходство старой женщины и служанки.
- 15
Thieme U. Hans Leonhard Schäufeleins malerische Tätigkeit. Leipzig, 1892, S. 51.
- 16
WK № 116. Правда, Ф. Винцингер возвращается в своей статье к атрибуции Бальдунгу.
- 17
Об этом в статье настоящего сборника «Дюрер и его мастерская».
- 18
WD № 276. Монограмма и дата— 1503.
- 19
Надписан и датирован самим Дюрером: «Вот Конрат Феркель каждодневно 1508» («hуе Conrat Verkell altag 1508»). Уголь. 295×216 мм. WD № 429; Strauss, op. cit., № 1064.
- 20
Вызывает недоумение надпись. Среди друзей Дюрера был ульмский живописец Конрат Меркель. Не захотел ли Дюрер усугубить юмористический характер портрета, переименовав Меркеля в Феркеля (Verkel, Ferkel— по нем. «поросенок»? Такая игра слов— вполне в духе художника. Тем более что сохранилось стихотворение Дюрера, обращенное к Меркелю и выдержанное в столь же шутовском тоне (Lange K., Fuhse F. Dürers schriftlicher Nachlass. Halle a.d. Saale, 1893, S. 80—81).
- 21
Oettinger K., Knappe K. A. Op. cit., S. 30.99 (Anm. 125, 126).
- 22
The Dürer Society, vol. 5. London, 1902, p. 9; British Museum. Guide. 1928, № 222; The Art of Dürer. Catalogue of an exhibition in the Walker Art Gallery. Liverpool, 1910, № 251. Правда, Винклер (WD, № 429) с этим не соглашается.
- 23
Briquet C. M. Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier, vol. 4. Paris etc., 1907, № 15365—15459. Брике отмечает, что этот знак вначале возник в Северной Италии, а затем широко применялся в Южной Германии и Австрии в 1480-е по 1520-е годы. При этом малейшее отличие одного варианта от другого уже может означать, что речь идет о разных мельницах и о разных годах изготовления бумаги.
- 24
Meder J. Dürer-Katalog. Wien, 1932, № 68, 81, 84.
- 25
«Пирующее общество и Смерть» (уголь. Винклер датирует немногим раньше 1503 г. WD № 215; Дрезден, Кабинет гравюр), «Женский портрет» (уголь датирован 1503 г. WD № 269. Берлин-Далем, Кабинет гравюр), «Голова Марии» (уголь, датирован 1503 г. WD № 275. Берлин-Далем, Кабинет гравюр), «Встреча Марии с Елизаветой» около 1504 г. WD № 293. Вена, Альбертина).
- 26
«Моисей получает скрижали» (WS № 39. Базель. Публичное художественное собрание). Фигура Моисея передает в зеркальном отражении фигуру одного из апостолов в рисунке Дюрера 1503 г.— «Вознесение и коронавание Марии (WD № 337. Британский музей).
- 27
«Ангельская месса» (WK № 12. Частное собрание); представляет собой копию с рисунка молодого Дюрера в музее в Ренне (около 1500 г., WD № 181).
- 28
Как мы видели (см. примеч. 28), в двух случаях (WD № 269, 275) год, материал (уголь) и сорт бумаги (водяной знак в виде головы быка, креста и змеи) даже буквально совпадают.
- 29
Уголь. Диаметр— 275 мм. WD № 215. В коллекции оба рисунка считались работами Бальдунга Грина. Г. фон Терей приписал Бальдунгу только «Пирушку» (Térey G. von. Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien, Bd. 1. Straßburg, 1894, № 82). Тиме приписал опять-таки оба рисунка Шейфелёйну (Thieme U. Op. cit. S. 51) Ф. Винцингер (указ. соч.) приписывает эти листы, а заодно и «Европу на быке», опять Бальдунгу Грину. По Страуссу (Strauss P. Op. cit., p. 2978—79)— не Дюрер.
- 30
Уголь. WD-№ 216.
- 31
Dresden-Katalog, № 92, S. 38.
- 32
Johannes Teuschlein. In divi A. Augustini index. Nürnberg, 1517. Гравюру неоднократно перепечатавали в том же 1517, 1518 и 1519 г. (Meister um Albrecht Dürer. Nürnberg, 1961, № 233, S. 137—138).
- 33
Dresden-Katalog, № 162, S. 56—57.
- 34
Стоит напомнить средневековую латинскую поговорку: «Нет ничего более определенного, чем смерть; нет ничего более неопределенного, чем момент смерти («Nil certius morte, nil incertius momento mortis»).
- 35
Такое толкование легенды дает еще Пруденций в «Психомехии». См.: Réau L. Iconographie de l'art chrétien. V. 2, Paris, 1956, № 1, p. 330.

КАРТИНЫ ЛУКАСА КРАНАХА СТАРШЕГО В СОВЕТСКИХ СОБРАНИЯХ

Картины немецких школ представлены скромно в собраниях Советского Союза. Даже в самой Германии интерес к собственному искусству возник относительно поздно, начиная с романтиков. Что тогда говорить о русских коллекционерах? Многие немецкие картины поступили в императорские и княжеские собрания как бы случайно: в качестве произведений голландской, фламандской и итальянской школ. Единственные немецкие художники, чья слава прочно держалась в течение многих веков, были Альбрехт Дюрер, Ганс Гольбейн Младший и Лукас Кранах Старший. И если в XVIII и XIX столетиях, когда формировались русские коллекции, живописные произведения Дюрера уже давно осели в собраниях испанских и австрийских Габсбургов и баварских курфюрстов, а картины Гольбейна находились преимущественно в городском собрании Базеля и многочисленных семейных коллекциях Англии, то картины Кранаха еще были доступны для царских скупщиков и вельможных русских собирателей. Этим обстоятельством объясняется наличие по меньшей мере восьми собственноручных произведений художника и примерно пятнадцати работ его мастерской, школы, круга в русских, а затем советских собраниях.

На сей раз мы обратимся к картинам, которые могут быть с большой долей уверенности приписаны самому Лукасу Кранаху Старшему, сделав лишь одно исключение. Оговорка о «большой доле уверенности» не случайна. Поселившись в Виттенберге в 1505 году, Кранах открыл мастерскую. Вначале она, по всей вероятности, не отличалась от мастерских других его современников. Как и молодой Дюрер, как Бургкмайр, как Бальдунг и многие другие, Кранах писал картины на заказ, рисовал для гравюр на дереве, которые вырезались и печатались под его надзором в мастерской. Как и его современники, он тогда редко подписывал и датировал картины, зато регулярно помечал сначала монограммой, а с 1509 года — монограммой и значком, ксилографии. Ранние картины, вплоть до 1515—1517 годов, обычно написаны им одним, без помощи подмастерьев. И поэтому они представляют особенно большую ценность.

Это положение меняется около 1515 года, когда художник расширяет мастерскую, берет огромные по тем временам заказы и ограничивается в основном надзором над работой помощников. С 1515 года быстро возрастает количество помеченных значком — крылатой змейкой — картин, а на 1517 год падает первое документальное упоминание деятельности мастерской в области живописи. Естественно, что начиная с работ этих лет о собственноручных произведениях художника надо говорить очень осторожно. Наличие значка на картине свидетельствует только о том, что это произведение вышло из мастерской Кранаха. Лишь высокое качество работы и оригинальность замысла и композиции могут послужить, правда, шаткими доказательствами собственноручной работы Лукаса Кранаха Старшего.

Сказанное выше надо иметь в виду, обращаясь к произведениям Кранаха в советских собраниях.

Наиболее ранней и самой значительной из картин Кранаха в СССР является эрмитажная «Венера и Амур»¹. Эта большая картина датирована на картуше 1509 годом и снабжена подписью в виде монограммы и крылатой змейки. Мы уже знаем, что наличие подписи — редкий случай для ранних живописных произведений мастера.

Весной 1509 года Кранах вернулся из короткой поездки в Нидерланды и приступил к интенсивной работе. Этим годом датировано большое количество гравюр на дереве, но всего три картины. Одна из них — эрмитажная. Вряд ли художник успел многое повидать во время пребывания в Антверпене и, возможно, других городах. В чем-то полученные в Нидерландах впечатления могли проявиться; но главный результат такого путешествия — это взлет творческих сил. Он проявил себя в полной мере в «Венере и Амуре» эрмитажного собрания.

Перед нами удивительное произведение — одно из самых ранних в немецкой живописи изображений обнаженной женской фигуры в натуру. Правда, двумя годами раньше Дюрер создал свою «Еву» (1507, Мадрид, Прадо). Но, во-первых, она выступает в паре с Адамом и, во-вторых, Адам и Ева — библейские персонажи, и их изображение было санкционировано как церковью, так и моралью. Здесь же демонстрирует людям свою наготу языческая богиня любви.

Правда, отдавая дань предрассудкам, Кранах поместил на картине, прославляющей чувственную красоту, двустышие, предостерегающее от ее коварства:

Pelle Cupidineos Toto Conamine Luxus
Ne Tua Possideat Pectora Ceca Venus

Силами всеми гони купидоново ты сладострастие
Иначе твоею душой слепой овладеет Венера.

Несомненно это красивое двустышие было сочинено кем-либо из профессоров Виттенбергского университета.

Однако, несмотря на нравоучительный смысл диптиха, зритель воспринимает картину так, как ее задумал художник — как восхваление красоты женщины.

Тема «Венеры» занимала Кранаха, как и его просвещенных современников-художников. Возможно, в тот же год² им была издана гравюра этого сюжета, которую можно рассматривать как параллель к картине.

Кранаха не привлекали научные поиски в области пропорций человеческого тела, как это было с Дюрером. Но созданный им образ так же далек от «повседневности», от непосредственной связи с натурой. Это идеальный тип женской красоты, как он рисовался художнику тогда, после нидерландской поездки. Обобщающие тенденции проявляются в монументальном формате и месте, занимаемом фигурой на плоскости картины³, во фронтальной постановке, выверенности, почти вычерченности контура. Впечатлению монументальности способствует глухой черный фон, некоторая статуарность позы и, как ни странно, аскетическая цветовая гамма картины. Кранах, зарекомендовавший себя превосходным колористом, отказывается здесь от красоты цвета и ограничивается инкарнатом и чернотой фона. Единственными цветовыми компонентами являются бирюзовые бусы Венеры и коралловые — на шее Амура.

Нидерландские впечатления проявили себя лишь немного в типе лица и в стремлении к сильной светотеневой лепке. Мы можем проследить как этот типаж, так и светотеневую лепку, в ряде картин того времени, например: Мария Клеофея на левой створке Алтаря св. родни (1509, Франкфурт-на-Майне, Институт Штеделя), Мадонна на внешней створке того же алтаря; вплоть до Марии на «Обручении св. Екатерины» (Копенгаген, музей).

Эрмитажная картина «Венера и Амур» является первым и самым значительным в длинном ряду произведений этого сюжета в творчестве Кранаха и его мастерской.

Следующей по времени картиной Лукаса Кранаха Старшего в Советском Союзе является маленькая алтарная створка с изображением донатора — рыцаря и его двух сыновей⁴. Судя по маленьким размерам и иконографии, это левая часть домашнего или передвижного трехстворчатого склада, чьи центральная и правая створки не сохранились. На правой створке, по всей вероятности, были изображены коленопреклоненными другие члены семьи донатора. А. Н. Немиллов удалось не только расшифровать герб, но и установить имена изображенных⁵. Это имперский рыцарь Ганс Шотт фон Шоттенштейн цу Ипгаузен и его сыновья Ганс и Фейт. Ганс Шотт занимал с 1521 года пост губернатора города Кобург, поблизости от Кранаха, откуда родом был художник.

А. Н. Немиллов датирует створку на основании аналогий 1518—1520 годов, во всяком случае не ранее 1514 и не позднее 1529 года. К доводу, подсказанным стилистическим анализом, мы можем добавить еще одно соображение. Еще до введения в курфюрстской Саксонии Реформации Кранах прекратил работу над створчатыми алтарями. Характерно, что из двух алтарей реформационного времени один—1534 года в Мейссенском соборе—был сделан по заказу герцога Георга Саксонского, ярого поборника старой веры, а второй—1539 года в церкви св. Вольфганга в Шнееберге—изготовлен в основном младшим Лукасом и мастерской. Так что *terminus ante* для нашей створки можно считать 1526 год, год введения Реформации в курфюрстской Саксонии.

Несмотря на далеко не идеальную сохранность, створка обладает высокими художественными качествами. Она написана с большой тщательностью и красива по цвету. На фоне ясно-голубого неба выступает силуэт скалы с крепостью (надо полагать, что это изображение родового замка Шоттов). А фигуры оттеняются сочной листвой деревьев. Радостную нотку вносит нарядный бело-красный герб.

Два эрмитажных портрета работы Кранаха по странному совпадению датированы одним и тем же 1526 годом. Но по своему характеру они различны.

На одном изображен кардинал Альбрехт Бранденбургский—курфюрст, архиепископ Майнцский и Магдебургский⁶. До нас дошло большое количество портретов этого церковного вельможи, политического деятеля и мецената. Характерно, что Лукас Кранах его ни разу не видел. Для многочисленных изображений прелата он пользовался гравюрой Дюрера, так называемым «Малым кардиналом» (Bartsch K. 102). Портреты кардинала Альбрехта свидетельствуют о некотором безразличии Кранаха к позиции заказчика в религиозной борьбе тех лет. Кранах, близкий друг и единомышленник Лютера, придворный художник саксонских курфюрстов, возглавлявших коалицию реформистски настроенных князей, пишет картины для кардинала, одного из основных сторонников старой веры, человека, уличенного во многих прегрешениях против чистоты религии. Кстати, Кранах не раз писал портреты герцога Георга Саксонского, одного из самых ярких противников лютеранства.

На портретах Кранаха Альбрехт Бранденбургский то стоит на коленях перед Распятием (Мюнхен, Старая пинакотекa), то выступает в облике св. Иеронима (например, картины в Западном Берлине и Дармштадте). Поясных портретов кардинала кисти Кранаха дошло четыре. Эрмитажный—один из лучших. Альбрехт изображен в красной кардинальской шапочке, в богатой черной шубе с меховым коричневым воротником. На гладком зеленом фоне красуется герб. Строгая треугольная композиция, спокойная, важная поза, надменный, отсутствующий взгляд—все это создает монументальный образ прелата, при всем этом очень индивидуальный.

Совсем по-другому воспринимается «Женский портрет» из Эрмитажа⁷. Мы часто встречаем этот тип молодой дамы в творчестве Кранаха, начиная со второго десятилетия XVI века: овальное лицо, сильно заостряющееся к подбородку; слегка раскосые глаза; острый, довольно длинный нос и малень-

кий рот с выпяченными губками. По всей вероятности, это не изображение определенной красавицы, а некий идеальный тип женской красоты, проходящий через все творчество самого Кранаха и его мастерской. Мы встретим его еще неоднократно. Он продолжится даже в творчестве Лукаса Младшего, то есть почти до конца столетия. Более того, этот тип красоты стал, по всей вероятности, модным в Германии второй четверти XVI века. Он встречается в разных краях — у баварских художников (Мельхиор Фезелен), швабов (Маттиас Герунг) и даже у Ганса Бальдунга Грина («Женский портрет» 1530 г., Лугано-Кастаньола, собр. Тиссен).

Но в двадцатые годы, когда был создан эрмитажный портрет, этот тип не утратил еще своей несколько терпкой прелести и не превратился в штамп. Украшает картину нарядный цвет — изобилие красных тонов, оливково-зеленое платье, золотистые прожилки и черные узоры тканей. А оживляет ее пейзаж, открывающийся за темной занавеской.

Примерно теми же годами, что и портреты, может быть датирована Мадонна из Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве⁸. К сожалению, картина дошла до нас в сильно обрезанном виде. Но и в фрагментированном состоянии она представляет собой очень красивое произведение. Здесь Кранах сумел сохранить одну из драгоценных черт своего раннего стиля — связь фигуры с природой. Мария сидит не на фоне пейзажа, а на лоне природы. Увитая виноградом беседка, бьющий из скал источник, буйная растительность — все это живет в картине вместе с Марией и младенцем Христом. Очень тонко проведена градация планов; взгляд без помех проникает в глубь композиции. Столь же тонко построена цветовая гамма, основывающаяся на многочисленных тонах зеленого. Синее платье Марии с красными рукавами и медно-желтый плащ не вырываются из нее. В московской картине нашло выражение лирическое настроение, свойственное Мадоннам Кранаха.

Это же настроение присуще «Марии с младенцем под яблоней» из Эрмитажа⁹. Но здесь в большей степени выступают схематизирующие тенденции, характерные для позднего Кранаха. Образы чуть слащавы, живопись жестковата, пейзаж, при всех своих красотах, уже кажется стереотипным. Эрмитажная Мадонна восходит по своему типу и композиции к Мадонне, ранее бывшей в базельском собрании Бахофен-Буркхардт (F. u. R. № 186) и датированной 1529 годом. Скорее всего она создана уже в 1530-е годы.

К позднему периоду Кранаха относятся две картины на мифологические сюжеты. 1530-м годом датирована картина «Серебряный век» из Музея имени Пушкина¹⁰. Интересно, что в середине прошлого века она принадлежала Кристиану Шухардту, хранителю герцогского собрания в Веймаре и автору первого научного труда о Лукасе Кранахе.

Не менее интересен сюжет картины. Старые авторы называли ее «Борьбой страстей» или «Плодами ревности». И только Э. Флехсиг сумел обнаружить ее гуманистические корни¹¹. Ученые друзья Кранаха могли его познакомиться со стихами Гесиода, в которых рассказывается о счастлимом детстве человеческого рода в золотом веке и о постепенном моральном упадке людей в серебряном. Тема эволюции человека в те времена интересовала образованных людей, для которых библейские легенды были слишком наивными. Художники также пытались обратиться к этой теме. Так, Пьеро ди Козимо написал цикл картин о заре человечества, сделал это и Кранах.

Московская картина — одна из лучших в серии изображений золотого и серебряного веков¹². Правда, отдельные лица обезображены «реставрацией» XIX века. Зато пейзаж сияет в первозданной красоте. Он играет в такого рода картинах важную роль. Ведь люди серебряного века — дети природы, и природа окружает их, она их дом.

В Художественном музее в г. Горьком находится картина «Лукреция», помеченная змейкой и датированная 1535 годом¹³. Она представляет один из наиболее качественных вариантов этого сюжета в творчестве Кранаха и его мастерской. О том, что легенда была мастеру давно знакома, свидетельствуют ранние рисунки, один из коих датирован 1509 годом (Берлин-Далем, Кабинет

гравюр). В течение десятилетий Кранах писал и картины, посвященные «Лукреции». Но в 1530-е годы сюжет его особенно интересовал. Тем же 1535 годом, что и горьковская картина, датирован вариант в музее Ганновера. Но наиболее близок горьковской «Лукреции» экземпляр в Национальном музее Варшавы, датированный 1538 годом, то есть временем, когда руководство мастерской, по всей вероятности, находилось уже в руках младшего Лукаса. Действительно наш вариант отличается от варшавского, да и большинства других, тем, что он более свеж, лишен плоскостности и бескровности, которые свойственны работам Лукаса-сына и поздней мастерской.

Хотелось бы завершить обзор картиной, судя по качеству, принадлежащей мастерской Кранаха, а не самому художнику. Но это лучшее жанровое изображение в советских собраниях. А без жанровой живописи обзор деятельности Кранаха не будет полным. Речь идет о картине «Неравная пара», находящейся в частном собрании в Москве¹⁴. Кранах вступает одним из первых в область бытового жанра. Быть может, поэтому его жанры, как и бытовые картины его современников, наделены еще морализующим подтекстом. Он не будет изжит даже в XVII веке — в эпоху расцвета этого вида живописи. «Неравные пары» (Buhlschaften) в творчестве Кранаха, Бальдунга и других — это нравоучительные изображения, где показывается, как молодые женщины обирают влюбленных стариков, а старухи оплачивают ласки юношей.

В ряду такого рода изображений московская картина занимает одно из первых мест. Она написана старательно, рисунок выверен (что нельзя сказать о некоторых других экземплярах). Она менее схематична, чем большинство вариантов этой темы. По размерам и живописной манере она ближе всего к известному варианту в Пражской национальной галерее и, как и тот, может быть отнесена к 1530-м годам.

Перед нами прошли наиболее интересные и качественные картины Кранаха, находящиеся в советских собраниях. Наш обзор начался с самой ранней и самой значительной картины — «Венеры и Амура». Остальные свидетельствуют о постепенном росте схематизирующих тенденций, о возникновении рутины, о вытеснении собственноручных работ изделиями мастерской. И это не случайность. Наши картины отражают общую закономерность эволюции художника.

Но мы должны оценивать мастера по его лучшим вещам, и даже среди поздних произведений Кранаха есть первоклассные работы. Лукас Кранах Старший остается одним из выдающихся мастеров ренессансного искусства Германии.

1
Инв. № 680. Холст (перевед. с дерева), масло, 2,13×1,02 (первоначальный формат без приставок — 1,70×0,84). Картина поступила между 1763 и 1774 гг. Основная литература: рукописный каталог Миниха № 1446; Flechsig E. Cranachstudien, Bd. 1. Leipzig, 1900, S. 86 (в дальнейшем цитируется как Flechsig); Friedländer M., Rosenbergs J. Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin, 1932, S. 33, № 21 (в дальнейшем цитируется как F. u. R.); Гос. Эрмитаж. Отдел западноевропейского искусства. Каталог живописи II, Л.—М., 1958, с. 305 (в даль-

нейшем цитируется как Кат. Эрм. II); Nemiloff A. Die Gemälde von Lucas Cranach d. A. in der Staatl. Ermitage.—Bildende Kunst, 1959, S. 173—178 (в дальнейшем цитируется как Nemiloff); Lucas Cranach. Leningrad, 1976.

2
Дата выглядит как 1506. С другой стороны, на гравюре выведены монограмма и змейка, которую Кранах стал применять как знак только после получения им гербовой грамоты в 1508 г. К этому вопросу: Giesecke A. Wappen, Siegel und Signet Lucas Cranachs und seiner Söhne und ihre Bedeutung für die Cranach-

Forschung.—Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 9, 1955, S. 181—192.

3
В примечании 1 сказано об изменении формата картины. В первичном виде фигура Венеры заполняла всю плоскость картины. По этому вопросу см.: П. Костров. Подлинный формат картины Л. Кранаха Старшего «Венера и Амур».—Сообщения Гос. Эрмитажа VI, 1954, с. 40—42.

4
Гос. Эрмитаж. Инв. 5452. Дерево, масло. 0,325×0,125. Картина поступила в 1920 г. из Шуваловского дворца-музея в Петрограде. Атрибуция Д. А. Шмидта.

Основная литература: Кат. Эрм. 1958; II, с. 318; А. Немилов. Иконография алтарной створки работы Лукаса Кранаха Старшего.—Сообщения Гос. Эрмитажа XVI, 1959, с. 32—34; Lucas Cranach. Leningrad, 1976.

5

А. Немилов. Указ. соч.

6

Гос. Эрмитаж. Инв. 686. Холст (перев. с дерева), масло. 0,40×0,245. Подп. значком и дат. 1526. Картина поступила до 1797 г. Основная литература: Flechsig E. Op. cit., S. 266; F.u.R., S. 58, № 154; Кат. Эрм. 1958 II, с. 318; Lucas Cranach. Leningrad, 1976.

7

Инв. 683. Дерево, масло. 0,885×0,585. Подп. значком и дат. 1526. Картина поступила до 1797 г. Основная литература: Flechsig E. Op. cit., S. 265—266 (припис. Гансу Кранаху); F.u.R., S. 73, № 238; Кат. Эрм. 1958 II, с. 318; Nemiloff; Lucas Cranach. Leningrad, 1976.

8

Инв. 2630. Дерево, масло. 0,58×0,46. Пост. из Эрмитажа в 1930 г. В Эрмитаже—с 1825 г. Основная литература: F.u.R., S. 56, № 138; Liebmann M. Alt-deutsche Gemälde im Moskauer

Museum.—Bildende Kunst, 1957, S. 824—828; Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Живопись и рисунок Германии и Австрии XV—XVIII вв. М., 1963, с. 41—42 (в дальнейшем цитируется как Кат. выст. 1963); Либман М. Произведения немецких художников XV и XVI веков в СССР.—Искусство, 1965, № 8, с. 53—60 (в дальнейшем цитируется как М. Либман); Lucas Cranach. Leningrad, 1976.

9

Инв. 684. Холст (перев. с дерева), масло, 0,87×0,59. Подпись значком. Картина поступила до 1859 г. Основная литература: Flechsig E. S. 278; F.u.R., S. 65, № 187; Кат. Эрм. 1958 II, с. 318; Nemiloff; Lucas Cranach. Leningrad, 1976.

10

Инв. 603. Дерево, масло. 0,565××0,385. Подпись значком и дата 1530. Сер. XIX в.—собр. К. Шухардта в Веймаре; до 1873 г.—собр. Ф. Липпмана в Вене; с 1891 г.—собр. Д. И. Щукина в Москве. С 1924—ГМИИ. Основная литература: Schuchardt Ch. Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke, Bd. 2. Leipzig, 1851, S. 132, № 420; F.u.R., S. 69, № 217 A; Кат.

выст. 1963, с. 40—41; М. Либман; Koepplin D., Falk T. Lucas Cranach. Basel—Stuttgart, 1976, Bd. 2, S. 599; Lucas Cranach. Leningrad, 1976.

11

Flechsig E., S. 268. См. также: Koepplin D., Falk T. Op. cit., S. 598—600.

12

Известны варианты в Веймаре (1527), Лондоне, Берлине, Париже.

13

Инв. 966. Дерево, масло. 0,77×0,52. Поступила в 1916 г. из собр. М. П. Фабрициуса в Румянцевский музей в Москве. С 1924 г.—в ГМИИ. В 1932 г. передана в Горький. Основная литература: Картины собрания М. П. Фабрициус. СПб, 1906, с. 74, № 269; Кат. выст. 1963, с. 89—90; М. Либман; Lucas Cranach. Leningrad, 1976.

14

Бывшее собрание Д. А. Жданова в Москве. Дерево, масло. 0,37×0,245. Основная литература: Кат. выст. 1963, с. 90; М. Либман; Liebmann M. J. Ein «Ungleiches Paar» Cranachs.—Acta historiae artium, 24, 1978, S. 233—236.

К ИКОНОГРАФИИ «НИМФЫ ИСТОЧНИКА» ЛУКАСА КРАНАХА СТАРШЕГО *

Иконографические проблемы в творчестве Лукаса Кранаха Старшего пока что мало занимали науку об искусстве. В последнее время основное внимание было обращено на художественное происхождение Кранаха. И если ученые уже обращались к вопросам иконографии, то в первую очередь к протестантским аллегориям. Проблема «Кранах и светская иконография» оставалась по сути дела без внимания¹. Обычно ограничивались тем, что указывали на связь с итальянским Возрождением, не углубляясь в характер этих связей.

Только этим обстоятельством можно объяснить то, что один из самых очаровательных мифологических мотивов в творчестве Кранаха, мотив «Нимфы источника», считается по сей день «джорджонескным». У К. Глазера (Glaser C. Lukas Cranach. Leipzig, 1921, S. 100—102) сказано: «Предположение, что Кранах видел произведение типа «Венеры» Джорджоне в каком-то повторении, не будет слишком смелым». М. Фридендер и Я. Розенберг (Friendländer M., Rosenberg J. Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin, 1932, S. 49) повторяют это мнение: «Мотив видимо идет от лежащей «Венеры» Джорджоне, которую Кранах должен был видеть в каком-то повторении». У Г. Поссе (Posse H. Lucas Cranach d. Ä. Wien, 1942, S. 57) прямо сказано, что картина «явно инспирирована изображением «Венеры» Джорджоне». Г. Лилиенфейн (Lilienfein H. Lucas Cranach und seine Zeit. Bielefeld—Leipzig, 1942, S. 41) идет еще дальше и говорит даже о «подражании известным «Венерам» Джорджоне и Тициана». О. Курц (Kurz O.—In: The Burlington Magazine, 83, 1943, p. 282) утверждает, что «вариант Венеры» (Джорджоне) должен был прийти до Саксонии не позже 1518 года. Ибо в этом году Лукас Кранах написал свободную вариацию «Венеры» Джорджоне, превратив богиню в «Нимфу источника». Только в сборнике «Лукас Кранах Старший. Художник и его время» (Lucas Cranach d. Ä. Der Künstler und seine Zeit. Berlin, 1953, S. 50—51) сказано более осторожно: «Каким-то образом итальянская ренессансная тема спящей «Венеры» дошла до Кранаха».

Каким образом и какая тема?

Мнение, что Кранах знал оригинал или копию «Венеры» Джорджоне или Тициана, не выдерживает критики.

Первый и самый знаменитый экземпляр «Нимфы источника» в лейпцигском Музее изобразительных искусств датирован 1518 годом. Приведенные у Фридендера и Розенберга реплики, как и дрезденский рисунок, в основном совпадают с лейпцигским экземпляром и, следовательно, восходят к тому же образцу. Но «Венера» Джорджоне, как теперь считают, была создана не ранее

*

После публикации этой статьи в 1968 г. проблема иконографии «Нимфы источника» рассматривалась еще раз в каталоге базельской выставки Кранаха 1974 г. (Koepplin D., Falk T. Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Basel—Stuttgart, 1974/1976, S. 426—431, 631—641).

1507/1508 г. (мадридская «Вакханалия» Тициана, где женская фигура изображена в схожем положении, датируется ок. 1518/1519 г. и отпадает как образец). Известный Кранаху образец должен был быть скопирован со знаменитого оригинала и привезен из Италии в Виттенберг, и все это в течение десяти лет. Но ничего не известно о Джорджоневской картине в собрании саксонских курфюрстов. Единственный итальянец, работавший там, Якопо де Барбари, оставил еще в 1505 году двор Фридриха Мудрого, до того, как Джорджоне написал свою «Венеру».

И еще одно: Джорджоне написал «Венеру», а в картине Кранаха изображена «Нимфа», вернее «Нимфа источника»². Если бы немецкий художник придерживался образца Джорджоне, он скорее всего сохранил бы не только композицию, но и сюжет.

Как же обстоит дело с композицией? Помимо мотива — лежащей обнаженной женщины, — у обеих картин мало общего, хотя в обоих случаях фигура расположена параллельно плоскости картины слева направо, в обоих случаях правая рука поднята, а левая лежит на туловище, в обоих случаях ноги скрещены. Пейзаж также задуман схожим образом: слева кулиса, справа — долина со строениями и холм. Но в «Венере» пейзаж не принадлежит даже кисти Джорджоне. Он был написан после смерти художника, то есть после 1510 года, Тицианом. А фигуры у Джорджоне и у Кранаха отличаются во многом. По сравнению с Венерой, верхняя часть тела нимфы сильнее приподнята и более фронтальна, голова опирается на руку, глаза приоткрыты и смотрят на зрителя. Сами по себе эти отличия еще не доказывают наличия другого образца, если бы другого образца не было.

В этой статье делается попытка доказать существование другого, как нам кажется, во всех отношениях более приемлемого образца для «Нимфы» Кранаха.

Уже давно было отмечено, что вышедшая в Венеции в 1499 году книга «Гипнеротомахия Полифила» Франческо Колонны имела большое значение для ренессансного искусства³. Многочисленные и частично очень красивые иллюстрации этого труда, нарисованные анонимом и ловко вырезанные на доске, дали итальянским художникам Высокого Возрождения много интересных мотивов.

Среди иллюстраций находится на странице «е» изображение фонтана. Фонтан украшен скульптурной группой: к нимфе источника, спящей под деревом, приближаются сатир и два сатирика. Из груди нимфы, так сказано в тексте, брызжет вода в порфиновую вазу. Автор добавляет, что скульптура якобы сделана Праксителем. Под группой загадочная греческая надпись — «ΠΑΝΤΟΝ ΤΟΚΑΔΙ» — «Все создающей».

Не случайно Франческо Колонна включил тему нимфы источника среди прочих «античных» мотивов в «Гипнеротомахию». Эта тема в те времена «виталя в воздухе», как это доказали Ф. Заксл и О. Курц⁴.

Михаил Фабриций Ферраринус, приор монастыря кармелитов в Реджо Эмилия, записал еще в XV веке легенду, по которой где-то «над берегом Дуная» находится волшебный источник, над которым в скале высечена фигура нимфы, его хранительницы, а также помещена надпись, запрещающая мешать сну нимфы и дотрагиваться до воды. Конечно, рельеф и надпись считались античными⁵.

Эта, как тогда думали, языческая легенда возбудила в XV и XVI веках большой интерес. Никто не знал места, где был волшебный источник, поэтому его искали и находили в разных местах и не только в районе Дуная⁶. Образцами для рельефов служили довольно многочисленные античные статуи спящих нимф и спящей Ариадны, к которой приближаются сатиры⁷. Анонимный рисовальщик иллюстраций к «Гипнеротомахии», наверное, использовал для ксилографии такую античную статую или рельеф.

Образ спящей нимфы в «Сне Полифила» с некоторых пор стал привлекать внимание исследователей. В ней увидели прототип «Венер» в венецианском Высоком Возрождении, начиная со знаменитого произведения Джорджоне⁸.

Но, как мне кажется, никто не отметил, насколько ближе мотив «Нимфы» Кранаха к иллюстрации «Сна Полифила». Настолько ближе, что я берусь утверждать, что Кранах знал гравюру и использовал ее для своей «Нимфы источника».

Вот сравнение обеих фигур. Пропорции очень схожи: широкие плечи, длинное туловище. Тело повернуто одинаковым образом, немного неловко, к зрителю. Левая рука расположена так же. Похожий упор правой руки. Ноги, хотя и скрещены не одинаково, в обеих фигурах узловаты и согнуты в коленях.

Как самостоятельно действовал Джорджоне! Его «Венера» повернута почти в профиль, только голова обращена к зрителю. Положение не сковано. Прекрасная женщина действительно спит, спокойно возлегал.

Зачем было Кранаху отказываться от Джорджоневского образца и возвращаться к гравюре? Ответ ясен: он не знал ни картины Джорджоне, ни копии или реплики с нее, знал зато гравюру из «Гипнеротомахии».

Помимо внешнего сходства обеих фигур—у Кранаха и в гравюре,—важно то, что в обоих случаях изображена нимфа источника. Таким образом, исчезает несоответствие, возникающее, когда производят «Нимфу» Кранаха от Джорджоневской «Венеры». Образцом для Кранаха послужила нимфа, и написал он тоже нимфу. Что касается мотива сатира, то, возможно, Кранах его сам опустил или же заказчики сочли его слишком вольным.

В век гуманизма книги быстро находили дорогу к читателю или собирателю. Почти 20 лет, прошедшие от выхода в свет «Гипнеротомахии» и до даты «Нимфы источника» Кранаха, были достаточно длительным сроком, чтобы книга могла прибыть в Виттенберг (в библиотеку курфюрстов или университетскую библиотеку) и чтобы ее увидел художник. К тому же более вероятно, что книга преодолела Альпы и попала в далекую Саксонию, скорее чем картина⁹.

Приведенные здесь соображения ни в коем случае не опровергают того, что Джорджоне также мог воспользоваться той же иллюстрацией из «Гипнеротомахии». Только сделали это оба художника независимо друг от друга. Итальянец, более смелый талант, изменил как мотив, так и тему; немец же придерживался образца и в том и в другом.

В заключение еще некоторые соображения о связи лейпцигской картины с более поздними повторениями.

Нет ничего удивительного в том, что тип лица и пропорции фигуры проделали эволюцию. В 1518 году кранаховский манерный тип находился еще в стадии становления. В варианте из Королевского института в Ливерпуле, датированном 1534 годом, он уже полностью выработан. В остальном поза во всех повторениях остается неизменной. Иногда правая нога перекинута через левую, иногда—левая через правую, а в экземпляре, находившемся когда-то в собрании Шенк, ноги прижаты одна к другой. Это ни в малейшей степени не меняет концепции фигуры.

Зато меняются сцена и атрибуты. В лейпцигской картине нимфа лежит одиноко около фонтана, увенчанного фигурой сатира (быть может, это воспоминание о гравюре в «Гипнеротомахии»?). В других вариантах (исключая ливерпульский, где также изображен фонтан) источник бьет из скалы. И еще: на всех повторениях видны лук и колчан, а также пара куропаток, чего нет в лейпцигской картине. На экземплярах в собрании Тиссена, в частной парижской коллекции и на дрезденском рисунке на заднем плане пасутся олени.

Очевидно, здесь происходит дальнейшее развитие темы. Лежащая женщина во всех вариантах названа нимфой. Да и атрибуты—лук и стрелы—об этом свидетельствуют. Куропатки же (точнее—красноногие куропатки) представляют собой древний символ Венеры и Луксурии¹⁰. И также олени¹¹. Таким образом, здесь сближаются два мотива—нимфы источника и Венеры-Луксурии. Итак, поздние варианты «Нимфы источника» Кранаха являются одновременно иллюстрациями для «Луксурии», не в обыденном смысле «сладогостия», а в смысле «пышного роста», «могучего развития». Момент, связанный с природой (натуральный источник, а не фонтан, охотничья жизнь, рост и развитие), становится главенствующим.

В этой связи надо отметить следующее: в упомянутой работе О. Курца цитируется стихотворный инвентарь XVII века, в котором Джорджоне приписывается картина — «Венера (так думает автор инвентаря), символизирующая жизнь (*vitam exprimens*), отдыхает после охоты, со стадом оленей на фоне картины». То есть Венера, воплощающая жизнь или жизненные силы очень похожа по композиции на поздние повторения «Нимфы источника» Кранаха.

А теперь обратимся напоследок к гравюре из «Гипнеротомахии». Нимфа названа там (теперь уже не столь загадочно) «Все создающей»: «ПАНТОН ТОКАДИ» (на гравюре), «*vitam exprimens*» (по старому инвентарю), «нимфа источника» как символ развития природы (у Кранаха). Не лежит ли в основе всех трех толкований единый, увы, не известный нам, литературный источник?¹³

1
Крупнейшим достижением в этой области остается до сих пор расшифровка Флехсигом «Сцен ревности» как иллюстраций к «Серебряному веку» Гесиода (Flehsig E. Cranachstudien. Leipzig, 1900, S. 268).

2
На краю бассейна написано полатыни красивыми античными буквами: «FONTIS NIMPHA SACRI SOMNVN NE RVMPRE QUIESCO» («Я, НИМФА ИСТОЧНИКА, СПЛЮ. НЕ МЕШАЙ МОЕМУ СНУ»). Эти слова повторены на других, приписываемых Кранаху картинах на эту тему.

3
Hlg A. Über den kunsthistorischen Werth der «Hypnerotomachia Poliphili». Wien, 1872.

4
Saxl F. A Heathenish Fountain in St. Wolfgang.—Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1, 1937, p. 182—183; Kurz O.

Huius nympha loci.—Ibid., 16, 1953, p. 171—177; Kahr M. Titian, the «Hypnerotomachia Poliphili» Woodcuts and Antiquity.—Gazette des Beaux-Arts, 1966, févr., p. 119—127.

5
Kurz O. Op. cit., p. 172.

6
Ф. Заксл сообщает об источнике в Санкт Вольфганге у Мондзее, действительно недалеко от Дуная, с рельефом, изображающим нимфу, и датой «1515» (см. примеч. 4).

7
Не только в Италии, но и на Севере тема нимфы источника находила воплощение. Так, ок. 1514 г. Дюрер (или кто-то из его учеников) нарисовал акварель, изображающую спящую «Нимфу источника», с двумя латинскими дистихами известного нам содержания.

8
Первым эту идею высказал Заксл (Saxl F. Lectures. London, 1957, p. 162—163). Этой

проблеме посвятил свой доклад «Сон в Венеции» М. Мис на XXI Международном конгрессе истории искусств в Бонне (1964).

9
Этот мотив мог иметь для Кранаха особую притягательную силу, т. к. в молодости он странствовал вдоль Дуная, и ему была известна красивая легенда о заколдованном источнике.

10
Keller O. Die antike Tierwelt, Bd. 2. Leipzig, 1913, S. 157.

11
Tervarent G. de. Attributs et symboles dans l'art profane. Genève, 1958, p. 66—67.

12
Ibid., p. 32—33.

13
Только так можно объяснить изображение пары куропаток на рисунке Кранаха «Адам и Ева в раю» (ранее — Гарлем, собр. Кенингс). См.: Rosenberg J. Die Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ä. Berlin, 1960, № 48.

ДУНАЙСКАЯ ШКОЛА

Прошло почти столетие, как возникло понятие «Дунайская школа»¹. И с тех пор вокруг него ведутся споры, не утихшие и по сей день, хотя грандиозная выставка 1965 года в Линце и Санкт-Флориане, по замыслу ее организаторов, должна была положить конец дискуссии. Если исследователи в общем признали правомерным выделение этой особенной школы внутри немецкого искусства первой половины XVI века, то в вопросе о ее характере, распространении и составе еще царит хаос. Одни считают ее чисто региональной и ограничивают буквально бассейном Дуная от Регенсбурга и до Линца². Другие рассматривают ее как стилистическое явление и включают в нее представителей всех видов искусства и южнонемецких, австрийских, даже венгерских, чешских и трансильванских художников, для творчества которых характерны определенные тенденции (о сущности этих тенденций речь будет впереди)³. Нет ясности и в вопросе о возникновении школы. По мнению большинства авторов, ее создателями были приезжие, вернее, «проезжие» мастера — молодой Кранах, Йерг Брей Старший — и местный — Рулант Фрюауф Младший. В настоящее время все более склоняются к мнению, что «Дунайская школа» возникла на местной почве и что Кранах и Брей, путешествуя вдоль Дуная, сами оказались в какой-то степени в плену искусства этого региона⁴.

Эти вопросы и другие, более частные, ждут своего решения. И даже выставка в Санкт-Флориане пока что не внесла в них должной ясности.

Но факт остается фактом: в начале второго десятилетия XVI века в таких художественных центрах, как Регенсбург, Пассау, Линц с монастырем Санкт-Флориан, Зальцбург, Кремс, уже работают более или менее крупные мастера, чье творчество выделяется среди других немецко-австрийско-швейцарских школ, хотя и оно органически входит в общее русло развития немецкого ренессансного искусства. Более того, несомненным было воздействие художников-дунайцев на такие города, как Ландсгут в Баварии, Цюрих, Нюрнберг, Банска-Штявница в Словакии, и вплоть до Чехии, Венгрии и даже Трансильвании.

Искусство дунайцев развивается в едином потоке с другими немецкими школами эпохи Возрождения⁵. Ему в высокой степени присущи реалистические интересы, оно стремится к обобщениям, оно не чуждо античной тематике. Но вместе с тем реализм принимает в творениях дунайских мастеров особый характер, он сочетается со сказочностью. Дунайцы любят фантастические сюжеты и нередко трансформируют действительное в ирреальное видение. Но нельзя в этой связи говорить, как это делают немецкие исследователи, о мистичности и иррационализме дунайцев. В основе самых фантастических феерий Альтдорфера лежит точный расчет; в отличие от готических мастеров, он не верит в правду мифа и сознательно создает сказку. Сквозь фантастические видения проглядывает пристальный интерес к реальности.

Художники не стремятся в той мере, как нюрнбержцы или кельнцы, к передаче вещественности предметов. Дунайцы, при всей их несхожести между собой, пытаются передать мир как неделимое целое. Если говорить о микрокосме и макрокосме, то в их произведениях последний подчиняет себе первый.

В тесной связи с мироощущением стоит проблема отображения человека в творчестве дунайских художников. Если большинство из немецких современников изображают человека в тесной связи с остальным живым и неживым миром, то дунайцы идут еще дальше. Человек в их произведениях — лишь часть могучей природы. Он в ней живет, он не может жить вне ее, но природа главенствует и, если нужно, вполне обходится без этой своей частицы. Подчиненная роль человека приводит иногда к принижению его образа. За исключением Губера, дунайцы не интересуются духовным миром человека, не стремятся к выявлению личности. Поэтому они, опять-таки за исключением Губера, не создали сколько-нибудь значительных портретов.

В связи с этим для художников «Дунайской школы» типичны безразличие к красоте человека и приверженность к острохарактерным, иногда даже уродливым образам. В какой-то степени здесь проявилось средневековое пренебрежение к физической красоте. Гуманистические идеалы, превозносившие прекрасного человека, не прижились на юго-востоке империи так органически, как в Нюрнберге или Аугсбурге. Но главное — уже отмеченное неоднократно стремление немецкого искусства к обострению характеристики — в творчестве дунайцев получило полное выражение.

Дунайские художники находили красоту в другом — в природе. Главным для них становится прекрасный мир, иногда поэтически уютный, чаще драматически грандиозный, живущий своей таинственной жизнью. Мир, в котором растворился бог. Вот что позволяет нам говорить о пантеизме дунайцев. Увлечение большим миром привело художников «Дунайской школы» к изобретению нового жанра — к созданию «чистого» пейзажа⁶.

Обращение к античности приобрело у дунайских мастеров также особый характер. Отдаленность художественных центров от университетских городов и крупных издательских предприятий лишила большинство мастеров возможности постоянного общения с гуманистически образованными людьми. Вместе с тем античные сюжеты и античные образы в те времена как бы витали в воздухе. Без них художники XVI века уже обойтись не могли. И дунайцы черпали свои сведения о древности из гравюр Якопо де Барбары, Мантеньи и Кранаха. Но если итальянцы и «просвещенные» немецкие художники стремились не только к античному содержанию, но и к классической форме, провинциальные дунайцы, обращаясь к мифологическим сюжетам, чаще всего излагали их своим языком, в результате чего эти сюжеты приобрели сугубо локальную «романтическую» и жанровую окраску. Лишь в отдельных случаях художники пользовались как образцами итальянскими плакетками и даже произведениями пластики.

Вот из этого конгломерата реального видения, «космического» мироощущения, восторга перед красотой природы и сказочно-романтической трактовки мира выросло явление, получившее название дунайского стиля. Причем эти разнородные элементы далеко не всегда мирно уживались в творчестве художников.

Вместе с тем «Дунайская школа», как об этом свидетельствует и название, связана топографически с определенными районами немецких земель. Нельзя строго ограничивать район господства этой школы. Правильнее будет, если мы представим себе художественные центры — Регенбург, Пассау, Линц, Кремс или Зальцбург — своего рода местами излучения дунайских стиливых импульсов. Это влияние иногда выходило далеко за пределы Баварии и Австрии.

Особый характер «Дунайской школы», на наш взгляд, выражается в том, что она не привязана ни к определенному выдающемуся художнику, ни к узкой топографической местности. В этом смысле она не похожа ни на локальные школы XV века, ни на школы XVI столетия, группировавшиеся вокруг большо-

го мастера. Это обстоятельство объясняет и то, что в районе Дуная могли одновременно действовать, дополняя друг друга, такие художники, как Альбрехт Альтдорфер, Мастер «Истории Фридриха и Максимилиана», Вольфганг Губер, и то, что при всей стилистической схожести каждый из них представляет собой ярко выраженную индивидуальность.

Вместе с тем отсутствие дисциплинирующего влияния одного мастера, отсутствие строгой регламентации, распространяющейся на художественную деятельность внутри одного города или внутри узкого района, привело к странной неустойчивости индивидуальной манеры крупнейших представителей школы — Губера и особенно Альтдорфера.

Различия между отдельными художниками заставляли некоторых исследователей усомниться в правомерности объединения дунайцев в школу. Указывали на особое положение Губера, по происхождению и по наклонностям во многом близкого к швейцарцам. И все же их всех, включая Губера, объединяет ряд характерных и в этом сочетании нигде не повторяющихся черт, что позволяет нам выделить этих художников в особую «Дунайскую школу», наиболее значительным представителем которой является Альбрехт Альтдорфер.

Имя Альбрехта Альтдорфера впервые упоминается в документах в 1505 году, когда он становится гражданином города Регенсбурга. Первые дошедшие до нас произведения мастера датированы 1506 годом. Поскольку право гражданства в Регенсбурге давалось не раньше двадцатипятилетнего возраста, принято считать, что Альбрехт родился около 1480 года; это подтверждается стилем ранних его работ. Место рождения художника с точностью не установлено. В Регенсбург он прибыл из Амберга. Но это могла быть последняя остановка во время странствия перед возвращением в Регенсбург. Многие говорят о том, что именно этот город на Дунае был не только местом работы художника, но и местом рождения. Предполагают, что отцом Альбрехта был живописец Ульрих Альтдорфер. Точно известно, что художник Эрхард Альтдорфер — родной брат Альбрехта.

Письменные источники свидетельствуют о том, что Альбрехт быстро стал почтенным бюргером, домовладельцем, членом городского Совета, что он отказался от почетной должности бургомистра. В 1526 году его назначают главным архитектором Регенсбурга, в 1535 году он отправляется послом в Вену, ко двору императора. К сожалению, документы почти ничего не говорят о его работах, о заказчиках и путешествиях.

По изображенным в произведениях местностям можно установить, что мастер в молодости объездил Баварию, что в 1511 году он спустился вдоль Дуная в нижнеавстрийские земли. В 1518 году — завершил алтарь для австрийского монастыря Санкт-Флориан. О других разъездах можно только догадываться. Попытки доказать путешествие в Северную Италию нуждаются в документальных подтверждениях⁸. Даты на картинах, рисунках и гравюрах позволяют с достоверностью установить эволюцию Альтдорфера — скачкообразную и противоречивую. Кстати, «капризы» эволюции чрезвычайно затрудняют периодизацию творчества художника.

По всей вероятности, Альбрехт начал свой творческий путь как гравер на меди, но вскоре занялся живописью. Первые рисунки и гравюры, как было сказано выше, датированы 1506 годом, картины — 1507 годом. Исследователи Альтдорфера пытались найти истоки его творчества то в Баварии и Франконии (Дюрер, Кранах, Майр из Ландсгута), то в Австрии и Тироле (Пахер, Кельдерер). Действительно, молодой художник заимствует сюжеты и даже композиции из гравюр Дюрера (кто в те времена мог избежать воздействия великого нюрнбержца? Разве что Грюневальд!). Какой-то стороной ранний Кранах затронул творчество Альтдорфера. Возможно, что Альбрехт у себя на родине увидел произведения ученика Пахера, Маркса Рейхлиха, много работавшего в Зальцбурге и граничащих с Баварией областях. Но главное то, что он с жервых своих вещей преодолел эти впечатления извне, частично переработав в своеобразный глубоко индивидуальный стиль.

В ранних работах Альтдорфера скорее следует отметить не наличие влияний, а некоторую техническую беспомощность во владении кистью, пером или резцом при изумительной для молодого мастера зрелости художественной концепции и широте интересов. Создается впечатление, что непослушная рука не поспевает за полетом мысли.

Поражает многообразие сюжетов: мифология и аллегория, бытовой жанр и легенда; в 1511 году, во время путешествия вниз по Дунаю, возникают первые пейзажи. Религиозные композиции занимают в этот период, с 1506 года приблизительно по 1515 год, хотя и значительное, но отнюдь не главенствующее место. Уже на раннем этапе появляются излюбленные сюжеты, которые художник в дальнейшем повторяет в различных решениях по многу раз.

При тематической разнородности ранним произведениям Альтдорфера, будь то гравюра и рисунок, будь то картина, присущи определенные объединяющие их черты: таинственная сказочность, иногда — жанровая трактовка возвышенных сюжетов.

Наиболее полно молодой художник выразил свои стремления в рисунке. Еще совсем ранние, датированные 1508 годом «Любовная пара» (Веймар, Национальный музей им. Гёте) и «Дикарь» («Wilder Mann», Лондон, Британский музей) представляют собой маленькие шедевры. В них проявляется свобода владения пером, незаурядная способность компоновки, ренессансная наблюдательность. Большую роль играет пейзаж. Это не фон, а та среда, в которой живет и действует человек. Альтдорфер не выделяет фигуры, не ставит их перед фоном. Наоборот, он углубляет их в пейзаж; «дикарь» в лондонском рисунке как бы сливается с лесом, в котором он живет. В соответствии с этим фигуры не занимают всей плоскости листа. Художник оставляет много места не только для архитектуры и деревьев, но и для неба.

В двух названных работах нашли полное развитие оба излюбленных Альтдорфером типа рисунка: рисунок тушью на белой бумаге и рисунок тушью и белилами на темного тона бумаге. Белила наносились тонкой кистью. В одном случае подчеркивается чисто графический характер листа, во втором художник ищет сближения с живописью, чему немало способствуют красивые оттенки бумаги — красные, красновато-коричневые, синие, светло-зеленые.

Постепенно Альтдорфер усложняет композиции: рассекает пространство глубокими прорывами, располагает фигуры в сильных сокращениях. В «Молениях о чаше» (1509, Берлин-Далем, Музей) Христос отодвинут вглубь; в рисунке господствуют расположенные на первом плане спящие апостолы и вековые ели, замыкающие по бокам композицию. Несколько позднее, в «Лежащем солдате» (ок. 1512, Берлин-Далем, Музей), Альтдорфер доводит прорыв в глубину композиции до крайней напряженности, подчеркивая перспективное сокращение деревьев. Арка справа как бы открывает пасть, готовая поглотить лежащего перед ней ландскнехта.

В некоторых рисунках темперамент художника проявляется с особенной силой. Так, в листе «Подвиг Марка Курция» (1512, Дессау, Государственная галерея) линии растягиваются и сокращаются, извиваются подобно змеям. Динамика штриха и зловеще зеленый фон придают рисунку особую драматическую насыщенность. Разверзлась земля, из трещины вырывается адское пламя и летящий в пропасть всадник через мгновение исчезнет. Здесь в полном блеске проявился виртуозное владение рисунком. Именно в этой области Альтдорфер быстрее всего достиг творческой зрелости. Он способен воплотить самые сложные идеи. Иногда он даже бравирует. Так, в «Св. Христофоре» (1512, Лондон, Британский музей) он вообще отказывается от контурного рисунка тушью и создает как бы негатив белыми линиями и пятнами на темно-коричневом фоне.

Первый дошедший до нас пейзажный рисунок Альтдорфера датирован 1511 годом — «Вид Сармингштейна на Дунае» (Будапешт, Музей изобразительных искусств). Название свидетельствует о том, что изображена конкретная местность⁹. Но пейзаж этот чрезвычайно далек от топографической точности. Художник трансформировал природу, придал ей грандиозное звучание. Горы

стали выше, скалы — круче, река — извилистее, чем в действительности. Одновременно он сумел придать природе особую динамичность: кажется, что мы одновременно присутствуем при рождении и гибели мира. Скалы вот-вот обрушатся в реку, а из реки вздымаются горы. В этом пейзаже полностью отсутствует человек; дома и башни, зажатые между обрывом и рекой, затеряны в природе.

Во время этого же путешествия, как обычно считают, Альтдорфер нарисовал «Альпийский пейзаж» (Вена, Академия). И здесь поражает грандиозность видения природы: крутые склоны гор, мощные уступы скал и на первом плане причудливой формы древние ивы. Динамизм достигается пружинистым изгибом дерева, мелкой вибрацией ветвей, вертикальной штриховкой уступов. Как и в дунайском пейзаже, здесь нет ни единой человеческой фигуры, а замки прилепились к скалам, образуя с ними одно целое. Такого чувства одушевленности природы Альтдорфер, создавший в дальнейшем много пейзажей, достигал редко.

Выше шла речь о технических особенностях рисунков Альтдорфера. Теперь — об их типе и назначении.

Рисунки Дюрера, Бургкмайра, Грюневальда в своем большинстве являются или эскизами для будущих картин, гравюр, ксилографий, или же набросками с натуры отдельных фигур, драпировок, частей тела. И те и другие рисунки выполняли, таким образом, служебную роль. Лишь малая часть листов представляет собой законченные рисунки, не предназначенные для дальнейшего использования.

По сути дела, все рисунки Альтдорфера являются готовыми произведениями искусства, рассчитанными на то, чтобы украшать альбомы ценителей, даже если тот или иной лист нарисован чрезвычайно бегло, даже если тот или иной мотив использован в дальнейшем в картине или гравюре. Поэтому художник обращает пристальное внимание на красоту тонировки, поэтому нередко бравитурит виртуозным штрихом и изысканной линией. Очевидно и то, что мастер не пользуется моделью или натурой. Лишь иногда он рисует фигуры в сложных сокращениях с манекена.

Значит ли это, что Альтдорфер — не реалист? Конечно, нет! В основе его обобщающей, утрирующей, иногда «стенографирующей» манеры лежит не только доскональное знание природы, но и глубокое проникновение в ее жизнь, о чем в первую очередь свидетельствуют пейзажи.

По всей вероятности, в Регенсбурге существовали многочисленные ценители такого рода рисунков. Об этом свидетельствуют косвенно обильные первоклассные копии, сделанные в эти годы с рисунков Альтдорфера в мастерской художника. Они настолько совершенны, настолько близки к манере самого мастера, что по сей день идет полемика о принадлежности тех или иных рисунков самому Альтдорферу или кому-либо из копиистов¹⁰

Великолепные рисунки были в ранний период основной продукцией мастерской Альтдорфера. Но в эти же годы художник занимался также гравюрой. В отличие от большинства современников, он начал с резцовой гравюры на меди. Этому можно найти объяснение. Как известно, обрезающая деревянная гравюра развивалась там, где были большие печатни и издательства. В Регенсбурге такого рода стимула не было. И молодой художник обратился к гравюре на меди, пользовавшейся успехом у «просвещенного» бюргерства, то есть у тех же людей, что коллекционировали рисунки.

Первые опыты мастера нельзя назвать удачными. Такие работы, как «Искушение пустынников» (1506), несовершенно в рисунке, плоскостны, хаотичны по штриховке. Но ночная сцена «Искушения» полна романтически таинственного настроения, той «дьявольщины», которая увлекала в эти годы многих южнонемецких и швейцарских художников. Большинство ранних гравюр на меди — это крошечные изображения святых, античных божеств, бытовые картин и аллегории.

В 1511 году Альтдорфер вдруг прекращает гравировать на меди. Он обращается к новой для себя технике — ксилографии. Первые гравюры на

дереве того же 1511 года свидетельствуют не только о тонком чувстве ее специфики, но и о большом техническом умении.

Трудно сказать, что заставило Альтдорфера взяться за ксилографию. Его мог натолкнуть на это хотя бы проезд в город хорошего резчика досок. Факт тот, что уже годом позже он создает одну из лучших деревянных гравюр немецкого Возрождения — «Казнь Иоанна Крестителя» (1512). На фоне грандиозной руины, поросшей кустарником, лежит тело Крестителя. Над ним наклонился палач. Двумя шеренгами в глубину выстроились Иродиада и ее разряженная свита. В пролете арки видны крепость и горы. Художнику удалось в этой гравюре в полной мере передать глубину пространства. Но ее достоинства не исчерпываются формальным совершенством. Альтдорфер сумел насытить свое произведение тем демоническим настроением, которое господствует во многих его работах этого периода.

Первые известные нам картины Альтдорфера датированы 1507 годом. Это «Семья сатиров», «Св. Франциск», «Св. Иероним» (все — Берлин-Далем, Музей) и «Рождество» (Бремен, Кунстхалле). Все они маленького формата (первые три — 0,23×0,20 м, «Рождество» — 0,42×0,315 м), довольно неловко нарисованы, но полны романтической прелести произведений раннего периода художника. Хотя картины еще в большой мере расцвечены внутри контура, а не задуманы в цвете, им присуща особая альтдорферовская красота колорита. Особенно это относится к «Франциску» и «Семье сатиров», где впервые в немецком искусстве выдержана тональная цветовая гамма.

Следующие датированные картины относятся к 1510 году; это «Лесной пейзаж с битвой св. Георгия» (Мюнхен, Старая пинакотека) и «Св. семейство у колодца» (Берлин-Далем, Музей). За три года, отделяющие эти произведения от первых, Альтдорфер проделал огромную эволюцию. Исчезла робость начинающего художника. Перед нами законченный живописец. Вместе с тем обе картины очень различны между собой.

В «Лесном пейзаже с битвой св. Георгия» сказочно-романтическое настроение выражено с максимальной убедительностью. Дремучий лес полон таинственных опасностей. Вековые деревья, густой кустарник создают сплошную зеленую стену. И лишь в одном месте чаща расступается, чтобы открыть вид на синие дали.

Здесь господствует природа, она доминирует над маленькими, как бы затерянными в зеленом великолепии всадником и драконом. Создается впечатление, что религиозный сюжет понадобился художнику как предлог для написания пейзажа.

«Лесной пейзаж с битвой св. Георгия» представляет собой произведение, где стремления к тональной живописи нашли свое наиболее полное выражение. Картина выдержана в зеленоватой гамме. Но богатство оттенков делает ее колористически очень привлекательной. Зеленые тона то пронизаны желтым светом, то прячутся в коричневых тенях. Синева гор также чуть зеленеет. На черных латах Георгия играют отсветы от листьев, дракон, похожий на громадную испуганную жабу, своей окраской сливается с лесной чащей. Единственными, да и то неназойливыми красочными пятнами выступают голубизна горизонта, переливчатая сине-фиолетовая пленка на крыльях дракона и серый конь. Но эти пятна поглощаются буйной зеленью чащи леса.

Малые размеры (0,28×0,225 м), необычная для картины основа — она написана на пергаменте, наклеенном на доску, — все это сближает ее с миниатюрой. Более того, тонкая и скрупулезная *Feinmalerei* как будто подкрепляет это впечатление. Но грандиозное видение природы, поглощение ею и война и дракона придают этой картине тот монументальный размах, тот возвышенный пантеизм, которые свойственны многим произведениям Альтдорфера.

Другую сторону творчества художника демонстрирует «Св. семейство у колодца»¹¹. Картина больше предыдущей (ее размеры — 0,58×0,39 см). Но в ней нет той монументальности, которой выделяется «Битва св. Георгия». «Св. семейство» — произведение поэтическое и идиллическое. Оно представляет собой вотивное приношение самого художника¹².

Роскошный ренессансный колодец является как бы стержнем композиции. Мария опирается на его край, младенец тянется ручонкой к воде, ангелочки плещутся в нем или сидят на его чашах. Бытовой характер сцены подчеркивается тем, что Иосиф приносит в платке вишни и Мария, внимательно следя за ребенком, берет одну. Одежды скромны, на богоматери нет никаких украшений, отсутствуют нимбы. Если говорить о проявлении *devotio moderna* — этого социально-религиозного движения — в немецком искусстве, то берлинское «Св. семейство» может послужить тому ярким примером. Спокойная повествовательность, интимная трактовка религиозной темы, ее своеобразная жанровость перекликаются с учением «братьев общей жизни».

Романтические настроения художника проявились в руинах среднего плана и величественном пейзаже с выветренными временем скалами и горами, постепенно тающими в дымке. Но пейзаж этот по-своему уютен и не противоречит идиллии на первом плане.

Ощущению уюта немало способствует светлая и многокрасочная, но не яркая гамма. Общая тональность, золотисто-коричневая и голубовато-зеленая, оттеняет цветочные пятна на первом плане — блеклый винно-красный тон платья Марии, голубую рубашку и желтые штаны Иосифа. Если тональная живопись «Битвы св. Георгия» завершает первые поиски художника в области колорита, то сдержанная красочность «Св. семейства у колодца» свидетельствует о новых стремлениях, воплотившихся в более поздних работах Альтдорфера.

Последующие картины обычно датируют 1510—1515 годами. Между ними и рассмотренными нами произведениями 1510 года такая огромная разница, что возникает потребность отнести «Распятие» из Кассельской галереи и «Иоанна Крестителя и Иоанна-евангелиста» (Регенсбург, Городской музей) к крайней границе этого периода, то есть к 1515 году.

В чем же отличие этих двух картин от более ранних? Первое, что бросается в глаза, — это большие форматы («Распятие» — 1,02 × 1,65 м; «Иоанн Креститель и Иоанн-евангелист» («Два Иоанна») — 1,73 × 2,34 м). Второе — господство человеческой фигуры над пейзажем, что встречается редко в творчестве художника. Третье, менее очевидное, — иной, внутренне более взволнованный тонус, чем в «Битве св. Георгия» и «Св. семействе у колодца».

«Распятие» композиционно выдержано в старых традициях. Это вотивная картина, о чем свидетельствуют маленькие фигуры коленопреклоненных донаторов у подножия креста. По обе стороны распятого помещены Мария и евангелист Иоанн. Низкая точка зрения придает образам Христа и предстоящих монументальное звучание, не встречавшееся ранее в фигурах Альтдорфера. Возможно, что этот прием был подсказан художнику гравюрами Мантеньи, на которые он опирался не только в этой картине. Одновременно появляется и особая простота и лапидарность. Три фигуры занимают основное пространство композиции, вытесняя пейзаж, превращая его в фон. Палитра становится более интенсивной, вместе с тем исчезают полутона и переливы цвета. Грандиозный аккорд киноари (Иоанн), винно-красного с зеленовато-синим (Мария) и желтовато-коричневого (тело Христа) повторяется, как эхо, в коричневатом цвете земли и зданий, оливково-зеленом — травы и деревьев, голубизне воды, гор и неба. Прямолинейность цветового строя смягчается и обогащается тонкими лессировками, играющими на плаще Иоанна, одежде Марии, на архитектуре и зелени.

Внутреннее напряжение, одна из особенностей картины, передается не только цветом, но в еще большей степени образным настроением. Оно находит отражение в полном отчаяния жесте Марии, в глубоко надвинутом на глаза платке, оно проявляется в израненном теле Христа, в до боли волнующем кармине каплей крови, оно вырывается наружу в бурном повороте евангелиста (Иоанн изображен со спины — единственная вольность в традиционной композиции картины). Недаром некоторые исследователи искали точек соприкосновения между Альтдорфером и Грюневальдом, но не сумели, однако, их обнаружить. Альтдорфер сам, без посторонней помощи, обратился к драматическому, даже трагическому пафосу повествования.

Не обратили внимание на другое обстоятельство, правда, труднообъяснимое,—на то, что переход к работам в большом формате, к повышенному драматизму, наконец, к большей лапидарности как композиции, так и цветового строя совпал с увлечением Альтдорфера ксилографией, графическим искусством, более народным, более лаконичным и более экспрессивным, чем излюбленная им доселе резцовая гравюра на меди.

Темперамент Альтдорфера рвался наружу. Настала пора двинуться по новым путям и делать новые открытия. Но судьбе было угодно задержать художника еще на некоторое время. В участь Альтдорфера вмешался Максимилиан I.

Искусствоведческая наука сумела установить участие художника в предприятиях императора: он сделал ряд рисунков для «Триумфальной арки» и «Триумфального шествия»; двадцать четыре листа «Молитвенника Максимилиана» были разрисованы им. Все это качественные произведения, но сделанные частично под неустанным надзором заказчика, частично подлаживаясь под стиль других участников работы.

Неудивительно, что на годы, близкие к 1515-му, падает мало произведений. Альтдорфер был занят императорскими заказами. Быть может, небольшое количество работ объясняется, ко всему прочему, тем, что Альтдорфер уже приступил к своей самой грандиозной работе— к алтарю для церкви монастыря Санкт Флориан.

Если стать на зыбкую почву периодизации творчества Альтдорфера, то алтарем монастыря Санкт Флориан начинается период зрелости художника, длительный и неоднородный. Альтдорфер понял, что он в первую очередь живописец. Не случайно со второй половины 1510-х годов количество гравюр и рисунков резко идет на убыль. Полностью исчезают копии и повторения рисунков, изготовленные в мастерской для любителей-коллекционеров. Художник нашел других заказчиков—капитулы монастырей, светские братства, наконец, городской Совет.

В период обострения религиозных распри Альтдорфер стал писать большинство картин на евангельские темы и темы из легенд о святых. Вместе с тем проявляется со все большей настойчивостью интерес художника к новым живописным жанрам—к пейзажу, бытовым и историческим сюжетам. Но внезапно, незадолго до смерти Альтдорфера, наступил перелом, завершивший почти двадцатилетний этап зрелости.

Алтарь церкви в монастыре св. Флориана, близ австрийского города Линца, дошел до нас в разобранном виде. Первично он состоял из короба с резными статуями, внутренней пары створок, частично покрытых живописью, частично—рельефами, внешней пары, расписанной с обеих сторон, и, наконец, пределлы—живописной снаружи и резной внутри. Общая высота алтаря равнялась 2 м 70 см. В настоящее время сохранились только живописные створки—почти все находятся еще на месте, в монастыре, две доски пределлы—в венском Музее истории искусств. Вся резьба погибла, и неизвестно, кто ее автор и что она изображала¹³.

Что касается датировки алтаря, то документы сообщают об его освящении в апреле 1509 года; а на одну из досок пределлы нанесена цифра «1518», по всей вероятности, дата окончания работ. Иными словами, алтарь был создан в десятилетие между 1509 и 1518 годами. Не исключено, что работы над ним тянулись весь этот долгий срок. Но ученые, желая уточнить время его создания, пытались установить более точные даты¹⁴.

Нам кажется, что характер всех шестнадцати картин алтаря настолько един, а манера письма столь схожая, что вряд ли следует предполагать длительную, с перерывами работу. Бурное настроение, внешний драматизм, сверкающий колорит—все это отличает алтарь от рассмотренных ранее картин и позволяет думать, что их разделяет большой отрезок времени. Десятилетний срок может быть объяснен тем, что вначале делались резные части алтаря и лишь затем—живописные. Кстати, известны случаи аналогичного хода работ,

например, Изенгеймский алтарь, где скульптура была создана за несколько лет до живописи.

Надо думать, что Альтдорфер, завершив работы для Максимилиана, смог вплотную приступить к росписи алтаря. Таким образом, живопись алтаря может быть датирована 1516—1518 годами.

При закрытых створках были видны четыре картины со сценами из легенды о св. Себастиане. Когда открывалась первая пара створок, зритель видел восемь картин с изображением страстей Христовых (размеры каждой из картин—1,25×0,95 м). На внешней стороне пределы были написаны сцены «Положение во гроб» и «Воскресение». Сбоку пределы помещались два неподвижных крыла с изображением святых Варвары и Маргариты и портретом донатора—настоятеля Петера Маурера¹⁵

Даже сейчас, разобранный на составные части, лишенный скульптур и декоративной резьбы, алтарь принадлежит к самому прекрасному, что было создано немецким Возрождением. Несомненно, Альтдорфер помнил об алтаре Пахера в Санкт Вольфганге. У своего предшественника он взял динамику действия, широту композиционного дыхания, стремление к сложным пространственным построениям. Несомненно и то, что он в некоторых случаях опирался на итальянские гравюры. И все же, несмотря на эти заимствования, только Альтдорфер, обладатель чудесного колористического дара, способности подчинять себе пространство, умения обострять драматический рассказ,—только Альтдорфер был в состоянии создать этот алтарь.

Главная его часть—восемь картин со страстями Христа. Несмотря на завершенность каждой в отдельности, все они подчиняются общему ритмическому цветовому и композиционному построению. Верхний ряд состоит из ночных сцен и «Бичевания Христа», перенесенного в сумрак портика. Нижний—сплошь сцены при ярком дневном освещении. Во всех композициях линия горизонта проходит на одном уровне. Живописец таким образом избегает неприятных «скачков», имеющих даже в алтаре Пахера. Перспективное построение интерьеров, композиционное размещение фигур подчеркивают движение с краев к центру алтаря. Все сцены пронизаны кипением страстей, то скрытых, то вырывающихся наружу.

Начинает повествование меланхолически смиренное «Моление о чаше». Однако оно полно напряжения, прорывающегося в грозном пылании заката. Взрыв эмоций происходит в сцене «Пленение Христа», призрачно освещенной опрокинутым на землю фонарем. Отсветы пляшут на шлемах и латах, выхватывают из темноты искаженные злобой лица, руки, сжимающие копы и факелы, развешивающиеся одежды. Множество источников света—фонарь на земле, факелы, пламенеющий закат—еще усиливает впечатление драматизма происходящего. Такой же зловещий свет пронизывает сцену «Встреча Христа с Каиафой». Действие картин нижнего ряда—«Коронование тернием» и «Христос перед Пилатом»—перенесено в высокие светлые интерьеры, а «Несение креста» и «Распятие» происходят в сиянии солнечного дня.

Драматическая обостренность особенно проявляется в типаже, почти босховском по гротескности, в угловатых и вместе с тем размашистых движениях (вот еще одна точка соприкосновения между Альтдорфером и Пахером). Во всех сценах Христос—это жертва, предназначенная богом для заклания. В этом смысле художник следует тексту Писания. Но и в Евангелии образ Христа не выступает столь пассивным и безвольным. Не говоря уже о протесте (достаточно вспомнить образы Дюрера), в Христе Альтдорфера нет даже остроты страданий. Он терпит с безучастным спокойствием. Зато вокруг него бушуют страсти. В результате образ Христа как-то ступшевается; в сцене «Пленение» его даже трудно обнаружить в толпе. Тем более что Альтдорфер не прибегает к помощи нимбов. Характерно, что анемичность образа Христа подчеркнута блеклым лиловатым цветом его туники, бледнеющим в окружении колористической феерии других персонажей.

Именно колорит является наиболее замечательной чертой живописи алтаря. Альтдорфер каким-то волшебством заставляет краски сверкать, пылать и

струиться. «Моление о чаше» как бы вобрало в себя все ухищрения, все эффекты, на которые был способен мастер. Фигуры первого плана выделяются звонким аккордом киновари, изумрудно-зеленого, кармина и медно-желтого. Далее идет зона ирреальная. Одежда Христа написана тонким слоем как будто выцветшей винно-красной краски, сквозь которую просвечивает подмалевок. Каскад лессировок заставляет струиться белесым светом стены сталактитовой пещеры, из которой навстречу Христу выступает ангел с чашей. Из ночной мглы появляются солдаты, предводительствуемые Иудой. Их фигуры намечены очень бегло желтыми мазками по темно-зеленому. А на фоне пылают зловещими отблесками закат, грозовые тучи повисают над горами. Этот изумительный эффект достигнут тем, что красные отсветы написаны по фону из чистого золота.

Высшей точки колористическое напряжение достигает в «Воскресении» с пределлы алтаря. Огромный овальный нимб Христа сверкает золотом, и его жар словно плавит небеса, превращает их в кипящую огненную массу, которая остывает, сереет, становится густой и вязкой и превращается, наконец, в белоснежный шар. И из этого кипящего марева как будто рождается сияющее розоватым светом тело Христа.

Но наряду с картинами, чей колорит таит в себе нечто ирреальное, художник пишет створки, полные изумительной ясности, подчеркнутой вещественности цветового построения. Так, сцена «Христос перед Пилатом» производит празднично приподнятое впечатление. Пилат сидит на золотом троне, он увешан золотыми украшениями, умывает руки в золотом сосуде, в который слуга наливает воду из золотого кувшина. И это обилие настоящего золота вместе с чистым ультрамарином одеяния Пилата, киноварью в одежде слуг, кармином балдахина и изумрудной зеленыю полога звучит как грохот фанфар. А Христос в бледно-фиолетовой тунике растворяется во всей цветовой роскоши, окружающей его. Быть может, Альтдорфер стремился именно к этому контрасту, ибо почти во всех картинах Иисус облачен в одежду блеклых цветов; но, возможно непреднамеренно, он лишил Христа предназначенной ему в легенде главной роли. И даже в сцене «Распятие» наше внимание привлекают люди под крестом, а не тот, ради которого они собрались. Зритель любит дrowseком в белоснежной рубахе и ярко-красных штанах, Магдалиной в замысловатом золотистом одеянии, изумрудными, ультрамариновыми, винно-красными цветами одежд, он наслаждается ликующей голубизной неба и забывает о трагическом сюжете.

Альтдорфер был религиозным человеком, как большинство представителей его времени; но его вера принимала отнюдь не догматический характер, а интерес к реальной жизни то и дело увлекал его в сторону от благочестивых раздумий. Одним из основных положений «*devotio moderna*» был призыв к активной жизни и отрицание аскетизма. Своеобразное преломление оно получило в наиболее значительном церковном произведении Альтдорфера.

Мастер проводит тонкую градацию между трактовкой главных сцен — евангельской легенды и побочных — легенды о св. Себастиане. В последних взволнованность настроения идет на убыль, исчезает фантастичность, а взамен появляется эпическое повествование с несколько жанровым уклоном. Достаточно взглянуть на толпу зрителей, собравшихся посмотреть на казнь Себастиана, или на женщин, нашедших труп святого.

В алтаре монастыря Санкт Флориан со всей ясностью выступает параллельное развитие двух начал в творчестве Альтдорфера — ирреального, фантастического и реального, с уклоном в эпическую повествовательность. В дальнейшем эти два начала сохраняются, в одних произведениях выступая ярче, в других — в приглушенной форме, но почти никогда не совмещаясь.

В этом смысле интересно сопоставить схожие по сюжету картины, созданные примерно в одно и то же время (ок. 1520), — «Рождество Христа» (Вена, Музей истории искусств) и «Рождение Марии» (Мюнхен, Старая пинакотека).

Венская картина — наиболее сказочно-фантастическая во всем творчестве Альтдорфера. Призрачное освещение придает этому произведению какой-то

нереальный характер. Небо темное, почти черное; заснеженные здания, скала, земля выступают светлыми пятнами на этом темном фоне. Создается впечатление негатива, где светлое выглядит темным, а темное — светлым. Фантастичность усиливается множественностью источников света. Младенец излучает сияние, мягкий свет падает сверху из ореола на небесах, на горизонте играет карминовый отблеск восходящего солнца. Все эти источники бросают то холодные, то теплые рефлексы на людей и предметы, заставляя их мерцать и переливаться неопределенным сиянием.

Интересно, что впечатления струящегося света художник достигает здесь иным способом, чем в картинах алтаря. Там он пользовался светлыми лессировками по темной живописи, здесь — пишет скалу и здания тонким слоем жидкой краски, так что проглядывает светлый подмалевок. Таким образом, густота черного неба кажется более вещественной, чем реально существующие предметы, что «разрушает» логику изображения и усиливает фантастическое звучание картины.

В мюнхенском «Рождении Марии» Альтдорфер, казалось бы, ставит себе диаметрально противоположные задачи. Все делается для того, чтобы лишить сюжет малейшего намека на фантастичность.

По прихоти художника действие перенесено в боковой неф храма. Мы можем лишь догадываться о намерениях Альтдорфера. Его привлекла возможность создать грандиозный интерьер, построить пространство со множеством планов. Многоплановость подчеркивается срезанной ниже пояса фигурой Иоакима, задумчиво поднимающегося по лестнице с караваем хлеба под рукой. Он находится близко от зрителя. Главное же действие отодвинуто на второй план — Анна ест, сидя в кровати под балдахином, а кормилица нянчит ребенка. Далее разворачивается пространство главного нефа — высокое, светлое и почти пустое. А за главным нефом виднеются капеллы с богомольцами. Сложное сооружение храма построено строго по законам перспективы. Сохранился рисунок (Берлин-Далем, Музей) с конструкцией архитектуры для «Рождения Марии». Свободу пространства подчеркивает веселый хоровод ангелов вокруг столбов храма. Альтдорфер в совершенстве владел математической перспективой. Старательно он конструировал интерьеры и архитектурные сооружения.

Разочаровывает холодная цветовая гамма, где преобладают нейтральные синевато-серые, серовато-фиолетовые, коричневатые тона. Даже пятна киновари, ультрамарина, кармина, зелени и оранжевого цвета в одеждах людей и ангелочков не способны оживить колорит. Сюжет изображен буднично и прямодушно, как это стало обычным в немецком искусстве начиная с «Жизни Марии» Дюрера.

В этом произведении ясно выступает рассудочность Альтдорфера, казалось бы, черта, не свойственная фантазеру и сказителю. Венская и мюнхенская картины представляют собой как бы два полюса в творчестве художника.

После алтаря монастыря Санкт Флориана 1518 года Альтдорфер на какое-то время перестает помечать датами свои картины. Он возобновляет датировку лишь с 1526 года, когда создает «Историю Сусанны» (Мюнхен, Старая пинакотека).

В этой картине много нового и необычного. Художник объединяет ряд разрозненных и разновременных эпизодов из библейской легенды, связав их в одной композиции громадой дворца. Фантастическое сооружение является одновременно ареной действия и его фоном. О том, как подробно художник готовил композицию, свидетельствует рисунок в коллекции музея в Дюссельдорфе. В общих чертах этот рисунок передает будущую картину. Но в дальнейшем Альтдорфер внес характерное изменение: в картине он слегка опустил линию горизонта, усилив таким образом импозантность и грандиозность здания. Создается впечатление, что вся картина была затеяна ради этого сооружения.

После свободной и беглой манеры письма предыдущих произведений картина кажется слишком выписанной. На бело-темно-красном дворце видны каждый завиток золоченых капителей, каждая балясина, каждая консоль. На сравни-

тельно небольшой картине (0,75×0,615 м) можно различить виды растений, отдельные листки на деревьях. Недаром в старых инвентарях ее характеризуют как написанную «в миниатюрной манере, но масляной живописью». Исчезло стремление к общему тону, исчезли большие цветочные пятна. Картина производит впечатление мозаики из драгоценных камней. Особенно важной кажется тенденция к умалению роли человека: фигурки становятся стаффажем.

Эта тенденция нашла свое более глубокое, можно сказать, философски осмысленное выражение в самом удивительном, самом гениальном произведении художника — «Битва Александра Македонского с Дарием» (1529, 1,58×1,205 м, Мюнхен, Старая пинакотека)¹⁶.

В 1528 году герцог Вильгельм IV Баварский заказал ряду художников картины на «исторические», как их тогда понимали, темы. Бургкмайру, Бартелю Бегаму и Йергу Брею Старшему, не говоря о второстепенных участниках, не удалось создать сколько-нибудь интересных произведений. Над ними довлели сухие факты истории, им был чужд драматизм и пафос столкновения человеческих судеб. Альтдорфер же в своей картине поднялся на такую высоту, которую впоследствии сумели достичь лишь немногие великие мастера XVI столетия. Назовем в числе их Питера Брейгеля и Тинторетто.

Возможно, что драматизм битвы соответствовал настроению художника, возможно, что новизна задачи натолкнула его на совершенно новое решение; во всяком случае, появилось на свет удивительное и покоряющее произведение.

«Битва Александра» полнее всего выразила космическое мироощущение художника. Нижнюю часть картины занимает изображение сражения. Мощным потоком лавина воинов откатывается вглубь. Тысячами копий ощерились войска противников, то сталкиваясь, то мчась единым потоком. На сине-белой ряби доспехов и плюмажей цветными гроздьями выступают знамена и костюмы — красные, черно-желтые, синие. Обилие мелких ярких пятнышек, четкий рисунок не мешают. Они, скорее, даже создают впечатление бескрайней толпы, простирающейся в глубину до города и горы с крепостью. А дальше в свои права вступает природа.

Кажется, что она является первопричиной битвы людей, что она сталкивает их в кровавом сражении. В вечернем небе грозно колышутся темно-синие, почти черные тучи. У горизонта их прорывает солнце, написанное настоящим золотом. Оно освещает тучи огненно-красными и золотистыми бликами. На фоне этого горячего цветового ливня фантастические пики гор особенно неприветливы. Но солнечные лучи, минуя их, отражаются мягкой преломленной желтизной в голубых водах, подернутых легкой рябью. А сражающиеся люди выглядят ничтожными на фоне космических катаклизмов природы. О том, что в битву людей втянут весь мир, свидетельствует одновременное появление на небосводе солнца и луны — древний символ всезначимости события.

В «Битве Александра» с особой ясностью выразилось отношение художника к человеку и к природе. Огромная динамическая сила пронизывает мироздание, одинаково в крупнейших его частях и в мельчайших частицах. Но кто этот *spiritus rector* — бог, стоящий вне мира, или сама природа? Скорее всего, в глазах Альтдорфера, это бог, действующий внутри мира. Вот что заставляет нас говорить о пантеистическом мироощущении художника, вот что создает странную и до сих пор не разгаданную связь между искусством Альтдорфера и натурфилософией Парацельса.

Обращает на себя внимание четкое построение композиции. Нет в ней ничего стихийного и неподвластного воле художника. С замечательным артистизмом приведены в гармонию отдельные части картины и подчинены единому целому. Элегантно извиваясь, образуя замысловатый орнамент, текут потоки враждующих армий. Кажется, что причудливый рисунок туч отражается в лавине людей на земле. И возникает мысль, что истинной движущей силой в этом космическом событии является не кто иной, как сам Альтдорфер, скромный творец удивительного произведения.

Мы уже отметили, что в большинстве произведений Альтдорфера природа

играет огромную роль. Достаточно вспомнить ранние картины — «Семью сатиров» и «Битву св. Георгия», ряд створок алтаря монастыря Санкт-Флориана, венское «Рождество Христа» и, наконец, «Битву Александра», не говоря уже о пейзажных рисунках раннего периода. В начале 1520-х годов художник вновь обратился к «чистому» пейзажу, создав серию офортов. Трудно сказать, чем был вызван интерес к этой в те времена еще несовершенной технике. Быть может, мастера привлекала возможность воспроизвести более тонкие градации света и тени, чем это допускала резцовая гравюра, не говоря о ксилографии. Увлечение офортом исчезло столь же внезапно, как появилось, но оно оставило заметный след в пейзажном творчестве Альтдорфера более позднего времени. А сам автор вряд ли мог предположить, что его офорты впоследствии будут иметь такой успех и вызовут столько подражаний.

Офортные пейзажи Альтдорфера представляют интерес по целому ряду причин. Хотя они не передают конкретный «кусочек» природы, в них нет и чрезмерной фантастичности. Эти пейзажи возникли в результате многочисленных и активных наблюдений природы. И даже столь необычные могучие ели с печально свисающими ветками действительно растут в альпийском предгорье. Иными словами, Альтдорфер выступает как один из основателей реалистического пейзажа.

Помимо этого, пейзажные офорты Альтдорфера являются законченными композициями. Можно говорить об определенном построении пейзажа. Чаще всего передний план отмечен высоким деревом или скалой. Затем взгляд уводит в глубину река или ложбина. На втором плане размещаются крепость или город. Замыкает композицию дальняя гряда гор. Сильный прорыв в глубину пространства, клубящиеся облака, открытые дали — все это придает пейзажам грандиозный, несколько суровый характер.

Видимо, на эти же годы падают и пейзажные гуаши мастера. Во всяком случае, одна из них, в Музее Бойманс в Роттердаме, датирована 1522 годом. Оставалось сделать один шаг к созданию самостоятельной пейзажной картины. И Альтдорфер с удивительной последовательностью ступил в эту новую область живописи.

До нас дошли две пейзажные картины мастера. Есть сведения по меньшей мере еще об одной. Быть может, их было даже больше. Обе известные нам работы — одна в Старой пинакотеке в Мюнхене, другая — в лондонской Национальной галерее — сравнительно невелики и написаны — первая на пергаменте, вторая на бумаге, наклеенных на дерево. Материал и размеры свидетельствуют о какой-то связи с книжной миниатюрой. Быть может, эти картины не были предназначены для развешивания, а помещались в киоте и рассматривались вблизи. Об этом можно судить и по скрупулезной живописи.

Сложно найти им хронологическое место. Датировка этих пейзажей колеблется между 1520 и 1532 годами. Большинство исследователей высказывается в пользу датировки 20-ми годами XVI века.

В «Пейзаже с мостиком» (Лондон, Национальная галерея) нет еще ясности композиционного построения. Он производит впечатление случайного куска, в то время как мюнхенский «Дунайский пейзаж близ Регенсбурга» представляет собой вполне законченную, можно сказать, образцовую композицию.

По бокам этого пейзажа вздымаются гигантские деревья, в глубь картины уходит вдоль леса дорога. Дальше открывается вид на замок. Композицию замыкают горы у реки. Довольно низкий горизонт оставляет много места для неба. «Пейзаж» выдержан в неяркой гамме: сочная темная зелень деревьев, коричневатая почва, синие горы, голубое небо с оранжевой полосой заката, снизу подсвечивающего перистые облака. Даже темно-красные башни замка не нарушают колористического строя.

Несомненно, это компонованный пейзаж. Но создан он, как и другие пейзажи, на основе наблюдения: изображен вид на замок Верт и Дунай. Только вид этот героизирован и монументализирован. Художник обошелся, как и в большинстве своих пейзажей, без единой человеческой фигуры. Природа не нуждается в «оживлении», она сама по себе достойна эстетического воплощения.

Наиболее поздним произведением из относящихся к периоду расцвета является маленькая картина «У зазнайства на подоле сидит нищета» (1531; 0,29×0,41 м, Берлин-Далем, Музей). Отто Бенеш называет ее «одной из самых больших искусствоведческих загадок», — настолько необычна и нова живопись второго плана и фона. Так писали ландшафт немцы и нидерландцы второй половины века. И все же подробное исследование картинки установило аутентичность ее живописи во всех частях. Это — произведение Альтдорфера, но одно из его новаторских произведений.

Дело не только в необычном характере живописи, но и в необычном содержании. В качестве иллюстрации к поговорке картина представляет собой один из самых ранних образцов бытового жанра в европейской живописи. С другой стороны, сюжет играет здесь, как и в «Истории Сусанны», подчиненную роль. За первенство борются пейзаж и архитектурный жанр. Таким образом, в этой картине объединены три вида живописи — бытовой жанр, пейзаж и архитектурная картина. Это интересное сочетание, встречающееся именно в периоды, когда выкристаллизовываются новые жанры.

Интересно и то, что манера живописи и колористический строй в этой картине не однородны. В живописи фигур преобладают яркие локальные краски — розовый шлейф зазнайки, нищие в ярко-красных, синих и белых одеждах, люди на крыльце в голубом, синем и карминовом костюмах. Дворец слева написан в суховатой, немного графической манере и выдержан в однородном коричневом тоне. Зато пейзаж представляет собой образец богатейшей тональной живописи. Зеленовато-коричневая кулиса из высоких деревьев, затем средний план, где чередуются холодные зеленоватые и теплые желтые оттенки и, наконец, написанные прозрачно и легко дали с переливами от бледно-голубого к золотисто-желтому. От такого рода картины остается один шаг до живописи Валькенборхов и Эльсгеймера.

Характерно, что сам Альтдорфер не пошел дальше по этому пути. Между «Зазнайством и нищетой» и следующим датированным произведением, «Лот с дочерьми», прошло шесть лет. За эти шесть лет художник диаметрально изменил свой стиль и вступил в совсем короткий поздний период творчества.

К этому периоду относятся лишь две работы: упомянутая картина «Лот с дочерьми» (1537; 1,08×1,98 м, Вена, Музей истории искусств) и росписи «императорской купальни» в Регенсбурге, вернее, то, что от росписей осталось.

Трудно судить о росписях купальни по мелким фрагментам и одному композиционному наброску к когда-то большому произведению (общая площадь — 3,20×4,80 м). Но «Лот» свидетельствует о деградации Альтдорфера. То ли под влиянием итальянских образцов, то ли подражая позднему Кранаху, художник отказывается от своих завоеваний и переходит к манерной живописи, неприятной по цвету и по содержанию.

Венская картина — одна из самых больших среди работ художника. Фигуры изображены в натуральную величину, господствуют обнаженные тела, закрашенные ядовитым розовым и розовато-коричневым цветом. Еще более неприятным этот цвет становится, оттененный ярко-зеленым занавесом. Даже фон потерял очарование, свойственное более ранним пейзажам мастера.

Что же произошло с Альтдорфером? Почему этот самобытнейший мастер под конец жизни не устоял перед чуждыми влияниями? Только ли старость этому виной? Вероятно, что Альтдорфера постигла трагедия, общая для большинства немецких художников, переживших взлет первой трети века. Кризис, наступивший во всех областях жизни в 1530-е годы, должен был раньше или позже повлиять и на творчество художников. В последние годы жизни Альтдорфер сдал свои позиции.

Перед нами прошло творчество одного художника. Оно оказалось настолько многоликим, настолько изменчивым, что может создаться впечатление противоречивости, даже хаотичности. Но впечатление это обманчиво. По-своему Альтдорфер в своих произведениях очень последователен.

Он принадлежит к тем мастерам эпохи Дюрера, чье творчество в сильной степени отмечено стремлением к сказочному и фантастическому видению мира.

Это связывает мастера не только со многими его товарищами по «Дунайской школе», но и с рядом баварских и швейцарских художников. Таким образом, Альтдорфер не является исключением, он яркий и последовательный представитель одной из тенденций в немецком Ренессансе. Трактовка природы решается Альтдорфером в этом же ключе. Здесь важно не только то, что художник стал создателем «чистого» ландшафта в живописи, но и то, что он выразил с наибольшей полнотой сущность немецкого пейзажа, основанного на наблюдении природы, но одухотворенного фантазией творца, как будто безыскусственного, но вместе с тем тонко скомпонованного.

Все это превращает Альтдорфера в одну из самых ярких личностей в искусстве эпохи Дюрера.

Альбрехт Альтдорфер был самым замечательным представителем «Дунайской школы». Но рядом с ним работали другие, чрезвычайно интересные художники. Одни были связаны с мастером, иные работали независимо, но шли по тому же пути, что и он.

К первым относится так называемый Мастер «Истории Фридриха и Максимилиана»¹⁷

В венском «Домашнем, придворном и государственном архиве» хранится рукопись под названием «История Фридриха и Максимилиана» («Historia Friderici et Maximiliani»). Автором ее был Иосиф Грюнпек, секретарь императора, и предназначалась она как своего рода история ближайших предков для внука Максимилиана, Карла, впоследствии Карла V. Но не скучная апологетика «Истории» интересна для нас, а иллюстрации пером, подцветенные акварелью. По этим иллюстрациям их анонимный автор получил свое имя.

Исходя из стиля «Истории», исследователи приписывают мастеру ряд рисунков и произведений живописи, в первую очередь створки алтаря великомучеников в монастыре Санкт-Флориан и пределлу алтаря церкви в Пулкау.

Топография и хронология произведений Мастера «Истории» позволяют сделать ряд заключений о биографии художника, чье имя остается пока что неизвестным¹⁸.

Судя по всему, мастер близко соприкасался с молодым Альтдорфером между 1506 и 1510 годами. Это свидетельствует о том, что он не мог быть намного моложе его и что он в эти годы работал если не в мастерской Альбрехта, то уж, во всяком случае, в Регенсбурге. Став самостоятельным, он отправился в путешествие вниз по Дунаю. Около 1512—1513 годов им были расписаны створки будничной стороны алтаря великомучеников в монастыре Санкт-Флориан. Сейчас доказано¹⁹, что иллюстрации к «Истории Фридриха и Максимилиана» были созданы между 1514 и 1516 годами то ли в Линце, то ли в Кремзе. Последним большим произведением этого анонима является пределла алтаря церкви в Пулкау (Нижняя Австрия), датируемая около 1518—1522 годов.

Приведенная здесь схема показывает, как дунайский стиль проникал постепенно на Восток и заполонил австрийские земли. Надо при этом учесть, что Мастер «Истории Фридриха и Максимилиана» является лишь одним, правда наиболее талантливым, эмиссаром нового стиля в Австрии.

Мастер «Истории» работал в контакте с Альтдорфером в годы, когда произведения последнего были присущи черты драматизма и динамичности. Эта особенность запечатлелась навсегда в творчестве Мастера «Истории». В отличие от учителя он во всех своих работах остается одинаковым, что и облегчило исследователям труд по собиранию *oeuvre* художника.

Но даже в наиболее близких к Альтдорферу работах Мастер «Истории» сохраняет свою самобытность. Его произведения драматичны и динамичны. Но им свойственно особое мрачное настроение. Нет в нем утонченности Альтдорфера, в молодости работавшего на небольшой круг ценителей искусств. Он груб, иногда даже brutalен. Образам палачей, ландскнехтов и проституток присущи черты почти звериной чувственности («Два ландскнехта», рисунок, Вена, Альбертина; «Выезд солдатской девки в сопровождении ландскнехтов», рисунок, Дессау, Галерея).

Вместе с тем Мастер «Истории» — наблюдательный художник, прекрасный рассказчик. Видимо, последнее свойство и определило выбор Максимилианом этого мастера в качестве иллюстратора рукописи «Истории».

Наиболее зрелым и вместе с тем типичным произведением анонима являются створки пределлы алтаря церкви в Пулкау, и среди них — две створки с изображением «Надругательства над гостией». В них получило выражение столь родственное Альтдорферу чувство связи человека с природой. Но и здесь Мастер «Истории» идет своим путем. У него человек растворяется в природе. Фигуры напоминают замшелые камни, косматые волосы и бороды выглядят, как пучки трав. Особенно ясно это чувствуется в картине, где изображено, как бросают облатку в воду. Дьявольский характер надругательства над святыней подчеркивается мрачной фантастичностью пейзажа.

В колорите Мастера «Истории» нет тонкости и богатства палитры Альтдорфера. Он более резок, более напряжен. Мастер предпочитает сопоставление глубокого чернильно-синего тона с киноварью и белым. Опираясь большими цветовыми пятнами, он пытается их расчленить разнообразными белесыми лессировками. Некоторое однообразие, порой схематичность присущи и рисунку. Мастер воспринял у раннего Альтдорфера любовь к параллельной штриховке и параллельным складкам. В быстром, энергичном повторе линий есть своя прелесть. Но если этот прием не чередуется с другими, он превращается в схему, а схема обедняет выразительные возможности.

Несомненно, Мастер «Истории Фридриха и Максимилиана» представляет собой менее одаренную личность, чем Альтдорфер. Но без этого своеобразного художника обзор дунайской живописи и рисунка лишился бы важной грани. Быть может, то, что этот мастер развил и продолжил лишь одни стороны творчества Альтдорфера, в еще большей степени выявляет значение крупнейшего представителя школы.

В отличие от Альтдорфера, чьи подписные гравюры и офорты напоминали об имени художника, Вольф Губер был забыт в XVII веке и открыт заново лишь романтиками, а монографии о нем были изданы в наш век²⁰. Первые исследователи творчества мастера превратили его в ученика Альтдорфера²¹. Но постепенно прояснилась истинная картина: Вольф Губер если и был моложе Альтдорфера, то только на несколько лет; как художник он развивался вне зависимости от последнего; если они и встретились, то вполне сформировавшись мастерами, и говорить о взаимном влиянии, как нам кажется, нет причины. Черты сходства объясняются принадлежностью к одной школе.

Почти с полной уверенностью можно считать, что Губер происходил из Фельдкирха в Форарльберге, на западных границах нынешней Австрии. Но год его рождения неизвестен. Скорее всего, Губер родился между 1480 и 1485 годами и был, таким образом, чуть моложе Альтдорфера. Мы можем проследить путь молодого художника из Фельдкирха в Пассау по датированным пейзажам. В 1510 году он зарисовывает озеро Мондзее, в 1513 году — Гарбург, в 1514 году — Урфар близ Линца; в 1515 году документы свидетельствуют о его пребывании в Пассау. О художественных импульсах, полученных Губером на этом пути, речь пойдет в дальнейшем. В 1515 году мастер заключает договор на создание алтаря в родном Фельдкирхе. На створке этого большого сооружения написана дата «1521», дата его завершения. Живя в Пассау, Губер неоднократно отправлялся в путешествия. Так, в конце 1520-х годов он посетил Вену²².

Сравнительно рано Губер обзавелся мастерской, но в цех не вступил и прав бюргера не имел, так как стал придворным художником и архитектором пассауских епископов. Лишь в 1539 году, в связи с приобретением недвижимости, он получил право гражданства. 1540 годом датирована жалоба цеховых художников на Губера за то, что он содержит слишком большую мастерскую и, главное, выполняет заказы не только своего господина, но и жителей города, лишая цеховых мастеров хлеба. Епископ оставил жалобу без внимания. Так и

дожил Вольф Губер свой век одиночкой, вне жизни города и в оппозиции к товарищам по искусству. Умер он в глубокой старости 3 июня 1553 года.

Многое роднит Вольфа Губера с Альтдорфером. Оба художника проявляют огромный интерес к пейзажу. Оба они воспринимают природу в космическом и драматическом плане. Даже в техническом смысле у них много общего — и в динамике штриха и в каллиграфичности линии. В этом сходстве проявляется, как мы отметили выше, общность школы.

Вместе с тем у обоих художников много ярко выраженных индивидуальных особенностей. Если Альтдорфера можно считать живописцем *par excellence*, живописцем даже в рисунке, то у Губера преобладает рисунок. Но и мировосприятие Губера отличается от мировосприятия Альтдорфера. Оно как бы раздвоилось: с одной стороны, для художника существует только природа, с другой — для него главное человек. И почти никогда Губера не интересует волновавшая его выдающегося современника проблема человека в природе. Изображение человека и пейзаж сосуществуют не сливаясь. И последнее: Альтдорфер в своем искусстве почти не индивидуализирует и редко конкретизирует. Может быть, поэтому он не увлекался портретом²³. И даже его топографические пейзажи передают местность в сильно измененном, «романтическом» виде. В творчестве Губера индивидуализация человеческого образа и конкретизация пейзажа выражены достаточно ярко. В частности, портретный жанр играет в его искусстве значительную роль.

На сравнении Альтдорфера и Губера ясно видно, насколько самобытно творчество последнего, так что не приходится говорить о сколько-нибудь значительном влиянии обоих мастеров.

Но как в таком случае рисуется творческий генезис Губера? На этот вопрос в какой-то степени дает ответ путь молодого художника из Фельдкирха в Пассау.

Фельдкирх, родной город Губера, находится в непосредственной близости от швейцарских земель. Так что художник мог ознакомиться с экспрессивным, почти гротескным искусством цюрихских мастеров. Затем начались длительные странствия.

В 1510 году Губер был у озера Мондзее, недалеко от которого находится Санкт Вольфганг с замечательным алтарем Михаэля Пахера. Весьма возможно, что художник прошел по пути от Фельдкирха к Мондзее через Зальцбург, где также в то время стоял алтарь Пахера, где работал ученик Пахера — Марк Рейхлих. Впечатление от произведений Пахера во многом повлияло на творчество Губера. И когда он в 1514 году близ Линца вышел к Дунаю (Урфар лежит напротив Линца) и вскоре попал в Пассау, то работы крупнейших местных художников, отца и сына Фрюауф, с готическими реминисценциями первого и плоскостной декоративностью второго, не могли ему imponировать после увиденного в Санкт Вольфганге и Зальцбурге.

Но даже впечатления от работ Пахера выступают у Губера в настолько переработанном виде, что говорить о влиянии не представляется возможным. Как и Альтдорфер, Губер — вполне самостоятельная творческая личность.

Обилие рисунков и небольшое количество дошедших до нас картин художника обычно объясняют гибелью многих крупных произведений во время иконоборческого движения. Но, не говоря уже о том, что почему-то это движение не коснулось картин Альтдорфера, следует учитывать, что Губер был преимущественно рисовальщиком. Во всяком случае, и по профессиональному уровню и по художественной значительности рисунки Губера превосходят его картины.

При ярко выраженном графическом таланте Губер делал мало ксилографий и вообще не занимался гравюрой на меди и офортом. Да и деревянная гравюра Губера не идет ни в какое сравнение с графикой Альтдорфера, не говоря уже о графике мастеров Франконии и Швабии. Возможно, что отсутствие в городе значительных печатен не стимулировало занятия гравюрой.

До того как поселиться в Пассау, Губер, по всей вероятности, только рисовал. Да и обосновавшись в этом городе, он вначале делал преимущественно рисунки. Достаточно указать на то, что первый дошедший до нас рисунок

датирован 1510 годом и представляет собой мастерскую работу, первое же живописное произведение было создано лишь в 1517 году и является во многих отношениях незрелым.

В первом творческом десятилетии, с 1510 по 1520 год, оформляется рисуночный стиль мастера. На 1520-е годы падают большие живописные работы, и они определяют собой этот период. 1530-е годы заняты в основном рисунками. В поздний период—1540-е годы и до смерти художника—встречаются как картины, так и рисунки.

Ранние рисунки Губера свидетельствуют и о хорошем техническом умении и о незаурядном таланте их создателя. Но вместе с тем стиль этих рисунков еще не устоялся. Молодой художник ищет, пробует свои силы и в разных жанрах и в разных техниках. Наряду с листами, набросанными с захватывающей смелостью, встречаются более традиционные рисунки.

Уже первый дошедший до нас рисунок, столь важный для реконструкции биографических сведений—«Вид Мондзее» (1510, Нюрнберг, Германский национальный музей), поражает новизной концепции. Это ничем не приукрашенная «топографическая съемка», настолько похожая, что без особого труда удалось ее локализовать. Но художник выбрал необычную, очень низкую, точку зрения, из-за чего горизонт опустился и появилось особое ощущение пространственности. Вместе с тем длинные мостки и вытянутая гряда Шафберга подчеркивают горизонтальную плоскость листа. Трезвость в видении природы соответствует аскетически простым средствам изображения: чистой, без всякой штриховки линии пером на белой бумаге.

Впоследствии Губер изредка возвращался к такого рода «стенограммам» местности («Вид местечка Урфар», Будапешт, Музей изобразительных искусств; «Траункирхен», 1519, Вена, Альбертина), но нигде ему не удавалось достичь столь бескомпромиссного реалистического звучания.

Двумя годами позже Губер пробует свои силы в компонованном пейзаже. 1512 годом датирован будапештский рисунок «Голгофы». Неожиданно само толкование темы—«Голгофа» без единой человеческой фигуры! Если бы в те времена делались декорации, можно было бы подумать, что это эскиз задника для мистерии. На изрытом крутом холме поставлен крест с прислоненной к нему лестницей. Справа—странное сооружение, то ли часовня, то ли ворота. Его сильное сокращение подчеркивает глубину пространства. Этот рисунок, как и «Вид Мондзее», перовой. Но какая разница в технике! Если там линия течет спокойно и уравновешенно, то здесь перо как бы «взрывает» бумагу короткими крючкообразными штрихами. Темперамент художника ищет выхода в будто колышущейся поверхности земли, в снопе лучей, вырывающихся из-за креста.

К середине десятилетия складываются и композиционная система и тип пейзажного рисунка Губера. В нем четко выражена пространственная композиция, хотя мастер и не прибегает к делению на планы. Основным выразительным элементом является удаляющаяся диагональ (ивы вдоль дороги на двух рисунках 1514 г. музея в Будапеште; мост через реку в листе 1515 г. в Мюнхенском графическом кабинете). Это сплошь рисунки пером, почти без штриховки. Здесь господствует линия—длинная пружинистая, быстрая короткая, линия с бесчисленными грациями утолщений. Быть может, поэтому Губер предпочитает пушистой листве голые, упругие ветви ивы?

В некоторых листах, как, например, в будапештских «Ивах», зафиксирован подчеркнуто будничныи вид. В мюнхенском рисунке чувствуется стремление к героизации природы, о чем свидетельствуют и бурный поток, и крутая гора, и клубящиеся облака. Художник находит свой тип пейзажа где-то между безыскусственностью «Вида Мондзее» и артистизмом «Голгофы».

Человек занимается в ранних рисунках Губера второстепенное место. Но в нескольких фигурных композициях художник оставил прекрасные образцы своего искусства. Обычно это законченные рисунки с изображениями фигур во весь рост. Пейзаж низводится до роли фона. В такого рода листах Губер иногда применяет тонированную бумагу и пользуется пробелами.

Молодой художник обращался на этом этапе своего творчества к образцам, имевшимся в его распоряжении. «Св. Себастиан» (ранее в собрании Кёнигс в Гарлеме) явно навеян флорентийским рисунком из круга Поллайоло; а «Фортуна» (1518, Байонн, Музей Бонна) повторяет мотив нюрнбергской статуэтки.

В 1517 году Губер пишет первую дошедшую до нас картину — «Эпитафию пассауского бургомистра Якоба Эндля» (в монастыре Кремсмюнстер сохранился фрагмент), произведение вполне традиционное, робкое по живописи и интересное лишь тем, что знакомит нас с ранними портретами, исполненными мастером. Но в это время он уже работает над большим алтарем для приходской церкви в родном Фельдкирхе.

Алтарь св. Анны из Фельдкирха был завершён в 1521 году и возглавил вереницу живописных работ 1520-х годов²⁴. Он состоял, видимо, из резного короба и расписных створок. На обороте короба (сооружение не было прислонено к стене) написано «Оплакивание Христа» (1,73×1,09 м), на предделе — «Плат Вероники» (0,86×0,73 м). Створки изображали внутри — сцены из легенды о Иоакиме и Анне, снаружи — о Марии (размеры каждой картины — ок. 0,73×0,475 м).

Алтарь задуман как единое целое. Везде человек господствует в композиции; фоном служат пейзаж или архитектура. С особой старательностью художник конструирует интерьеры. «Обрезание Христа» происходит в грандиозном готическом храме, перед алтарной преградой. Перспектива абсолютно убедительна, что не так часто бывает у ренессансных немецких художников. Для «Рождения Марии» Губер воспользовался одноименной гравюрой Дюрера, правда, основательно переработав образец. В частности, он не смог отказаться себе в удовольствии сконструировать сводчатый туннель, уходящий воронкой в глубь картины, что не продиктовано сюжетом. Художник отдает также дань увлечению руинами, придающими столь романтическое звучание произведениям дунайцев. При внимательном рассмотрении можно в створках алтаря найти и многие пейзажные красоты («Плат Вероники», «Встреча Иоакима и Анны»).

Но, в отличие от работ Альтдорфера, ни пейзаж, ни архитектурный интерьер не становятся средой, жизненным пространством для человека. Как мастерски использовал регенбургский художник интерьер храма в сцене мюнхенского «Рождения Марии»! Как заставил он «работать» пространство! А Губер в сцене «Обрезание Христа» выдвинул людей на передний план, сгрудил их у края картины, оставив втуне грандиозный интерьер храма. И в других створках мастер сохраняет разобщенность человека и окружения, причем фигурам везде принадлежит главная роль.

Губер предпочитает довольно яркие локальные тона в одеждах, чаще всего чередуя киноварь, изумрудную зелень, голубой и белый. Фоны — архитектурные и природные — выдержаны в неопределенной гамме: рыжеватых, серо-фиолетовых, серо-голубых тонах. Этим лишний раз подчеркивается разрыв между фигурами и фоном.

Разрыв между фигурами и фоном, приверженность к локальному колориту усиливаются в следующих, датированных 1525 годом живописных работах Губера — двух створках алтаря, сохранившихся в Санкт-Флориане, — «Бичевании Христа» и «Короновании тернием». Алтарь предназначался для монастыря, где уже в течение нескольких лет красовался складень Альтдорфера. Надо думать, что Губеру была знакома замечательная работа современника. Но пассауский художник сумел и тут сохранить полную самостоятельность.

В обеих дошедших до нас сценах действие происходит ночью, при искусственном освещении (как и в ряде сцен алтаря Альтдорфера). Геометрически точная, холодная архитектура не несет эмоционального запала и не является даже сценой для действия, настолько здесь господствует человек.

Люди даны в движениях, палачи — со злыми гримасами, как это было принято в XV веке. Но их движения размашисты и не скованны. А торс Христа в «Бичевании» напоминает атлетическим сложением и анатомической проработкой «ignudi» итальянцев Высокого Возрождения.

Картины производят неприятное впечатление главным образом из-за яркой и холодной раскраски. В «Бичевании» сопоставлены медно-желтый, винно-красный и слащавый розовый. Начиная со створок из Санкт-Флориана живописная манера Губера становится пестрой, а колорит — негармоничным²⁵

Работа над сценами из страстей Христа натолкнула художника на поиски характерного типажа. К 1522 году относится ряд больших рисунков с изображениями голов. В своем большинстве это уродливые физиономии под стать отрицательным персонажам (рисунки в Дрезденском кабинете гравюр, Университетской библиотеке в Эрлангене и др.). Нарисованы головы мягким материалом — углем на красноватого тона бумаге. Пробелка, сделана не краской, а мелом. Большинство из них нарисовано по памяти. Но лучшие сделаны с моделей («Старик в меховой шапке», 1522, варианты в Эрлангене, Лондоне и Дрездене; «Мужчина в берете», того же года, в Берлине и Дрездене). Многократные повторения свидетельствуют об успехе этих листов среди коллекционеров.

По-видимому, на вторую половину 1520-х годов падает еще несколько фрагментов когда-то обширных алтарей. В них намечается постепенный уход от яркого и резкого колорита к более сдержанному, от бурной динамики сцен к более спокойной повествовательности.

В «Молении о чаше» (0,60×0,67 м, Мюнхен, Старая пинакотекa) колорит более спокоен, композиция проясняется. Интересна концепция картины. Зритель оказывается как бы в глубине грота и смотрит из него наружу. Очень низкая линия горизонта и взгляд снизу вверх усиливают мощь и так уже тяжеловесных фигур. Христос поднят на «постамент» из каменных блоков. Художник бравирует сильными сокращениями. Один из спящих апостолов лежит пятками к зрителю. Все эти приемы напоминают не столько алтарь св. Вольфганга Пахера, сколько его прообразы — произведения Мантеньи. Возможно, что Губер знал гравюры итальянца.

Губер пользуется этими выразительными средствами также в двух других картинах, оставшихся от разрозненного алтаря, — во «Встрече Марии и Елизаветы» (Мюнхен, Баварский национальный музей) и «Бегстве в Египет» (Берлин-Далем, Музей; каждая — 0,56×0,57 м). Из всех живописных произведений именно здесь художественные принципы Губера нашли наиболее зрелое воплощение.

Мощные фигуры заполняют собой почти всю плоскость картины. Суетливость и порывистость движений уступили место собранности и спокойствию. В композиции строго выдержана система классического треугольника, что придает ей уравновешенность, отсутствовавшую в других картинах 1520-х годов. Губер пользуется приемом, при котором он выделяет главных действующих лиц, ставя их на постамент: во «Встрече Марии и Елизаветы» служанки поднимаются слева по лесенке к обеим женщинам, подчеркивая этим, что те стоят на возвышении. А в «Бегстве в Египет» странники остановились на пригорке высоко над расстилающимся у их ног ландшафтом. Взяв элементы знаменитой гравюры Дюрера, Губер транспонировал ее в более героический план.

В этих произведениях живописи Губер монументализирует образы, заставляя нас забыть о небольших размерах картин. Он стремится к прояснению и упорядочению композиции, выделяет главных действующих лиц, возвышая их над побочными персонажами и над пейзажем. Все это свидетельствует о возможностях дальнейшей интересной эволюции живописи Губера. Но деятельность Губера-живописца вдруг обрывается. Лишь в последние годы жизни он пишет скучную и путаную «Аллегорию креста» (Вена, Музей истории искусств), скорее богословское, чем художественное произведение.

В одной только области живописи Губер, хотя и редко, продолжал работать и в позднее время — в области портрета²⁶.

Еще в начале 1520-х годов он рисовал помимо «характерных» голов портреты, например, «Портрет мужчины в берете» (1522, Базель, частное собрание), тот самый, который с легкой руки Зандрарта считался автопортретом Грюневаль-

да. В 1526 году Губер пишет маслом «Портрет Антона Гундертпфундта» (Дублин, Национальная галерея). Но наиболее интересным произведением Губера в этом жанре представляется поздний «Портрет гуманиста Якоба Циглера» (между 1544 и 1549 г., Вена, Музей истории искусств).

Личность ученика Цельтеса, Циглера, много странствовавшего по империи и Италии географа, астронома и гуманиста, заинтересовала художника, не избалованного в Пассау присутствием выдающихся людей. Портрет производит впечатление рисунка, расцвеченного несколькими красками. На интенсивном голубом фоне неба выступает белая как лунь голова и бледное лицо. Черное одеяние оттеняет бескровные руки. Фронтальная поза, отсутствие моделировки, гладкие плоскости неба и одеяния, наконец, большая, почти во всю ширину, надпись—все это придает картине плоскостной и условный характер. С нарастанием условности в произведениях живописи второй трети века мы встретимся не раз. В ней отразился кризис ренессансного реализма. Торжественная застылость позы, замкнутость образа—все это говорит о новых, маньеристических тенденциях в живописи Губера.

Мы убедились в том, что в живописных произведениях Губера пейзаж занимает подчиненное место. Значит ли это, что постепенно падает интерес мастера к природе? Нет, он продолжает создавать пейзажные рисунки не менее значительные, чем в ранний период. Восприятие художником мира проходит определенную эволюцию, и на этом пути встречаются новые завоевания в области отображения природы.

Лист, ставший едва ли не самым знаменитым произведением Губера,—«Вид на Фельдкирх» датирован 1523 годом (Лондон, Британский музей). Существуют по меньшей мере еще пять повторений этого рисунка, последнее—1548 года. Чем объяснить его популярность? Несомненно, он принадлежит к лучшим пейзажам художника. Но главное то, что он является квинтэссенцией дунайского пейзажного рисунка. Недаром высказывалось мнение, что в нем Губер ближе всего подошел к Альтдорферу. Но Губер ближе не к Альтдорферу, а к идеалу пейзажа, общему как для него, так и для регенсбургского мастера.

«Вид на Фельдкирх» открывается из-за кулисы огромного раскидистого дерева. Река уводит взгляд вдаль, мимо городка к Альпам. За низким горизонтом поднимается солнце, рассыпая веером лучи. Грандиозность мироздания не получала в пейзажах Губера еще столь эффектного выражения. В этом рисунке нет драматизма пейзажей Альтдорфера, в нем эпическое спокойствие, простота и лаконичность, отличающие его от большинства ландшафтов регенсбуржца. Проста его техника—рисунок выполнен пером на белой бумаге, почти без штриховки.

Лаконизм присущ также другим лучшим листам 1520—1530-х годов—«Иве» (1529, Эрланген), «Горному пейзажу» (1531, Веймар, Национальный музей им. Гёте) и «Холмистому пейзажу с церковью» (1536, Дрезден, Кабинет гравюр).

Последний из названных рисунков интересен своей композицией: «отсчет» пространства в нем ведется от изгороди на первом плане. Художник создает впечатление, что он (и, следовательно, зритель) находится за оградой и оттуда обозревает местность. Этот прием больше не встречается в рисунках дунайцев, ему было суждено возродиться в голландских пейзажах XVII века.

«Лаконичные» пейзажи встречаются и в поздний период («Крепость на Дунае», 1542, Вадуц, собрание Лихтенштейн). Но в это время меняются взгляды Губера на природу. Он вступает в последнюю фазу творчества.

Для грандиозных видений природы, которые встают перед глазами старого мастера, простого рисунка пером оказалось недостаточно. Еще в более ранние времена он изредка прибегал к помощи акварели. Но теперь она становится важным компонентом его стиля.

Последние пейзажные рисунки Губера отличает от более ранних панорамный размах. В «Альпийском пейзаже» (1541, Лондон, Британский музей) перед зрителем простирается не гряда гор и даже не горная цепь, а целый горный мир, на который мы смотрим с захватывающей дух высоты. А последний датированный рисунок мастера—«Ущелье в Претиггау» (Лондон, Университи

колледж),—созданный в 1552 году, за год до смерти, кажется делом рук титана, нагромоздившего глыбы скал в бескрайней долине.

Вольф Губер завершает свой творческий путь, как он его и начал, рисовальщиком пейзажей. И именно в этой области он создал свои наиболее значительные работы. Кажется, это поняли современники. Во всяком случае, они копировали именно его ландшафты и пользовались рисунками как образцами для офортов.

Альтдорфер, Губер, Мастер «Истории Фридриха и Максимилиана» — наиболее значительные представители «Дунайской школы». Но в их окружении, иногда в самих мастерских этих художников, иногда вне прямой зависимости, работали десятки более или менее крупных живописцев и рисовальщиков. Их творчество также принадлежит «Дунайской школе».

Нередко принципы этого искусства находили себе путь далеко за пределы собственно района Дуная и предгорий австрийских Альп. В отдельных случаях можно проследить, каким путем шли эти импульсы, в иных — трудно даже догадаться об этих путях.

Особенно сильное влияние дунайцев ощутимо в Нижней Австрии, вплоть до Вены. Да это и не удивительно — императорский двор привлекал художников разных профессий; кажется, что Максимилиан I даже испытывал слабость к искусству «Дунайской школы». Также не вызывает сомнения воздействие дунайцев на художников в так называемой Старой Баварии: герцог Вильгельм IV пользовался услугами Альтдорфера и Губера, Абрагам Шёпфер и Мельхиор Фезелен, возможно, учились у последнего, перед тем как поселиться в Мюнхене и Ингольштадте. Правда, требования герцогского двора привели к тому, что эти баварские художники быстро отошли от принципов дунайского искусства.

Одновременно в баварском городе Ландсгуте работал живописец Ганс Вертингер (ум. 1533), старший современник Альтдорфера и Губера, чьи маленькие картины с изображениями двенадцати месяцев (часть серии сохранилась в Нюрнберге, Германский национальный музей; в Ленинграде, Государственный Эрмитаж) тонко передают природу в разные времена года. Люди наполняют эти пейзажи, как бы соединяясь с природой. В этом смысле творчество Вертингера шло навстречу стремлениям дунайцев. Серия Вертингера была навеяна изображениями месяцев в книжной миниатюре XIV—XV веков. Она, в свою очередь, является предшественницей многочисленных серий, появившихся в европейской живописи в зрелом XVI веке.

Работы Губера в Фельдкирхе, на границе со Швейцарией, были известны в районе Боденского озера, в Южной Швабии, швейцарских городах. Во всяком случае, цюрихский мастер Ганс Лей испытал влияние дунайцев²⁷ Только в последние годы началось систематическое изучение дунайских воздействий на искусство Чехии и Моравии²⁸, Венгрии и даже Трансильвании, где жил такой крупный мастер, как Григорий из Брашова. Отголоски дунайского искусства можно проследить вплоть до Мекленбурга, где работал брат Альбрехта Альтдорфера — Эрхард.

Особая участь была уготована пейзажным рисункам Губера и Альтдорфера. По неясным причинам ими заинтересовались нюрнбергские графики Августин Гиршфогель и Ганс Лаутензак. Их офорты стали посредниками между искусством дунайцев и зачинателями европейского пейзажа второй половины XVI и начала XVII века — Питером Брейгелем, Геркулесом Сегерсом, Адамом Эльсгеймером. Через Сегерса отголоски дунайского пейзажа, конечно в сильно опосредованном виде, дошли до Рембрандта.

Разнородных и разноименных последователей дунайцев привлекали именно новые достижения школы: открытие красот природы и возведение пейзажа в ранг самостоятельного вида искусства, одухотворение неживого мира и слияние человека с ним. Их восхищали свободный артистизм и колористический дар Альтдорфера, наблюдательность и композиционное умение Губера.

Но то, что было очевидным для современников, не признают исследователи наших дней. Фриц Дворшак называет дунайский стиль «побегом (Ausläufer) поздней готики» и всячески подчеркивает религиозные, даже мистические черты этого искусства²⁹ Штанге настаивает на его мистических истоках, считая единственной мировоззренческой основой живописи дунайцев «*devotio moderna*»³⁰. Конечно, Альддорфер и его современники были связаны с искусством предыдущего века; несомненно, они были людьми религиозными. Но творения этих художников дышат таким жизнеутверждающим пафосом, в них столько наслаждения красотами мира, наконец, они так тесно связаны с реальностью даже при наличии фантастических элементов, что их создателей нельзя рассматривать вне ренессансного искусства.

1
Первыми его ввели для живописи и графических искусств Т. фон Фриммель в рецензии на диссертацию М. Фридлендера об Альддорфере (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, XV, 1892, S. 417) и Г. Фосс (*Voss H. Der Ursprung des Donaustils*. Leipzig, 1907). Наиболее полные обзоры «Дунайской школы»: Stange A. *Malerei der Donauschule*. München, 1964; *Die Kunst der Donauschule 1490—1540*. Ausstellung Stift Sankt Florian und Linz, 1965.

2
Так считает А. Штанге (Stange A. *Op. cit.*).

3
Это стремление характерно для упомянутой выставки 1965 г. в Санкт-Флориане и в Линце.

4
Например: Winzinger F. *Zur Malerei der Donauschule* (в каталоге: *Die Kunst der Donauschule 1490—1540*, S. 18—22).

5
Здесь речь идет о живописи и графических искусствах. По отношению к скульптуре, архитектуре и прикладному искусству проблема стоит сложнее.

6
Единичные образцы пейзажных картин в более раннее время и в других странах являются исключением. Гениальным предшественником дунайцев был Дюрер. Но он обращался к пейзажу эпизодически, в то время как в творчестве Альддорфера, Губера и их земляков изображение природы занимает большое место.

7
Основные монографические работы об Альддорфере: Friedländer M. *Albrecht Altdorfer*. Berlin, 1923; Benesch O. *Der Maler Albrecht Altdorfer*. Wien,

1939; Baldass L. von. *Albrecht Altdorfer*. Wien, 1941; Winzinger F. *Albrecht Altdorfer Zeichnungen*. München, 1952; Oettinger K. *Altdorfer-Studien*. Nürnberg, 1959; Winzinger F. *Albrecht Altdorfer Graphik*. München, 1963; Ruhmer E. *Albrecht Altdorfer*. München, 1965; Winzinger F. *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde*. München, 1975; Вельчинская И. *Альбрехт Альддорфер*. М., 1977.

8
Ruhmer E. *Op. cit.*, S. 42—43; Rasmø N. *Donaustil und italienische Kunst der Renaissance*.—In: *Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule*. Linz, 1967, S. 115—136.

9
Кстати, этот рисунок доказывает, что Альддорфер в 1511 г. совершил путешествие в Австрию. Более раннее путешествие в Австрию, которое предполагают исследователи (А. Штанге, Ф. Дворшак), нуждается в доказательствах.

10
Oettinger K. *Altdorfer-Studien*; *Idem. Datum und Signatur bei Wolf Huber und Albrecht Altdorfer*. Erlangen, 1957; Winzinger F. *Albrecht Altdorfer Zeichnungen*.

11
Иногда картину называют «Отдыхом на пути в Египет».

12
Латинская надпись на колодце гласит: *Abtus Altdorfer pictor Ratisponen in salutem aie hoc tibi munus diva Maria sacraavit corde fideli* («Альбрехт Альддорфер, регенсбургский живописец, посвятил этот дар с верой в сердце тебе, божественная Мария, для спасения души»).

13
Наиболее новые сведения об алтаре: Winzinger F. *Studien zum Sebastiansaltar in St. Florian*.—In: *Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule*, S. 63—77.

14
Эттингер—1517/18; Винцингер—в главной части до 1515 г.

15
Высказываются сомнения в принадлежности неподвижных крыльев к алтарю (Ruhmer E. *Op. cit.*).

16
Раньше считалось, что изображена битва при Арбеле. И. Кайзер не только установил, что изображена битва при Иссе, но и сумел указать на источник художника—«Историю Александра» Курция Руфа (Martin K. *Die Alexanderschlacht von Albrecht Altdorfer*. München, 1969).

17
Известен так же как Мастер из Пулкау и Мастер «Жизнеописанией» (Viten-Meister). Основное исследование: Benesch O., Auer E. *Die Historia Friderici et Maximiliani*. Berlin, 1957.

18
Недавно Ф. Дворшак попытался доказать, что автором как иллюстраций к «Истории», так и рисунков и живописных произведений, связанных с именем Мастера «Истории Фридриха и Максимилиана», был Никлас Брей, младший брат Йерга Брея. Это предположение, хотя и кажется убедительным, все же нуждается в документальном подтверждении.

19
Benesch O., Auer E. *Op. cit.*

20
Weinberger M. Wolfgang Huber. Leipzig, 1930; Halm P. Die Landschaftszeichnungen des Wolf Huber.—Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F., 7, 1930, S. 1—104; Heinzle E. Wolf Huber. Innsbruck, 1953; Winzinger F. Wolf Huber. München, 1979, 2. Bde.

21
Riggenbach R. Der Maler und Zeichner Wolfgang Huber. Basel, 1907; Voss H. Der Ursprung des Donauustils. Leipzig, 1907.

22
А. Штанге пытается реконструировать итальянское путешествие Губера, что документами не засвидетельствовано и к тому же не находит подтверждения в творчестве художника.

23
В последнее время Альтдорферу приписывается ряд портретов (Stange A. Das Bildnis im Werke

Altdorfers.—Pantheon, 25, 1967, S. 91—96). Но все же этот вид искусства художника не увлекал.

24
До недавнего времени были известны две части алтаря, оставшиеся на месте, в Фельдкирхе: «Оплакивание Христа» и «Плат Вероники». Лишь в 1953 г. в Брегенце были найдены еще восемь картин, попавшие в частное собрание и ныне временно экспонированные в венском Музее истории искусств.

25
Раньше эти картины относили к позднему, маньеристическому периоду художника. Но после обнаружения даты исследователям пришлось пересмотреть взгляды на эволюцию стиля Губера. К этому же времени относится «Водружение креста» (Вена, Музей истории искусств; 1,15×1,535 м), большая картина, где толпа людей заслоняет основных действующих лиц.

26
Специально портретам Губера посвящена статья: Hugelshofer W. Wolf Huber als Bildnismaler.—Pantheon, 24, 1939, S. 230—236.

27
О взаимоотношениях Альтдорфера и швейцарцев см.: Koerplin D. Altdorfer und die Schweizer.—Alte und moderne Kunst, 84, 1966.

28
Pešina J. Böhmsche Malerei am Anfang des XVI. Jh. und Donauschule.—Alte und moderne Kunst, 84, 1966; Pešina J., Homolka J. K otazkám umění Dunajske školy.—Umění, 1966, s. 334—377.

29
Каталог выставки: Kunst der Donauschule 1490—1540, S. 10.

30
Stange A. Malerei der Donauschule, S. 30—34.

ГАНС БАЛЬДУНГ, ПО ПРОЗВИЩУ ГРИН

Личность и творчество художника Ганса Бальдунга, по прозвищу Грин (1484/85—1545), находились в орбите знатоков искусства прошлых веков, хотя его слава уступала славе Дюрера, Кранаха и Гольбейна. Лишь в конце XIX столетия его произведения впервые были каталогизированы и его творческое наследие критически рассмотрено¹.

Особый интерес к Бальдунгу, возникший на рубеже XIX и XX веков, вполне понятен: «демоническое» начало в произведениях художника притягивало символистов, а колористические поиски и повышенная выразительность были сродни стремлениям экспрессионистов. Тем не менее оценка искусства Бальдунга оставалась весьма противоречивой². Были попытки серьезного анализа личности и произведений художника³. На выставке 1959 года в Карлсруэ был собран большой материал⁴. Тем не менее многое в творческом облике Бальдунга еще не ясно, наши знания о духовной жизни эпохи Реформации, несмотря на огромное количество исследований, недостаточны; в частности, это касается «натурфилософии» и связи гуманизма с древними не античными, а германскими языческими верованиями. А пути к пониманию произведений Бальдунга ведут через дебри псевдоученой каббалистики и по тропам тайных культов эльзасских крестьян. Однако определенное мнение о человеке и художнике Бальдунге мы можем себе составить.

Ганс Бальдунг занимает несколько особое место среди выдающихся мастеров немецкого Возрождения. Уже по своему происхождению он был поставлен в необычное положение — Бальдунг принадлежал к гуманистически образованной семье и не был связан с ремесленными кругами, как подавляющее большинство его современников-художников. Его дядя был придворным медиком императора, брат и двоюродный брат — юристы и профессора в Фрейбурге и Страсбурге. Художник был близок с Себастианом Брантом, Гуттенем, Индагине. Этим объясняется и то, что мастер работал почти исключительно по заказам просвещенных горожан и патрицианской верхушки, тянувшейся к гуманистическим занятиям. Он не был, в отличие от Дюрера, Грюневальда, Кранаха да почти всех своих значительных современников, человеком религиозным. Реформационные бури прошли мимо него, почти не затронув его творчество. Он, правда, был знаком со сторонниками Реформации — проповедником Брунфельсом, Ульрихом фон Гуттенем, иллюстрировал трактат последнего *Gesprächsbüchlin* (ок. 1522), гравировал портреты Лютера. Но, за немногими исключениями, его религиозные произведения лишены веры. А об его позиции, моральной и политической, в чреватые взрывом 20-е годы мы не имеем представления. Бальдунга не привлекал народ. Художник стоял вне его борьбы и чаяний, разделяя со многими учеными-гуманистами презрительное отношение к «черни»⁵. Характерно, что Бальдунг, по-видимому, остался католиком. Но иконоборческие эксцессы, имевшие место в Страсбурге в 1525—1530 годах, не

травмировали художника: он стал писать меньше картин на религиозные сюжеты; к тому же его просвещенные заказчики интересовались преимущественно гуманистическими аллегориями, античной мифологией и портретами.

Действительно, светские сюжеты занимают необычайно большое место в творчестве Бальдунга, даже если мы допустим, что некоторое количество алтарей стало жертвой иконоборцев. Уже один этот факт ставит художника в ряд с теми более молодыми мастерами, чьи интересы в значительной степени не были обращены к религии. Главным героем Бальдунга является человек. В редких произведениях он уделяет внимание природе. В нем в большей степени, чем в его немецких современниках, преобладает эстетическое осмысление мира, столь характерное для итальянского Ренессанса, над этическим.

Пристальное внимание к форме, к красоте линии и цвета, наслаждение зримым миром восполняет собой отсутствие искреннего чувства, глубокой эмоциональности. Но со временем творчество Бальдунга становится все более рассудочным, любованию формой превращается в своеобразный формализм, творческая манера — в манерность. Наступает длительный период деградации, характерный, увы, для многих современников Бальдунга (Кранаха, Бургкмайра, Йерга Брея). Причины его все те же: апатия, наступившая после крушения Крестьянской войны, застой в хозяйственной жизни и не в последнюю очередь появление безразличного отношения к изобразительному искусству среди сторонников Реформации.

В искусствоведческой науке укоренился взгляд на Бальдунга как на художника темпераментного, как на демоническую личность, терзаемую кипящими страстями. Такое впечатление может создаться лишь на первый взгляд. За динамикой образов, за внешней эмоциональностью почти везде выступает расчет, рационалистическое построение. Между художником и его творением соблюдена дистанция, которая редко нарушается. Правда, за броскостью рисунка, эффектностью композиции и пыланием красок не всегда бывает легко разглядеть рассудочность, а в поздних работах — и внутреннюю опустошенность.

И все же Бальдунг остается выдающимся мастером немецкого Возрождения. Более того, даже многим поздним его произведениям, подвергаемым обычно критике, присуща какая-то особая прелесть.

Современное искусствоведение собрало достаточный материал для выяснения творческого генезиса и эволюции Бальдунга.

Можно считать доказанным, что Ганс Бальдунг родился примерно в 1484/85 году. Местом его рождения теперь, вопреки старой традиции, называют швабский город Гмюнд⁶. Таким образом, художник представляет младшее поколение ренессансных мастеров. Он более чем на десять лет моложе Дюрера, Бургкмайра и Кранаха, одноклассник с Губером, Шейфелейном и Кульмбахом.

В раннем детстве Бальдунг переехал в Страсбург, где, по всей вероятности, прошел первое обучение. Имевшая прекрасные традиции эльзасская школа особого впечатления на молодого художника не произвела. Работ этих лет мы почти не знаем.

В 1503 году Бальдунг появляется в мастерской Дюрера в Нюрнберге. Он остается в ней, по-видимому, до 1507 года, до возвращения мастера из Италии. В эти годы у Дюрера работают, помимо Бальдунга, Ганс Зюсс из Кульмбаха и Ганс Шейфелейн⁷.

Самобытный и самостоятельный художник, Бальдунг выступает как ясно ощутимая творческая индивидуальность внутри мастерской Дюрера.

Похоже, что Дюрер заставлял своих учеников пройти тот же творческий путь, что проделал в свое время он сам. Основной деятельностью Бальдунга в эти годы был рисунок. До нас дошли листы с ясно выраженным почерком молодого художника. Среди них есть некоторые, датированные 1503 годом, то есть временем вступления Бальдунга в мастерскую Дюрера. Все они — рисунки пером, беглые и уверенные, с шаловливой и немного кудрявой линией.

Эта уверенность — тот дар, который присущ врожденному рисовальщику, каковым Бальдунг и был. Она присутствует даже в автопортрете (Базель, Публичное художественное собрание), датированном еще додюреровским временем.

Первые рисунки, сделанные в мастерской Дюрера, обладают «игривостью» штриха, орнаментальностью линий, идущими еще от шонгауэровских рисунков и гравюр (например, «Аристотель и Филлида», 1503, Париж, Лувр). Но учение у Дюрера начинает быстро приносить плоды. Штрих становится экономным, линия более пружинистой, композиция проясняется («Знаменосец», 1504, Дельменхорст, частное собрание; «Св. Варфоломей», тот же год, Базель, Кабинет гравюр). И вскоре появляются рисунки, принадлежащие к лучшим образцам немецкой ренессансной графики. Достаточно привести в пример «Голову ландскнехта» (Бремен, Кунстхалле) — набросок, полный искрящегося темперамента и особенной лихости. Здесь нет ничего лишнего, каждая линия — на месте, несколькими штрихами зафиксирован запоминающийся по своей остроте образ. 1505 годом датирован самый ранний из рисунков Бальдунга на тонированной бумаге — «Ландскнехт с копьем на плече» (Базель, Публичное художественное собрание), где художник демонстрирует технические приемы, которым он научился у Дюрера.

Рисунки служили как бы учебным материалом, во всяком случае, в этот ранний период. И они оставались в мастерской, не принося их юному творцу ни денег, ни известности. Поэтому Дюрер доверял своим наиболее талантливым ученикам работы по иллюстрированию книг и изготовлению больших отдельных листов ксилографий (Einblattholzschnitte). Другим источником дохода были наброски и подробные чертежи (Scheibenrisse) для художников-витражистов. Так что не случайно Бальдунг еще в мастерской Дюрера стал рисовать для ксилографий, тем более что он имел перед собой образцы замечательного мастера — Дюрер в это время сам работал над большой серией «Жизнь Марии».

Естественно, что молодой художник многое перенял у своего учителя. Но уже эти ранние ксилографии демонстрируют стремление к простоте и лапидарности, к монументальному звучанию фигур («Мария с младенцем», «Распятие»). Вместе с тем гравюрам Бальдунга свойственны поверхность, отсутствие добротной проработки. Эти черты нельзя отнести целиком за счет резчиков, ибо Бальдунг пользовался услугами тех же мастеров, от которых Дюрер добивался превосходной работы. Видимо, уже здесь проявились какая-то легковесность, отсутствие требовательности как к себе, так и к помощникам, ставшие роковыми для многих последующих работ Бальдунга. Однако заказчики были довольны.

Вместе с Дюрером и другими членами мастерской Бальдунг иллюстрирует большую книгу Ульриха Пиндера «Der beschlossene Gart des Rosenkranz Mariae» (Нюрнберг, 1505), а в 1507 году выходит книга «Speculum passionis» того же автора, где рисунки к картинкам делали двое — Шейфелейн и Бальдунг.

Помимо ксилографии Бальдунг в эти нюрнбергские годы много работал для витражистов. Современная критика приписывает Бальдунгу два больших цикла: один — для дворика монастыря кармелитов (1505, ныне в приходских церквях св. Варфоломея в Верде и в Гросгрюндлахе), другой находится по сей день в одной из капелл церкви св. Лаврентия в Нюрнберге, для которой был предназначен (1506).

В витражах ясно выражены стремления Бальдунга. Эти достаточно большие композиции (витражи церкви св. Лаврентия имеют в высоту от 1 м до 1,25 м) позволили художнику удовлетворить тягу к монументальному звучанию. Поля заполнены, даже забиты, большими фигурами. Четкие объемы, простой силуэт, крупные плоскости помогают восприятию. Вместе с тем Бальдунг и не помышляет о нарочитом упрощении контура, он не отказывается от светотеневой лепки и перспективных сокращений. Он вносит ренессансные завоевания в древний вид искусства.

Бальдунг понимал, что главным компонентом живописи на стекле и мозаики из стекла являются цвет и эффект просвечивания. Не будучи сам витражистом,

он, видимо, досконально изучил если не технику, то специфику витража. Он подбирает наиболее красивые сочетания, например: золотисто-желтого и ультрамарина, изумрудной зелени и кармина («Мария у ткацкого станка», церковь Гросгрюндлах), он работал большими цветовыми плоскостями, не дробя форму. Линии черной краской (так называемый Schwarzlot), при помощи которых он наносил рисунок и лепил объемы, воспринимались им не как печальная необходимость, а как своеобразный декоративный момент, обогащающий возможности витража.

Художник так вжился в искусство витража, что перенес приемы и элементы живописи на стекле в свои картины, придав им особое и столь отличное от картин мастерской Дюрера звучание.

Собственно, в бытность свою в мастерской великого нюрнбержца Бальдунг картин почти не писал⁸. Его первые большие живописные работы, одна из которых подписана и датирована, относятся к 1507 году и созданы уже после ухода из мастерской в Галле для одной из местных церквей (какой именно — сейчас не известно). Время развредило оба алтаря: алтарь Трех волхвов находится в Музее Берлин-Далем, алтарь Себастиана (подписан монограммой *HG*, то есть Ганс Грин, и датирован «1507») — в Германском национальном музее в Нюрнберге. Оба они приблизительно одних размеров (высота центральных створок — 1,21 м), и обоим присущи схожие черты.

Алтари из Галле не получили положительной оценки в литературе об искусстве. Исследователи подчеркивали схематичность композиции «Поклонение волхвов», наивность сцены с мучением св. Себастиана. Все это так. Но этими наблюдениями далеко не исчерпывается характеристика алтарей. Главная их отличительная черта — это оптимизм, радость жизни, пронизывающие эти произведения юного и смелого художника. Прелесть живописи в изумительной интенсивности и ликующей красоте колорита. Кажется, что Бальдунг перенес светозарность витража на непроницаемую для света доску. Уже здесь он применяет многократное нанесение лессировок, в результате чего нижние слои краски мерцают под верхними. По рецептам витражистов он комбинирует большие цветовые плоскости, стараясь избежать дробности и скучной раскраски. Так, в нюрнбергском «Св. Себастиане» основным цветовым аккордом центральной створки являются канареечно-желтый, фиолетовый и зеленый, в берлинском «Поклонении» — синий, киноварь, желтый и золотистый. От художников витража Бальдунг взял также следующий прием: он моделирует объемы не только светом и тенью, но и цветом. Так, желтая рубаха лучника (алтарь св. Себастиана) в тени голубеет, а зеленое платье св. Доротеи желтеет в светах.

Но не только нарядная и красивая цветовая гамма создает жизнеутверждающее впечатление. Оно проявляется в спокойных и уверенных людях, в полном отсутствии спиритуалистических моментов. Художник отказался от нимбов, он переключился целиком на воспроизведение реальности. Этим стремлением объясняется и наивный *tromp d'œil* — на голени лучника изображена с максимальной подробностью большая муха.

От религиозного содержания уводит также наличие портретных изображений на обоих алтарях. В «Поклонении волхвов» — это образы коленопреклоненного седого волхва и молодого волхва с золотым кубком в центре композиции, в алтаре св. Себастиана — фронтально одетый персонаж справа, сам Себастиан, блондин с кокетливыми усиками, безучастный к собственным страданиям, и, наконец, юноша за ним, в карминовом берете, в плаще и штанах изумрудного цвета. В этом образе исследователи открыли автопортрет художника⁹. Интересно, что в алтаре св. Екатерины Кранаха, созданном годом раньше и, возможно, ставшем известным Бальдунгу во время его поездки в Галле, портретные изображения также вплетены в канву легенды о святой.

Итак, Бальдунг кончил свое учение в мастерской Дюрера и стал самостоятельным художником. Но дружеские отношения между обоими мастерами продолжались. Во время нидерландского путешествия Дюрер дарил и продавал гравюры Бальдунга наряду с собственными. Бальдунг хранил как дорогую

реликвию локон Дюрера, отрезанный на третий день после смерти учителя¹⁰. Но при всем почитании учителя учеником творчество Бальдунга двигалось по своим путям, почти независимым от Дюрера.

В 1509 году Бальдунг Грин возвращается в Страсбург, а в следующем году становится мастером. Наиболее талантливый ученик Дюрера, к тому же связанный с патрициатом и городской верхушкой, он развивает продуктивную деятельность в разных областях искусства: пишет картины, рисует для витражистов, много работает в области графики. Основное место среди изделий мастерской Бальдунга занимают книжные иллюстрации. В период с 1509 по 1516 год художник иллюстрирует более двадцати книг. Все они вышли в Страсбурге, и если учесть, что мастер с 1512 года отсутствовал в городе, то рисунки для гравюр были им сделаны в какие-нибудь три-четыре года¹¹. Помимо этого Бальдунг создает и большие отдельные листы, среди них — ряд шедевров немецкой ксилографии. Он экспериментирует, печатая с нескольких досок в технике так называемого кьяроскуро. Незадолго до него этой техникой стали пользоваться Бургкмайр и Кранах. В 1511 году он выпускает гравированный на дереве портрет баденского маркграфа Кристофа, один из первых портретов в технике ксилографии.

В некоторых больших гравюрах Бальдунг продолжает традиции Дюрера с его любовью к рассказу и бытовым подробностям («Анна, Мария и Христос с Иосифом в пейзаже», 1511), хотя редко достигает того замечательного владения техникой, свойственного последнему. В иных выступает его интерес к человеку — человеку в природе, связанному с природой (варианты композиции «Св. Иеронима» в лесу, в ущелье, в пустоши).

Связь человека с природой выражается не только в том, что пейзаж окружает фигуру. Таких примеров у Бальдунга очень мало. Эта связь выступает в том, что человек, становясь выразителем природных сил, погружается в таинственную, оккультную жизнь мира. И если многие ренессансные художники придавали церковным сюжетам светский характер, «очеловечивая» их, то Бальдунг вносит какой-то свой элемент животной силы. Так, например, эпизод грехопадения вдохновил Дюрера на одну из самых возвышенных гравюр, где человек выступает в идеальном образе. А у Бальдунга в гравюре 1511 года Адам и Ева — голые необузданные люди, причем плотское начало подчеркивается тем, что Адам хватается Еву за грудь.

Это стихийное начало выступает с полной силой в одной из лучших ксилографий Бальдунга — в «Ведьмах» (1510). В ночной тьме происходит шабаш ведьм. Грузные и некрасивые, расположились прямо на земле обнаженные женщины, занятые своим «нечистым ремеслом». Вокруг разбросаны ухваты и черпа, какие-то другие непонятные и таинственные предметы. Из котла, над которым колдуют ведьмы, вырывается пар и уносится в черные небеса. Сидя задом наперед на козле, летит молодая ведьма. Удивительно, как Бальдунг, всячески подчеркивая грубость и непристойность происходящего, объединил сцену в каллиграфически красивую композицию. Позы женщин выверены друг против друга, струя пара образует упругий вензель, горизонтали ухватов замыкают композицию сверху и снизу, а ствол дерева — справа. Художник печатал эту гравюру с нескольких досок, введя помимо белого и черного еще промежуточный коричневый оттенок. Этим приемом он добился не только живописного звучания: применение тона позволило Бальдунгу создать эффект неверного отблеска пламени на телах и предметах и придать гравюре нужный ему «демонический» характер.

«Ведьмы» 1510 года — лишь первое произведение в длинном ряду гравюр, картин, рисунков Бальдунга, где обитает нечистая сила, где смерть хватается свои жертвы.

Выше отмечалось, что истоки бальдунговской демонологии до сих пор не изучены. Хотелось бы лишь обратить внимание на специфические для Эльзаса обстоятельства, что позволяет наметить пути исследования этой интереснейшей проблемы в творчестве Бальдунга.

Вера в связь людей со злыми духами восходит к древним временам. Эта

связь якобы давала человеку магическую силу волшебства. В Западной Европе демонологические народные верования до поры до времени сосуществовали с христианством. И лишь с XIV века церковь стала преследовать за ведовство. Вера в ведовство была особенно распространена в горных местностях Западной Швейцарии и в Бургундии. Постепенно она захватила юг Германии и Эльзас. В 1487 году доминиканцы Г. Крамерс и Я. Шпренгер выпустили в свет трактат «Молот ведьм» (*Malleus maleficarum*), где проведена систематизация «преступлений» колдунов и ведьм. Придуманная изощренной фантазией злодеяния карались чудовищными наказаниями. С начала XVI века наступает истинная эпидемия борьбы против ведовства¹². Надо сказать, что свою лепту в это внес Лютер, чье учение изображало мир как арену столкновений между богом и дьяволом, силами добра и зла.

Но обостренный интерес к демонологии нашел выражение не только в преследовании ведьм. Его стимулировали увлечение ученых магией и изучение гуманистами этнографии и фольклора. Бальдунг не только жил в Эльзасе, одним из центров распространения веры в ведовство, но и дружил с таким знатоком оккультных наук, как Иоганнес Индагине. Это если и не вскрывает сущность «демонических» сюжетов Бальдунга, то хотя бы указывает на их источники.

Возникновение темы смерти объяснимо эсхатологическими настроениями, царившими в реформационной Германии. У Дюрера эти настроения нашли выход в одухотворенных листах «Апокалипсиса»; Бальдунг опирался на бытовавшие в народе и вышедшие на поверхность в тревожные времена верования. Но разница этим не исчерпывается. У Дюрера и большинства немецких художников эпохи Реформации добро побеждает зло, жизнь царит над смертью. У Бальдунга же смерть одерживает верх над жизнью. В этом проявляется пессимистическое начало, сосуществующее в творчестве художника с наслаждением красотой мира и человека.

Оба эти начала нашли выражение в маленькой картине из Музея истории искусств в Вене, известной под разными названиями: «Красота и смерть», или «Аллегория тщеславия», или «Три возраста женщины» (обычно датируется 1509—1511 гг.)¹³. Обнаженная красавица, распустив роскошные белокурые волосы, смотрит в зеркало. Смерть срывает с ее чресел покрывало. Старуха старается отогнать страшную пришлицу, а сидящий на земле младенец поднимает падающее покрывало. Но смерть неумолима; высоко над головой молодой женщины она держит песочные часы—срок жизни истекает.

В поучительную аллегорию Бальдунг вплетает чисто художественные моменты. Его увлекает противопоставление цветущего тела молодой женщины дряблему телу старухи и истлевшей коже, покрывающей скелет. Бледный с тонкими жемчужными оттенками инкарнат кажется еще более нежным по сравнению с коричневой кожей старухи и пергаментным оттенком скелета. В отличие от более ранних картин венская выдержана в коричневатых теплых тонах. Даже зелени присуща желтизна. Выделяются жемчужная белизна юного тела, синева неба и карминовый ободок зеркала. Бальдунг ищет пути к упрощению колорита и созданию единой цветовой гаммы.

«Красота и смерть»—далеко не единственное живописное произведение этого времени. Количество алтарей и картин возрастает с 1510 года, с момента открытия собственной мастерской. Но все эти произведения, хотя и выполнены на хорошем уровне, ничего нового в себе не несут и не представляют особого интереса. Как это часто бывает у художников, новый взлет творческих сил наступил с переменой места работы; в 1512 году Бальдунг отправился на несколько лет во Фрейбург.

Фрейбург в Брейсгау, расположенный на правом берегу Рейна и выше по течению, чем Страсбург, в те времена был цветущим городом с собственным университетом и с одним из самых красивых готических соборов Германии. Бальдунг получил заказ на изготовление алтарей для собора, видимо, не без помощи брата и кузена, в то время фрейбургских юристов. Здесь, во Фрейбурге, он провел около пяти лет (1512—1517), здесь он создал свои самые

грандиозные произведения, здесь его творчество пережило самый высокий расцвет.

Во Фрейбург Ганс Бальдунг Грин был приглашен как живописец, и основные его произведения, возникшие во время пребывания в этом городе, были алтарными и станковыми картинами. Но продуктивность Бальдунга была столь велика, что на эти годы падают многие ксилографии и рисунки различного назначения. Правда, книги он перестал иллюстрировать. Во Фрейбурге не вышла ни одна книга с его гравюрами. Для того чтобы справиться со столь обширными заданиями, художник обзавелся помощниками. Видимо, именно во Фрейбурге у него работали швейцарские мастера — Ганс Лей Младший и Урс Граф¹³.

Все фрейбургские годы Бальдунга занимает работа над самым грандиозным его произведением — большим алтарем собора, находящимся по сей день на старом месте в хоре и пережившим бури иконоборчества без повреждений.

Труд над алтарем занял почти все время пребывания Бальдунга во Фрейбурге. Документы свидетельствуют о начале работы в 1513 году, а надпись — об окончании в 1516-м¹³. Если не считать декоративной резьбы, алтарь представляет собой в основном произведение живописи. Высота створок (без обрамления) — 2,90 м, ширина всего сооружения — около 4,50 м. В закрытом виде на створках изображены четыре сцены из истории Марии (ей был посвящен алтарь в целом) — «Благовещение», «Встреча Марии с Елизаветой», «Рождество» и «Бегство в Египет». Первая и последняя створки — неподвижны. Обе средние открываются, и тогда появляется центральная картина — «Коронование Марии», фланкированное апостолами. Фрейбургский большой алтарь стоит свободно в пространстве хора, его можно обойти со всех сторон. Поэтому и обратная его сторона была расписана Бальдунгом: в центре изображена сцена Голгофы, на боковых створках — фигуры святых, на пределле — полуфигуры мадонны и четырех почитателей собора; здесь же помещены приведенные в примечании надписи.

В большом алтаре Фрейбургского собора Бальдунг сумел создать поистине монументальное произведение. Дело тут не только в абсолютных размерах. Бальдунг придал образам монументальное звучание. «Коронование Марии» — это торжественное действо, в котором участвуют не только святая троица, но и сонмы ангелов. Мария, бог-отец и Христос в плащах, спадающих тяжелыми складками, господствуют в композиции, подавляя своими размерами фигурки ангелов. По обе стороны вздымаются огромные апостолы. Строгая симметрия придает алтарю в раскрытом виде особую торжественность. Такое же величие присуще «Голгофе», несмотря на обилие персонажей. Даже внешние створки, где преобладают идиллические сюжеты, решены в монументальном плане: с большими фигурами, занимающими основную часть пространства, — хотя здесь жанровые мотивы играют значительную роль.

Верный своим колористическим принципам, художник пользуется небогатой, но звонкой и четко разграниченной палитрой. Он обходится без золота, ведь фоны у него пейзажные, а нимбы сохранены лишь в центральной части. Они напоминают ореолы и написаны оттенками желтого, а не золотом.

Фрейбургский алтарь — самое грандиозное церковное произведение Бальдунга. Но в нем нет чувства религиозности, нет веры, нет благоговения. Формально все соответствует канонам. Никаких отступлений, никаких новшеств, как мы это видим у Дюрера и Грюневальда. Быть может, именно в консервативности иконографии сказалось религиозное безразличие Бальдунга. Однако у этого произведения есть свой герой — человек. На створках алтаря художник изображает мощных людей. Они тяжеловесны и грубы, мужчины — угрюмы и недобры, женщины — пышут здоровьем. И если женские типы представляют собой определенный идеал, проходящий через все творчество Бальдунга, то мужским образам присуща острая индивидуальность, настолько острая, что мы склонны видеть почти во всех апостолах портреты современников. А на «Распятии» художник опять, как и в раннем алтаре св. Себастиана, изобразил самого себя. Изобразил себя внимательно и спокойно фиксирующим

мир. Это уверенное спокойствие нашло выражение и в цитированной уже подписи на алтаре. Что же значат «Deo et virtute auspicibus» у Бальдунга («Под знаком бога и собственной доблести»)? Здесь впервые немецкий художник употребляет слово «virtus» в гуманистическом смысле, как то присущее человеку качество, которое позволяет ему возвыситься над повседневностью, побороть внешние препятствия и утвердить себя¹⁶. Впервые сопоставляются как равные и равноправные по значению помощь бога и собственные духовные и физические силы в свершении грандиозного творческого труда. Отдав должное богу, Бальдунг недвусмысленно указал последующим поколениям на свою собственную роль в создании шедевра.

Будучи центральным произведением, Фрейбургский большой алтарь вобрал в себя различные стремления художника. Несмотря на общий героический и монументальный тонус, в нем выступают и интимно-жанровые моменты. В других картинах фрейбургского периода эти стремления проявились как бы в разделенном виде: часть из них — в основном это маленькие дощечки на религиозные сюжеты — трактована в бытовом плане, часть — в возвышенно-героическом плане с использованием патетических жестов и драматизмом ситуаций.

К наиболее обаятельным живописным произведениям этих лет относится «Отдых на пути в Египет», картинка, существующая в двух почти идентичных по композиции и размерам (0,48×0,38 м) вариантах — в Венской академии искусств и в нюрнбергском Германском национальном музее (первый вариант датируют обычно ок. 1512—1513 гг., второй — 1515—1516 гг.). В эту идиллию Бальдунг вложил все свое жизнелюбие, свое увлечение красотой мира. Прелестная, пышущая здоровьем Мария в платье богатой горожанки сидит под развесистым деревом прямо на траве. Младенец тянется ручонками к улыбающейся матери. Чуть поодаль прикорнул седебородый Иосиф. За фигурами открывается далекий вид на леса и долины, реки и горы. Сверкает ясная синева лифа Марии, красный цвет юбки, кармин рукавов. Эхом отдаются красная накидка Иосифа, красные ягоды в миске и яблоко у ног Марии. Зеленая и коричневатозеленая листва, изумрудная зелень травы создают интенсивный цветовой фон; по мере удаления в глубь картины он бледнеет и светлеет — зелень распадается на желтоватые и голубоватые оттенки, цвет затухает приглушенным аккордом. Особо активную роль, сравнимую лишь с лессировками у Альтдорфера, играет серебристый белый цвет. Он покрывает сплошь пеленки младенца, он струится по шелковистой поверхности тканей, по локонам Марии и бороде Иосифа, наконец, вспыхивает на коре дерева, выявляя ее трещины.

Интересно и другое: несмотря на то что «Отдых на пути в Египет» представляет собой типичную кабинетную картину малого формата, где художники обычно применяли тончайшую технику и выписывали подробно все частности, Бальдунг и тут дает объемы и формы в значительно более обобщенном плане. Даже в маленьком произведении он остается монументалистом.

К этому же типу относится картина «Мучение св. Доротеи» (1516, Прага, Национальная галерея. Размеры несколько большие — 0,78×0,61 м). Бальдунг уместил в одной композиции два эпизода из легенды: младенец Христос, услышав молитву святой, среди зимы приносит корзину свежих роз протонотариусу Теофилу; и собственно сцена казни Доротеи. Это обстоятельство привело к тому, что композиция перегружена. Но оно же заставило художника ввести многих персонажей, показать свои способности рассказчика. Самым же замечательным в этой картине является ее колорит.

Действие ее происходит, согласно легенде, в зимнее время. Бальдунг выделяет основные персонажи интенсивным цветом: Доротея в карминовом платье, палач — в желтом костюме с изумрудного цвета рукавами, а Теофил в золотом одеянии. Золото, красный и зеленоватые цвета возникают то тут, то там по всей картине. Это нарядное трезвучие придает трагическому сюжету неожиданно жизнерадостное, даже праздничное звучание. Фоном служит

заснеженный пейзаж, одно из самых очаровательных видений зимней природы в добрейгелевской живописи. Белый цвет снега и льда видоизменяется, впитывая в себя то сероватые, то голубоватые, то коричневатые оттенки. Темно-коричневые стволы и ветви деревьев и проталины разрисовывают графическим узором белизну фона, а над застывшей в морозе природой нависает сизое зимнее небо. Такого проникновения в жизнь природы Бальдунг, пожалуй, никогда более не достигал. Его внимание все в большей степени привлекал человек. Причем человек в момент физического и душевного напряжения, в драматической борьбе и сильном движении. Иными словами, в творчестве Бальдунга находят развитие тенденции, заложенные в таких его ранних произведениях, как в луврском «Всаднике, смерти и женщине» и венской «Красоте и смерти».

Образ смерти, похищающей женщин, становится важным мотивом в его искусстве фрейбургских лет. До нас дошли три картины на эту тему («Девушка и смерть», ок. 1513, Флоренция, Национальный музей; «Девушка и смерть», 1517, Базель, Публичное художественное собрание; «Женщина и смерть», ок. 1517, там же), ряд рисунков (например, «Девушка и смерть», 1515, Берлин-Далем, Музей), а копии других художников свидетельствуют еще о ряде погибших работ. В этих картинах смерть становится все агрессивнее, она хватается свою жертву за волосы, чтобы толкнуть ее в могилу, она выворачивает ей руки, впирается страстным поцелуем в щеку женщины. Несомненно, художника привлекал мрачный сюжет, несомненно, его волновала тема всемогущества смерти. Но столь же очевидно, что Бальдунг с наслаждением противопоставляет красоту пышного женского тела уродству скелета, что он ищет наиболее драматическое обострение сюжета.

Эти поиски достигают апогея в картине из городского музея в Бамберге — «Всемирном потопе» (1516; 0,82×0,65 м). Сюжет этот встречается чрезвычайно редко в искусстве Германии. Тем более характерно, что именно Бальдунг обратился к нему¹⁷. Сцена потопа позволила художнику не только изобразить множество обнаженных тел, мужских и женских, в самых разных движениях, но и дала ему возможность показать людей в состоянии аффекта. Обилие фигур, их форсированные позы, вместе с тем наивность изображения (ковчег, похожий на ларец, к тому же запертый снаружи на всякий замок, торчащие из воды ноги и гриф люгны)—все это производит несколько отталкивающее впечатление. Тем не менее именно в силу своих крайностей картина демонстрирует характерные для Бальдунга стремления.

Нечто дикое и необузданное проявляется также и в рисунках и ксилографиях фрейбургских лет. Начало было положено еще в 1510 году гравюрой «Ведьмы». Бальдунг часто возвращается к этой теме, в особенности в рисунках, доходя иногда до грани непристойности. Каллиграфический и законченный характер листов, красивый тон бумаги говорят о том, что им придавалось самостоятельное значение, а надписи свидетельствуют, что эти рисунки обычно предназначались в подарок или служили новогодними поздравлениями («Ведьма с драконом», 1515, Карлсруэ, Кунстхалле; «Три ведьмы», 1514, Вена, Альбертина; «Пьяный Силен», 1517, Берлин-Далем, Музей). В большинстве случаев главным в этих рисунках является изображение обнаженного тела, причем художник старательно лепит объемы, пользуясь виртуозно пробелами, черной тушью и промежуточным тоном бумаги.

В гравюрах Бальдунг не рискует обращаться к столь «непристойным» сюжетам и ситуациям, как в рисунках, предназначенных для узкого круга хорошо знакомых художнику лиц. Но и здесь встречаются весьма рискованные по трактовке листы, как «Аристотель и Филлида» (1513), где обнаженная пышнотелая женщина в кокетливом чепце сидит в позе амазонки на косматом старике¹⁸, или как «Три парки» (того же года), выставляющие напоказ свою наготу.

Необузданность и жестокость проникают даже в гравюры на религиозные темы. Тяжелой глыбой свисает тело Себастиана (гравюра 1514 г.). Совсем неожиданна и удивительна трактовка листа с мертвым Христом, возносимым

ангелами в небеса (ок. 1515—1517). Не говоря уже о том, что сюжет этот не каноничен, изображение трупа Христа, вздыбленного вверх ногами, со свисающей вниз головой производит странное впечатление.

Стремление показать в человеке нечто звериное проявилось и в портретах Бальдунга. Говоря об апостолах на большом алтаре, мы уже обратили внимание на их физическую мощь. Они производят мрачное впечатление. Особенно ясно это видно в образе Петра—старика с недобрый взглядом исподлобья и когтистыми пальцами, вцепившимися в огромных размеров ключ.

Это мрачное настроение появилось не сразу. Портрет графа Людвигу цу Левенштейну (1513, Берлин-Далем, Музей) изображает активного и целеустремленного человека в духе героев Дюрера. Но постепенно люди в портретах Бальдунга начинают уходить в себя, они становятся угрюмыми, по-звериному настороженными. Эта настороженность и угрюмость ясно видны в превосходных по выразительной силе и остроте портретах маркграфа Кристофа Баденского (1515, Мюнхен, Старая пинакотекка), пфальцграфа Филиппа (1517, там же), неизвестного пожилого мужчины (1514, Лондон, Национальная галерея). И если в портрете маркграфа Кристофа это странное состояние объяснимо грядущим безумием князя, то юный Филипп стоял на пороге короткой, но блестящей военно-политической карьеры.

Не только по настроению, но и по композиции портреты фрейбургских лет единообразны. Это погрудные или поясные изображения на глухом цветном фоне. Головы всегда повернуты налево и изображены в три четверти. Отличаются они друг от друга цветом. Как и в сюжетных картинах, Бальдунг здесь выступает как превосходный колорист. Кристоф Баденский изображен на шиферно-синем фоне, оттеняющем киноварный берет с золотыми и черными украшениями. Золото в сочетании с черным повторяется в чепце. На белую с серым кантом рубашку надет темный, почти черный плащ с теплым коричневым мехом. Обветренное лицо обрамлено седоватой бородой.

В 1517 году завершается пребывание Бальдунга во Фрейбурге. Фрейбургский период был самым продуктивным в его жизни. Художник определился как самостоятельная и незаурядная творческая личность. В это время с полной ясностью выступили достоинства и недостатки, свойственные искусству Бальдунга. Вернувшись, уже навсегда, в Страсбург, художник продолжал работать в том же духе и в тех же жанрах. И в первое время после возвращения кажется, что действительно ничего не изменилось. Лишь около 1520 года все четче и все быстрее выявляются черты кризиса.

В начале третьего десятилетия в творчестве художника нередко соседствует уходящее и грядущее: на эти годы падают «Рождество Христа» (1520, Мюнхен, Старая пинакотекка) и алтарь Иоанна Крестителя (ок. 1520, Франкфурт-на-Майне, Институт Штеделя).

В мюнхенском «Рождестве» художник будто прощается с искусством ранних лет. Сцена перенесена в руины романского здания. В ночной тьме три источника излучают свет: луна, ореол ангела, несущего благую весть пастухам, и младенец, лежащий на белых пеленках на земле. Именно он источает то сияние, которое освещает стены и столбы, заставляет мерцать зеленовато-синие одежды Марии и карминовые—Иосифа. Бальдунг сохраняет здесь сказочное и немного наивное очарование «Рождества», народной в своей основе сцены, столь близкой творчеству северных мастеров.

Но художник ищет новые выразительные средства. На поиски толкает его просвещенное окружение, его собственные гуманистические интересы. И эти поиски все чаще и чаще приводят Бальдунга к сомнительным открытиям и чувствительным утратам. Круг друзей и заказчиков был замкнутым, и, вращаясь в нем, художник терял связь с грандиозными событиями того времени. Характерно, что начиная с 1520-х годов Бальдунг почти целиком прекращает работать в области графики, самого демократического искусства¹⁹

Кажется невероятным, что приблизительно в то же время, что и мюнхенское «Рождество», Бальдунг мог создать одно из самых странных своих произведений—алтарь Иоанна Крестителя для церкви доминиканцев во Франкфурте-на-

Майне (центральная створка — 1,59×1,32 м; боковые — 1,68×0,62 м; ныне Франкфурт-на-Майне, Институт Штеделя). Возникает чувство, что в «Крещении Христа» — центральной створке алтаря — художник словно издевается над священным сюжетом. Вымученная композиция, тупые лица и искусственные позы, жесткая, какая-то жестяная светотеневая лепка и пестрый колорит: серый инкарнат Христа и ядовито-розовый — Иоанна, яркие розовые, красные, голубые и желтые цвета мелькают, как в безумном калейдоскопе. Куда девалась светозарность колорита? Где тонкая согласованность локальных цветов? Бальдунг ли это? Увы, это несомненное, прекрасно документированное произведение Бальдунга. Более того, здесь нет и следа иронии. Художник работал над алтарем с полной серьезностью. Несчастье в том, что он пытался соединить несоединимое и объять необъятное. Он хотел сохранить локальный и ясный колорит при светотеневой лепке «на итальянский манер», и он лишился одного, не приобретя другого. К тому же эти в высшей степени формальные поиски заставили забыть его о важнейшем — об образе.

Похоже, что Бальдунг понял несовместимость своих колористических и пластических стремлений: в дальнейшем последние возобладают. Происходит также резкий сдвиг в тематике картин. Еще задолго до иконоборческих выступлений в Страсбурге художник отказывается от написания алтарей, из его творчества почти исчезают религиозные темы. А если он и обращается к церковным сюжетам, то трактует он их на светский лад и выбирает те, где можно показать обнаженного человека.

Изображение обнаженного тела начинает играть все большую роль. «Ведьмы» (1523; 0,65×0,45 м, Франкфурт-на-Майне, Институт Штеделя) лишены динамики и мощной силы более ранних произведений на эту тему. Цвет сохраняется лишь в оранжево-коричневых тучах, желтом небе и зеленой траве. Фигуры кажутся бесцветными на этом фоне. А в серии картин 1525 года с изображениями Юдифи, Венеры, Адама и Евы (в Оттерлоо, Нюрнберге, Будапеште) обнаженные и написанные в натуральную величину фигуры выступают как бы вырезанными по контуру на глухом черном фоне. Цвет изгнан из картины, осталась раскраска.

В этой серии обращает на себя внимание еще один новый момент. Бальдунг приступает к поискам образа идеально прекрасного человека. Но если Дюрер в своих поисках опирался на измерения и сравнения, Грюневальд находил красоту во внутреннем одухотворении, то Бальдунг создал типы внешней красоты: мужской — атлетический, женский — немного манерный.

Манерность проникает даже в изображения мадонн Бальдунга, написанные, конечно, для частных заказчиков. Для широких слоев, к тому же «зараженных» Реформацией, изображения богоматери с оголенной грудью и плечами, в окружении экзотических птиц были равны святотатству («Мария с попугаями», ок. 1525—1527, Нюрнберг, Германский национальный музей)²⁰.

Постепенно стабилизируются и новая манера и новый круг сюжетов. Художника все больше и больше привлекают темы из античной истории и мифологии, а также аллегории. Он отказывается от прямолинейности и ригоризма больших картин 1525 года с фигурами в натуральную величину на черном фоне; он чувствует, что для него, превосходного колориста, отказ от цвета губителен.

Серия средней величины картин на исторические темы датирована 1530/31 годом. Сюжеты, преимущественно героического содержания, взяты из античности. Их подбор свидетельствует о назидательном характере серии: «Самопожертвование Марка Курция» (1530, Веймар, Дворцовый музей), «Самоубийство Лукреции» (1530, Познань, Музей. Сохранился фрагмент), «Пирам и Тисба» (ок. 1530/31, Берлин-Далем, Музей), «Муций Сцевола» (1531, Дрезден, Картинная галерея) — сплошь примеры высокой гражданской ответственности, красоты самопожертвования, возвышенных чувств. Этим объясняется и несколько риторический характер большинства изображений. Это образы добродетели, это идеальные образы; и Бальдунг не пытается приблизить их к зрителю (хотя античные герои частью облачены в костюмы XVI в.), не стремится к «реалистическому»

звучанию. Более того, он отделяет действие картины от реального мира, придавая ей определенную дозу условности: смелый, даже вызывающе смелый цветовой строй, нарочито форсированная перспектива («Пирам и Тисба») или, наоборот, подчеркнута плоскостная композиция, обостренная характеристика типажа и трактовка движений («Марк Курций»).

«Муций Сцевола», по всей вероятности, завершает серию. Картина поражает удивительным пыланием красок и неожиданным колоритом. Бальдунг работает большими красочными плоскостями, как в витраже. Он сопоставляет и противопоставляет чистые цвета, не боясь комбинировать кармин, незапятнанно белый и зеленый, не останавливаясь перед изобретением удивительных цветов (коричневый, излучающий красное пылание в доспехах Сцеволы). Но вся эта феерия господствует над образным содержанием. И это — несмотря на то, что художник вложил в картину высокий этический смысл. Ведь Муций — герой-тираноборец! Бальдунг-живописец заставляет забыть Бальдунга-человека. Уже в этой серии формальные поиски ведут художника — это отмечено в начале статьи — к своеобразному формализму²¹.

Особенно ясно внутренняя опустошенность проявляет себя тогда, когда художник к концу жизни обращается к религиозным сюжетам. Колористически это красивые вещи («Рождество Христа», Франкфурт-на-Майне, Институт Штеделя; тот же сюжет — 1539, Карлсруэ, Кунстхалле) — с пылающими красками и мерцающим светом. Но живой человек исчезает. Эти образы сравнивали с куклами. Нечто кукольное придают им изломанные движения, «фарфоровая» карнация с тончайшими жемчужными переливами, но холодная и мертвая.

Возникает характерный для позднего Бальдунга контраст между пылающей и как бы дышащей живой тканью и мертвым, застывшим телом («Аллегория семи возрастов женщины», 1544, Лейпциг, Музей изобразительных искусств).

В ставших столь редкими графических работах художник тоже изощряется в формальных поисках. Хотя и удалось разгадать сюжет гравюры «Околдованный конюх» (1544), тем не менее она осталась для нас своеобразным фокусом, где главное — это изображение в сильном сокращении лежащей ногами к зрителю человеческой фигуры²².

Бальдунг начал свой самостоятельный путь с ксилографий; именно в гравюре на дереве ему было суждено создать свои последние работы, в наименьшей степени затронутые творческим кризисом. В 1534 году он выпустил серию из трех листов с изображениями диких коней.

На фоне глухого темного леса пасутся, дерутся, скачут косматые низкорослые животные с маленькими злыми глазами и хищно оскаленными мордами.

Что могло заставить мастера обратиться к этой странной теме? Нам известно, что в XVI веке в эльзасских лесах обитали стада одичавших лошадей. Их бешеного нрава боялись, на них устраивали охоты, как на диких зверей. Делались попытки объяснить изображения коней у Бальдунга на философско-аллегорический лад²³. Но главная притягательная сила гравюр в том, что Бальдунг решился изобразить животное в природной среде, его необузданность и его повадки, красоту не связанного ничем бытия. Как часто в произведениях художника звериные инстинкты проступали в облике людей! Здесь же Бальдунг показал звериное начало без всякого камуфляжа. Именно в серии «Дикие лошади» он смог с полной ясностью выразить стихию природы.

В чем же значение Ганса Бальдунга Грина для немецкого искусства? При всей силе индивидуальности он представляет собой одно из типичных явлений искусства первой половины XVI века.

Ранний Бальдунг, вплоть до начала 1520-х годов, является одним из выдающихся художников немецкого Возрождения. Его творчество возвышает человека, оно отражает красоту реального мира. Могучие образы Фрейбургского алтаря стоят в одном ряду с произведениями Дюрера и Грюневальда. А сказочность «Отдыха на пути в Египет» напоминает работы Альтдорфера. Но уже в произведениях этого периода проявляются черты, предвосхищающие дальнейшее развитие искусства Бальдунга. Человеку свойственна необузданная мощь, но нет в нем силы духовной. В нем живет стихия

природы, в значительной мере он лишен интеллекта. Появляется равнодушие к духовной жизни индивидуума.

В потере веры в высокое назначение человека находит выражение пессимизм Бальдунга. Мощное и прекрасное создание становится игрушкой внешних сил. Смерть, которой не страшится «Всадник» Дюрера, подчиняет себе героев Бальдунга.

Позиция Бальдунга среди современников ясна. Он представитель младшего поколения, ушедшего от глубоких религиозных и этических интересов²⁴. Развивался он в узком кругу людей, в общем далеких от событий времени. Таким образом, Бальдунг сам себя лишил той почвы, которая питала гений Дюрера и Грюневальда. Быть может, поэтому черты кризиса проявились в его творчестве так рано — в начале 20-х годов, то есть еще до поражения народа в Крестьянской войне и последующего упадка духовной жизни Германии.

Отсутствие интересов морального и религиозного характера компенсировалось в творчестве Бальдунга повышенным вниманием к проблеме художественным. Отсюда занятия художника колористическими экспериментами, внедрение новых светских сюжетов и новизна трактовки старых. Через все творчество художника проходит тема обнаженной человеческой фигуры. Причем, в отличие от Дюрера, Бальдунга интересует не структура тела и соотношение его частей, а движение в его внешнем аспекте.

Необходимо отметить наличие маньеристических элементов в позднем творчестве Бальдунга. В маньеризме, одном из течений в художественной жизни зрелого XVI столетия, проявляется кризис ренессансного мировоззрения. Его характерными чертами выступают бегство от реальности и стремление создать свой искусственный мир, потеря веры в человека как центра мироздания. В этом смысле бессилie людей по отношению к внешнему миру, их духовная слабость, несмотря на физическую мощь, столь характерные для поздних творений Бальдунга, являются чертами маньеристическими.

Маньеристы обращают большое внимание на новизну и необычайность формальных приемов, прибегают к деформации и утрировке. «Околдованный конюх» с его форсированным ракурсом может служить этому примером. Противопоставление мертвой «фарфоровой» плоти как будто живой ткани в живописных произведениях позднего Бальдунга также представляет собой маньеристический прием.

Однако маньеристическое течение несло с собой смелые открытия, не нашедшие воплощения ни в творчестве Бальдунга, ни в творчестве немецких художников зрелого XVI века. В искусстве Германии наступил длительный упадок.

1
Первые значительные работы о Бальдунге принадлежат перу Г. фон Теря: Térey G. von. Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Strassburg, 1894; Idem. Die Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Strassburg, 1896—1900; Idem. Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. Strassburg, 1894—1896. Из последующих публикаций следует отметить: Curjel H. Hans Baldung Grien. München, 1923; Perseke H. Hans Baldungs Schaffen in Freiburg. Freiburg i. B., 1941; Koch C. Die Zeichnungen Hans Baldung Griens. Berlin, 1941; Idem. Katalog der erhaltenen Gemälde, der Einblatt-

holzschnitte und illustrierten Bücher von Hans Baldung Grien.— Kunstchronik, 6, 1953, S. 297—302; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Hans Baldung Grien Ausstellung, 1959; Consuelo Oldenbourg M. Die Buchholzschnitte des Hans Baldung Grien. Baden—Strassburg, 1962; Oettinger K., Knappe K. A. Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg. Nürnberg, 1963; Bussmann G. Manierismus im Spätwerk Hans Baldung Griens. Heidelberg, 1966; Mende M. Hans Baldung Grien. Das graphische Werk. Unterschneidheim, 1978; Osten G. von der. Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente. Berlin, 1983.

2
Так, Буркхардт назвал Фрейбургский алтарь «высшим, что было создано немецкой живописью», в то время как Пиндер выразился по поводу всего творчества Бальдунга неопределенно, но с отрицательным подтекстом: оно «завершенно, не будучи совершенным» («fertig, ohne vollendet zu sein»). Мёле (см. прим. 4) причисляет Бальдунга к великим мастерам. Куръель (Curjel H. Op. cit.) и Перзеке (Perseke H. Op. cit.) подчеркивают некоторую «духовную легковесность» и неровное качество работ Бальдунга.

Curjel H. Op. cit.; Perseke H. Op. cit.; Mende M. Op. cit.; Osten G. von der. Op. cit. В своем большинстве авторы каталогизируют произведения мастера (G. von Térey, M. Consuelo Oldenbourg, C. Koch, M. Mende) или же обращаются к одному какому-нибудь периоду или к определенному кругу явлений (H. Perseke, K. Oettinger und K. A. Knappe, G. Bussmann).

Наиболее интересные отклики на выставку: (Möhle H. Hans Baldung Grien. Zur Karlsruher Baldung-Ausstellung Sommer 1959.—Zeitschrift für Kunstgeschichte, 20, 1959, S. 124-132; Halm P. Die Hans-Baldung-Grien-Ausstellung in Karlsruhe 1959.—Kunstchronik, 13, 1960, S. 123—140.

Единственным намеком на отношение Бальдунга к Крестьянской войне является надпись на портрете неизвестного двадцатидевятилетнего мужчины (Нюрнберг, Германский национальный музей). Портрет подписан монограммой, датирован 1526 г. и снабжен латинской стихотворной надписью: «*В то время, когда крестьянство с оружием неистовствовало против клира и дворянства, наставленное отнюдь не верой, такими были тогда мои внешность и образ, которого меня лишит тот, кто всемогущ*» (курсив наш.—М. Л.; латинский текст воспроизведен в каталоге выставки в Карлсруэ «Hans Baldung Grien Ausstellung», S. 51).

Naegele A. Hans Baldung Griens Heimat und Hochschätzung im Wandel der Jahrhunderte.—Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. 25, 1923, S. 37—49; Koch C. Hans Baldungs Geburtsjahr.—Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2, 1933, S. 34—39.

См. статью этого сборника «Дюпер и его мастерская».

С наибольшей долей достоверности ему приписываются: две створки, находящиеся ныне в приходской церкви в Швабахе («Св. Екатерина») и «Св. Варвара») и «Всадник, смерть и женщина» (Париж, Лувр).

По всей вероятности, зеленое одеяние намекает на прозвище Бальдунга—Грин (нем. grün—зеленый). Кстати, алтарь подпи-

сан монограммой HG—Ганс Грин.

Сложными путями эта реликвия попала в Академию художеств в Вене, где находится и по сей день.

При такой продуктивности далеко не во всех иллюстрациях Бальдунг достигает высокого уровня. К лучшим работам относятся иллюстрации к Иоганну Гейлеру фон Кайзерсберг «Das Buch Granatapfel» (1511), «Die Welsch Gattung» (1513), «Die Gebote» (1516).

Andreas W. Deutschland vor der Reformation. Stuttgart—Berlin, 1942, S. 218—222. Подробно: Müller C. Hexenaberglaube und Hexenprozesse in Deutschland. Leipzig, 1893.

Разнобой в определении сюжета подтверждает высказанное ранее мнение о неразработанности вопроса об источниках Бальдунга.

Судя по всему, Ганс Лей участвовал в работе над алтарем Шневлина—малым алтарем собора. Ему приписывают очаровательные пейзажные фоны композиции. Урс Граф копировал рисунки Бальдунга. Их он мог видеть только в мастерской страсбургца.

На пределле упоминаются имена попечителей собора и надпись: HOC OPVS FACTVM AN. SAL. M.D.XVI. Подпись значится на другой табличке там же—«Иоанн Бальдунг по прозвищу Грин, гмюндец, сделал под знаком бога и /собственной/ доблести (JOHANNES BALDVNG COG. GRIEN GAMVNDIANVS DEO ET VIRTUTE AVSPICIBVS FACIEBAT). О значении подписи речь пойдет в дальнейшем.

Исследователи творчества Бальдунга предлагали разные толкования этого слова. Перзекке переводит его как «мастерство», Курьель—как «энергия». Но следует, не мудрствуя лукаво, оставить понятие «virtus» то значение, которое ему придавали современники, даже если оно не совпадает с буквальным переводом латинского слова.

Исследователи установили, что идею художник почерпнул в флорентийской гравюре конца XV в. (Curjel H. Op. cit.) или же в картине неизвестного фер-

рарца, знакомой Бальдунгу по гравюре или рисунку (Buchner E. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1. Augsburg, 1924, S. 296). Но это не меняет ничего в том факте, что немецкий мастер заинтересовался именно такого рода сюжетом.

В раннем луврском рисунке 1503 г. Бальдунг изобразил обоних, Аристотеля и Филлиду, одетыми и придал античному философу черты христианского мученика.

Нет сведений о страсбургской мастерской Бальдунга. Судя по небольшому количеству работ, по отсутствию графической продукции, он, быть может, и не содержал мастерской с учениками и подмастерьями, как он это делал до отъезда во Фрейбург и во Фрейбурге. Неудивительно, что последователей в Эльзасе он почти не оставил и о школе Бальдунга в Эльзасе говорить не приходится. Да и его позднее творчество было рассчитано на сравнительно узкий круг знатоков.

Одна из его мадонн вошла в литературу как «Мария, одетая на античный лад» (Берлин-Далем, Музей).

Это, однако, не значит, что художник перестал создавать превосходные произведения. К лучшим его работам принадлежат две аллегорические картины 1529 г. в мюнхенской Старой пинакотеке, «Портрет неизвестного в одеянии иоаннита» (1528, там же), «Неравная пара» (1528, Карлсруэ, Кунстхалле).

Mesenzewa C. A. «Der behexte Stallknecht» des Hans Baldung Grien.—Zeitschrift für Kunstgeschichte, 44, 1981, S. 57—61.

Koch C. Über drei Bildnisse Baldungs als künstlerische Dokumente vor Beginn seines Spätstils.—Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 5, 1951, S. 68.

Поэтому, на наш взгляд, невозможно говорить о воздействии творчества Грюневальда на Бальдунга, как это делают Курьель (Curjel H. Op. cit., S. 63) и Мёле (Möhle H. Op. cit., S. 125). Речь может идти самое большее о внешних заимствованиях.

ПРИЛОЖЕНИЕ

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

- Проблема Возрождения в немецком изобразительном искусстве.** Статья опубликована в кн.: Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978.
- Западноевропейское искусство около 1400 года и проблема так называемой интернациональной готики.** Статья опубликована в кн.: Современное искусствоведение о классическом искусстве XIII—XVII вв. М., 1977.
- Эпоха Реформации и искусство позднего Возрождения.** Статья опубликована в кн.: Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981, на немецком языке — в кн.: Von der Macht der Bilder. Leipzig, 1983.
- Социальные факторы в искусстве и их роль в методологии исследователя (на примере позднего средневековья и эпохи Возрождения).** Статья опубликована в кн.: Советское искусствоведение '78, вып. 2. М., 1979.
- Сигнатуры немецких художников XV—XVI веков как объект социологических изысканий.** Статья опубликована в кн.: Советское искусствоведение '75. М., 1976; на немецком языке — в кн.: Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Wittenberg, 1973.
- Михаэль Пахер.** Глава из книги: Немецкая скульптура 1350—1550. М., 1980.
- Фейт Штосс.** Главы из книги: Немецкая скульптура 1350—1550. М., 1980.
- Берит Нотке и скульптура Севера.** Глава из книги: Немецкая скульптура 1350—1550. М., 1980.
- Тильман Рименшнейдер.** Глава из книги: Немецкая скульптура 1350—1550. М., 1980.
- Альбрехт Дюрер.** Статья опубликована в журнале: Искусство, 1971, № 4.
- Дюрер и его мастерская.** Статья опубликована на немецком языке в кн.: Albrecht Dürer. Zeit und Werk. Leipzig, 1971; в расширенном виде — в кн.: Из истории классического искусства Запада. М., 1980.
- Лондонский рисунок «Голова старой женщины».** Статья опубликована в кн.: Книга и графика. М., 1972.
- Картины Лукаса Кранаха Старшего в советских собраниях.** Статья опубликована в журнале: Искусство, 1973, № 2.
- К иконографии «Нимфы источника» Лукаса Кранаха Старшего.** Статья опубликована на английском языке в ежегоднике: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. XXXI, 1968.
- Дунайская школа.** Глава из книги: Дюрер и его эпоха. М., 1972.
- Ганс Бальдунг, по прозвищу Гринь.** Глава из книги: Дюрер и его эпоха. М., 1972.

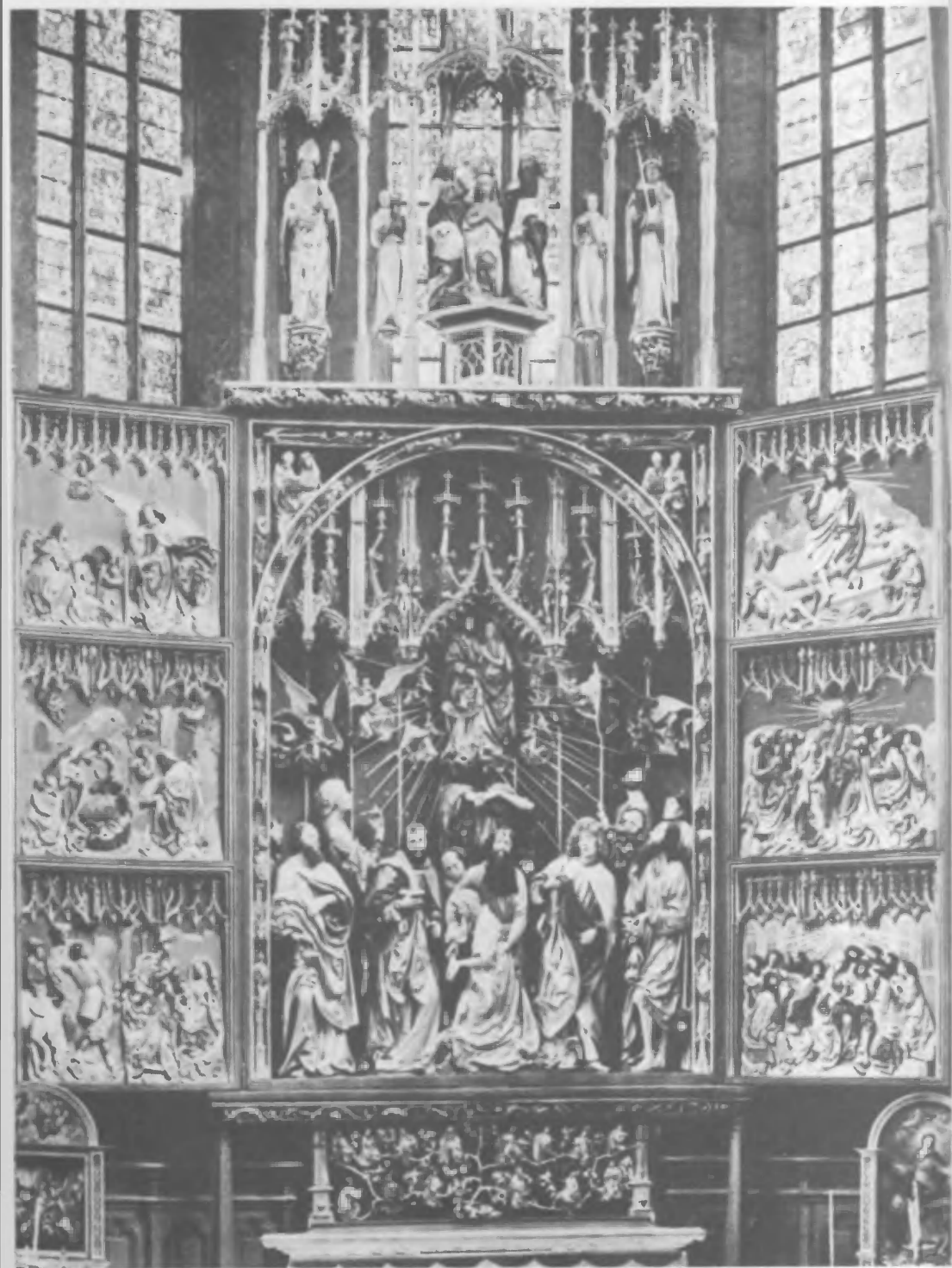


1

М. ПАХЕР

АЛТАРЬ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ОТЦОВ ЦЕРКВИ

1475—1479







101

А. АЛЬТДОРФЕР

БИТВА АЛЕКСАНДРА МАКЕДОНСКОГО С ДАРИЕМ

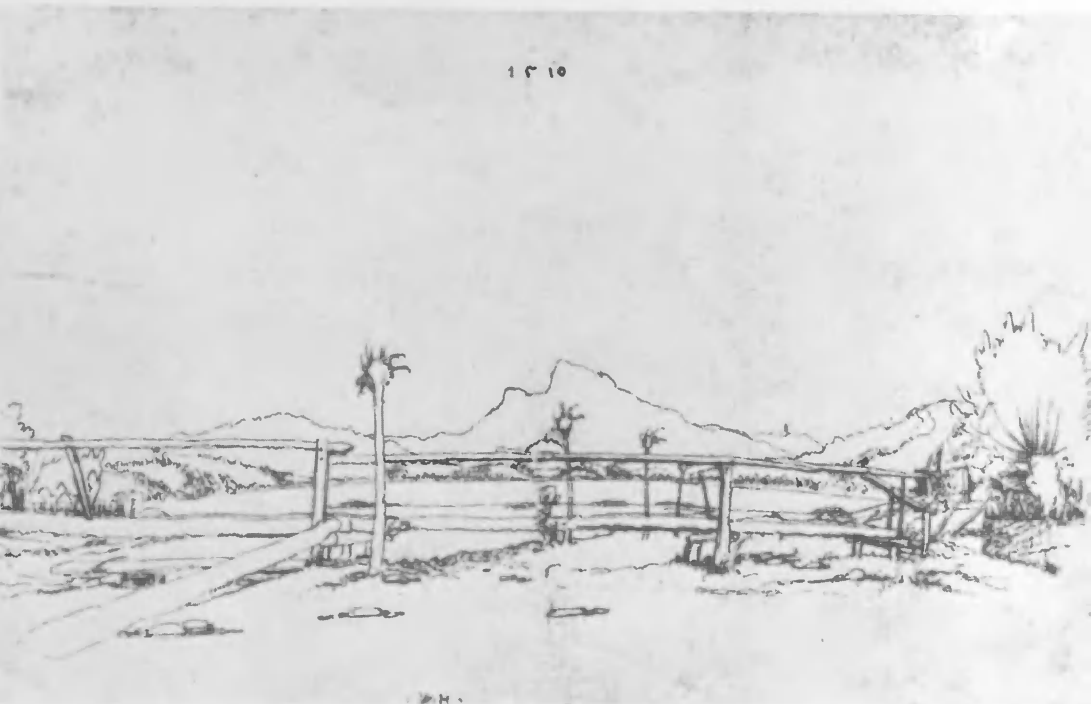
1529





103
В. ГУБЕР
БИЧЕВАНИЕ ХРИСТА
1525

1510











108
В. ГУБЕР
ВИД НА ФЕЛЬДКИРХ
1523





11

Ф. ШТОСС

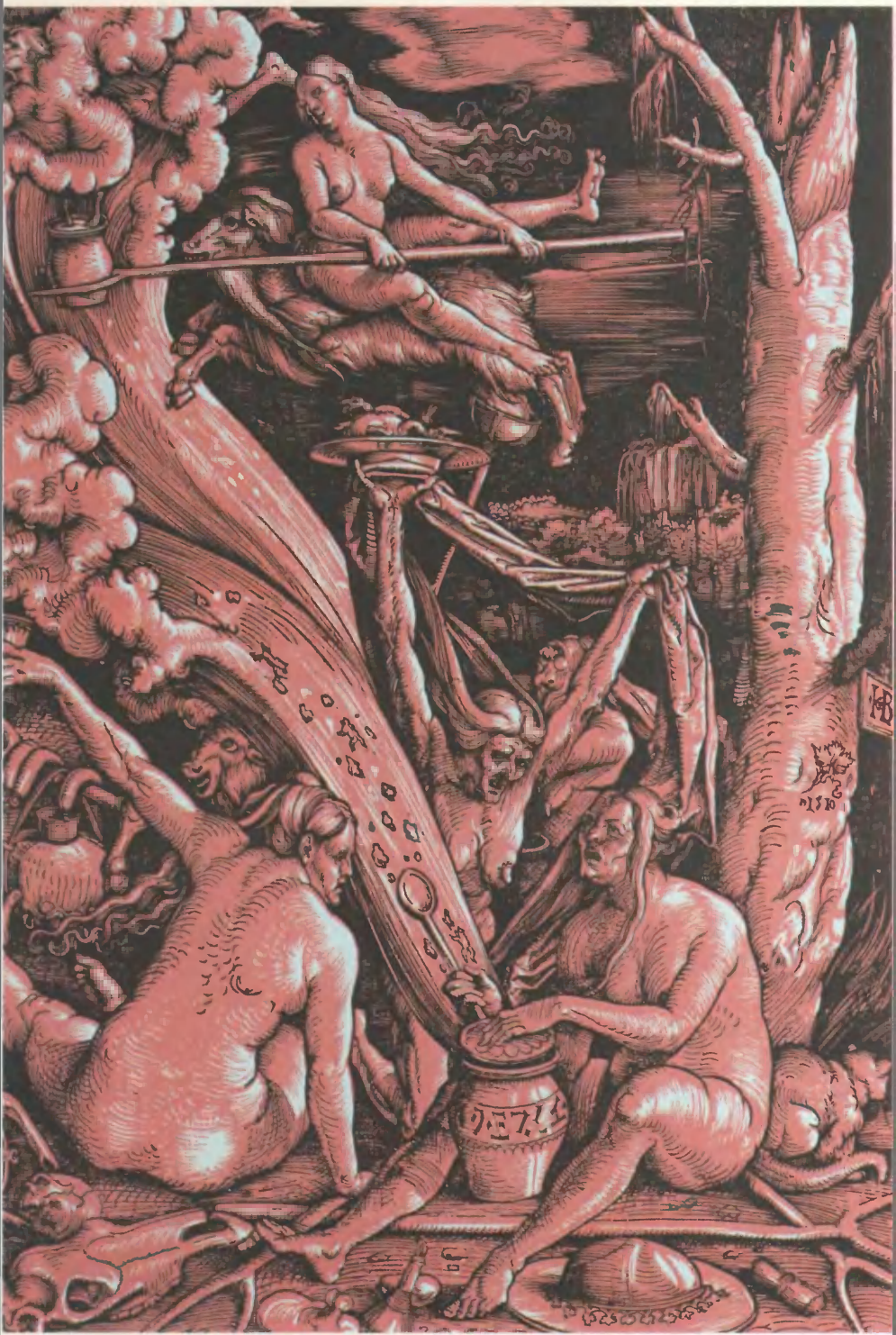
АЛТАРЬ ЦЕРКВИ МАРИИ В КРАКОВЕ
ПРАЗДНИЧНАЯ СТОРОНА. ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ
ФРАГМЕНТ



110
Г. БАЛЬДУНГ ГРИН
АВТОПОРТРЕТ



111
Г. БАЛЬДУНГ ГРИН
ГОЛОВА ЛАНДСКНЕХТА



112
Г. БАЛЬДУНГ ГРИН
ВЕДЬМЫ
1510



113

Г. БАЛЬДУНГ ГРИН
ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ

1510



114
Г. БАЛЬДУНГ ГРИН
КРАСОТА И СМЕРТЬ



115

Г. БАЛЬДУНГ ГРИН

АЛТАРЬ ФРЕЙБУРГСКОГО СОВОРА

1513—1516

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ. КОРОНОВАНИЕ БОГОМАТЕРИ



116
Г. БАЛЬДУНГ ГРИН
ФРЕЙБУРГСКИЙ АЛТАРЬ
АПОСТОЛЫ, ФРАМЕНТ



117
Г. БАЛЬДУНГ ГРИН
ФРЕЙБУРГСКИЙ АЛТАРЬ
БЕГСТВО В ЕГИПЕТ



118
Г. БАЛДУНГ ГРИН
ПОРТРЕТ КРИСТОФА БАДЕНСКОГО
1515





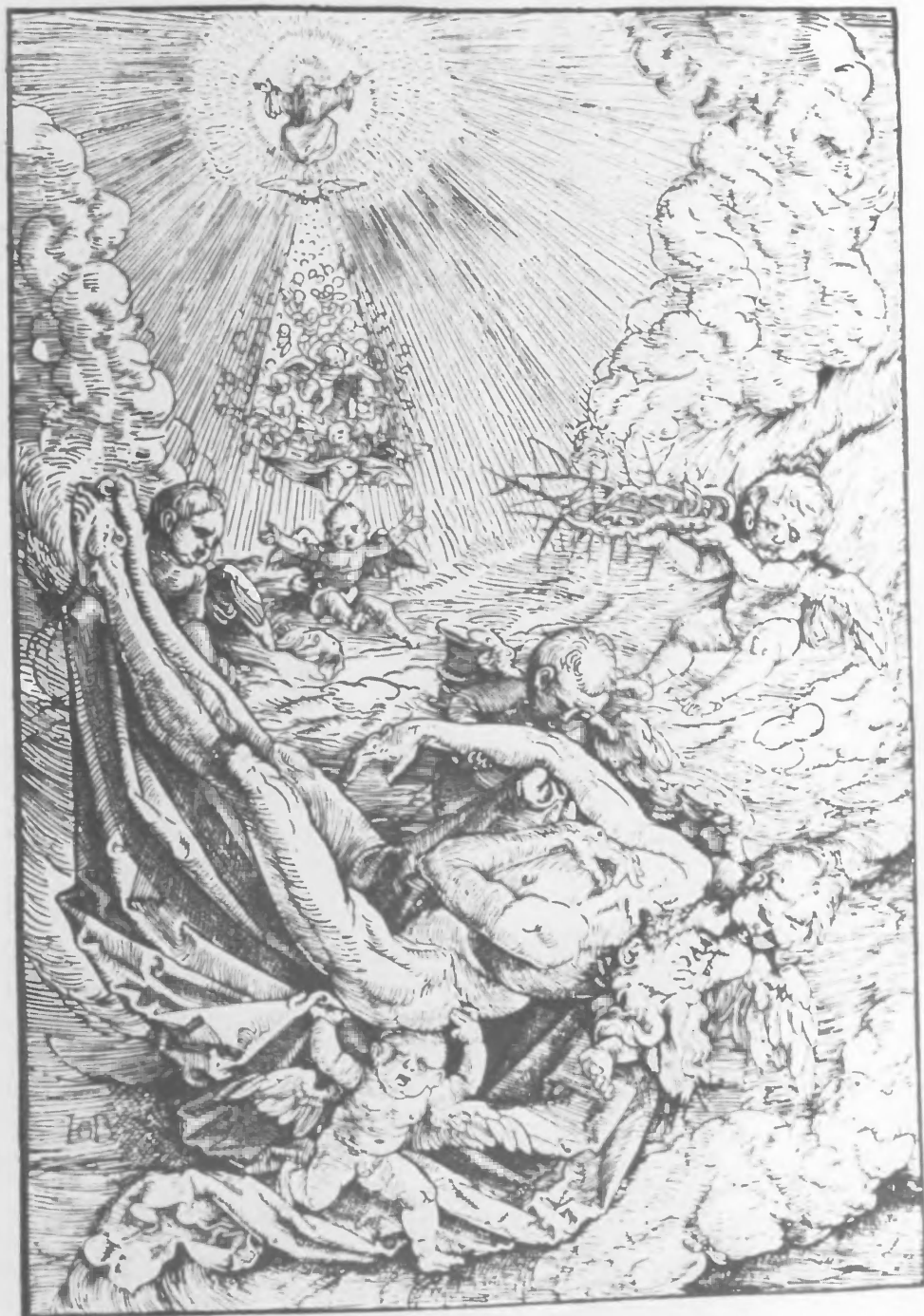


120
Г. БАЛЬДУНГ ГРИН
МУЧЕНИЕ СВ. ДОРОТЕИ
1516



121

Г. БАЛЬДУНГ ГРИН
РОЖДЕСТВО ХРИСТА
1520





123
Г. БАЛЬДУНГ ГРИН
ТРИ ПАРКИ
1513

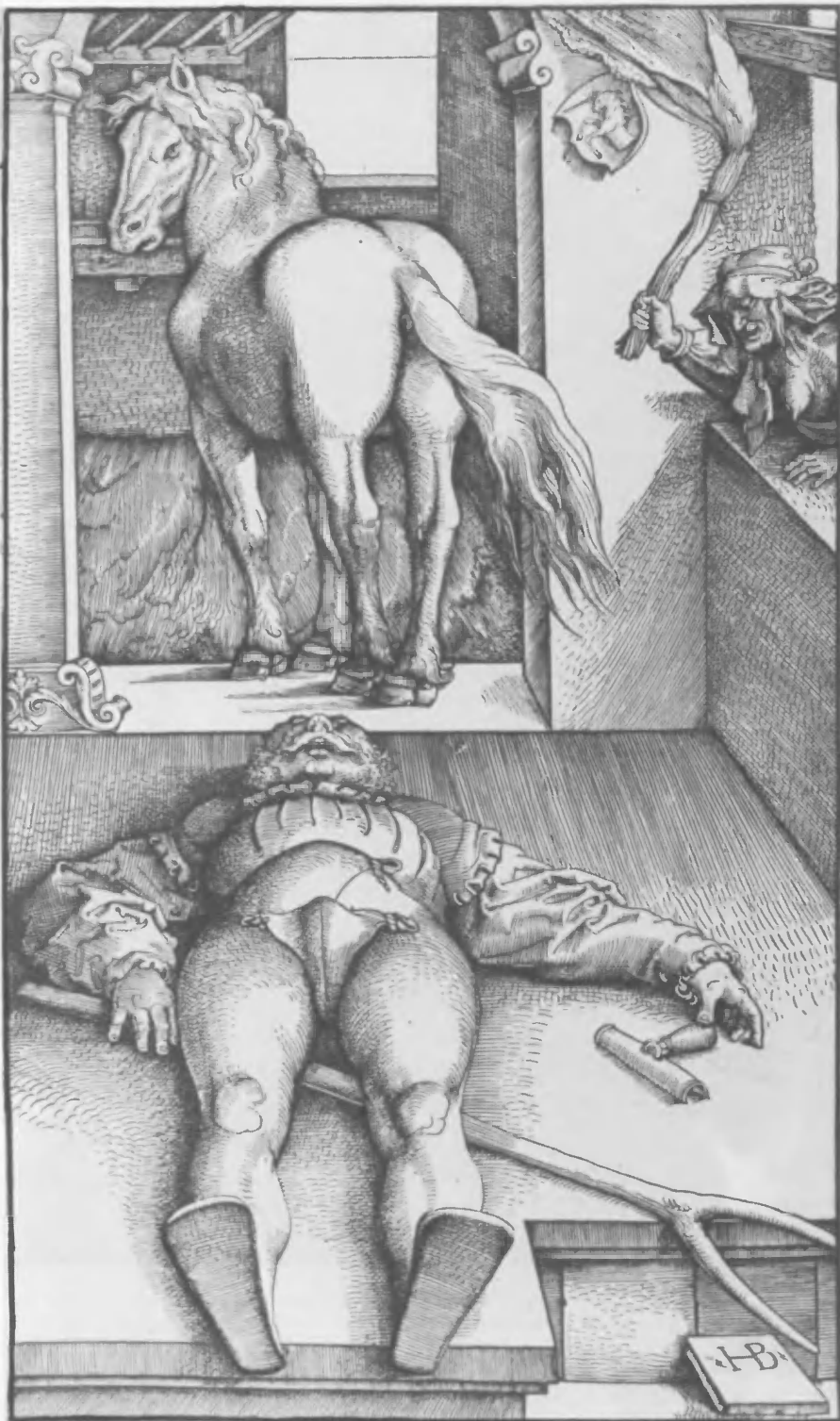


124
Г. БАЛЬДУНГ ГРИН
СЕМЬ ВОЗРАСТОВ ЖЕНЩИНЫ
1544



125
Г. БАЛДУНГ ГРИН
МУЩИЙ СЦЕВОЛА
531





127

Г. БАЛЬДУНГ ГРИН
ОКОЛДОВАННЫЙ КОНЮХ

1544









15

Ф. ШТОСС
НАДГРОБИЕ КОРОЛЯ КАЗИМИРА IV
ФРАГМЕНТ



16
Ф. ШТОСС
ЭПИТАФИЯ ФОЛЬКАМЕРА
1499
ВЗЯТИЕ ХРИСТА ПОД СТРАЖУ



17
Ф. ШТОСС
РАСПЯТИЕ
1520
ФРАГМЕНТ



18
Ф. ШТОСС
БЛАГОВЕЩЕНИЕ
1517—1518



19
Ф. ШТОСС
БЛАГОВЕЩЕНИЕ
ФРАГМЕНТ





20
Ф. ШТОСС
АЛТАРЬ С ПОКЛОНЕНИЕМ МЛАДЕНЦУ
СОБОРА В БАМБЕРГЕ
1520—1523



21

Ф. ШТОСС

АЛТАРЬ С ПОКЛОНЕНИЕМ МЛАДЕНЦУ
СОБОРА В БАМБЕРГЕ
ФРАГМЕНТ









25

Б. НОТКЕ

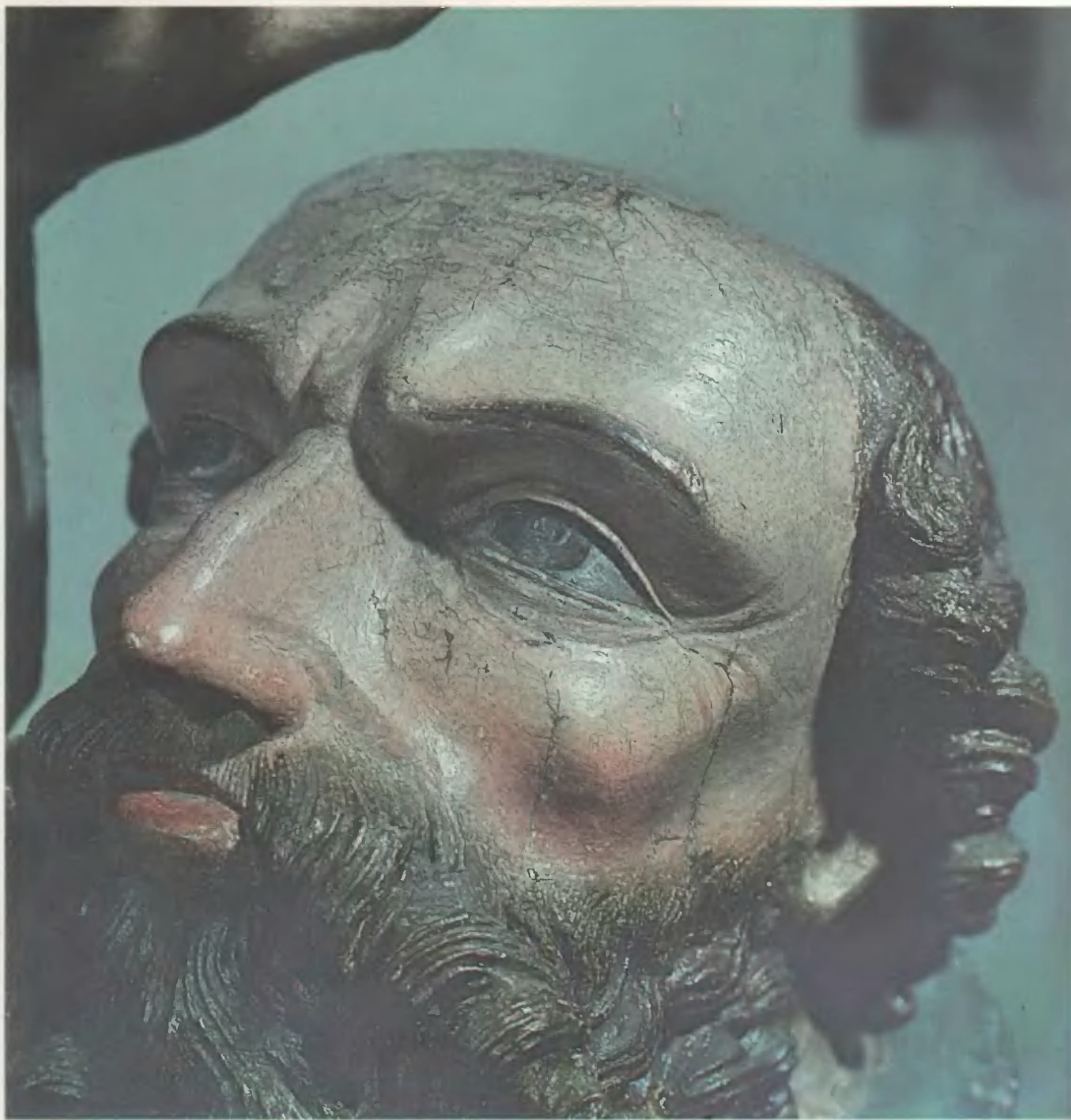
АЛТАРЬ ЦЕРКВИ СВ. ДУХА В ТАЛЛИНЕ

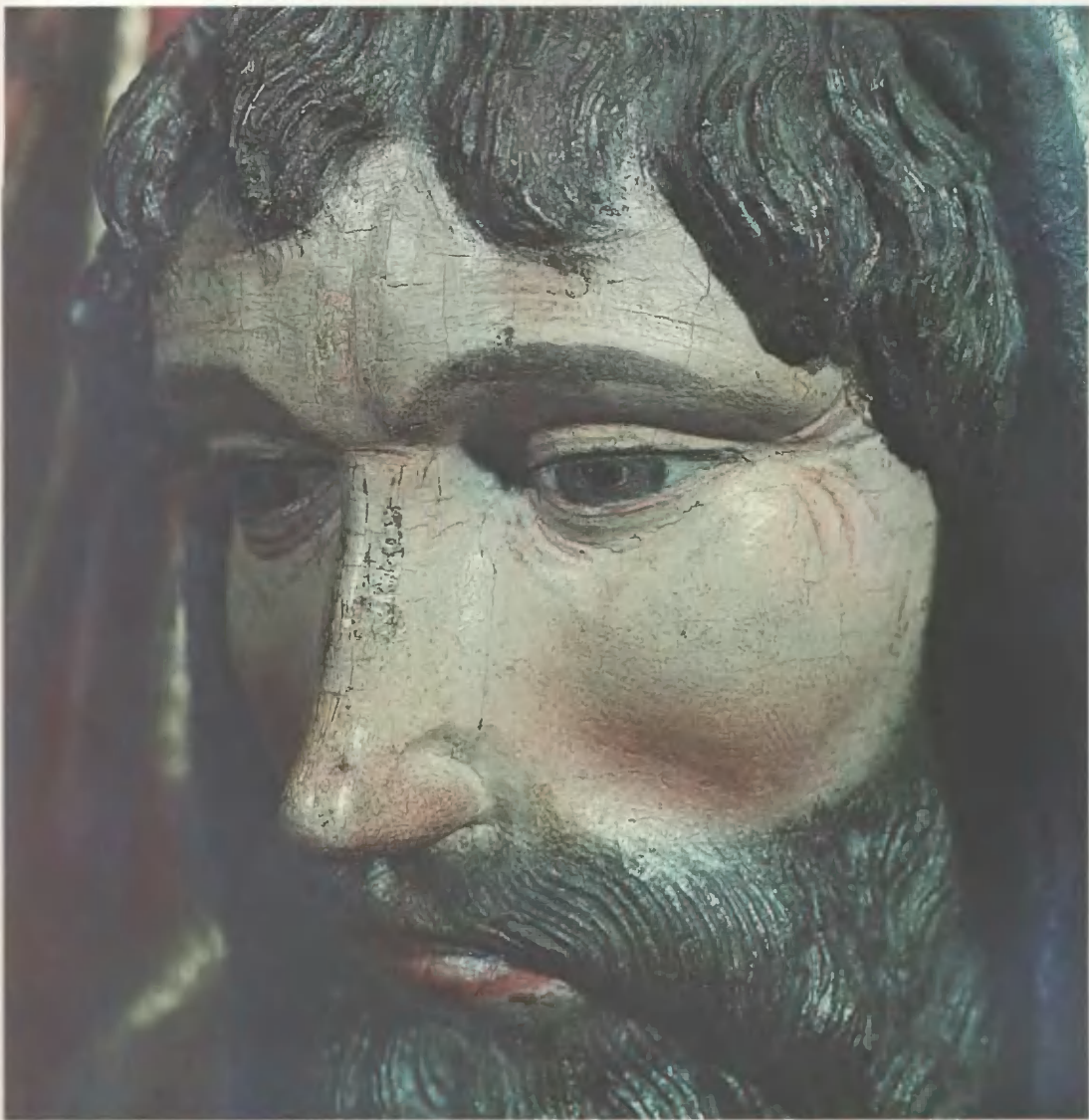
1483

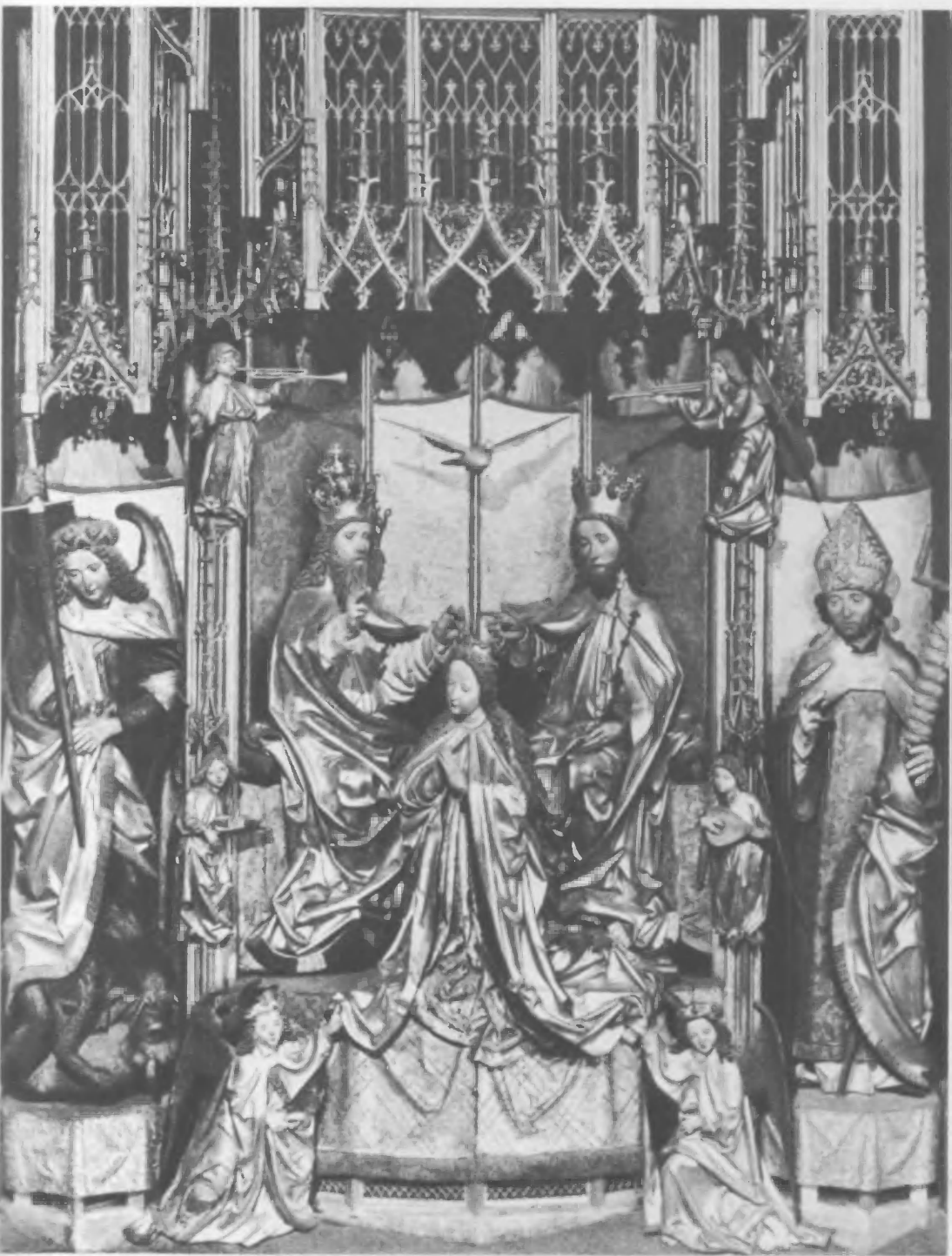
ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ











3

М. ПАХЕР
АЛТАРЬ ЦЕРКВИ В ГРИСЕ
Начат в 1471 г.



30
Б. НОТКЕ
СВ. ГЕОРГИЙ
1489



31

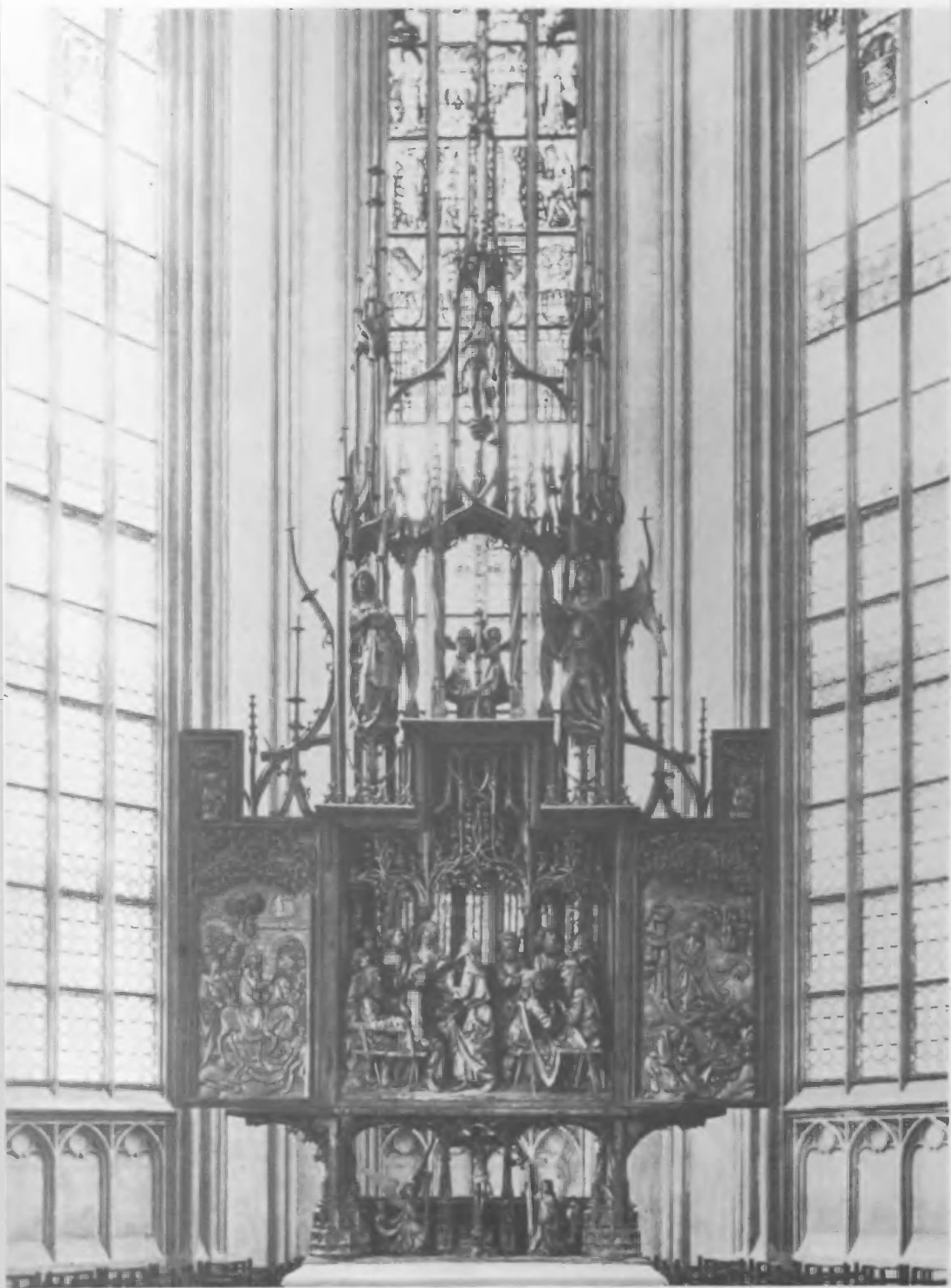
Т. РИМЕНШНЕЙДЕР

МАГДАЛИНА. МЮННЕРШТАДСКИЙ АЛТАРЬ

1490—1492

ФРАГМЕНТ





33

Т. РИМЕНШНЕЙДЕР

АЛТАРЬ СВ. КРОВИ

1501—1504





35

Т. РИМЕНШНЕЙДЕР
АЛТАРЬ ЦЕРКВИ В КРЕГЛИНГЕНЕ
Около 1505—1510

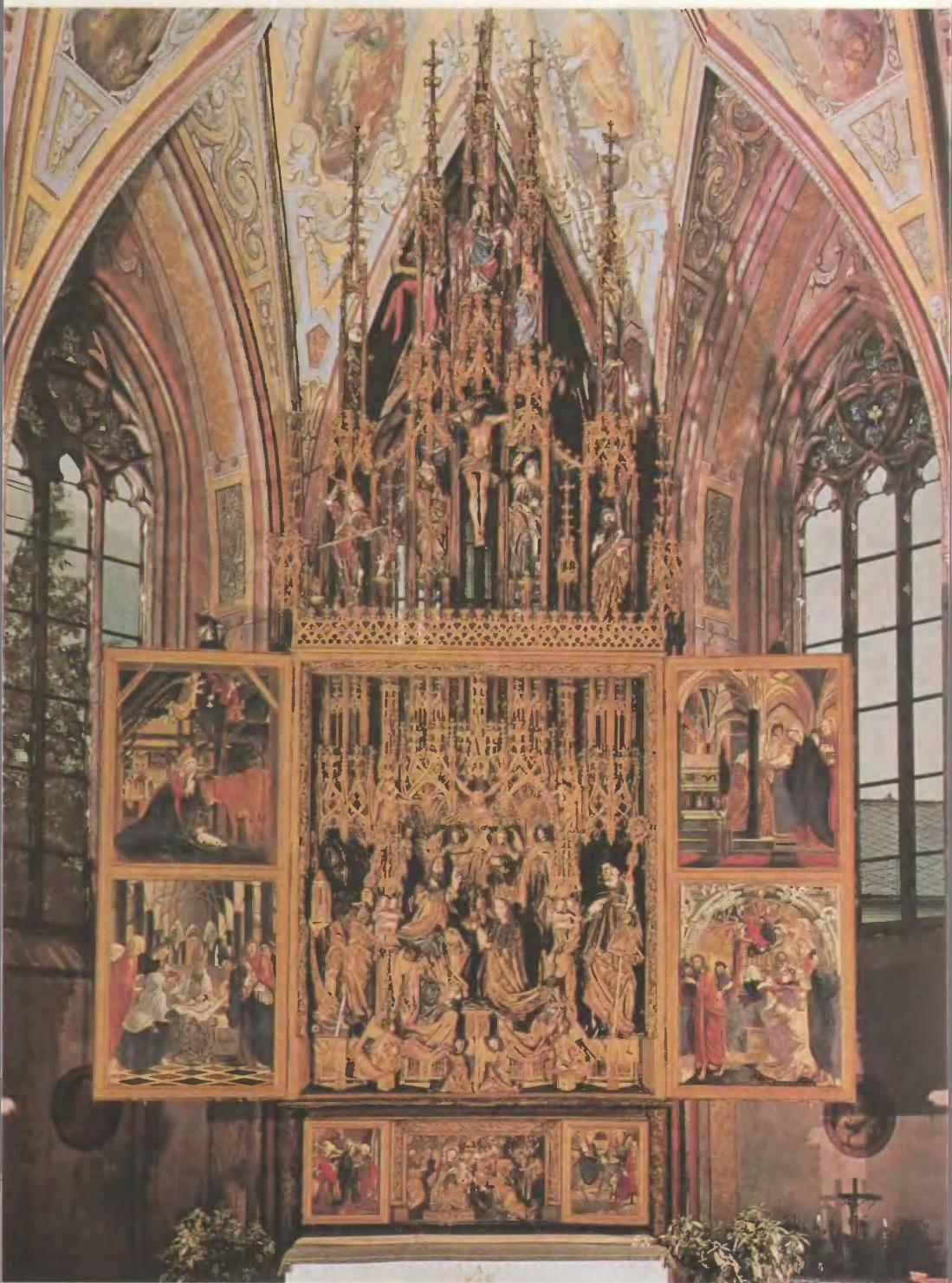








39
Т. РИМЕНШНЕЙДЕР
АЛТАРЬ ЦЕРКВИ В МАЙДБРОННЕ
1519—1523



4

М. ПАХЕР

АЛТАРЬ ЦЕРКВИ В САНКТ-ВОЛЬФАНГЕ

1471—1481

ПРАЗДНИЧНАЯ СТОРОНА





41

Т. РИМЕНШНЕЙДЕР
АПОСТОЛ ФИЛИПП
1500—1506



42
Т. РИМЕНШНЕЙДЕР
ЕВА
1491—1493
ФРАГМЕНТ



43
Т. РИМЕНШНЕЙДЕР
АДАМ
1491—1493
ФРАГМЕНТ





45

Т. РИМЕНШНЕЙДЕР
НАДГРОБИЕ ГЕНРИХА II И КУНИГУНДЫ
1499—1513





47
А. ДЮРЕР
ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ
1504





Albrecht Dürer

AD



5

М. ПАХЕР

АЛТАРЬ ЦЕРКВИ В САНКТ-ВОЛЬФАНГЕ
ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ ПРАЗДНИЧНОЙ СТОРОНЫ
КОРОНОВАНИЕ БОГОМАТЕРИ



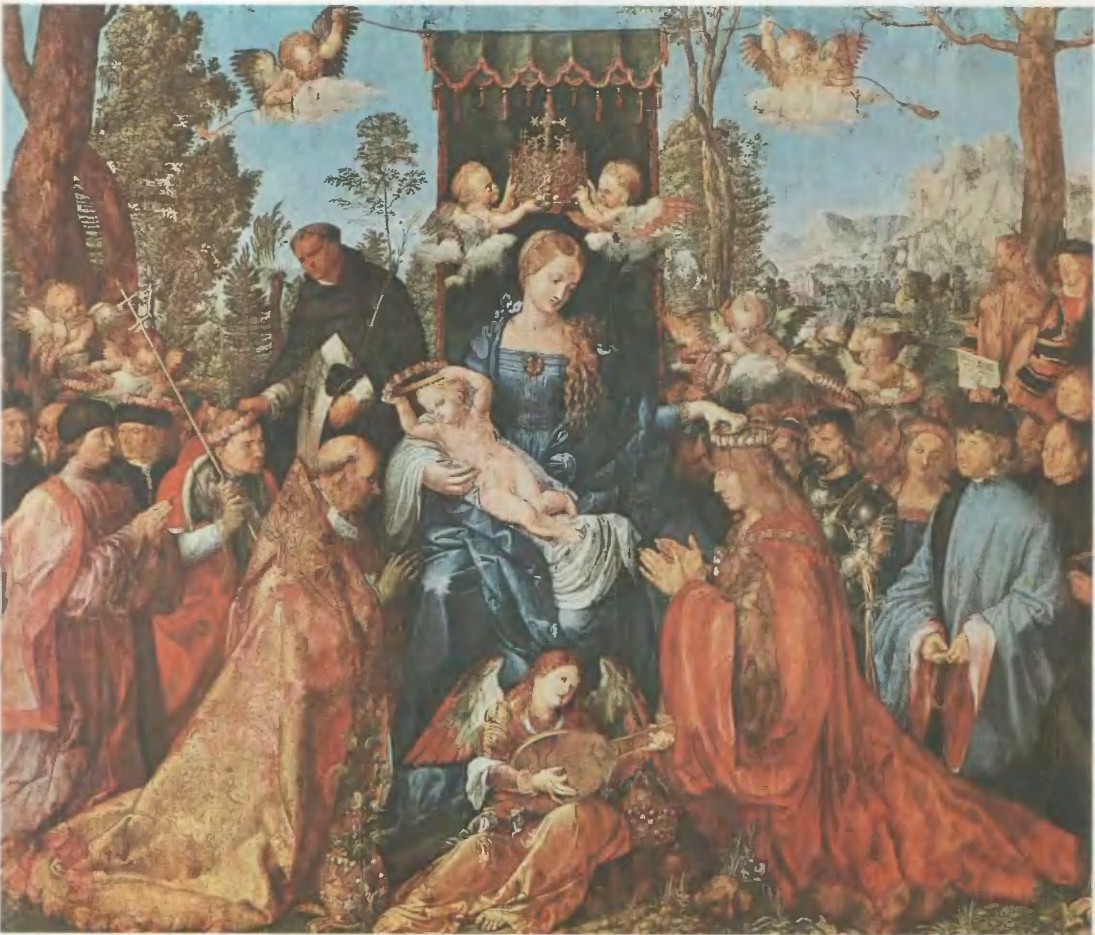


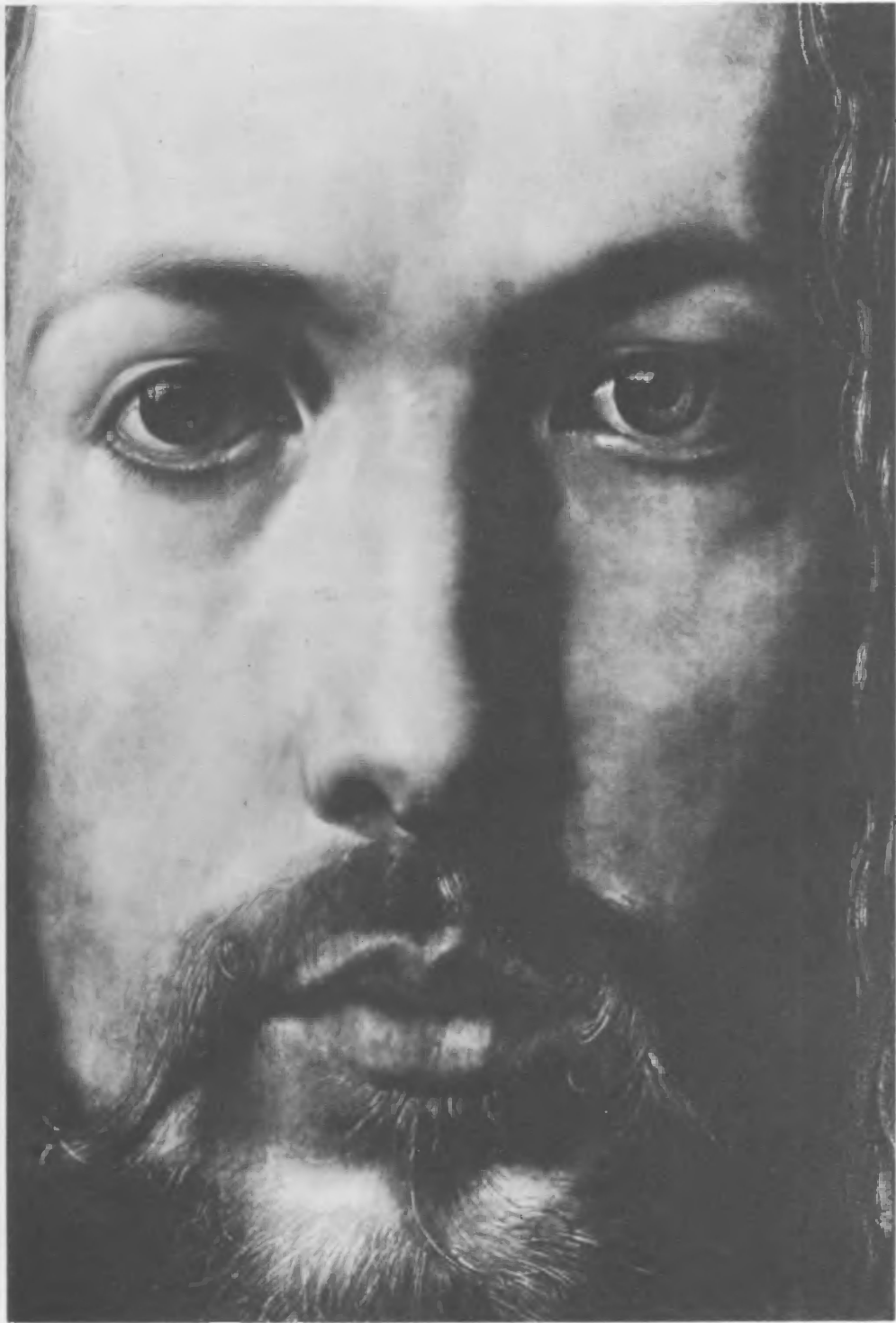






54
А. ДЮРЕР
АВТОПОРТРЕТ
1498



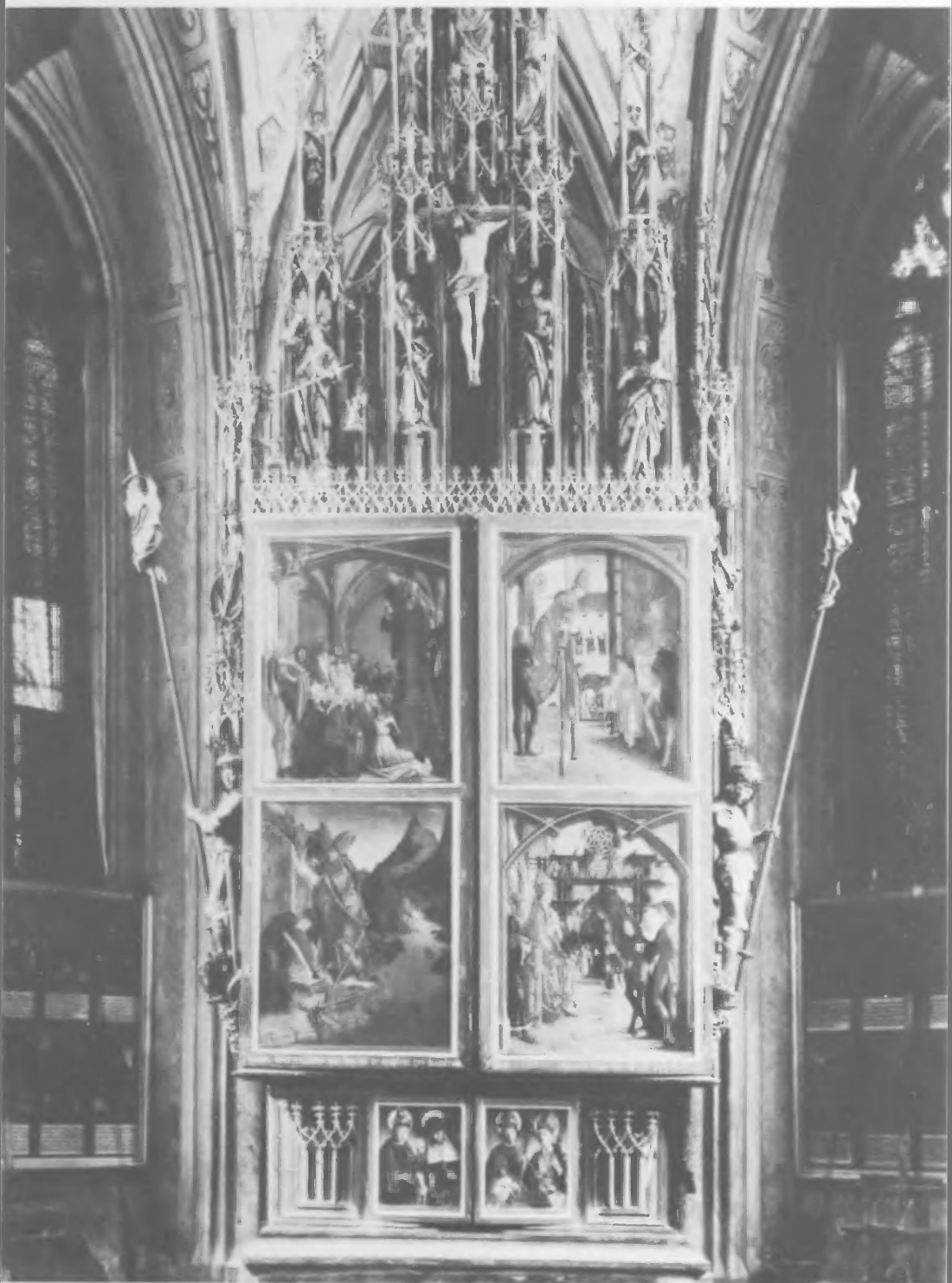








59
А. ДЮРЕР
РЫЦАРЬ, СМЕРТЬ И ДЬЯВОЛ
1513



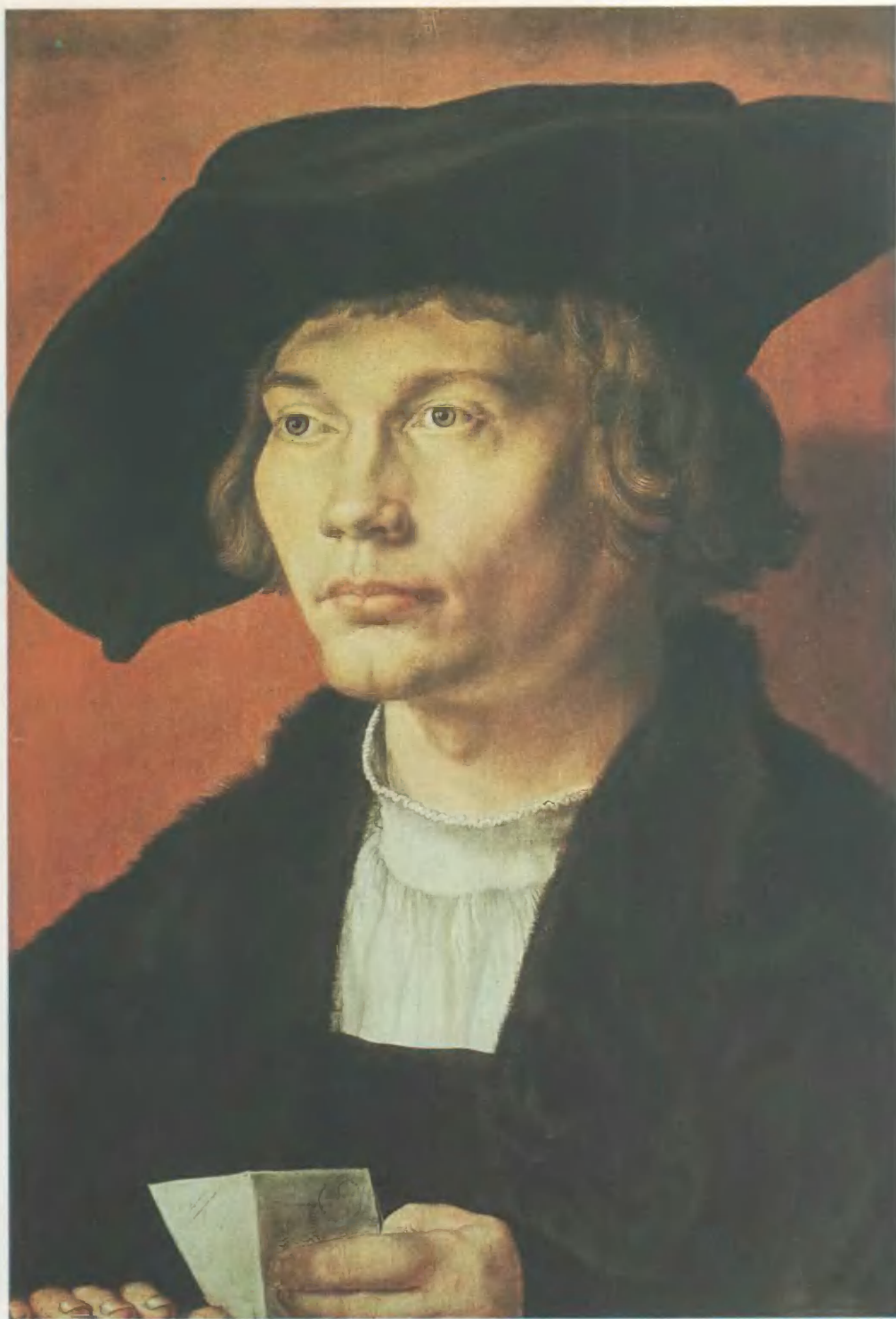


60
А. ДЮЕР
СВ. ИЕРОНИМ В КЕЛЬЕ
1514





63
А. ДЮБЕР
ЧЕТЫРЕ АПОСТОЛА
1526



Иеронимус Хольцшюер. Антверпен. 1526 г.
Ерasmus









68
ГАНС ЗЮС ИЗ КУЛЬМБАХА
ПРОПОРЦИИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ФИГУРЫ





7

М. ПАХЕР
АЛТАРЬ ЦЕРКВИ В САНКТ-ВОЛЬФГАНГЕ
СВ. ВОЛЬФГАНГ



70
А. ДЮРЕР
ПОРТРЕТ КОНРАТА ФЕРКЕЛЯ
1508?









74

Л. КРАНАХ СТАРШИЙ

ВЕНЕРА И АМУР

1509



75

Л. КРАНАХ СТАРШИЙ
ВЕНЕРА И АМУР
ФРАГМЕНТ





77
Л. КРАНАХ СТАРШИЙ
ПОРТРЕТ АЛЬБРЕХТА БРАНДЕНБУРГСКОГО
1526



78
Л. КРАНАХ СТАРШИЙ
ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ
15 6



79
Л. КРАНАХ СТАРШИЙ
ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ
ФРАГМЕНТ





80
Л. КРАНАХ СТАРШИЙ
РЫЦАРЬ С ДВУМЯ СЫНОВЬЯМИ
СТВОРКА АЛТАРЯ



81

Л. КРАНАХ СТАРШИЙ

МАРИЯ С МЛАДЕНЦЕМ ПОД ЯБЛОНЕЙ

1530-е гг.



82

Л. КРАНАХ СТАРШИЙ
МАРИЯ С МЛАДЕНЦЕМ
ФРАГМЕНТ



83

Л. КРАНАХ СТАРШИЙ
МАРИЯ С МЛАДЕНЦЕМ
Около 1525—1530



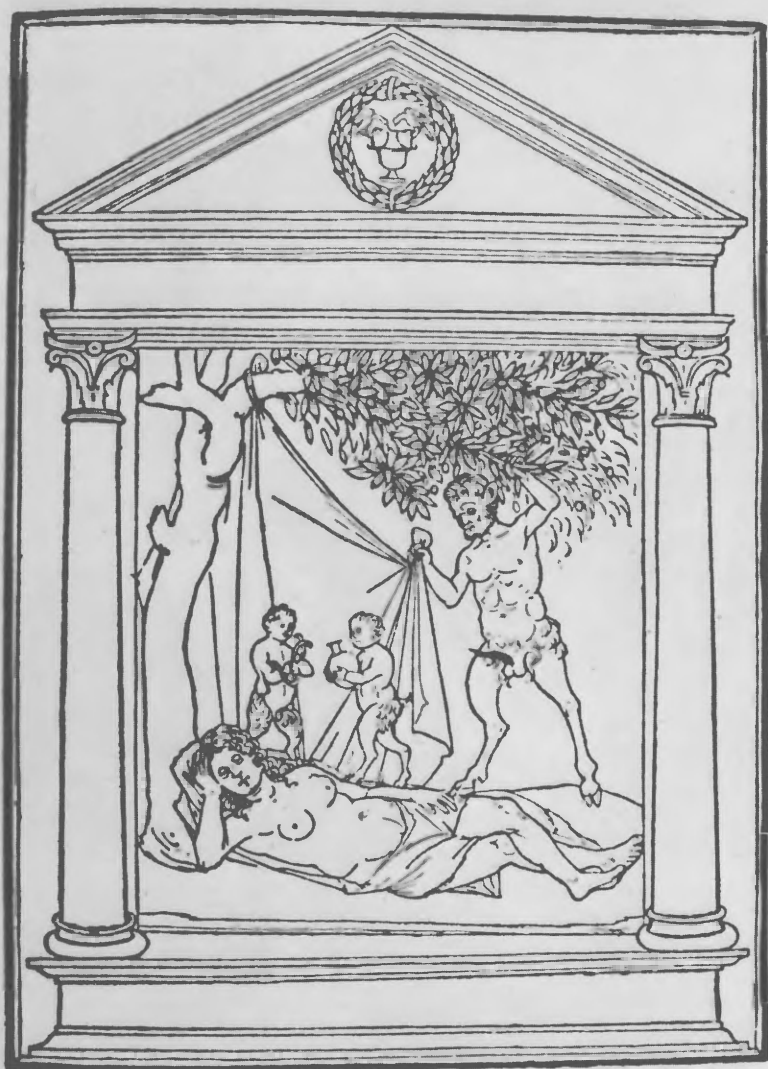
84
Л. КРАНАХ СТАРШИЙ
СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК
1530





86
Л. КРАНАХ СТАРШИЙ
ЛУКРЕЦИЯ
1535



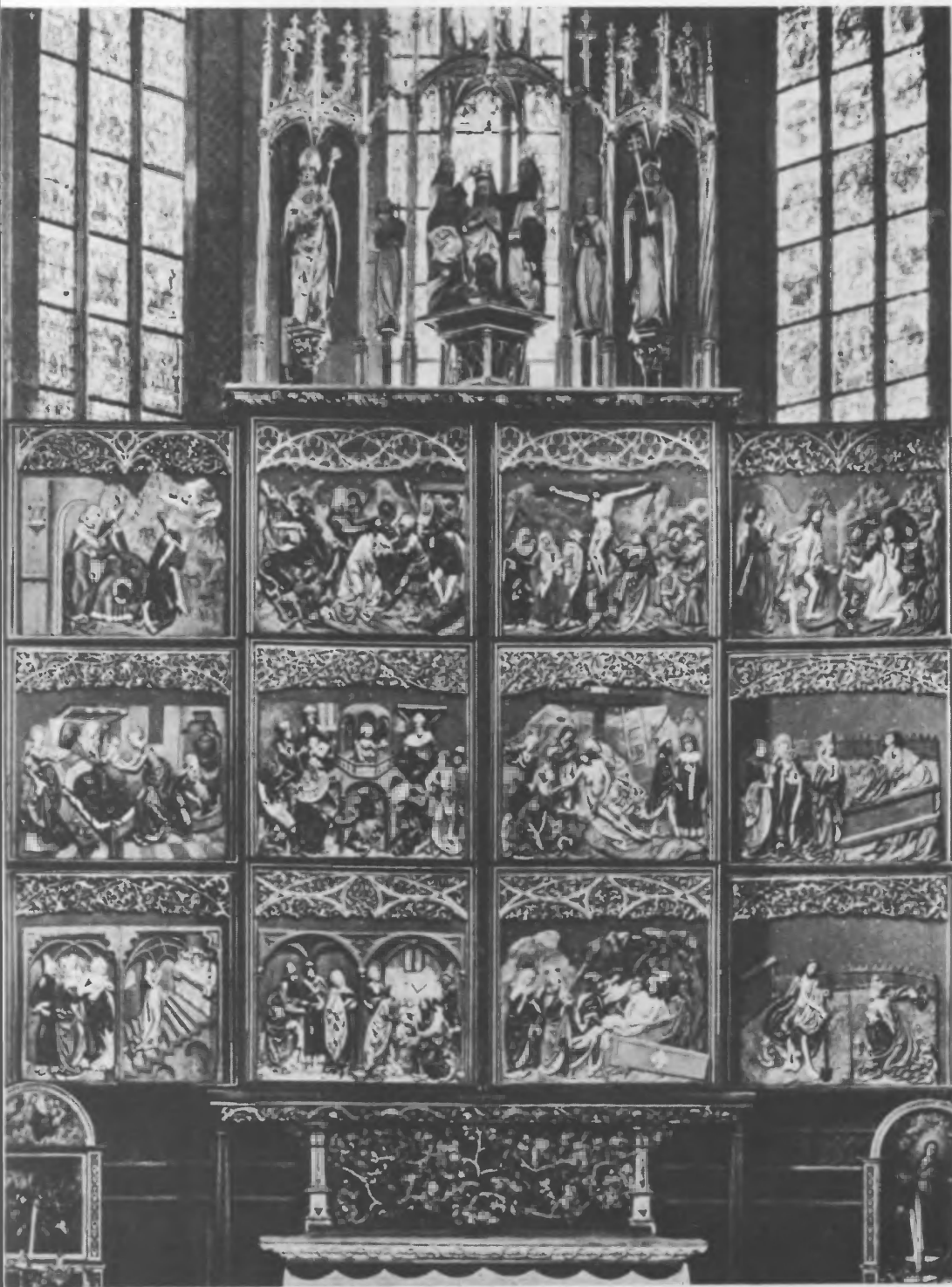


Π Α Ν Τ Ω Ν Τ Ο Κ Α Δ Ι

Per la quale cosa io non saperei definire, s'la diuturna & tanta acresce
te pridiana tolerata ad bere trahendo me prouocasse, ouero il bellissimo
suscitabulo dello instrumeto. La frigiditate dil quale, inditio mi dede che
la petra mentiuia. Circuncirca dunque di questo placido loco, & per gli
loquaci riuuli fioriuano il Vaticanio, Lili conuallii, & la florète Lysima
chia, & il odoroso Calamo, & la Cedouaria, Apio, & hydrolapato, & di
assai altre appretiate herbe aquicole & nobili fiori, Et il canaliculo poscia

c





9

Ф. ШТОСС
АЛТАРЬ ЦЕРКВИ МАРИИ В КРАКОВЕ
1477—1489
БУДНИЧНАЯ СТОРОНА







92
А. АЛЬТДОРФЕР
ДУНАЙСКИЙ ПЕЙЗАЖ
1520-е гг.

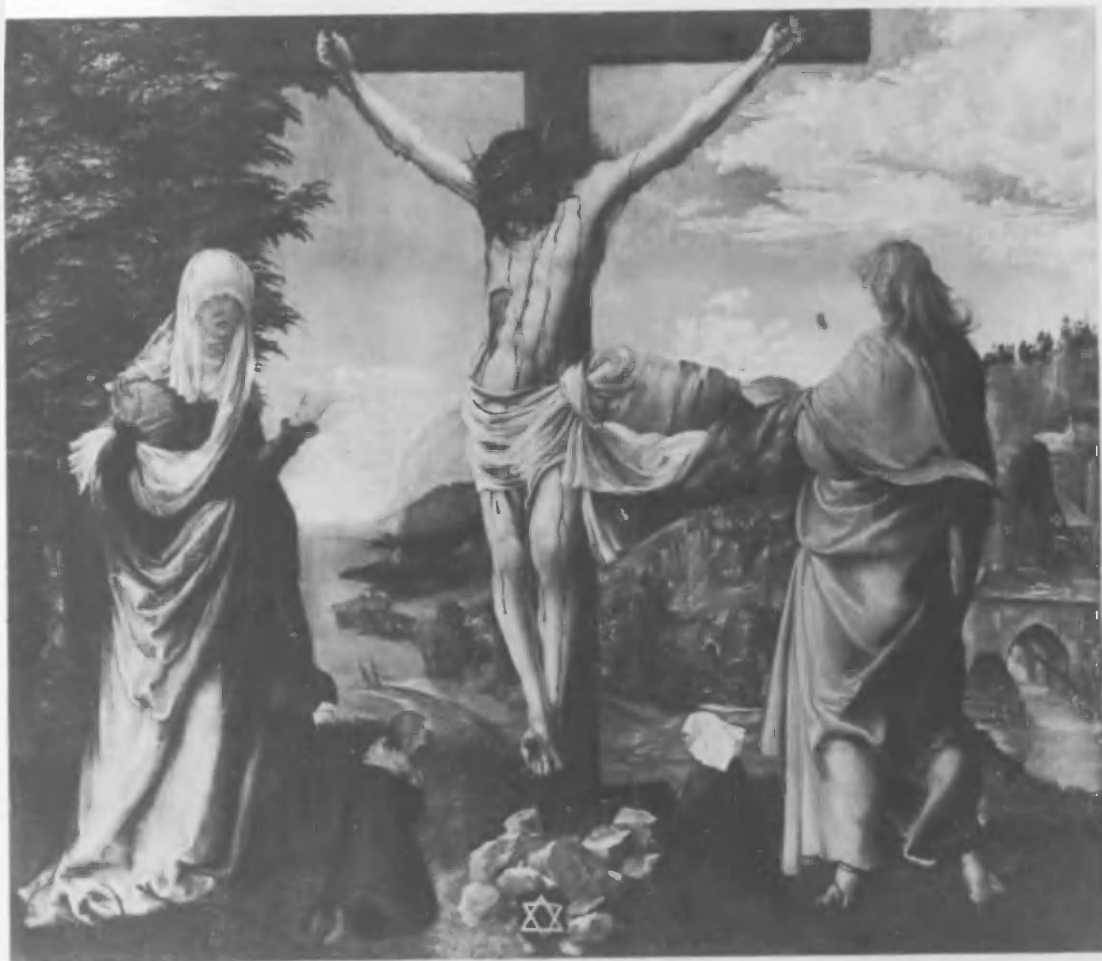


93

А. АЛЬТДОРФЕР
ЛЕСНОЙ ПЕЙЗАЖ С БИТВОЙ СВ. ГЕОРГИЯ
1510



94
А. АЛЬТДОРФЕР
СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО У КОЛОДЦА
1510



95
А. АЛЬТДОРФЕР
РАСПЯТИЕ
Около 1510—1515



96

А. АЛЬТДОРФЕР

МОЛЕНИЕ О ЧАШЕ

ИЗ АЛТАРЯ САНКТ ФЛОРИАНА. 1509—1518







МИХАИЛ ЯКОВЛЕВИЧ ЛИБМАН

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Михаил Яковлевич Либман родился в 1920 году в городе Риге. Там же поступил в Латвийскую Академию художеств, на скульптурный факультет. С начала войны — на фронте, затем в строительном батальоне. В 1943 году поступил на скульптурное отделение Суриковского института в Москве, а с 1944 — учился на искусствоведческом отделении филологического факультета МГУ, которое закончил в 1949 году. Параллельно, с 1945 года, стал научным сотрудником Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Учителем, а в дальнейшем и руководителем Либмана был Борис Робертович Виппер. Этот выдающийся ученый, музейный деятель и педагог в значительной мере определил круг интересов и научный метод молодого тогда искусствоведа.

В 1960 году Либман перешел на работу в Институт истории искусств Министерства культуры СССР (ныне — Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры СССР) научным сотрудником сектора классического искусства Запада. С 1980 года — заместитель директора института.

В 1962 году Либман защитил кандидатскую, а в 1969 — докторскую диссертацию.

Либман является членом Государственной экспертной комиссии Министерства культуры СССР, членом бюро Научного совета по истории мировой культуры АН СССР и его Ренессансной комиссии.

Либман участвовал во многих конгрессах и конференциях как в Советском Союзе, так и за рубежом. Был делегатом на XXI (1964, Бонн), XXII (1969, Будапешт), XXIII (1973, Гранада), XXV (1983, Вена) Международных конгрессах истории искусства. Читал доклады и лекции в научных учреждениях Германии, Венгрии, Чехословакии, Швеции, Австрии, Швейцарии, Италии.

Михаил Яковлевич Либман работает в области западноевропейского искусства. Основная его специальность — немецкое и итальянское искусство эпохи Возрождения. Много занимается проблемами скульптуры Ренессанса. Он автор ряда книг и многих статей, опубликованных как в нашей стране, так и за границей. Основные его монографии — «Донателло» (М., 1962), «Джузеппе Мария Креспи» (М., 1967; немецкое издание — Дрезден, 1976), «Дюрер и его эпоха» (М., 1972), «Немецкая скульптура 1350—1550» (М., 1980; немецкое издание — Лейпциг, 1982).

М. Я. ЛИБМАН
СПИСОК ОСНОВНЫХ РАБОТ
1956—1990

- Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина: (Альбом).— М.: Изогиз, 1956.— Составление, комментарии.
- Картины Дрезденской галереи: (Альбом).— М.: Изогиз, 1956.— Составление, комментарии.
- Neuentdeckte Aquarelle von C. D. Friedrich.— Bildende Kunst, [Berlin,] 1957, № 8, S. 532—533.
- Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Краткий каталог картинной галереи. М.: Искусство, 1957.— Участие в составлении.
- Бухенвальдский монумент.— Творчество, 1957, № 4, с. 25—26.
- Altdeutsche Gemälde im Moskauer Museum.— Bildende Kunst, [Berlin,] 1957, № 12, S. 824—828.
- Акварели К. Д. Фридриха в собрании ГМИИ в Москве.— Сообщения Института истории искусств АН СССР, 1957, № 8, с. 136—146.
- Дюрер.— М.: Искусство, 1957.
- Выставка немецкой графики.— Искусство, 1958, № 9, с. 47—52.
- Выставка произведений из Музеев Германской Демократической Республики. Каталог.— М.: Искусство, 1958.— Участие в составлении.
- Фриц Кремер.— Искусство, 1958, № 4, с. 58—60. То же на румынском языке: Probleme de arta plastica, [București], 1958, № 5, p. 86—89.
- Deutsche Handzeichnungen im Puschkin-Museum.— Bildende Kunst, [Berlin,] 1958, № 10, S. 667—672.
- In der internationalen Kunstausstellung zu Moskau.— Bildende Kunst, [Berlin,] 1959, № 4, S. 267—270.
- К иконографии статуи Донателло.— Искусство, 1959, № 9, с. 72—75.
- Произведения художников ГДР.— Искусство, 1959, № 5, с. 20—25.
- Mehr als eine Frage des Formats.— Bildende Kunst, [Berlin,] 1959, № 6, S. 395—397.
- Рельеф со сценами из младенчества Христа в собрании Гос. музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.— В кн.: Труды Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М.: Искусство, 1960, с. 188—199.
- Донателло.— М.: Изогиз, 1960.
- Давид Микельанджело.— Художник, 1960, № 7, с. 37—41.
- Картины Эбергарда Кейля в музее Серпухова.— Искусство, 1960, № 7, с. 68—71.
- Картина «Мастера из Франкфурта» в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.— Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 1960, с. 29—35.
- «Аллегория Справедливости» Мелхиора Фезелена.— В кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. М.: Издательство АН СССР, 1960, с. 294—303.
- Статуэтка «атланта» в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.— Сообщения Института истории искусств АН СССР, 1960, № 13/14, с. 154—164.
- Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Каталог картинной галереи.— М., 1961.— Участие в составлении.
- Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Западноевропейская живопись. (Альбом). М.: Изогиз, 1960.— Вступительная статья, составление.
- Якопо делла Кверча.— М.: Искусство, 1960.
- На выставке венецианской живописи сеиченто.— Искусство, 1961, № 3, с. 62—65.
- Ганс Эрни.— В кн.: Современное изобразительное искусство капиталистических стран. М., 1961, с. 116—128. То же: M. Libman, Hans Erni.— București: Meridiane, 1963.
- Рисунки Мельхиора Лорихса в Государственном Эрмитаже и в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.— В кн.: Труды Государственного Эрмитажа. Западноевропейское искусство. Л., 1961, т. 6, с. 213—223.
- Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Выставка итальянской живописи XVII и XVIII веков из фондов музея. Каталог. М., 1961.— Вступительная статья и участие в составлении.
- Скульптуры Джакомо Манцу.— Искусство, 1961, № 12, с. 44—48.
- Studien zur deutschen Kleinplastik. Eine Adam-Statuette im Puschkin-Museum zu Moskau und die Salzburger Bildschnitzwerkstatt um 1520—1530.— Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1961, 3. Folge, 12, S. 197—202.
- Итальянская живопись XVII—XVIII веков.— Творчество,

- 1962, № 3, с. 20—23.
«Художники реальности» в Италии XVII—XVIII веков.— В кн.: 50 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М., 1962, с. 198—227.
- О скульптуре.— М.: Советский художник, 1962.
- Донателло.— М.: Искусство, 1962.
- Германская Демократическая Республика. (Изобразительное искусство).— В кн.: Краткая художественная энциклопедия. Искусство стран и народов мира. М., 1962, т. 1, с. 524—526.
- Германия. (Изобразительное искусство 20 века).— В кн.: Краткая художественная энциклопедия. Искусство стран и народов мира. М., 1962, т. 1, с. 491—494.
- Грузинские акварели Денеке.— Творчество, 1963, № 3, с. 19.
- Рельефы Монограммиста IP и его школы в Эрмитаже.— Сообщения Государственного Эрмитажа, 1963, т. 24, с. 27—30.
- Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Живопись и рисунок Германии и Австрии XV—XIX веков: (Каталог выставки). Москва, 1963.— Составление каталога, вступительная статья.
- Проблема эволюции стиля в немецком искусстве XV—XVI веков.— В кн.: От эпохи Возрождения к двадцатому веку. М., 1963, с. 90—103. То же: Kunst und Literatur, [Berlin,] 1964, 12, H. 11, S. 1215—1224.
- Ганс Грундиг, его творчество и его книга.— В кн.: Грундиг Г. Между карнавалом и великим постом. М., 1963, с. 11—26.
- Флорентийская хроника о великом Буонарроти.— Искусство, 1964, № 2, с. 65—66.
- Молодые художники ГДР.— Искусство, 1964, № 3, с. 50—55. То же: Bildende Kunst, Berlin, 1964, № 10, S. 552—554.
- Иконология.— В кн.: Современное искусствознание за рубежом: Очерки. М., 1964, с. 62—76.
- Искусство Германии XV и XVI веков.— М.: Искусство, 1964.
- Картина Франса Флориса: Собрание ГМИИ им. А. С. Пушкина.— Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 1964, т. 2, с. 82—87.
- Микеланджело Буонарроти.— М.: Советский художник, 1964.
- Gemälde der Angelica Kauffmann im Staatlichen Puschkin-Museum der bildenden Künste in Moskau.— In: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins 1963. Bregenz, 1964, S. 55—63.
- Ein Bildnis des Pfalzgrafen Ottheinrich von Georg Pencz in der Ermitage.— Pantheon, [München,] 1965, 23, № 3, S. 156—162.
- Stilprobleme bei Michelangelo.— In: Michelangelo heute. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Sonderband. Berlin, 1965, S. 53—71.— Vorabdruck: Kunst und Literatur, Berlin, 1964, 12, S. 755—769.
- Фриц Кремер: Каталог (выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина). М., Советский художник, 1965.— Вступительная статья.
- Вернер Клемке.— Искусство, 1965, № 6, с. 63—67.
- Произведения немецких художников XV и XVI вв. в СССР.— Искусство, 1965, № 8, с. 53—60.
- Пражское чудо.— Творчество, 1965, № 9, с. 22—23.
- «Двери Смерти» Джакомо Манцу.— Творчество, 1963, № 12, с. 19—22. То же в кн.: Художники XX века: По страницам журнала «Творчество». М., 1974, с. 288—292.
- Италия. (Изобразительное искусство 17—18 веков).— В кн.: Краткая художественная энциклопедия: Искусство стран и народов мира. М., 1965, т. 2, с. 269—275.
- Из собрания скульптуры ГМИИ: 1. «Исчезнувший» и «вновь возникший» шедевр Андреа делла Роббиа.— 2. Рельеф Агостино Бусты, прозванного Бамбая.— 3. Бюст кардинала Леопольдо Медичи работы Джованни Баттиста Фоджини.— Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М., 1966, т. 3, с. 45—51.
- Статуэтка Эразмо Тривульцио и родственные ей бронзы.— В кн.: Классическое искусство за рубежом. М., 1966, с. 45—51.
- Поддельные шедевры.— М.: Советский художник, 1966.— В соавторстве с Г. С. Островским.
- Творец ренессансной скульптуры.— Художник, 1966, № 2, с. 38—45.
- Проблемы стиля в изобразительном искусстве эпохи Возрождения в Италии.— В кн.: Ренессанс, барокко, классицизм. М., 1966, с. 12—46.
- Джакомо Манцу.— М.: Советский художник, 1966.
- Zwei Handzeichnungen Tobias Stimmers in Moskau und in Leningrad.— In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Zürich, 1965/1966, 24, № 1, S. 30—31.
- Donatello.— Bildende Kunst, [Berlin,] 1966, № 8, S. 409—415.
- Иконология.— Kunst und Literatur, [Berlin,] 1966, № 12, S. 1228—1243.
- Eine Bildnisbüste Wladislavs IV von Georg Pfründt.— Pantheon, [München,] 1967, 25, № 3, S. 171—175.
- Джузеппе Мария Креспи.— М.: Искусство, 1967.
- A Signed Picture by Bernardo Cavallino in the Pushkin Museum, Moscow.— Burlington Magazine, [London,] 1968, 110, p. 456—459.
- On the iconography of the Nymph of the Fountain by Lucas Cranach the Elder.— Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, [London,] 1968, XXXI, p. 434—437.
- Two recently discovered pictures by Antonio Canal.— Arte Veneta, [Venezia,] 1968, 22.
- I «pittori della realtà» in Italia nei secoli XVII—XVIII.— Acta historiae artium, [Budapest,] 1969, 15, № 3/4, p. 257—279.
- Венская школа искусствознания.— В кн.: История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века. М., 1969, т. 1, с. 62—88.
- Средние века и Ренессанс.— В кн.: История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века. М., 1969, т. 1, с. 107—134.
- Международный симпозиум историков искусства.— Искусство, [М.] 1970, № 5, с. 51—53.— В соавторстве с М. В. Алпатовым.
- Альбрехт Дюрер: К 500-летию со дня рождения.— Искусство, 1971, № 4, с. 60—68. То же: Kunst und Literatur, [Berlin,] 1971, № 5, S. 518—531.
- Dürer und seine Werkstatt.— In: Albrecht Dürer: Zeit und Werk. Leipzig, 1971, S. 121—131.
- Unbekannte deutsche Bilder des 17. Jahrhunderts in sowjetischen Sammlungen.— Pantheon, [München,] 1972, 30, № 3, S. 217—221.
- Deutsche Kunst der Dürer-Zeit. Ausstellung im Albertinum Dresden.— Pantheon, [München,]

- 1972, 30, № 4, S. 318—322.
- Die Persönlichkeit Dürers.— In: Albrecht Dürer: Kunst im Aufbruch. Leipzig, 1972, S. 47—53.
- Дезидеро да Сеттиньяло.— Джамболонья.— Донателло.— БСЭ, 3-е изд., М., 1972, т. 8, стб. 66—67, стб. 551—552, стб. 1296—1298.
- Лондонский рисунок «Голова старой женщины».— В кн.: Книга и графика. М., 1972, с. 188—203.
- Баварские государственные собрания картин Мюнхен: Старая пинакотека. Новая пинакотека. Новая государственная галерея.— М.: Изобразительное искусство, 1972.
- Немецкая живопись в музеях Советского Союза: Deutsche Gemälde in den Museen der Sowjetunion. Л.: Аврора, 1972.
- Дюрер и его эпоха: Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI в.— М.: Искусство, 1972.
- Die Jünglingsstatue vom Heleneberge und die Kunst der Donauschule: Antike Motive in der Kunst der deutschen Renaissance.— In: Actes du XXIIIe Congrès international d'histoire de l'art: Budapest 1969. Budapest, 1972, p. 739—743.
- Die Künstlersignatur im 15.—16. Jahrhundert als Gegenstand soziologischer Untersuchungen.— In: Lucas Cranach: Künstler und Gesellschaft. Wittenberg, 1973, S. 129—134. То же: Сигнатуры немецких художников XV—XVI веков как объект социологических изысканий.— В кн.: Советское искусствознание '75. М., 1976, с. 117—131.
- Картины Лукаса Кранаха Старшего в советских собраниях.— Искусство, 1973, № 2, с. 57—63.
- Эбергард Кейль и крупнофигурная жанровая картина в итальянской живописи XVII—XVIII веков: По поводу картины Кейля «Школа рукоделия» в галерее Пражского града.— В кн.: Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. М., 1973, с. 559—567.
- Ганс Грундиг. М.: Искусство, 1974.
- Актуальные вопросы атрибуции памятников искусства.— Искусство, 1974, № 2, с. 36—38.
- Манцу.— БСЭ, 3-е изд. М., 1974, т. 15; стб. 343—344.
- XXIII Международный конгресс истории искусства. Гранада, сентябрь 1973.— В кн.: Советское искусствознание '73. М., 1974, с. 369—372.
- Микеланджело.— БСЭ, 3-е изд., М., 1974, т. 16, стб. 632—636.— В соавторстве.
- Рец. на книгу: Kunst im Widerstand: Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945. Dresden 1968. В кн.: Советское искусствознание '73. М., 1974, с. 308—315.
- Joukovsky als Zeichner. Neues zur Frage C. D. Friedrich und W. A. Joukovsky.— Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 1974, 19, S. 106—116. То же: Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Sonderband: Caspar David Friedrich. Greifswald, 1977, S. 18—23. То же: Caspar David Friedrich: Leben. Werk. Diskussion. Berlin, 1977, S. 204—209.
- Zwei unbekannte Bilder von Angelika Kauffmann im Kunstmuseum zu Tallinn.— In: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins 1970. Bregenz, 1975, S. 59—64.
- Benjamin Blocki portree ENSV Riiklikus Kunstmuseumis.— In: Eesti NSV Riiklik Kunstmuseum. Artiklite kogumik, Tallinn, 1975, lk. 51—54.
- Неизвестные западноевропейские картины XVII в. в Смоленском областном музее изобразительных и прикладных искусств.— В кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1974. М., 1975, с. 381—388.
- Подобные гуманитарные науки и их значение для атрибуционной работы.— В кн.: Научно-исследовательская работа в художественных музеях. М., 1975, т. 2, с. 30—40. То же: Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М., 1980, т. 6, с. 33—39.
- «Голова мальчика» из собрания Пурталес и ее возможный автор. (Из собрания скульптуры ГМИИ, 4).— В кн.: Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М., 1975, т. 5, с. 63—72.
- Неизвестные рисунки эпохи Дюрера.— В кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1975. М., 1976, с. 356—362.
- Выдающиеся работы советского искусствознания.— Рец. на кн.: В. Н. Лазарев. Старые итальянские мастера; Старые европейские мастера.— Искусство, 1976, № 7, с. 70—71.
- Западноевропейское искусство около 1400 года и проблема так называемой интернациональной готики.— В кн.: Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII—XVII вв. М., 1977, с. 55—65.
- Giuseppe Maria Crespi. Dresden: Verlag der Kunst, 1976.
- Жуковский—рисовальщик: К вопросу о связи К. Д. Фридриха и В. А. Жуковского.— В кн.: Античность. Средние века. Новое время. М., 1977, с. 217—223.
- Фишер.— БСЭ, 3-е изд., М., 1977, т. 27, стб. 483—484.
- Michelangelo und das nichtklassische künstlerische Erbe.— Konsthistorisk tidskrift, Stockholm, 1977, 46, № 1, 1—13.
- Michael Sittow, Burgher of Tallinn and Court Painter of Queen Isabella of Castile: Additions and Specifications.— In: Actas del 23 Congreso internacional de historia del arte. Granada 1973. Granada, 1977, v. 2, p. 339—343.
- Ein «Ungleiches Paar» Cranachs.— In: Acta historiae artium. Budapest, 1978, 24, S. 233—236.
- Zur Sammlungsgeschichte deutscher Malerei in Rußland.— In: Meisterwerke deutscher und russischer Malerei aus sowjetischen Museen. Rheinisches Landesmuseum Bonn 1978. Köln, 1978, S. 117—118.
- Микеланджело и неклассическое художественное наследие.— В кн.: Микеланджело и его время: Сб. ст. М., 1978, с. 32—50.
- Немецкая скульптура позднего средневековья и эпохи Возрождения: Связи и взаимоотношения.— В кн.: Искусство западной Европы и Византии. М., 1978, с. 157—163.
- Проблема Возрождения в немецком изобразительном искусстве.— В сб.: Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978, с. 248—258.
- Социальные факторы в искусстве и их роль в методологии исследователя: на примере позднего средневековья и эпохи Возрождения.— В кн.: Советское искусствознание '78, т. 2. М., 1979, с. 226—238.
- Предвестие Ренессанса. Италия.— В кн.: История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство раннего Возрождения. М., 1980, с. 50—61.
- Живопись и скульптура Италии 15 века.— В кн.: История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века: Искусство раннего

- Возрождения. М., 1980, с. 74—105.
- Иконologie.—In: Ikonographie und Ikonologie: Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1. Köln, 1979, S. 301—328.
- Немецкая скульптура 1350—1550.—М., Искусство, 1980.
- Дюрер и его мастерская: процесс работы и методы обучения.—В кн.: Из истории классического искусства Запады. М., 1980, с. 110—129.
- Из собрания скульптуры ГМИИ: 5. Еще раз о статуэтке обнаженной женщины, расчесывающей волосы.—6. Статуэтка нагого мальчика.—В кн.: Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М., 1980, т. 6, с. 113—117, 117—118.
- Жуковский и немецкие художники.—В кн.: Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М., 1980, с. 297—313. То же в кн.: Russische Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: (Katalog). Baden-Baden—Hannover, 1981/1982, S. 1, 111—127.
- Einige Fazetten Heinrich Bebels als literarische Quellen zur deutschen Kunst.—In: Ars auro prior: Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata. Warszawa, 1981, S. 49—51.
- Giorgio Vasari on Relief.—In: Acta historiae artium. Budapest, 1981, 27, № 3—4, p. 281—286.
- Картина «Месса св. Григория» в Государственном Эрмитаже. Предварительное сообщение.—В кн.: Музей 2. М., 1981, с. 89—91.
- Эпоха Реформации и изобразительные искусства позднего Возрождения.—В кн.: Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981, с. 130—139.
- Plastik.—In: Geschichte der deutschen Kunst 1350—1470. Leipzig, 1981, S. 138—191.—In Zusammenarbeit mit M. Stuhr.
- Die deutsche Plastik 1350—1550.—Leipzig: Seemann, 1982. Издание для ФРГ: Gütersloh: Prisma Verlag, 1984.
- Немецкий мастер, 1470-е—1480-е годы: две алтарные картины.—В кн.: Музей 3. М., 1982, с. 166—169.
- Статуэтка Адама из ГМИИ и залцбургская школа резчиков 1520—1530-х годов.—В кн.: Музей 3. М., 1982, с. 170—174.
- Джорджо Вазари о рельефе.—В кн.: Советское искусствознание '81. М., 1982, т. 1, с. 182—189.
- Вернер Клемке—иллюстратор античных авторов.—Искусство, 1983, № 2, с. 48—52.
- Эрнст Ульман.—В кн.: Советское искусствознание '82. М., 1983, т. 1, с. 257—259.
- Парлер, Слютер, Донателло и высокая готика.—В кн.: Советское искусствознание '82. М., 1983, т. 1, с. 51—59.
- Soziale Faktoren in der Kunst des Spätmittelalters und der Renaissance.—In: Kunst und Literatur, [Berlin,] 1983, № 1, S. 112—118.
- Reformationszeitalter und Spätrenaissance.—In: Von der Macht der Bilder. Leipzig, 1983, S. 277—285.
- Выставка западноевропейского рисунка XVI—XVIII веков из собраний Львова.—Искусство, 1984, № 2, с. 66—70.
- Статуя юноши с горы Елены и искусство Дунайской школы: Античные мотивы в искусстве немецкого Возрождения.—В кн.: Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984, с. 257—262.
- О книге и ее авторе.—В кн.: И. Е. Данилова. Искусство средних веков и Возрождения. М., 1984, с. 7—11.
- Die «russischen» Skizzen Adolph Menzels.—Forschungen und Berichte, 25, 1985, S. 16—23, Taf. 3—10.
- Рафаэль и скульптура.—В кн.: Рафаэль и его время. М., 1986, с. 89—103.
- «Русские зарисовки» Адольфа Менцеля.—В сб.: Музей 6. М., 1986, с. 136—145.
- Картина Михаэля Остендорфера в Воронежском областном музее изобразительных искусств.—«Памятники культуры. Новые открытия». Ежегодник 1984. Л., 1986, с. 217—221.
- Österreichische Barockskizzen und -Zeichnungen aus der Sammlung Kühnl in Lemberg (Lwow).—In: Wien und der europäische Barock (XXV. Internationaler Kongress fuer Kunstgeschichte. СНА. Wien 4.—10.9.1983, Nr. 7). Wien, 1986. (в соавторстве с Д. В. Шелестом).
- Социальный фактор в атрибуции памятников изобразительного искусства.—В сб.: Музей 7. М., 1987, с. 28—32.
- Ein Bild Michael Ostendorfers im Gebietsmuseum von Voronež, UdSSR.—Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XL, 1987, S. 219—222.
- Aus Spätmittelalter und Renaissance. Leipzig: VEB Seemann-Verlag, 1987.
- Западноевропейская скульптура XV—XVI веков в музеях Советского Союза (в соавторстве). Л.: Аврора, 1988.
- Советское искусствознание сегодня: Исследования в области истории искусства.—Искусство, 1988, № 1, с. 54—57.
- Вернер Клемке. Л.; Искусство, 1988.
- Вид Венеции в «Паломничестве Бернгарда фон Брейденбаха» и панорама Якопо деи Барбари: Два ренессансных изображения «Царицы морей».—В кн.: Искусство Венеции и Венеция в искусстве. М., 1988, с. 28—41.
- Размышления об изучении искусства XX столетия.—Искусство, 1988, № 9, с. 21—22.
- Борис Робертович Виппер об искусстве Латвии.—Искусство, 1988, № 11, с. 31—33.
- Новые художественные музеи ФРГ.—Искусство, 1989, № 3, с. 56—59.
- Искусство французского Возрождения. Опыт анализа.—В кн.: Классическое и современное искусство Запады. Мастера и проблемы. М., 1989, с. 63—77.
- Рец. на книги: И. А. Смирнова. Искусство Италии конца XIII—XV веков (Памятники мирового искусства, вып. 8). М., 1987; Монументальная живопись итальянского Возрождения. М., 1987.—В сб.: Советское искусствознание 25. М., 1989, с. 331—335.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- | | | |
|--|--|---|
| <p style="text-align: center;">1</p> <p>М. Пахер. Алтарь с изображением отцов церкви. 1475—1479. Мюнхен, Старая Пинакотекa</p> | <p style="text-align: center;">11</p> <p>Ф. Штосс. Алтарь церкви Марии в Кракове. Праздничная сторона. Центральная часть. Фрагмент</p> | <p style="text-align: center;">21</p> <p>Ф. Штосс. Алтарь с поклонением младенцу собора в Бамберге. Фрагмент</p> |
| <p style="text-align: center;">2</p> <p>М. Пахер. Алтарь церкви в Грисе. Начат в 1471 г. Фрагмент</p> | <p style="text-align: center;">12</p> <p>Ф. Штосс. Алтарь церкви Марии в Кракове. Праздничная сторона. Центральная часть. Фрагмент</p> | <p style="text-align: center;">22</p> <p>Б. Нотке. Триумфальный крест собора в Любеке. 1477</p> |
| <p style="text-align: center;">3</p> <p>М. Пахер. Алтарь церкви в Грисе. Начат в 1471 г.</p> | <p style="text-align: center;">13</p> <p>Ф. Штосс. Алтарь церкви Марии в Кракове. Благовещение</p> | <p style="text-align: center;">23</p> <p>Б. Нотке. Триумфальный крест собора в Любеке. Фрагмент</p> |
| <p style="text-align: center;">4</p> <p>М. Пахер. Алтарь церкви в Санкт-Вольфганге. 1471—1481. Праздничная сторона</p> | <p style="text-align: center;">14</p> <p>Ф. Штосс. Надгробие короля Казимира IV. После 1492 г. Краков, собор в Вавеле</p> | <p style="text-align: center;">24</p> <p>Б. Нотке. Триумфальный крест собора в Любеке. Иоанн Евангелист</p> |
| <p style="text-align: center;">5</p> <p>М. Пахер. Алтарь церкви в Санкт-Вольфганге. Центральная часть праздничной стороны. Коронавание Богоматери</p> | <p style="text-align: center;">15</p> <p>Ф. Штосс. Надгробие короля Казимира IV. Фрагмент</p> | <p style="text-align: center;">25</p> <p>Б. Нотке. Алтарь церкви св. Духа в Таллинне. 1483. Центральная часть</p> |
| <p style="text-align: center;">6</p> <p>М. Пахер. Алтарь церкви в Санкт-Вольфганге. Будничная сторона</p> | <p style="text-align: center;">16</p> <p>Ф. Штосс. Эпитафия Фолькammera. 1499. Взятие Христа под стражу. Нюрнберг, церковь св. Зебальда</p> | <p style="text-align: center;">26</p> <p>Б. Нотке. Алтарь церкви св. Духа в Таллинне. Фрагмент</p> |
| <p style="text-align: center;">7</p> <p>М. Пахер. Алтарь церкви в Санкт-Вольфганге. Св. Вольфганг</p> | <p style="text-align: center;">17</p> <p>Ф. Штосс. Распятие. 1520. Фрагмент. Нюрнберг, церковь св. Зебальда</p> | <p style="text-align: center;">27</p> <p>Б. Нотке. Алтарь церкви св. Духа в Таллинне. Фрагмент</p> |
| <p style="text-align: center;">8</p> <p>М. Пахер. Алтарь церкви в Санкт-Вольфганге. Св. Бенедикт</p> | <p style="text-align: center;">18</p> <p>Ф. Штосс. Благовещение. 1517—1518. Нюрнберг, церковь св. Лаврентия</p> | <p style="text-align: center;">28</p> <p>Б. Нотке. Алтарь церкви св. Духа в Таллинне. Фрагмент</p> |
| <p style="text-align: center;">9</p> <p>Ф. Штосс. Алтарь церкви Марии в Кракове. 1477—1489. Будничная сторона</p> | <p style="text-align: center;">19</p> <p>Ф. Штосс. Благовещение. Фрагмент</p> | <p style="text-align: center;">29</p> <p>Б. Нотке. Алтарь церкви св. Духа в Таллинне. Фрагмент</p> |
| <p style="text-align: center;">10</p> <p>Ф. Штосс. Алтарь церкви Марии в Кракове. Праздничная сторона</p> | <p style="text-align: center;">20</p> <p>Ф. Штосс. Алтарь с поклонением младенцу собора в Бамберге. 1520—1523</p> | <p style="text-align: center;">30</p> <p>Б. Нотке. Св. Георгий. 1489. Стокгольм, церковь св. Николая</p> |
| | | <p style="text-align: center;">31</p> <p>Т. Рименштейндер. Магдалина. Мюннерштадтский алтарь 1490—1492. Фрагмент. Мюнхен, Баварский национальный музей</p> |

- 32
Т. Рименшнейдер. Явление Христа Магдалине. Мюннерштадтский алтарь. Фрагмент. Берлин-Далем, музей
- 33
Т. Рименшнейдер. Алтарь св. Крови церкви св. Иакова. 1501—1504. Ротенбург
- 34
Т. Рименшнейдер. Алтарь св. Крови. Центральная часть. Тайная вечеря
- 35
Т. Рименшнейдер. Алтарь церкви в Креглингене. Около 1505—1510
- 36
Т. Рименшнейдер. Алтарь церкви в Креглингене. Фрагмент
- 37
Т. Рименшнейдер. Алтарь церкви в Креглингене. Фрагмент
- 38
Т. Рименшнейдер. Алтарь церкви в Креглингене. Фрагмент
- 39
Т. Рименшнейдер. Алтарь церкви в Майдбронне. 1519—1523
- 40
Т. Рименшнейдер. Алтарь церкви в Майдбронне. Фрагмент
- 41
Т. Рименшнейдер. Апостол Филипп. 1500—1506. Фрагмент. Вюрцбург, музей Майнской Франконии
- 42
Т. Рименшнейдер. Ева. 1491—1493. Фрагмент. Вюрцбург, музей Майнской Франконии
- 43
Т. Рименшнейдер. Адам. 1491—1493. Фрагмент. Вюрцбург, музей Майнской Франконии
- 44
Т. Рименшнейдер. Надгробие епископа Рудольфа фон Шеренберга. 1496—1499. Вюрцбург, собор
- 45
Т. Рименшнейдер. Надгробие Генриха II и Кунигунды. 1499—1513. Бамберг, собор
- 46
Альбрехт Дюрер. Вид города Триент. 1495. Рисунок. Бремен, Кунстхалле
- 47
А. Дюрер. Поклонение волхвов. 1504. Флоренция, Уффици
- 48
А. Дюрер. Крестьяне в беседе. Резцовая гравюра
- 49
А. Дюрер. Дом у пруда. Около 1495—1497. Рисунок. Лондон, Британский музей
- 50
А. Дюрер. Четыре апокалиптических всадника. Из серии «Апокалипсис». 1498. Гравюра на дереве
- 51
А. Дюрер. Битва архангела Михаила с дьяволом. Из серии «Апокалипсис». 1498. Гравюра на дереве
- 52
А. Дюрер. Бегство в Египет. Из серии «Жизнь Марии». 1502—1505. Гравюра на дереве
- 53
А. Дюрер. Встреча Иоакима и Анны. Из серии «Жизнь Марии». 1502—1505. Гравюра на дереве
- 54
А. Дюрер. Автопортрет. 1498. Мадрид, Прадо
- 55
А. Дюрер. Праздник четок. 1506. Прага, Национальная галерея
- 56
А. Дюрер. Автопортрет. 1500. Фрагмент. Мюнхен, Старая Пинакотекa
- 57
А. Дюрер. Адам и Ева. 1504. Резцовая гравюра
- 58
А. Дюрер. Несение креста. Из серии «Большие страсти». Около 1497—1498. Гравюра на дереве
- 59
А. Дюрер. Рыцарь, смерть и дьявол. 1513. Резцовая гравюра
- 60
А. Дюрер. Св. Иероним в келье. 1514. Резцовая гравюра
- 61
А. Дюрер. Меланхолия. 1514. Резцовая гравюра
- 62
А. Дюрер. Шельда у Антверпена. 1520. Рисунок. Вена, Альбертина
- 63
А. Дюрер. Четыре апостола. 1526. Мюнхен, Старая Пинакотекa
- 64
А. Дюрер. Портрет молодого человека. 1521. Дрезден, картинная галерея
- 65
А. Дюрер. Портрет Иеронима Хольцшюэра. 1526. Берлин-Далем, Музеи
- 66
А. Дюрер. Голова юноши. Рисунок. Франкфурт-на-Майне, Институт Штеделя
- 67
Г. Бальдунг Грин. Голова юноши. Рисунок. Берлин-Далем, Музеи
- 68
Ганс Зюс из Кульмбаха. Пропорции человеческой фигуры. Рисунок. Лондон, Британский музей
- 69
А. Дюрер. Голова старой женщины. Рисунок. Лондон, Британский музей
- 70
А. Дюрер. Портрет Конрата Феркеля. Рисунок. 1508? Лондон, Британский музей
- 71
А. Дюрер. Голова Марии. Рисунок. 1503. Базель, Публичные художественные собрания
- 72
Ганс Зюс из Кульмбаха. Пирующее общество и смерть. Рисунок. Дрезден, Кабинет гравюр
- 73
Ганс Зюс из Кульмбаха. Юдифь и Олоферн. Рисунок. Дрезден, Кабинет гравюр
- 74
Л. Кравах Старший. Венера и Амур. 1509. Ленинград, Государственный Эрмитаж
- 75
Л. Кравах Старший. Венера и Амур. Фрагмент

- 76
Л. Кранах Старший. Венера и Амур. Фрагмент
- 77
Л. Кранах Старший. Портрет Альбрехта Бранденбургского. 1526. Ленинград, Государственный Эрмитаж
- 78
Л. Кранах Старший. Женский портрет. 1526. Ленинград, Государственный Эрмитаж
- 79
Л. Кранах Старший. Женский портрет. Фрагмент
- 80
Л. Кранах Старший. Рыцарь с двумя сыновьями. Створка алтаря. Ленинград, Государственный Эрмитаж
- 81
Л. Кранах Старший. Мария с младенцем под яблоней. 1530-е гг. Ленинград, Государственный Эрмитаж
- 82
Л. Кранах Старший. Мария с младенцем. Фрагмент
- 83
Л. Кранах Старший. Мария с младенцем. Около 1525—1530. Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
- 84
Л. Кранах Старший. Серебряный век. 1530. Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
- 85
Л. Кранах Старший. Серебряный век. Фрагмент
- 86
Л. Кранах Старший. Лукреция. 1535. Горький, Государственный художественный музей
- 87
Л. Кранах Старший, мастерская. Неравная пара. Москва, частное собрание
- 88
Нимфа источника. Иллюстрация из «Гипнеротомахии Полифила». 1499. Венеция. Гравюра на дереве
- 89
Л. Кранах Старший. Нимфа источника. 1518. Лейпциг, Музей изобразительных искусств
- 90
А. Альдторфер. Вид Сармингштейна. 1511. Рисунок. Будапешт, Музей изящных искусств
- 91
А. Альдторфер. Альпийский пейзаж. Рисунок. Вена, Академия
- 92
А. Альдторфер. Дунайский пейзаж. 1520-е гг. Мюнхен, Старая Пинакотекa
- 93
А. Альдторфер. Лесной пейзаж с битвой св. Георгия. 1510. Мюнхен, Старая Пинакотекa
- 94
А. Альдторфер. Святое семейство у колодца. 1510. Берлин-Далем, Музеи
- 95
А. Альдторфер. Распятие. Около 1510—1515. Кассель, Государственная галерея
- 96
А. Альдторфер. Моление о чаше. Из алтаря Санкт Флориана. 1509—1518. Монастырь Санкт Флориан
- 97
А. Альдторфер. Христос перед Пилатом. Из алтаря Санкт-Флориана.
- 98
А. Альдторфер. Распятие. Из алтаря Санкт Флориана. Фрагмент
- 99
А. Альдторфер. У зазнайства на подоле сидит нищета. 1531. Берлин-Далем, Музеи
- 100
А. Альдторфер. История Сусанны. 1526. Мюнхен, Старая Пинакотекa
- 101
А. Альдторфер. Битва Александра Македонского с Дарием. 1529. Мюнхен, Старая Пинакотекa
- 102
А. Альдторфер. Битва Александра Македонского с Дарием. Фрагмент
- 103
В. Губер. Бичевание Христа. 1525. Монастырь Санкт Флориан
- 104
В. Губер. Вид Мондзее. 1510. Рисунок. Нюрнберг, Германский национальный музей
- 105
В. Губер. Голгофа. 1512. Рисунок. Будапешт, Музей изящных искусств
- 106
В. Губер. Моление о чаше. Мюнхен, Старая Пинакотекa
- 107
В. Губер. Бегство в Египет. Берлин-Далем, Музеи
- 108
В. Губер. Вид на Фельдкирх. 1523. Рисунок. Лондон, Британский музей
- 109
В. Губер. Альпийский пейзаж. Рисунок. Лондон, Британский музей
- 110
Г. Бальдунг Грин. Автопортрет. Рисунок. Базель, Публичные художественные собрания
- 111
Г. Бальдунг Грин. Голова ландскнехта. Рисунок. Бремен, Кунстхалле
- 112
Г. Бальдунг Грин. Ведьмы. 1510. Гравюра на дереве
- 113
Г. Бальдунг Грин. Поклонение волхвов. 1510. Берлин-Далем, Музеи
- 114
Г. Бальдунг Грин. Красота и смерть. Вена, Музей истории искусств
- 115
Г. Бальдунг Грин. Алтарь Фрейбургского собора. 1513—1516. Центральная часть. Коронование Богоматери.
- 116
Г. Бальдунг Грин. Фрейбургский алтарь. Апостолы. Фрагмент
- 117
Г. Бальдунг Грин. Фрейбургский алтарь. Бегство в Египет
- 118
Г. Бальдунг Грин. Портрет Кристофа Баденского. 1515. Мюнхен, Старая Пинакотекa

ПРИЛОЖЕНИЕ

- | | | |
|--|--|--|
| <p>119
Г. Бальдунг Грин. Отдых на пути в Египет. Нюрнберг, Германский национальный музей</p> | <p>123
Г. Бальдунг Грин. Три парки. 1513. Гравюра на дереве</p> | <p>127
Г. Бальдунг Грин. Околдованный конюх. 1544. Гравюра на дереве</p> |
| <p>120
Г. Бальдунг Грин. Мучение св. Доротеи. 1516. Прага, Национальная галерея</p> | <p>124
Г. Бальдунг Грин. Семь возрастов женщины. 1544. Лейпциг, Музей изобразительных искусств</p> | <p>128
Г. Бальдунг Грин. Всемирный потоп. 1516. Бамберг, Городской музей</p> |
| <p>121
Г. Бальдунг Грин. Рождество Христа. 1520. Мюнхен, Старая Пинакотека</p> | <p>125
Г. Бальдунг Грин. Муций Сцевола. 1531. Дрезден, Картинная галерея</p> | |
| <p>122
Г. Бальдунг Грин. Христос, возносимый на небеса. Около 1515—1517. Гравюра на дереве</p> | <p>126
Г. Бальдунг Грин. Дикие лошади. 1534. Гравюра на дереве</p> | |

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Выделены имена художников, а также номера иллюстраций

Полностью развернуты только имена людей живших в XV—XVI вв.

- Аванцо** 23, 51
Агрикола, Георг (Бауэр) 33
Агриппа Неттесгеймский 118
Альберти, Леоне Баттиста 38, 40, 110, 114, 129
Альбрехт Бранденбургский, курфюрст 50, 145
Альдторфер, Альбрехт 12, 18, 19, 39, 40, 43, 113, 125, 134, 153, 155—167, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 176, 184, 188, 190, ил. 90—102
Альдторфер, Ульрих 155
Альдторфер, Эрхард 155, 174
Альтиерио 23, 51
Амербах, Бонифаций 44
Анталь Ф. 24, 25
Антонелло да Мессина 17
Апеллес 44
Арслан Э. 23
Бакофен, Ганс 102
Бальдинуччи Ф. 34
Бальдунг, Ганс (Грин) 14, 18, 44, 45, 47, 110, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 134, 137, 142, 143, 146, 177—190, ил. 67, 110—127
Барбари, Якопо ден 111, 124, 132, 150, 154
Бегам, Бартель 125, 127, 128, 131, 133, 164
Бегам, Ганс Зебальд 125, 127, 128, 131, 133, 134
Бейерсдорфер А. 136
Бенедикт из Мондзее, аббат 55, 60
Бенеш О. 9, 10, 15
Бенц, Йерг см. Пенц, Георг
Бир Ю. 93, 101, 103, 105, 106
Бок Ф. 136, 137
Боневе, Андре 25
Борн, Дерих 44
Босх, Иероним 18
Боутс, Дирк 55
Брант, Себастиан 110, 177
Браун, Ганс 107
Брей, Йерг Старший 153, 164, 175, 178
Брей, Никлас 175
Брейгель, Питер Старший 18, 19, 33, 164, 174
Бройер, Петер 105
Бронзино, Аньоло 30
Брунеллески, Филиппо 16, 23, 38
Бруни, Леонардо 37
Брунфельс, Отто 177
Буонакорси, Филиппо (Каллимах) 67, 68
Бургер Ф. 15
Бургмайр, Ганс Старший 92, 104, 143, 157, 164, 178, 181
Буркхардт Я. 189
Бюзлер, Себастиан 133
Бялостоцкий Я. 27
Вагенкнехт, Иоганн 43
Вазари, Джорджо 34, 37, 40, 72
Вайзе Г. 22, 23
Валькенборх, семья живописцев 166
Вебер Г. 106
Вельфлин Г. 14, 15, 20
Вельчинская И. Л. 12, 175
Веронезе, Паоло (Кальяри) 32
Верроккьо, Андреа дель 38
Вертингер, Ганс 174
Вилсинк, Хенрик 86
Вильгельм IV, герцог Баварский 164, 174
Винклер Ф. 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142
Винцингер Ф. 142, 175
Виппер Б. Р. 7, 8, 9
Висконти, герцоги Миланские 26
Витрувий, Поллий 115, 129
Виц, Конрад 43, 44, 50, 53
Владислав Ягеллон, король Польши 67, 76
Вольгемут, Михаэль 50, 63, 77, 110, 115, 116, 124, 125, 134
Ганс из Юденбурга 51, 53, 54
Ганц П. 44
Гарсдорфер, Ганс 123
Гаттамелата, Эразмо да Нарни 87
Гейлер фон Кайзерсберг, Иоганн 190
Гейсберг М. 46
Геллер, Якоб 123, 125, 132, 133, 134
Генрих II, император 103, 104
Генрих Брауншвейгский 48
Гербстер, Ганс 133
Герстенберг К. 105, 106, 107
Герунг, Матнас 146
Герхард из Лейдена, Николаус 17, 52, 53, 54, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 91, 101, 105
Геснер, Конрад фон 33
Гёте И. В. фон 112
Гиберти, Лоренцо 37, 38, 50
Гизеке А. 46, 47, 48, 49, 50
Гиршфогель, Августин 174
Гиссе, Георг 50
Глазер К. 149
Гольбейн, Амброзиус 133
Гольбейн, Ганс Старший 49, 121, 123
Гольбейн, Ганс Младший 14, 18, 44, 45, 50, 133, 143, 177
Госсарт, Ян (Мабюзе) 17
Готфрид Шенк фон Лимпург 101
Грассер, Эразм 66
Граф, Урс 183, 190
Гренье, Паскье 78
Григорий из Брашова 174
Гримм Г. 35
Грундиг, Ганс 10
Грундиг, Леа 10
Грюневальд, Матис (Нитхарт-Готхарт) 18, 92, 103, 118, 135, 136, 137, 138, 142, 155, 159, 172, 177, 183, 187, 188, 189, 190
Грюнпек, Иозеф 167
Губер, Вольф (Вольфганг) 29, 136, 138, 154, 155, 168—174, 175, 176, 178, 190, ил. 103—109
Гульденмунд, Ганс 140
Гундертпфунд, Антон 173

- Гус, Гуго ван дер 17, 61
Гутман В. 133
Гуттен, Ульрих фон 177
- Даухер, Адольф 18, 92, 97
Дворжак М. 9
Дворшак Ф. 175
Дейч, Никлаус Мануэль 45
Детглофф С. 76, 77
Джентиле да Фабриано 23
Джорджоне да Кастельфранко 149, 150, 151
Джотто ди Бондоне 23, 193
Джулио Романо 39
Джусто 193, 194
Дильтей В. 9
Дмитриева М. Э. 12
Доджсон К. 136, 137, 139
Донателло 8, 11, 16, 23, 26, 38, 52, 58, 59, 87
Доротея фон Вертгейм 106
Дюамель, Аларт 50
Дюпон Ж. 27
Дюрер, Агнеса 125
Дюрер, Альбрехт 18, 29, 35, 39, 40, 43, 44, 45, 47, 50, 60, 68, 70, 76, 90, 92, 93, 97, 104, 108—119, 120—134, 135—142, 143, 144, 145, 152, 155, 157, 161, 171, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 188, 189, ил. 46—66, 69—71
Дюрер, Ганс 123, 124, 125, 127, 133, 134
- Екатерина Мекленбургская 48
- Жак де Барзе 26
Жданов Д. А. 148
- Заксл Ф. 150, 152
Зандарт, Иоахим 34, 124, 126, 132, 172
Збигнев Олешницкий 67, 76
Зевксис 44
- Иверсен, Йенс, епископ 80, 84
Изергина А. Н. 11
Израэль ван Мекенес 93, 123
Индагине, Иоганнес 177, 182
Иоганн Постоянный, курфюрст Саксонский 47, 132
Иоганн фон Грумбах 101
Иоганн Фридрих, курфюрст Саксонский 47
- Казимир Великий, король Польши 67
Казимир IV, король Польши 66, 67, 70
Кайзер И. 175
Камерарий, Иоахим 33
Кампен, Робер 16
Карл V, император 47, 135, 167
Кастельфранки Вегас Л. 23, 24
Кашауэр, Якоб 70
Кверча, Якопо делла 8
Келлер Х. 22, 23
Кельдерер, Йерг 155
Кнаппе К. А. 132, 136, 138, 139
Кобергер, Антон 140
Козимо, Пьеро ди 146
- Коллеони, Бартоломео 87
Колонна, Франческо 150
Конвей У. М. 139
Конрад фон Шаумберг 103
Корреджо, Антонио (Аллегри) 32
Костров П. 147
Краммерс Г. 182
Кранах, Ганс 48, 49, 148
Кранах, Лукас Старший 18, 29, 39, 46—50, 122, 123, 143—148, 149—152, 153, 154, 155, 177, 178, 180, 181, ил. 74—87, 89
Кранах, Лукас Младший 46, 48, 49, 147
Крафт, Адам 18, 35, 41, 62, 68, 71, 72, 73, 75, 87, 92
Кресси, Джузеппе Марья 11
Кристоф, маркграф Баденский 181, 186
Круммедик, Альберт II, епископ 80, 81, 82
Кульмбах, Ганс Зюс фон 110, 124—128, 131, 132, 134, 136, 137, 139, 140, 141, 178, ил. 68, 72, 73
Кунигунда, императрица 103, 104
Куражо Л. 21, 22
Кури О. 149, 150, 152
Курьель Г. 189, 190
- Лайнбергер, Симон 63
Ланци Л. 34
Лаутензак, Ганс 174
Левинсон-Лессинг В. Ф. 11
Лей, Ганс Младший 125, 127, 174, 183, 190
Леонардо да Винчи 31, 38, 40, 117, 118, 135, 138
Лилиенфейн Г. 149
Липпи, Филиппо 17, 60
Липпман Ф. 136, 148
Лопато М. Н. 12
Лоренц фон Бибра 101, 102, 103
Лорихс, Мелхиор 8
Лосницер М. 63
Лука Лейденский 17, 93
Лутце Э. 76
Людвиг, граф цу Левенштейн 186
Лютер, Мартин 29, 110, 115, 118, 177, 182
- Мазаччо 16, 23, 26
Майр из Ландсгута, Николаус 155
Максимилиан I, император 36, 70, 125, 160, 161, 167, 174
Мандер, Карел ван 34
Манн Т. 106
Мантенья, Андреа 17, 53, 115, 116, 117, 123, 154, 159, 172
Маргарита Австрийская 111
Массейс, Квентин 17
Мастер Бертрам 84
Мастер Домашней книги 115
Мастер «Жизнеописаний» см. Мастер «Истории Фридриха и Максимилиана»
Мастер из Пулкау см. Мастер «Истории Фридриха и Максимилиана»
Мастер из Хейлигенкрейца 25
Мастер «Истории Фридриха и Максимилиана» 155, 167—168, 174, 175
- Мастер Марии семьи Дарсо 26
Мастер Шлюссельфельдского Христофора 70
Мастер штудий ожед 123
Маурер, Петер, аббат 161
Медер И. 136, 140
Мейт, Конрад 14
Меланхтон, Филипп 29, 50, 110
Мёле Г. 189
Меллер С. 35
Меркель, Конрат 142
Микеланджело Буонарроти 30, 31, 32, 34, 35, 37, 39, 40, 111, 117, 118, 135
Микелоццо 38
Мис М. 152
Мозер, Лукас 17, 43
Монако, Лоренцо 23, 26
Мольтке Э. 80, 89
Монограммист ES 17, 45, 46, 66, 70, 77, 87, 93, 104, 122, 123
Монограммист IP 8
Монограммист LCz 87, 122
Монограммист RW 122
Монограммист W 50
Морто да Фельтре 34
Мульчер, Ганс 17, 43, 50, 51, 52, 53, 57, 59, 60, 63, 64, 70, 105, 132
Мюллер Т. 10, 12
Мюнстер, Себастиан 33
Мюнцер, Томас 118
- Невежина В. М. 133
Негкер, Йобст де 38
Нейдерфер, Иоганн 35, 40, 62, 123, 132
Немилов А. Н. 145, 148
Нессельштраус Ц. Г. 11, 132, 133, 134
Нитхарт-Готхарт, Матис см. Грюневальд, Матис
Нотке, Бернт 38, 50, 70, 78—89, 93, 105, ил. 22—30
- Оберхаммер В. 26
Орси, Лелио 29
Оттгейнрих, пфальцграф 8, 9
- Паац В. 12, 80, 81
Павел из Левочи 68
Пановский Э. 9, 23, 24, 25, 112, 136
Парацельс, Теофраст 118, 164
Паркер К. Т. 133, 136, 139
Парлер, Петер 11, 16, 42, 45
Пармиджанино 30
Патинир, Иоахим 17
Пахер, Михазль 17, 39, 50, 51—61, 64, 66, 70, 121, 122, 155, 161, 169, 172, ил. 1—8
Пахер, Фридрих 60, 122
Пенни 39
Пенц, Георг 8, 14, 125, 127, 128, 131, 133, 134
Перзекке Г. 189, 190
Перино дель Вага 34, 39
Петр из Бнина 67
Петрарка, Франческо 113
Пехт О. 22, 23

- Пешина Я. 27
 Пизанелло, Антонио 25
 Пий II, папа (Эней Сильвий Пикколомини) 82
 Пикассо, Пабло 39
 Пиндер В. 12, 189
 Пиндер, Ульрих 124, 179
 Пиркгеймер, Виллибальд 109, 110, 113, 124, 125, 130, 134
 Плиний Секунд 44, 50
 Поллайоло, Антонио дель 115
 Понормо, Якопо 30, 40
 Поссе Г. 149
 Пруденций 142
 Пьерфранческо Фьорентино 17
- Расмо Н. 58, 59, 61
 Ратгеб, Йерг 18
 Рафаэль Санти 31, 34, 39, 40, 110, 118, 135
 Рафон, Ганс 44, 45
 Рейвих, Эрхарт 50
 Рейхлих, Маркс 155, 169
 Рембрандт ван Рейн 35, 174
 Рёттингер Г. 132
 Рикерт М. 21
 Рименштейнер, Тильман 39, 40, 43, 71, 75, 76, 77, 90—107, 121, ил. 31—45
 Рогир ван дер Вейден 17, 55
 Розенберг Я. 50, 149
 Ротенберг Е. И. 36
 Рудольф фон Шеренберг 101, 102, 103
 Руф, Курций 175
- Савицка С. 62
 Сарто, Андреа дель 31
 Сегерс, Геркулес 174
 Сидоров А. А. 11
 Сикст IV, папа 72
 Сирлин, Йерг Старший 56, 70, 121, 122
 Слютер, Клаус 11, 25, 26, 58
 Старнина, Герардо 26
 Стенрат, Иоганнес 78
 Стерлинг Ш. 22, 23
 Страусс У. Л. 142
 Стуре, Стен 86
 Схюлте-Нордхолт Г. 22, 25, 26
- Терей Г. фон 142, 189
 Тик Л. 35
 Тиме У. 137, 142
 Тинторетто, Якопо (Робусто) 32, 164
 Тиццан Вечеллио 30, 31, 40, 149, 150
 Торриджани, Рафаэле 75
 Траут, Вольф 125, 126, 127, 134
 Тритемий, аббат 106
 Тухер, Антон II 72
 Тухер, Лоренц 126
- Уччелло, Паоло 17
- Фезелан, Мелхиор 8, 146, 174
 Ферраринус, Михаил Фабриций 150
 Филипп, пфальцграф 186
 Фишер, Герман 35
- Фишер, Петер Старший 35—36, 121
 Фишер, Петер Младший 18, 36
 Фишеры, мастерская 35—36, 68, 71
 Флётнер, Петер 14
 Флехсиг Э. 50, 133, 136, 146, 152
 Фолькамер, Пауль 68, 71
 Фосс Г. 175
 Франциск I, король 194
 Франческа, Пьеро делла 17, 129
 Фреден М. фон 105
 Фридлиндер М. 50, 149, 175
 Фридрих III, император 67, 101
 Фридрих Мудрый, курфюрст Саксонский 46, 47, 132, 150
 Фриммель Т. фон 175
 Фрюауф, Рулант Младший 153, 169
 Фрюауф, Рулант Старший 169
 Фуке, Жан 17
- Харшнер, Эрхарт 94, 106
 Хассе М. 80, 81, 84, 88
 Хейзинга Й. 27
 Хессе, Ганс 78
 Хомолка Я. 27
 Хугельсхофер В. 41
 Хут Г. 43, 49
 Хуттерок, Хермен 89
- Цельтес, Конрад 110, 173
 Циглер, Якоб 173
- Ченнини, Ченнино 134
- Шаде В. 140
 Шастель А. 50
 Швенгер, Панкрац 35, 41
 Шейрль, Кристоф 77
 Шейфелейн, Ганс Леонгард 45, 110, 124, 125, 126, 127, 132, 133, 134, 137, 140, 142, 178, 179
 Шёнер, Иоганн 50
 Шёпфер, Абрагам 174
 Шленк, Георг 123
 Шлоссер Ю. фон 21, 22
 Шмарзов А. 15
 Шмидт Д. А. 8, 11, 147
 Шонгауэр, Мартин 17, 45, 46, 55, 61, 66, 70, 76, 77, 93, 104, 110, 115, 116, 117, 121, 123
 Шотт фон Шоттенштейн, семья 145
 Шпренгер, Якоб 182
 Шпрингиклее, Ганс 123, 125, 127, 134
 Шрейер, Себастиан 125, 132
 Штанге А. 175, 176
 Штафски Г. 63, 77
 Штубар, Елизавета 106
 Штосс, Андреас 73, 74
 Штосс, Станислав 68
 Штосс, Фейт 36, 45, 46, 50, 62—77, 92, 105, ил. 9—21
 Штригель, Иво 45
 Штригель, Бернгард 121
 Шухардт К. 35, 146, 148
- Эбергард фон Грумбах 106
 Эйк, братья 16
 Эйк, Ян ван 17, 50
- Элер Л. 49, 132, 133, 134
 Эльсгеймер, Адам 166, 174
 Эмилиани А. 27
 Эндль, Якоб 171
 Эразм Роттердамский 44, 110, 112, 118
 Эрхарт, Михель 49, 56, 66, 70, 91, 92
 Эттингер К. 132, 136, 138, 139, 175
 Эфрусси Ш. 136, 137
- Ювалова Е. П. 12
 Юнге, Иоганнес 26
- Allessch J. 60
 Andreas W. 190
 Antal F. 27
 Arslan E. 27
 Auer E. 175
 Baldass L. 175
 Barthel G. 76
 Bauer H. 76
 Benesch O. 175
 Bier J. 105, 106, 107
 Bochnak A. 76
 Bock F. 141, 142
 Briquet C. M. 142
 Buchner E. 132, 190
 Bussmann G. 189, 190
 Camesasca E. 41
 Castelfranchi Vegas L. 27
 Celtis C. 132
 Chastel A. 50
 Consuelo Oldenbourg M. 189, 190
 Courajod L. 27
 Curjel H. 142, 189, 190
 Daun B. 76
 Dettloff S. 76, 77
 Dobrowolski T. 77
 Dodgson C. 141
 Dutkiewicz J. E. 77
 Eichler E. 76
 Emiliani A. 27
 Ephrussi Ch. 141
 Falk T. 148, 149
 Ferguson W. K. 20
 Flechsig E. 131, 141, 147, 148, 152
 Freedman M. H. von 105, 107
 Friedländer M. 147, 149, 175
 Fuhse F. 134, 142
 Ganz P. 50
 Gerstenberg K. 105, 106, 107
 Giesecke A. 147
 Glaser C. 149
 Globatschowa S. 89
 Grassmann A. 89
 Grimm H. 41
 Gümbel A. 132
 Halm P. 175, 190
 Hasse M. 88, 89
 Hauser A. 27
 Heinzel E. 176
 Hempel E. 60
 Homolka J. 76, 176
 Hrosvita von Gandersheim 132
 Hugelshofer W. 176
 Huizinga J. 27
 Huth H. 40, 50, 132
 Ilg A. 152
 Jaeger A. 76
 Kahr M. 152

- Keller H. 27
 Keller O. 152
 Kepinski Z. 76, 77
 Knappe K. A. 131, 132, 142, 189, 190
 Koch C. 133, 189, 190
 Koeplin D. 148, 149, 176
 Kohlhaussen H. 77
 Kris E. 41
 Kurz O. 41, 149, 152
 Lange K. 134, 142
 Lilienfein H. 50, 149
 Lippmann F. 141
 Lossnitzer M. 76, 77
 Lumiste M. 89
 Lutze E. 76, 77
 Mäle E. 196
 Martin K. 175
 Meder J. 142
 Meller S. 41
 Mende M. 189, 190
 Mesenzewa C. A. 190
 Möhle H. 190
 Moltke E. 88
 Müller Th. 76, 77
 Naegele A. 190
 Nemiloff A. 147, 148
 Neudörfer J. 40, 76, 132
 Oehler L. 131
 Oellermann E. 88, 89
 Oettinger K. 131, 132, 142, 175, 189, 190
 Osten G. von der 189, 190
 Paaz W. 88, 89
 Pächt O. 27
 Panofsky E. 27, 131, 142
 Parker K. T. 133, 141
 Perseke H. 189, 190
 Pešina J. 176
 Pinder U. 132
 Posse H. 149
 Procacci U. 41
 Przybyszewski B. 76
 Puchner O. 76
 Rasmó N. 60, 175
 Réau L. 27, 142
 Rickert M. 27
 Riggenbach R. 176
 Roemer E. 131
 Roosval J. 88
 Rosenberg J. 147, 149, 152
 Rospond S. 76
 Röttinger H. 131
 Ruhmer E. 175
 Rupprich H. 49, 132, 133, 134
 Sawicka S. 76
 Saxl F. 152
 Schlosser J. von 27
 Schuchardt Ch. 41, 148
 Schulte-Nordholt H. 27
 Schwarz L. 50
 Skubiszewski P. 76
 Stadler F. 132
 Stafski H. 41, 76, 77
 Stange A. 175, 176
 Sterling Ch. 27
 Stolz G. 76
 Strauss W. L. 142
 Taubert J. 105
 Térey G. von 142, 189, 190
 Tervarent G. 152
 Teuschlein J. 142
 Theophilus Presbyter 129
 Thieme U. 142
 Tieck L. 41
 Tietze H. 131, 133, 141
 Tietze-Conrat E. 131, 133, 141
 Tolnay Ch. de 41
 Tönnies E. 105
 Trajdos E. 76
 Vasari G. 77
 Vetter E. 89
 Voss H. 175, 176
 Waldmann E. 131
 Weidhaas H. 105
 Weinberger M. 131, 175
 Weise G. 27
 Winkler F. 131, 132, 133, 141
 Winzinger F. 142, 175, 176

СОДЕРЖАНИЕ

**А. Н. НЕМИЛОВ
О КНИГЕ И ЕЕ АВТОРЕ**
7

ЭПОХА И ПРОБЛЕМЫ

**ПРОБЛЕМА ВОЗРОЖДЕНИЯ
В НЕМЕЦКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**
14

**ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО ОКОЛО 1400 ГОДА
И ПРОБЛЕМА ТАК НАЗЫВАЕМОЙ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЙ ГОТИКИ**
21

**ЭПОХА РЕФОРМАЦИИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО
ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ**
28

**СОЦИАЛЬНЫЕ ФАКТОРЫ В ИСКУССТВЕ
И ИХ РОЛЬ В МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ**
34

**СИГНАТУРЫ НЕМЕЦКИХ ХУДОЖНИКОВ XV—XVI ВЕКОВ
КАК ОБЪЕКТ СОЦИОЛОГИЧЕСКИХ ИЗЫСКАНИЙ**
42

ХУДОЖНИКИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ

МИХАЭЛЬ ПАХЕР
51

ФЕЙТ ШТОСС
62

БЕРНТ НОТКЕ И СКУЛЬПТУРА СЕВЕРА
78

ТИЛЬМАН РИМЕНШНЕЙДЕР
90

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
108

ДЮРЕР И ЕГО МАСТЕРСКАЯ
120

**ЛОНДОНСКИЙ РИСУНОК
«ГОЛОВА СТАРОЙ ЖЕНЩИНЫ»**
135

**КАРТИНЫ ЛУКАСА КРАНАХА СТАРШЕГО
В СОВЕТСКИХ СОБРАНИЯХ**

143

**К ИКОНОГРАФИИ «НИМФЫ ИСТОЧНИКА»
ЛУКАСА КРАНАХА СТАРШЕГО**

149

ДУНАЙСКАЯ ШКОЛА

153

ГАНС БАЛЬДУНГ, ПО ПРОЗВИЩУ ГРИН

177

ИЛЛЮСТРАЦИИ

№№ 1—128

ПРИЛОЖЕНИЕ

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

191

**МИХАИЛ ЯКОВЛЕВИЧ ЛИБМАН
БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА**

192

СПИСОК ОСНОВНЫХ ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ

1956—1989

193

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

197

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

201

Либман М. Я.
Л 55 Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения.— М.: Советский художник. 1991.—208 с., ил.
ISBN 5-269-00303-1

Книга посвящена старому немецкому искусству, его истории, отдельным художникам и произведениям.

Л 490100000-008 02-90
084(02)-91

ББК 85.1

**МИХАИЛ
ЯКОВЛЕВИЧ
ЛИБМАН**

**ОЧЕРКИ НЕМЕЦКОГО ИСКУССТВА
ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

Редакторы
К. Г. Мискарян, Т. Г. Гурьева
Художник
А. А. Зубченко
Художественный редактор
Л. Я. Рубен
Технический редактор
В. П. Ермакова
Корректоры
Е. Н. Куткина, Л. В. Радченко

ИБ 2081

Сдано в набор 10.05.88. Подписано в печать 07.09.90.

Формат 70×100/16

Бумага офсетная

Гарнитура шрифта таймс

Печать офсетная

Усл. п. л. 16,9+10,4 вкл. Усл. кр.-отг. 71,5. Уч.-изд. л. 20,216+10,528 вкл.

Тираж 25 000 Зак. 72. Изд. № 1—313

Цена 5 р. 50 к.

Издательство «Советский художник»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

Набрано в ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени
МПО «Первая Образцовая типография» Государственного комитета СССР по
печати. 113054, Москва, Валовая, 28.

Минская фабрика цветной печати. 220115, Минск, ул. Корженевского, 20