

ДЮРЕР



Марсель
Брион



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ



ЖИЗНЬ®
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1193

(993)

Марсель Брион

ДЮРЕР



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ
2006

УДК 75.03(430)(092)
ББК 85.143(4Гем)
Б 87

*Перевод с французского
Л. Ф. МАТЯШ*

*Научная редакция, вступительная статья
доктора искусствоведения, профессора
В. П. ГОЛОВИНА*

*Перевод осуществлен по изданию:
Marcel Brion. Durer. L'homme et son oeuvre
Editions Aimery Somogy, Paris, 1960*

ISBN 5-235-02888-0

© Editions Aimery Somogy, Paris, 1960
© Матяш Л Ф , перевод, 2006
© Головин В П , вступ статья, 2006
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2006

ДЮРЕР И НЕМЕЦКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Альбрехт Дюрер, очевидно, был «самым ренессансным» художником среди тех замечательных мастеров, которые создали искусство Возрождения в Германии. Именно ему удалось наиболее органично соединить национальную традицию с достижениями итальянского Ренессанса, создать некий сплав, в котором слились классика Италии и «немецкое чувство формы» (как сказал бы историк искусства Г. Вельфлин), рациональность гуманистов, северная религиозность и духовная экспрессия.

Если сравнить произведения Дюрера и современных ему живописцев, то Грюневальд будет казаться чрезмерно экзальтированным, еще по-средневековому мистическим, Лукас Кранах более поверхностным, излишне скрупулезным, Ганс Гольбейн Младший — более мягким и утонченным, лишенным дюреровской мощи. Ганс Бальдунг Грин и Альтдорфер явно уступают Дюреру в таланте и разносторонности творческих интересов.

Искусство немецкого Возрождения, в сущности, — это дело рук одного поколения мастеров, яркая вспышка национального гения, за которой последовало почти столетие довольно провинциального маньеризма. Все началось в 1490-х, а уже в 1528-м, в один и тот же год, умирают Дюрер и Грюневальд, в 1530-м не стало Урса Графа, в 1531-м — Бургкмайра. В 1532 году навсегда покидает родину Гольбейн. С этого времени Бальдунг Грин, Альтдорфер, Губер уже не создают ничего выдающегося и оригинального. Кранах доживет до 1553-го, превратившись в благополучного бюргера, хозяина большой мастерской, тиражирующей художественную продукцию ради получения прибыли.

Марсель Брион, автор предлагаемой вниманию читателей книги, начинает повествование с ранних лет жизни Дюрера, но чтобы оценить доставшееся этому художнику в наследство от предшественников, нужно представить себе искусство

XV века на Севере (под этим понятием подразумеваются страны, расположенные к северу от Альп). Если в Италии XV столетие — это раннее Возрождение и само название говорит о важнейшей составляющей происходящих изменений, то есть о возрождении Античности, то на Севере ситуация складывалась иначе. Античное прошлое здесь практически никого не интересовало, новое искусство появилось не под влиянием гуманизма, а благодаря воздействию идей пантеизма и «нового благочестия» северных мистиков. Лидировали живописцы Нидерландов с их техникой масляной живописи, магическим реализмом изображения мира и скрытым символизмом отображения божественного.

Ян ван Эйк, Мастер из Флемалля, Рогир ван дер Вейден, Гуго ван дер Гус и другие нидерландские мастера задавали тон, предлагали оригинальные художественные решения, в той или иной мере распространяли свое влияние на другие регионы Европы. Это искусство, органически связанное с традициями позднего Средневековья, в искусствознании получило название «арс нова» (то есть новое искусство). Развитие культуры в Италии и на Севере шло двумя различными путями, хотя порой и соприкасавшимися между собой.

В искусстве «арс нова» Германия занимала довольно скромное, периферийное положение. И хотя здесь уже с 1440-х годов появляются первые образцы новой живописи (произведения Мозера, Мультчера, Вица), в сопоставлении с Нидерландами все выглядит еще весьма консервативно. Дюрер, обучаясь мастерству в Нюрнберге у своего отца и Михаэля Вольгемута, изначально мог унаследовать только эту архаизирующую немецкую традицию.

Путешествия по Германии и Швейцарии, подробно описанные в книге Марселя Бриона, расширяют знакомство с немецким искусством, но не дают Дюреру надежной опоры для движения вперед, не подсказывают пути к качественным изменениям. Немецкая школа живописи сама нуждалась в обновлении. Увиденные им произведения Гольбейна Старшего, Шонгауэра, Вица, Мультчера, Пахера несомненно обогащают художника, но не дают ответа на мучившие его вопросы, и Дюрер предпринимает поездку в Италию.

Искусство «арс нова» в конце XV века переживает острый кризис и постепенно изживает себя. Блистательно начавшись творчеством Яна ван Эйка и Мастера из Флемалля, оно завершается фантастическими произведениями Иеронима Босха, словно воскресившего средневековое мироощущение в те годы, когда в Италии уже работали Леонардо, Микеланджело и Рафаэль. Северянам нужно было

расставаться с уходящим Средневековьем, прямое продолжение национальных традиций «арс нова» представлялось невозможным, оставался единственный выход — обратиться к опыту ренессансной Италии. На родине Дюрера почва для этого была подготовлена активной деятельностью немецких гуманистов; во многом благодаря этому в Германии раньше и быстрее, чем в других заальпийских странах, начинается Северное Возрождение. Дюреру было предназначено внести в него весьма существенный вклад.

Встреча с Италией у мастеров Севера проходила по-разному. Одни стремились к ней, как летят мотыльки на огонь, и, не осознавая опасности резкой смены художественного стиля, гибли в ренессансном пламени, теряя свое и не обретая нового. Другие, консервативные и неподготовленные, возвращались обратно домой, так и не сумев ничего усвоить и понять. Третьи расторопно усваивали лишь внешние проявления входившего в моду искусства итальянского Возрождения, не умея и не желая понять его суть. И лишь немногие, сумев сохранить лучшее из национальной традиции и свою индивидуальность, восприняли от Италии то, что им было действительно нужно. В числе этих художников одним из первых был Дюрер.

Две поездки в Италию позволили ему постичь ранее малознакомые приемы построения пространства с помощью линейной перспективы, научиться по произведениям Мантеньи итальянским способам передачи в живописи трехмерной формы, на примере венецианских мастеров, прежде всего Джованни Беллини, увидеть возможности колорита как средства художественного выражения, а также многое другое. Опыт, накопленный итальянскими мастерами, для Дюрера чрезвычайно полезен и открывает заманчивые перспективы кардинального обновления искусства, но религиозная и художественная жизнь Германии тех времен заставляет использовать этот опыт избирательно, осторожно и деликатно прививая его к немецкой традиции, приспособлявая к реальным потребностям иной культурной среды и вкусам заказчиков.

Реформация в Германии и сопровождавшие ее трагические события, которые подробно описывает Марсель Брион в своей книге, напрямую затронули всех немецких художников, и Дюрер не был исключением. Он являлся сторонником Лютера, то есть принадлежал к так называемому умеренному крылу реформационного движения. Знаменитые «Четыре апостола» и сопровождающие их надписи, подобранные Дюрером, прямо свидетельствуют об этом, как и многие

страницы его дневников и писем. Впрочем, и до начала Реформации религиозный компонент в немецком искусстве, да и в творчестве Дюрера, был определяющим. Достаточно вспомнить серию гравюр «Апокалипсис», «Троицу» и другие живописные алтари или гравюры, созданные этим мастером.

«Самый итальянский» из всех живописцев Германии эпохи Возрождения, Дюрер по духу, творческому кредо и способу художественного мышления оставался немецким художником. И в этом, во многом, состоит секрет его успеха, популярности и расположения высоких покровителей, например курфюрста Фридриха Саксонского, архиепископа майнцского Альбрехта Бранденбургского, императора Максимилиана. Но многим Дюрер imponировал не столько этим сохранным «немецким духом», сколько новым его качеством, высочайшим художественным уровнем произведений. Не случайно во время поездки в Нидерланды Дюрера везде принимали и чествовали как выдающегося мастера, а Рафаэль говорил, что если бы Дюрер учился на примере мастеров Античности, то превзошел бы всех.

Среди всех новаций, которые Дюрер внес или хотел внести в немецкое искусство, хотелось бы особо выделить одно — стремление к рациональному обоснованию художественного творчества, поиску неких общих закономерностей, согласно которым должно создаваться произведение искусства. В этом он близок мастерам ренессансной Италии, изначально уделявшим пристальное внимание теории искусства и немало сделавших в данной области. Уже были написаны трактаты Альберти о живописи и скульптуре, трактат Пьеро делла Франческа о живописной перспективе, Леонардо да Винчи, старший современник Дюрера, активно занимался научным решением связанных с искусством проблем.

Дюрер был художником, а не ученым, хотя и дружил с гуманистами, например с Вилибальдом Пиркгеймером. Латыни он, вероятно, в совершенстве не знал, общие представления об итальянском языке получил во время путешествий. Большинство из того, что было написано итальянцами по теории искусства, в оригиналах ему было недоступно, скорее он пользовался возможностью слышать пересказы сведущих людей. Несмотря на это, Дюрер страстно желал узнать первоосновы ренессансной теории искусства, даже подозревал итальянцев в утаивании каких-то известных только им секретов. Марсель Брион увлекательно описывает попытки Дюрера выведать у них формулы «божественной пропорции» и поиски записок художника Якопо де Барбары. Но главное не

в этих живописных подробностях путешествий Дюрера, а в его типично ренессансной тяге к познанию, рациональному объяснению искусства, открытию сущности вещей. «Жалок тот, чье произведение выше его разума», — утверждал Леонардо да Винчи, и, очевидно, Дюрер солидарен с ним.

Дюрер увлечен поисками правильных пропорций, геометрических и числовых закономерностей в природе и искусстве, законов построения пространства на изобразительной плоскости и многим другим. На Севере он первым из художников занялся изысканиями такого рода вопреки распространенным представлениям о ремесленном статусе его профессии. В отличие от его современников в Италии, у него нет предшественников и опыта, нет возможности опереться на сложившуюся традицию, да он и не располагает тем объемом знаний, которым владел, например, тот же Леонардо. Несмотря на все это, мучительно преодолевая трудности, Дюрер добивается искомого — создает, опираясь на итальянский опыт, свою теорию искусства, больше всего внимания уделив учению о пропорциях.

Своеобразным отображением этих нелегких для художника поисков, размышлений, находок и разочарований может служить гравюра «Меланхолия I». Марсель Брион посвящает целую главу расшифровке этой аллегории, но хотелось бы вернуться к тому прочтению содержания гравюры, которое дал историк искусства Э. Панофский. В качестве ключа к разгадке ученый предложил текст известного Дюреру трактата Агриппы Неттесгеймского, где философ рассуждает о трех ступенях постижения истины. Первая, низшая из всех, доступна людям искусства, вторая принадлежит ученым, третья — тем, кто занимается сферой небесного, то есть теологам.

Таким образом, римская цифра «один» на гравюре после слова «меланхолия» получает свое объяснение — это меланхолия художника, человека искусства, неспособного подняться, согласно Агриппе Неттесгеймскому, с низшей ступени познания. Меланхолический темперамент свойствен рожденным под знаком планеты Сатурн, то есть творческим людям, наделенным способностями к искусству, поэзии, философии. Панофский считает эту гравюру аллегорией стремления художника к постижению истины и, одновременно, осознания невозможности этого постижения, иначе говоря, духовным автопортретом Дюрера, которому принадлежат такие слова: «Ложь в нашем понятии и темнота так крепко укрепились в нашем разуме, что, даже идя ощупью, мы ошибаемся».

Книга Марселя Бриона об Альбрехте Дюрере — не научная монография, и потому автор может себе позволить несколько модернизировать самосознание и образ мышления человека шестнадцатого столетия, обнаружить в искусстве Германии первой четверти XVI века черты маньеризма и барокко, а также иной раз считать достоверным то, что для историка искусства пока остается гипотетическим. Существуют определенные законы жанра, и автор их придерживается. Повествование о жизни художника, его путешествиях, о людях, с которыми он встречался и дружил, о происходивших в его время исторических событиях увлекает читателя, вызывает интерес к Дюреру и, что самое главное, создает яркий и запоминающийся образ этого замечательного мастера немецкого Возрождения.

ПОРТРЕТ РЕБЕНКА

Из-под серебряного карандаша, которым осторожно водил юный подмастерье, преисполненный одновременно дерзости и нерешительности, рождалось странное лицо. Лицо ребенка двенадцати-тринадцати лет, исключительно сосредоточенное, чье внимание распределялось между зеркалом, в котором оно отражалось, и листом бумаги, на котором острый карандаш пытался его воспроизвести. Лицо в зеркале казалось знакомым и в то же время незнакомым, это «я», которое можно увидеть только случайно, и никогда нельзя быть уверенным в том, что это истинное лицо, так как человек перед зеркалом может придавать ему особое выражение. Таким образом, возникли два изображения одного и того же оригинала: одно — в зеркале, а другое — на листе бумаги. Штрих за штрихом на бумаге постепенно появляются очертания подбородка и щеки, ниспадают волнистые пряди волос, на голове возникает колпак подмастерья, образуют крупные складки широкие рукава рубахи из сукна и, наконец, странным образом, под рукой, которая рисует, возникает другая рука, тоже правая, только без карандаша, с вытянутым указательным пальцем, направленным на что-то, чего мы не видим.

Этот портрет восхищает прежде всего потому, что ребенок сам нарисовал себя. Что побудило его сделать это? Стремление понять себя? Желание осуществить трудный эксперимент? В Германии XV века существовало совсем немного автопортретов; кроме того, очень сложно рисовать себя, глядя в зеркало. Воспроизведение изображения в зеркале, которое было не более реальным, чем на бумаге, выдвигало сложные проблемы, как технические, так и психологические, к решению которых маленький подмастерье золотых дел мастера не был подготовлен. Удивляет это желание мальчика тринадцати лет познать себя: в этом возрасте наше внимание и воображение привлекает такое много-

образе окружающего мира, что не остается времени для того, чтобы заинтересоваться собой. Обычно подростки настолько увлечены мечтами о фантастической судьбе, что это настойчивое желание трезво оценить холодную реальность собственной индивидуальности нас поражает и кажется практически аномальным. В этом возрасте хочется казаться лучше, чем ты есть на самом деле, если не совсем другим, или, по крайней мере, хочется восхищаться собственными достоинствами, своей красотой и редким характером.

Ничего подобного в данном случае. Единственное желание познать реальность, во всей ее полноте, заставило этого мальчика сесть за стол перед зеркалом, в котором словно в рамке появилось его изображение. Закончив рисунок, ребенок его подписал и поставил дату, подтверждая таким образом подлинность этого важного автобиографического документа. «Я сам нарисовал себя в зеркале в 1484 году, когда я был еще ребенком. Альбрехт Дюрер». Впервые подпись Дюрера появилась на рисунке и также впервые перед нами предстает портрет человека, который в течение всей жизни настолько отличался самолюбованием и желанием «копировать» себя, что можно сказать, что за исключением Рембрандта, не существует ни одного художника, который оставил бы такое количество автопортретов. У Рембрандта эта заинтересованность собой была вызвана своего рода озабоченностью по уходящему времени, что заставляло его интенсивно наслаждаться мимолетными мгновениями, и в то же время фиксировать все, что непрерывно меняется; это было не беспричинным любопытством, хотя художник из Амстердама часто писал себя в театральных костюмах с красочными и экстравагантными аксессуарами, и каждый раз, когда он приближался к зеркалу, его отражение казалось ему странным и незнакомым; можно думать, что каждый портрет был попыткой осознать собственное «я», столь неуловимое и исчезающее, боящееся неизвестного, попыткой остановить неумолимый бег времени.

Совсем иное отношение к автопортрету у Дюрера. Этот художник воспроизводил реальность без прикрас, правдиво и достоверно, но когда это касалось его лично, был склонен проявлять удивительную природу актера. Он любил облачаться в странные и очень красивые наряды, которые скорее напоминали маскарадные костюмы. Подчиняясь воле своего воображения, охваченный вдохновением, он с легкостью изобретал персонажи, почти вымышленные, но, по крайней мере, более красивые, более благородные, более выразительные, чем на самом деле. Создавая образы, находясь в их вла-

сти, он предпочитал те из них, которые усиливали или оттеняли подобные черты его характера и натуры и трансформировали его в его собственных глазах и глазах других. В нем таились актерский талант и удивительное интуитивное ощущение того, что нужно добавить реальному персонажу — позу, отточенные жесты и театральную мимику.

Но пока жизнь, которая вызывает изменение личности самыми разными способами, еще не вдохнула в мальчика, рисующего свой портрет, желание увидеть себя иным, чем он есть на самом деле. Маленького Дюрера интересует именно то, каков он в действительности в свои тринадцать лет; не желая выполнять наскучившие поручения отца, он взял серебряный карандаш не для того, чтобы начертить контур потира или орнамент колье, а чтобы скрупулезно воспроизвести *нечто*, что стало его интересовать гораздо больше, чем окружающие его предметы, пейзажи, ювелирные украшения или лица товарищей по мастерской: самого себя. Этот непостижимый и неотделимый двойник может быть порой крайне несносным, а иногда лучшим из друзей. Предваряя поколение *doppelgänger* (*двойников*), которые заполнят литературу и искусство Германии, портрет юного Дюрера ознаменовал веку не только в жизни самого художника, но и в истории немецкого искусства вообще: это — знак, своего рода психологическое и эстетическое потрясение, признак Возрождения, которое с запозданием достигло Германии, взволновав и расшевелив ее; это — предзнаменование Реформации, которая будет благоприятствовать расцвету прогрессивных идей и искусства, зарождению и распространению которых способствовало Возрождение.

Отсюда вытекает принципиальная важность этого портрета ребенка и самого события, в ходе которого юный Дюрер, переводя попеременно взгляд от зеркала к рисунку и наоборот, предложил немецкому искусству и мыслителям Германии средство изучать и познавать себя, свою физическую и моральную сущность, чтобы уловить за пределами физической оболочки тела неуловимое биение души.

Первый автопортрет, сделанный самим ребенком, поражает своей искренностью. Чувствуется, что детское любопытство, которое бросается на все с очевидным нетерпением, не ищет в зеркале приятного изображения, которое может тешить тщеславие. Ему достаточно правды, как этого будет достаточно в течение всей его жизни, при условии, что он придает ей максимальную выразительность, проявляя редкую пронизательность. Рука, которая вычерчивает изображение, пока еще не привыкла к рисованию живых форм; до

сих пор она в основном рисовала орнаменты, сухие и точные эскизы, какие старший Дюрер заставлял делать своих учеников и подмастерьев. В своей мастерской старый Дюрер-отец обучал не художников, а золотых дел мастеров, наполовину ремесленников, которые должны были уметь выполнять как тонкую кропотливую работу, так и операции, требующие применения силы и энергии. В мастерской изготавливали кубки, чаши, колье, украшения, потиры. Орнаменты еще хранили яркость, остроту, напряженность готического стиля. Они обвивают колючими ветками выбитые колонки, чеканят пузатые чаши, похожие по форме на тыкву, вплетают инициалы в пряжки корсажей и заколки капюшонов. Это ремесло не запрещает фантазии. Напротив, на декоративных орнаментах резвятся диковинные животные; горлышки сосудов увиты гирляндами распускающихся цветов; перламутровые галеры отправляются в море по волнам из меди с помощью крошечных весел, а воображаемый ветер надувает их лаковые паруса. В мастерской вставляют в оправу из чеканного золота экзотические орехи, заключают в драгоценную сетку скорлупу яйца страуса, украшают гербом раковину из южных морей, которая все еще хранит рокот океана, набегающего на гряды рифов.

Все, что окружало мальчика, было живым. Достаточно внимательно посмотреть на его портрет, чтобы это заметить. Все жило своей собственной, автономной жизнью, свободной от принуждения людей. Он не относился к числу тех, кто поработает предметы в угоду капризной и жестокой людской тирании. Это трогательное лицо с по-детски пухлыми щечками и широко открытыми глазами, полными живого интереса. Эти выпуклые глаза, похожие на глаза хищной птицы, способные рассматривать солнце, не моргая. Рисунок в этом месте несколько неумелый. Серебряный карандаш, более подходящий для кропотливой точности эскизов золотых дел мастера, резко очерчивает изгиб века, блики глазного яблока. Взгляд сосредоточенный и почти галлюцинирующий, что, возможно, вызвано некоторой неловкостью юного рисовальщика, а возможно, поразительной интуицией, которая уже тогда была отличительной чертой характера маленького Дюрера.

Лицо повернуто на три четверти, обнаруживая нежный овал полных щек, нос с горбинкой, похожий на клюв. В лице мальчика есть какая-то нерешительность и незавершенность, но нос и глаза свидетельствуют об исключительной индивидуальности автора, уверенного в себе, хозяина своей души и судьбы. Это — попытка познать себя, сделанная

подростком, чья гениальность приведет к наиболее благородным духовным достижениям. Это — попытка познать тайны мироздания через собственную индивидуальность. Это — объективное восприятие окружающего через собственное изображение, рассматриваемое как самостоятельный объект, практически отделенный от личности, которая надела его как маску и рассматривает его без симпатии, без враждебности, независимо от того, что это его собственные черты, и все внимание сосредоточено на том, чтобы уловить в этих таинственных движениях исконную жизнь форм.

«Я сам нарисовал свой портрет...» — пишет мальчик в углу листа, над собственным изображением. Он завладел этим изображением. Он признает его своим, так как это лицо, данное ему Создателем, принадлежит мальчику, названному Альбрехтом Дюрером, создано снова, но уже не Богом, а им самим. Самоутверждение приобретает в данном случае особую выразительность. Я сам нарисовал свой портрет, иными словами: я познаю себя, когда создаю свое изображение в определенный момент жизни. Я познаю себя как физическое существо и как духовное, как трехмерное создание, занимающее определенную долю вселенной, чье предназначение — познавать окружающее, используя собственные руки и свой талант. Я знаю себя постольку, поскольку вижу себя, и я владею собой настолько, насколько я сам устанавливаю постоянные отношения, дружеские или враждебные, тревожные или непринужденные, с окружающими предметами. Я — вещь в себе, одновременно известная и полная загадок. Определенная часть пространства, заключенная в поле зрения ребенка, ограниченная контурами, очерченными серебряным карандашом, но в то же время — бесконечная, уходящая в безграничные глубины человеческой природы.

Этот мальчик уже не рассматривает себя на рисунке как незнакомца. Эти глаза ястреба, этот нос, подобный клюву коршуна, его забавляют и тешат детское любопытство художника. Он рассматривает себя спокойно и не без симпатии. Он признает свою глубокую индивидуальность, чьи движения сердца и души помогут ему осознать себя. Он уже привык к собственному изображению и больше не удивляется своеобразию лица, которое отражает существо его природы, известное ему одному.

Он — третий сын старого Дюрера. Именно его называли Альбрехтом согласно традиции этой семьи, передающейся из поколения в поколение. Альбрехт III, в соответствии с родословной семьи, а затем просто Альбрехт Дюрер, чье имя

будет окружено таким ореолом славы, которым может гордиться его род. Потомок безвестных ремесленников, венгерских скотоводов и хлеборобов, он выписывал буквы своего имени со спокойной уверенностью. Они, как и очертания его лица, принадлежат только ему, и именно он предопределяет их дальнейшую судьбу. Можно попытаться сравнить различные автопортреты Дюрера, написанные им в течение жизни: озабоченный, взволнованный подросток (рисунок, Библиотека Университета, Эрланген), неуверенный в себе юноша (эскиз, Лемберг), элегантный юноша с почти женственной грацией (рисунок с чертополохом, Лувр), молодой мужчина, в котором итальянская меланхолия сочетается с жесткой немецкой беспристрастностью (Прадо), мужчина с бородой и длинными, ниспадающими на плечи волосами, который впервые смотрит прямо на нас напряженно вопрошающим, грустным взором (Мюнхен), страдающий мужчина (Веймар), который, так же как и на другом портрете (Бремен), изображен обнаженным без стеснения, с горькой отстраненностью, по-видимому, с целью задать вопросы своему врачу о причинах бесконечных заболеваний; мы видим на всех этих портретах разнообразного Дюрера, добавив сюда без каких-либо усилий и натяжки и портрет мальчика (Альбертина, Вена), ученика золотых дел мастера, которого интересовали не столько драгоценные металлы и точные формы, сколько тайны человеческой природы.

Каково происхождение семьи Дюреров, обосновавшейся в Нюрнберге? Портрет мальчика подскажет нам это. Странный разрез глаз монгольского типа, скуластое лицо, характерное для славян и мадьяров, подтверждают, что семья Дюреров родом из Венгрии. И фамилия их была не Дюреры, а Эйтос, по названию деревни, в которой они обитали в недалеком прошлом, пока кочевой дух не охватил одного из них — Антония. Охваченный жадой приключений, он покинул ферму и отправился на поиски счастья в соседний город. В свою очередь его трое сыновей также отправляются открывать необъятный мир. Старший сын, который не имел склонности к работе руками, поступил в семинарию, изучил латынь и получил сан священника. Второй, Ласло, поступил на обучение в шорную мастерскую, да так и остался работать в ней. Третий сын, Альбрехт, стал золотых дел мастером. В свою очередь сын Альбрехта, которого также называли Альбрехтом и который также назовет своего третьего ребенка, принесшего славу своей фамилии, став «отцом» немецкой живописи, — обосновался в Нюрнберге в 1455 году после скитаний по Европе, чтобы там заниматься тем же,

чем и его отец — стать золотых дел мастером. Он совершенствовал свое мастерство в мастерской Иеронима Холпера и, как часто это случается, женился в 1467 году на дочери своего учителя, Барбаре, которая родит ему восемнадцать детей.

В ходе странствий от Венгрии до Германии Эйтос изменили фамилию и выбрали фамилию Дюрер*, что примерно означало по-немецки *дверь*, так же как *эйтос* по-венгерски. Именно поэтому на вывеске над входом в мастерскую была изображена дверь с широко раскрытыми створками; впоследствии художник, рисуя свой герб, также поместит в центре его открытую дверь.

Благодаря таланту и усердию ученика Холпера его мастерская стала одной из наиболее известных в Нюрнберге. Альбрехт Дюрер Старший был серьезным, искусным и привлекательным, довольно неразговорчивым и мрачным. «Мой отец, — напишет позже Дюрер в своем дневнике, — много и упорно трудился в течение всей своей жизни, не имея никаких других доходов для поддержания семьи, жены и детей. Он был честным и глубоко верующим человеком, спокойным и терпеливым, доброжелательным к каждому. Он был далек от общества и не искал мирских развлечений. Молчаливый, скупой на слова, он жил в вечном страхе перед Богом. Он воспитывал детей с большим усердием, в страхе перед Господом. Самым большим его желанием было, чтобы дети выросли достойными Божьего покровительства и уважения людей. Каждый день он повторял нам, что мы должны любить Бога и вести себя честно и порядочно по отношению к окружающим».

В ходе скитаний по Европе Дюрер-отец довольно долго работал с мастерами Нидерландов. С тех пор он испытывал трогательное благоговение перед Яном ван Эйком** и Рогиром ван дер Вейденом***; он сохранил ряд их технических приемов, в частности, использование серебряного карандаша, которым его сын нарисовал свой первый автопортрет. Как справедливо заметил Панофский****, «серебряный карандаш требовал высокой степени уверенности, точности и чувствительности». Его обычно использовали фламандские

* Известно, что отец Дюрера писал свою фамилию — Тюрер (от немецкого слова *Tür* — дверь); здесь и далее (если это не оговорено) — примечания переводчика.

** *Ян ван Эйк* (ок. 1390—1441) — выдающийся нидерландский живописец, один из основоположников нидерландского искусства XV века.

*** *Рогир ван дер Вейден* (ок. 1400—1464) — один из крупнейших мастеров нидерландской живописи XV века.

**** *Э. Панофский* — виднейший исследователь творчества Дюрера.

художники, тогда как немцы писали портреты пером и чернилами. Утонченная деликатность фламандцев, их нежность и преобладание чувств над формами были привиты юному Дюреру в мастерской отца, так же как и их яркие и теплые краски, их целомудренная задушевность и аристократическая сдержанность в реализме, на фоне которых немецкие художники выглядели грубыми увальнями, почти топорными.

Воспитанный в духе восхищения фламандцами и усвоив их стиль настолько, чтобы использовать его в технике и эстетике ювелирного искусства, Дюрер только в последние годы своей жизни посетил страну, где отец получил, по его словам, наиболее полезные уроки.

На портрете отца, который Альбрехт Дюрер написал в 1490 году, через шесть лет после своего автопортрета, мы видим спокойного, серьезного человека с несколько простодушным и в то же время озабоченным взглядом, устремленным вдаль. На старом Дюрере выходной наряд, его пальцы перебирают четки: он скорее похож на служителя церкви, чем на ремесленника, на человека, привыкшего к размышлению и созерцанию. Этот портрет, написанный девятнадцатилетним юношей, поражает глубоким психологизмом, мощной и спокойной пластикой и человеческой теплотой, которая придает оттенок доброты и искренности чертам лица старого ювелира. Как отличается он от автопортрета Дюрера-отца, написанного серебряным карандашом, который в недавнем прошлом приписывали его сыну: он поражает архаизмом при сравнении с работами юного Альбрехта. Лицо написано неумело, оно напряжено и маловыразительно и как бы возвращает нас в Средневековье; в то же время тщательно выписаны складки одежды, завитки волос, фигурка святого Георгия, которую держит мастер. В 1486 году, когда был написан этот портрет, молодой Дюрер «ушел» гораздо дальше, и даже в автопортрете 1484 года уже заметны свобода замысла и смелость исполнения, что подчеркивает холодность, нерешительность и чопорность портрета, написанного отцом.

Превратности судьбы, заботы старого ювелира, связанные с воспитанием и образованием восемнадцати детей, вызвали появление морщин и нарушили покой этого мирного лица. По мере приближения того момента, когда он встретится лицом к лицу с Богом, которого он так любил и кому служил всю жизнь, в его взгляде усиливается беспокойство, боль, почти трагизм. Рот становится жестким, словно вырезан из тугоплавкого металла. На исхудавшей шее появились старческие складки. Время не щадило этого старого ремесленника, который все же заработал достаточно, чтобы при-

обрести приличный дом недалеко от крепостной стены, рядом с кварталом, где обитали художники, гуманисты и печатники. Этот дом принадлежал знатному горожанину Нюрнберга Иоганну Пиркгеймеру, сын которого станет лучшим другом Альбрехта. Интересующийся литературой и науками, Дюрер-отец посещал собрания эрудитов, где обсуждались проблемы на латыни, а также встречи поэтов-песенников. Он подружился с Антоном Кобергером, крупным печатником и издателем гравюр и книг, в мастерской которого было сорок печатных станков и более ста рабочих.

Насколько мирным и собранным казался Дюрер-отец на портрете 1490 года, настолько пугающие изменения, произошедшие в старом ювелире, замечает внимательный взгляд сына семь лет спустя. Отец умрет через пять лет, и, казалось, что предчувствие смерти уже вселилось в этот потрясенный взгляд. Его взор уже не устремлен в безграничные дали, где то исчезает, то появляется Господь, подобно солнцу в грозовом небе, по которому мчатся тучи; он гипнотизирует нас своим вопрошающим, тяжелым, почти диким взглядом. Он ждет от других ответа на вопросы, которые застыли на плотно сжатых губах. Ветер шевелит пряди волос, выбившиеся в беспорядке из-под темного колпака. Щеки обвисли. Руки скрываются в широких рукавах одежды; он не знает, что они могли бы держать теперь; без сомнения, ни инструменты для работы, ни предметы религиозного культа. Бездействующие и страдающие от собственного бездействия... Как оценивал он творчество сына? Способен ли он оценить то, что делал его двадцатипятилетний сын, ослепленный первыми путешествиями, мастер техники, далеко опережающей немецких мастеров, которые были его учителями, или он просто сожалел (что сквозило в его почти враждебном взгляде, который он бросал на художника) о том, что сын избрал карьеру нестабильную, неопределенную, вместо того чтобы продолжать семейную традицию и изготавливать кубки, украшения или драгоценное оружие для клиентов мастерской, среди которых старый Дюрер с гордостью перечислял князей, епископов, аббатов и даже самого императора Фридриха III, который доверил ему украшение ратных доспехов.

«1486 год после рождения Христа, День святого Андреса, отец пообещал отдать меня в обучение к Вольгемуту», — записал он в своем дневнике. Мальчику четырнадцать лет. Он проявляет настолько незаурядные способности, что отец, выполняя обещание, сам отводит его к художнику, который поможет расцвету его таланта.

Нюрнберг, для туриста наших дней, — «средневековый» город. Но, на самом деле, практически все монументы, которые мы видим, созданы в эпоху Возрождения, естественно, немецкого Возрождения, сохранившего многие черты Средневековья. Это несколько сбивает с толку, если не учитывать, что в каждой стране формировался свой Ренессанс, исходя из традиций и национальных особенностей. Нюрнбержцы в 1486 году, когда юный Дюрер обучался мастерству художника, гордились современным видом своего города, который, тем не менее, совершенно не был похож по стилю на итальянские города, также преображенные Ренессансом. Когда кардинал Эней Сильвий Пикколомини, будущий папа Пий II, проезжая по лесам Германии, увидел Нюрнберг со 187 башнями, величественной крепостью, садами у крепостной стены, то дал волю своим восторженным чувствам: «Нюрнберг — какой изумительный вид! Какое очарование! Какая изысканность! Какое управление! Разве это не идеальный город? Какое величие облика и какая приветливость! Насколько чисты улицы и дома! Существует ли что-либо более величественное, чем храм Святого Зебальда? А что-нибудь более прекрасное, чем церковь Святого Лоренцо? Более горделивое и более основательное, чем Бург?...» И перечисление достопримечательностей Нюрнберга продолжается тем же восхищенным тоном (что несколько удивляет, так как этот великий прелат посещал наиболее красивые города Италии) вплоть до восхваления частных домов, «в которых могли бы жить даже короли. Короли Шотландии были бы счастливы, если бы могли жить так же достойно, как нюрнбержцы среднего достатка». Еще больший восторг кардинала вызвали турниры, устроенные в его честь, когда он увидел, что торговцы Нюрнберга способны сражаться с таким же достоинством, как рыцари в былые времена, и когда он обнаружил, каким великолепным оружием обладали Имгофы, Тухеры, Штромеры, Хердегены, Хольцшуэры, которые были всего лишь банкирами, промышленниками или коммерсантами.

В Нюрнберге царил настоящий дух демократии, в том смысле, что все обладали одинаковыми правами и считали, как и их соседи, что недостойно кичиться своим богатством, что гуманисты могут быть одновременно хорошими ремесленниками и что простые рабочие могли дерзнуть заняться поэзией, не вызвав этим обвинений в самоуверенности или прожектерстве.

В то же время существовало некоторое несоответствие, причем по всей Германии, между различными аспектами

Возрождения: прогресс в науке и литературе происходил намного быстрее, чем в изобразительном искусстве. В Нюрнберге было много гуманистов, в том числе Шедель, коллекционирующий картины и рисунки, преимущественно те, на которых были изображены античные монументы; Конрад Цельтис, поэт, на голову которого император возложил венок в Бурге, подобно тому, как Петрарка был увенчан в Капитолии; астроном Бернхард Вальтер, известный математик и астроном Региомонтан, мореплаватель Мартин Бехайм, который проложил новые пути через океан и начертил карты земель, неизвестных до него; Пиркгеймер, который мечтал подражать Медичи и собирал редкие предметы, греческие и римские монеты... Таким образом, в то время как культура и образование достигли практически такого же уровня, как и в Италии, изобразительное искусство все еще находилось в плену готики.

Это легко объяснимо. Если Италия восприняла Возрождение как само собой разумеющееся, отвечающее ее традициям, если она завершила его биологически как живой феномен, то Германия, напротив, восприняла его с удивлением и некоторой неловкостью, обусловленной тем, что она была глубоко готической и в образе мышления, и в чувствах, и поэтому требовалось особое усилие, чтобы приспособиться к новым идеям и формам, пришедшим из Италии. Возрождение не было для Германии естественным продолжением ее развития, а скорее своего рода шок, внедрение глубоко чуждого элемента, к которому можно адаптироваться только в результате медленной и болезненной внутренней трансформации.

Гуманизм очень быстро завоевал свое место, так как его идеи несли книги, распространению которых значительно помогло книгопечатание. Чтобы внедриться и быть принятым, литературному Возрождению было необходимо найти благоприятную почву, а в Германии было достаточное количество образованных людей, которым не были чужды античные авторы. Напротив, Возрождение в изобразительном искусстве требовало глубокой перестройки личности, радикального изменения в видении и оценке окружающего мира. Это — проблема восприятия и вкуса, и в этом плане искусство итальянского Возрождения, хотя и могло быть оценено небольшим числом знатоков, не отвечало эстетическим тенденциям Германии XV века. В то время как Возрождение достигло грандиозного расцвета в Италии, оно с трудом пробивалось в Германию, где процветало искусство Средневековья, и даже у Дюрера назревал конфликт между

искренней любовью к Возрождению и практически врожденной неспособностью использовать его в своем творчестве. До поездки в Италию Дюрер никогда не видел ни одного античного произведения искусства; он знал их только по рисункам и гравюрам, так как прямой контакт в течение длительного времени был невозможен в Германии. Поэтому постичь Возрождение можно было только абстрактно, с помощью интеллекта, подобно тому, как изучают школьный предмет.

Немецкие мастерские еще не были затронуты «светом Возрождения» в то время, когда Альбрехт Дюрер начал обучаться у Вольгемута. По крайней мере, он столкнулся там не с Возрождением, а с поздней готикой, которая стремилась отказаться от старых форм и найти новые способы экспрессии, соответствующие новому направлению идей, появившихся под влиянием гуманизма. Это отставание в развитии изобразительного искусства по сравнению с «интеллектуальным» в истории немецкого Возрождения — общее явление, более или менее характерное для всех областей Германии. В то время как итальянец спонтанно и без усилий превращается в человека Ренессанса, средневековый немец должен подвергнуться радикальным и глубоким изменениям, чтобы стать таким же. И никогда им не станет. Только с появлением барокко в период позднего Возрождения, когда пытаются превращать средневековые формы в барочные, произойдет расцвет эстетики и техники, которая, в сущности, никогда не имела с Ренессансом ничего общего, кроме видимости и названия.

РАССВЕТ НЕМЕЦКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Набожность населения и быстрое обогащение местных купцов и банкиров способствовали тому, что знатные горожане стали заказывать большие алтари для своих приходских церквей, гордясь тем, что они будут ассоциироваться с их именами. Заключение в массивные деревянные рамы с позолотой, рядом со статуями и барельефами, эти картины отражали характерные черты и своеобразие местных живописцев. Хотя многие из них проходили обучение в Богемии, Италии, Нидерландах, сквозь экзотику технических приемов и иноземную эстетику проявлялась их индивидуальность, отличающаяся строгостью и простотой, хранящая особый вкус земли, где это искусство родилось. Оно еще сохраняло отпечаток средневековой строгости, пуританства, остерегалось выражения чувственности, было неуклюжим в передаче чувств и переживаний.

По существу, это искусство по форме и по духу было религиозным, сохранявшим одновременно монашескую строгость и простоту. Художник не мог позволить себе выражать свои чувства и переживания в рамках темы, заказанной дарителем. Это были традиционные эпизоды святой истории или связанные с ней легенды. Так как подобные темы не будили воображение художника, то он находил удовлетворение в натуралистическом изображении персонажей и предметов и старался воспроизвести их с любовью.

Алтарь являлся часто плодом коллективного творчества, над которым работала вся мастерская, художники и скульпторы. Алтарь как бы участвовал во всех событиях жизни города — в праздники и в дни траура, в минуты радости и печали. В зависимости от ситуации в алтаре открывалась та или иная створка, именно та, которая должна была будить в душе верующего эмоции, соответствующие событию. А для наиболее торжественных церемоний в церкви открывались огромные, насыщенные ярким колоритом панно. Алтарь со

створками хранил какую-то тайну. Он никогда не демонстрировал одновременно все свои сокровища, тогда как итальянская фреска предстает ежедневно полностью перед каждым входящим. Эта скромная сдержанность, целомудренная и немного суровая, отражала душевное состояние этих людей, чья жизнь протекала в основном замкнуто во всех смыслах этого слова — как в душе, так и в собственном доме.

В течение длительного времени немецкие живописцы не решались отойти от иллюминирования* и иллюстрации манускриптов. До XIV века алтарь представлял собой не что иное, как увеличенную иллюстрацию, чье назначение было скорее дидактическим, чем декоративным. Мастера Гамбурга и Зёста, примитивисты Тюрингии и Саксонии, предшественники нежного Лохнера** хранили архаическую напряженность, наивную робость в отображении форм и чувств. Религиозные чувства, которые наполняют жизнь средневекового человека, еще диктуют свою манеру восприятия мира и его изображения. Они — дети сурового времени, когда глаза устремлялись к небу в поисках божьей милости, когда все было подчинено религиозным чувствам; они одновременно полны любви к повседневным вещам, но в то же время очарованы этим миром эфемерных, практически прозрачных персонажей, освобожденных от тирании плоти, отдающих священной любви весь пыл тленного тела.

Художники создают мир, полный ирреальности, изображая среди острых отрогов скал почти прозрачные, растворяющиеся в воздухе фигуры, которые передвигаются с хрупкой грацией марионеток. От ангелов, взмахивающих огромными крыльями, словно ласточки по весне, как у примитивистов Вестфалии, населяющих небо, настолько ясное, что оно кажется наполненным только ангельским дыханием и святыми, они переходят к этому миру, прозрачному, как кристалл, отвергая все тяжеловесное, грубое и вульгарно-чувственное.

Мир этих художников — это воображаемый мир, рожденный в экстазе молитвы или мечтах, мир фантастический и сверхъестественный. Красный или синий фон мастера Франка или мастера Бертрама, на котором неуклюже передвигались простодушные создания, переносит зрителя в ирреальный мир, где душа рассматривается в зеркале этих при-

* Иллюминирование — процесс выполнения цветных миниатюр и орнаментации в средневековых рукописных книгах.

** *Стефан Лохнер* — немецкий живописец начала XV века, на творчество которого оказали влияние нидерландские мастера.

зрачных тел. Это искусство, еще стесненное византийской жесткостью, не решается окунуться в яркую, волнующую жизнь, бурлящую вокруг художников. Они живут в мире своих грез; но постепенно прокрадывается желание изобразить предметы такими, какие они есть на самом деле, и вместе с работами фламандских мастеров медленно расшатывает эту концепцию величественной строгости и сверхъестественности, которая в течение длительного времени удерживала немецкую живопись в густом и волшебном лесу спящей красавицы. Грандиозная и строгая стилизация богемских художников, которых император сделал придворными мастерами, их вкус к великолепным и холодным орнаментам, их монументальная духовность в конце концов уступают реализму, который проникает в немецкую живопись примерно в 1400 году и порождает огромную волну натурализма, волнующего, нежного, деликатного, одновременно неловкого и манерного, который стал стилем модерн мастеров Кёльна, Швабии, Тироля.

Конрад из Зёста будет способствовать преобразованию школы живописи в Вестфалии, что увенчается творениями мастера из Лисборна*. Религиозность художников, их мистически-созерцательное отношение к миру полны детской беспомощности и невинной чувственности. Эстетический примат переходит к швейцарской школе, чей грубый натурализм не останавливает проникновения духовности; Мильчер** из Ульма обратится к изучению природы, введет в религиозные композиции бытовые мотивы; немцы, которые в течение длительного времени двигались вслед за художниками Праги, наконец обретут свою подлинную индивидуальность и выразительность.

Когда молодой Дюрер поступил в обучение в мастерскую Михаэля Вольгемута, стиль мастера Бертольда представлялся молодым художникам уже как архаизм; они создавали искусство более широкого диапазона, наполненное чувствами, более драматичное, одним словом, более человеческое. Их произведения все еще представляют «религиозную» живопись по духу и по сюжету, но в них уже чувствуются новые веяния, пытающиеся передать душевные переживания и согласовывать изображения реального с воображаемыми формами. Несомненно, художники Нюрнберга одновременно

* Мастер из Лисборна — художник из Вестфалии, который в 1465 году выполнил алтарь в монастыре бенедиктинцев Лисборна.

** Ганс Мильчер (ок. 1400—1467) — живописец и скульптор, работавший в Ульме.

испытывали влияние как пражской школы живописи, так и мастеров Венеции, с которой город был связан тесными коммерческими отношениями. Стиль художников Северной Италии, находящийся еще под влиянием византийских канонов, отличался тогда чопорностью и напыщенной торжественностью. Якобелло дель Фьоре* пытался перейти к позднему готическому стилю, но все еще оставался в плену прежнего венецианского стиля, подобно драгоценному насекомому, погруженному в хризалит в золотой оправе. Но это влияние было чуждо духу немецких мастеров, их интересу к реальной повседневной жизни, поэтому они были более склонны воспринимать опыт фламандцев, которые сочетали натурализм деталей с эмоциональной одухотворенностью. Мастера Нюрнберга под влиянием ван дер Вейдена избавлялись от абстрактной ирреальности, которая заключала архаизм в своего рода сферу из хрусталя, полную грез и феерических видений.

В 1457 году в Нюрнберг наконец прибыл из Бамберга Ганс Плейденвурф. Он вступил в корпорацию, поместил вывеску над входом в свою лавку и выставил в витрине полотна, которые удивили и восхитили знатоков. То, что привез Плейденвурф в Нюрнберг, было воплощением всех тенденций, которые виртуально присутствовали в немецкой живописи, завершением эволюции, которую мастер Бертольд не смог довести до логического конца. Плейденвурф ушел из жизни через год после рождения Дюрера, но его талант, страстный, трагический, жесткий, который был до какой-то степени тяжеловесным, но в то же время обладал сверхчеловеческой мощью, на долгое время проторил дорогу, по которой пойдут его соперники и последователи. Молодой Дюрер не видел огромные алтари, которые расписал мастер в Бреслау и Кракове в ходе своих длительных остановок в Силезии и Польше; но и в Нюрнберге он оставил достаточное количество своих творений, так что подросток, увлеченный живописью, мог восхищаться их драматизмом и богатой палитрой, навеянной фламандцами. У старого мастера, который с такой достоверностью передает действия и эмоции людей, он обнаруживает те качества, к которым сам стремится в творческом порыве, — мощь форм и движений, благородный пафос, появление знакомых пейзажей, башен и колоколен Нюрнберга на заднем плане Голгофы. Мастер трагической выразительности, умелый виртуоз в изображении

* Якобелло дель Фьоре (1370—1430) — представитель позднесредневекового венецианского искусства.

роскошных нарядов и сверкающих лат, чутко передающий спокойствие городской улицы с прогуливающейся праздной толпой, разглядывающей витрины, Ганс Плейденвурф оставил неизгладимый след в немецкой школе живописи как талантливый, уверенный в себе художник.

Михаэль Вольгемут стал лучшим учеником мастера, овладев его совершенной техникой, в которой сочетались черты фламандской живописи с традициями немецких мастеров. Он усвоил его сдержанную, солидную и искреннюю манеру. Ганс Плейденвурф не пытался изменить индивидуальность своего ученика. Он ограничился тем, что обучил его секретам своего мастерства, которые тот позже смог бы использовать согласно своим желаниям и вдохновению. Михаэль «вырос» в мастерской, он помогал мастеру расписывать огромные алтари, а когда Плейденвурф покинул мир, который он так любил, Вольгемут, как верный ученик, завершил незаконченные произведения мастера, женился на его вдове и приступил к обучению пасынка Вильгельма, которому было всего десять лет, когда не стало отца.

Клиенты Плейденвурфа остались верны Вольгемуту, который унаследовал таким образом его дом, его жену и его репутацию. Хотя он отличался от своего учителя, Вольгемут был достоин той популярности, которая была теперь связана с его именем, и получал заказы от епископов и знатных горожан. В отличие от Плейденвурфа он освободился от сильного влияния фламандцев. Сохранив их яркую палитру, Вольгемут вернулся к жесткой манере письма старых немецких мастеров. Он продвинулся дальше в реалистическом изображении деталей и не боялся изображать жанровые сценки, комические эпизоды. Передавая эмоции, он перешел от спокойной степенности мастера к изображению народной жестикологии, карикатурной мимики, даже гримас, если только эти гримасы передавали реальное состояние души. В руках Вольгемута благородный стиль Плейденвурфа стал несколько обывательским, но он гораздо глубже проник в реальную повседневную жизнь. Лиризм ученика был не таким вдохновенным, порой несколько вульгарным, но как удержаться от искушения, увлекающего в общий поток чистых и нечистых, обыденное и утонченное?

Поступив в обучение к Вольгемуту, юный Дюрер старался впитать все лучшее, чем отличалось искусство мастера, и был прав. В то время в Германии мало кто владел подобной техникой, оригинальность которой привлекала и более требовательных мастеров, чем этот подмастерье, с застенчивым любопытством и почтительностью наблюдавший за работой

мастера орлиным взглядом выпуклых глаз. Мастерство Вольгемута его привлекало значительно больше, чем его внешность, хотя она была очень впечатляющая: крупный нос, изогнутый, как у попугая, большие уши, выдающийся вперед и загнутый кверху подбородок, выступающая нижняя губа, пергаментная кожа, складки на шее. Но потрясающий взгляд, прямой и дерзкий, своевольный и мечтательный одновременно. Высокий лоб избороздили вертикальные морщины. Таким Дюрер напишет Вольгемута позже, примерно через тридцать лет после того, как он поступил к нему в обучение. Это мужчина в полной силе своих пятидесяти двух лет, импульсивный, вспыльчивый, порой ведущий себя как тиран, осознающий свой талант и пользующийся славой во всех городах, где любят живопись. Заказы в мастерскую поступали непрерывно от городского совета и монастырей. Под руководством Вольгемута работало несколько подмастерьев и учеников, в том числе и сын Ганса Плейденwurфа. Это был совершенно новый мир для юного Дюрера, который до этого только изредка посещал мастерские художников, одновременно привлекавшие и пугавшие его своими секретами. Сегодня он стал равноправным членом этого коллектива подмастерьев, которые растирали краски, полировали дерево для полотен, готовили на слабом огне странные смеси из камеди или яичного желтка.

То здесь, то там в мастерской стояли створки алтарей, уже законченные или еще в стадии завершения. В кожаном фартуке, с черной повязкой на высоком лбу, с птичьим носом, почти упирающимся в полотно, Вольгемут тщательно выписывает дрожащей рукой чье-то костлявое, резко очерченное лицо. Поиск предельной выразительности не останавливает перед гротеском мастера, который любит реализм во всех его формах, даже наиболее вульгарных.

У Вольгемута Дюрер научится приемам, которых он никогда бы не узнал в мастерской ювелира. Более того, ему следовало отвыкнуть от некоторых приобретенных ранее навыков, сохраняя в то же время то, что было ценным и полезным. Ребенок попал в хорошую школу. Ни в Кёльне, ни в Ульме, ни в Аугсбурге не смог бы он найти лучшего учителя. Рассматривая полотна Вольгемута после того, как он долгое время восхищался старинными алтарями святого Лоренцо и святого Зебальда, он смог оценить тот прогресс, которого достиг мастер, усвоивший уроки Плейденwurфа и превзошедший его. Произведения, предоставленные знатными семьями Нюрнберга — Халлерами, Тухерами, Имгофами, — отличались манерностью и неумелостью старых ма-

стеров первой половины XV века. Какая пропасть между старой и новой немецкой школой живописи!

В современных работах ощущался поиск новых форм и экспрессии в отображении реальности. Попытки еще осторожные, нерешительные, которые пока проявлялись только в появлении на картинах коренастых фигур, укрытых одеждой из плотной материи, под которой едва угадывались их очертания. Художники пока не решались работать с обнаженными моделями, что было недопустимо в Средние века. Если все-таки художник решался на подобную дерзость, то это были всего лишь эскизы, сделанные украдкой, которые едва ли могли бы дать глубокие познания анатомии человеческого тела. Тем не менее фигуры на старых алтарях Нюрнберга, которые часто рассматривал юный Дюрер в Нотр-Дам, Святом Зебальде и Святом Лоренцо, выглядели трогательно, в них робко пробивалась жизнь, подобно почкам весенней порой. Художники, которые преодолели формальный и манерный ирреализм первых мастеров Кёльна, Вестфалии, Саксонии и Богемии, изображали персонажей тяжеловесными, массивными, пока еще очень неловкими в новом обличье, но, по крайней мере, эти персонажи были уже живыми. Они были похожи на тех, кого можно встретить каждый день; это были уже не персонажи, выдуманные мастером Конрадом из Зёста, не почти прозрачные и невесомые фигуры мастера Бертрама. В их телах отсутствует изящество, но сколько искренности и желания в стремлении художника приблизиться к объективной реальности.

Дюрер может по праву назвать Вольгемута своим «вторым отцом», так как этот мастер помог ему увидеть столько истинно прекрасного в окружающем мире. В мастерской своего отца мальчик был пленником различных изделий из металла, орнаментов, твердых материалов, с которыми приходилось работать, используя молотки, ножницы, щипцы. У Вольгемута он познал наслаждение работы с блестящей и мягкой массой, которую выкладывали на палитру, с кисточками, которые окунали в масляные краски. Рисунки этого подмастерья ювелира, которые в силу профессиональной привычки были еще жесткими и угловатыми, также постепенно смягчались, согласовываясь с бархатистой нежностью тела, мягкими складками тканей.

Вольгемут пока не доверял ему самостоятельной работы, хотя быстро признал незаурядные способности этого ребенка; желая отшлифовать его талант, мастер заставлял мальчика изучать то же, что и других учеников; не протестуя, все они подчинялись учителю, в том числе и сам Вильгельм

Плейденвурф, хотя и был «сыном мастера». Необходимо, чтобы мастерство медленно проникало в ученика, становилось его неотъемлемой частью, бессознательно насыщая его творческую натуру. В течение длительного времени Вольгемут давал ему повседневные задания, соответствующие начальной стадии овладения техникой. Подготавливать дерево для картин, смешивать краски, мыть кисточки — все это необходимо делать довольно долго, прежде чем заслужить право взять в руки кисть и палитру. Месяцами он обучался искусству полировать и покрывать лаком дерево, прежде чем был удостоен разрешения завершить часть кафтана или кусочек голубого неба.

Несомненно, иногда Дюрером овладевало нетерпение, так как желание поскорее познать главные секреты мастера было слишком велико; но правила обучения были очень суровы и строго подчинялись прогрессу усвоения. Прошли годы, посвященные эскизам, рисункам, выполнению различных поручений, прежде чем наступил день, когда Вольгемут счел его достойным работать бок о бок с ним над живописью алтаря. Он пока еще не поручил ему самостоятельную работу, подчиняя его своему авторитету и превосходству, но постепенно, по мере того, как он ощущал, что ученик уже способен работать самостоятельно, он предоставлял ему все больше свободы.

Таким образом, все было тщательно распланировано в этой мастерской, полной беспокойных подростков, и четыре года, проведенных Дюрером в обучении, были для него отличной школой, которая способствовала его формированию и как личности, и как художника. Наконец однажды, когда он закончил полотно, к которому Вольгемут добавил только несколько штрихов, больше для формы, так как видел, насколько этот молодой человек уже превзошел его, мастер продемонстрировал всем это произведение. Он расцеловал ученика, и если он не признал, что теперь уже ученик стал мастером, у которого он сам должен брать уроки, то только потому, что хотел сохранить свой престиж в глазах других учеников. В глубине души Вольгемут ощущал также ту дистанцию, которая возникла между учеником, которого он воспитал, и им самим, какая в свое время возникла между ним и Плейденвурфом и, в свою очередь, между Плейденвурфом и мастером Бертольдом.

Он должен предоставить свободу своему ученику, так как теперь именно свободы не достает Дюреру для расцвета его таланта. Он должен теперь отправиться в странствия из города в город, знакомясь с тем, что и как рисуют художники

в других краях. Он, Вольгемут, не может больше ничего ему дать. Путешествуя по Германии, Дюрер встретит других мастеров, владеющих другой техникой, другими эстетическими идеями. Пусть он внимательно ознакомится с их мастерством, изучит его, сравнит, выберет, чтобы на основании всех этих уроков создать свое собственное искусство, исключительно оригинальное, непохожее ни на кого другого. Нюрнберг стал уже тесен этому молодому таланту, которому необходимо познать разнообразные достопримечательности огромного мира. А затем он вернется в Нюрнберг, обогащенный приобретенным опытом, и тогда его уже не будут стеснять рамки этого небольшого города. Он сохранит в памяти увиденные им пейзажи, картины, с которыми он познакомится. Он станет иным, так как обогатится мастерством других художников. Необходимо все это познать, чтобы превзойти...

ПЕРВОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

В ту эпоху главные центры немецкого искусства были сосредоточены в Нижней Германии, поэтому, покинув Нюрнберг, молодой Дюрер отправился на юг. Это путешествие на юг, который всегда привлекал немецких поэтов и художников мягким средиземноморским климатом и удовольствием жить в солнечных краях, могло бы привести ученика Вольгемута в Италию, которая, по рассказам немецких художников и купцов, была чудесной страной, но необходимо уметь сдерживать собственные желания. Дюрер видел совсем немного итальянских картин; он был знаком, в основном по рисункам, копиям, гравюрам, с мастерами Венеции и Флоренции, чей стиль очень отличался от немецкой школы живописи. Если бы юноша продолжил путь в том же направлении, то достиг бы Альп, а за гребнями их снежных вершин обнаружил бы склоны, покрытые цветущими мандариновыми и лимонными деревьями, и перед его взором предстала бы вся Италия, полная неги и удовольствия, ласковая и нежная.

Искушение велико, но следовало противостоять ему. Как художник, Дюрер не спешил знакомиться с искусством и техникой итальянцев. Его индивидуальность еще не окрепла настолько, чтобы без предварительной подготовки открыть для себя искусство, которое было ему практически незнакомо, а потому он едва ли был в состоянии понять и усвоить опыт итальянских мастеров. Для начала следует ознакомиться с идеями и техникой различных немецких школ, прежде чем отправляться в дальние края за Альпы, говорил Вольгемут. Возможно, он даже добавил, как человек, никогда не видевший Италии и чей темперамент был нордическим, что немецкому художнику нечему учиться в Италии. Эти слова не до конца убедили Дюрера, хотя он доверял мастеру; ему казалось, что современное искусство должно, насколько возможно, строиться на объединении элементов не-

мецкой живописи с итальянской, насколько противоречивыми они ни казались некоторым, особенно немцам. Возможно, он предчувствовал, что именно ему предстоит воплотить в жизнь эту амальгаму, так как он единственный в Германии XV—XVI веков будет обладать талантом, достаточно податливым, достаточно мягким, достаточно восприимчивым и — в то же время — в высшей степени устойчивым, чтобы, впитав опыт итальянцев, не нанести ущерба собственной индивидуальности.

Но момент для реализации этой идеи пока не наступил. Покорный советам Дюрера Старшего и своего «второго отца», он ограничится для начала путешествием по Германии. Позже, когда подобная поездка будет более благоприятна, он, возможно, решится поехать в Италию... В данный момент все, что он увидит во время путешествия — новые пейзажи, вдохновенные шедевры, оттеснит мечты об Италии. Прибыв в Нордлинген, первый важный этап его путешествия, он захотел остаться там, настолько сильное впечатление произвели на него архитектура, скульптура, живопись этого края.

Фридриху Херлину пятьдесят пять лет. Он — один из мастеров швабской школы, которая очень удачно сочетала влияние фламандских художников с истинной самобытностью национального темперамента. Несомненно, влияние Рогера ван дер Вейдена было слишком велико, чтобы позволить Херлину создать новую эру немецкой живописи, но этот художник полон обаяния, элегантности, в нем сочетаются живой интерес к реальности с монументальной чувствительностью и благоговейной пленительностью, которую он перенял у фламандцев. Но так как он не обладал ловкостью и сноровкой мастеров фламандской школы, то его фигуры сохраняли некую деревянную неподвижность, а его краски казались несколько кричащими и наивными. Долгое время он оставался верным традициям примитивистов; открыв пейзаж, он отважился писать его с робостью, полной энтузиазма, и в то же время с осторожностью. То, что в нем покорило Дюрера, так это его самобытность, которую он стремился сохранить, и что помешало ему превратиться в простого подражателя ван дер Вейдену. Среди художников швабской школы, которые непрерывно метались от покорного подражания фламандцам к национальной суровости, лишенной изящества и вычурности, Херлин представлял удачный пример плодотворного эклектизма. Дюрер был достаточно подготовлен, чтобы оценить все то новое, сдержанное и скромное в этом искусстве, полном благородства и це-

ломудрия. Главный урок, который ему преподали творения Фридриха Херлина, а также, вероятно, и его советы, — это стремление к гармонизации национального характера, твердого, полного грубой силы и богатого еще не осознанными возможностями, с чужеземным опытом при условии, что он может быть усвоен, не нанося вреда оригинальной индивидуальности немецких художников.

В Нюрнберге Дюрер не имел непосредственного контакта с фламандцами. Их влияние на Плейденвурфа было отфильтровано и в значительной степени искоренено Вольгемутом. Художник из Нордлингена, напротив, продемонстрировал, как можно использовать иноземный опыт с тем, чтобы обогатить манеру письма без ущерба для собственной индивидуальности. Дюрер вспомнит об уроках Херлина, когда сам окажется в Италии среди итальянских художников. А пока он наслаждается красотой и величием готической архитектуры Нордлингена и жадно впитывает бесценные советы Херлина вплоть до того дня, когда дух кочевника подскажет ему, что он уже получил все, что этот город мог бы ему дать, и что пора снова отправляться в дорогу.

Остановка в Нордлингене была для него всего лишь подготовкой к открытию истинных мастеров Швабии. Херлин — всего лишь эклектик и, как таковой, был неспособен вдохнуть жизнь в мощную школу живописи. Настоящей эстетической столицей был Ульм. Здесь Дюрер застынет в восхищении перед изящным и величественным собором с пятью нефами, построенным Ульрихом фон Эйсингеном. Он познакомится с известными скульпторами, которые создавали из дерева фигуры, казавшиеся живыми. Дюреру посчастливилось узнать наиболее выдающегося из них — Йорга Сирлина Старшего, который только что завершил работу над восхитительными скамьями для собора и воздвиг на большой площади три статуи могучих рыцарей, словно возникших из средневековых легенд.

Возможно, Дюрер был еще там в тот день 1491 года, когда художники и скульпторы Ульма провожали в последний путь самого выдающегося среди них — Йорга Сирлина. Уже прошло более двадцати лет, как не стало Ганса Мульчера, отца современной швабской живописи. Как жаль, что Дюреру не пришлось поучиться у этого удивительного художника, чьи творения молодой путешественник жадно искал во всех церквях Ульма.

Мастерство и техника Мульчера уже в прошлом, особенно после того, как его ученики смягчили его жесткую, ироничную манеру письма, общедоступную, комичную и трога-

тельную. В настоящее время в Ульме царят Ганс Шухлин и его зять, совсем молодой Бартоломе Цайтблом, но Мульчер остается инициатором, отцом, изобретателем нового направления живописи, и ученик Вольгемута пытается почерпнуть, изучая созданные им алтари, урок силы, строгости, сдержанности и величия.

Вся живопись Швабии происходит от Мульчера и зависит от него: даже те, кто пытаются заявлять себя наиболее независимыми, как Шухлин, как Цайтблом — сорокалетний художник, который впечатляет путешественника своей величием, размахом и фантазией, уже барочной. Художников в Ульме так много, что Дюрер только успевал перебежать из церкви в церковь, из одной мастерской в другую. То, что его больше всего покоряло в яркой манере письма молодых художников и их мрачных предшественников, — это лояльность и глубокая оригинальность их искусства — усвоив полезные уроки фламандцев, они использовали только их технические приемы. В этом ревностном и вдохновенном осознании немецкими художниками той эпохи уникальности своего характера, своих чаяний и надежд Дюрера восхищало благородное стремление народа освободиться от иноземного опекунства. Требовалось большое мужество, чтобы отказаться от влияния искусства, популярного и прибыльного, но самобытность искусства достигается ценой подобных отречений. В эту эпоху, когда немецкое искусство сгорало от нетерпения утвердить свою независимость и сохранить свои собственные национальные черты, все школы живописи пытались с большим или меньшим желанием и талантом сбросить путы опекунства и идти своим собственным путем, без навязанной помощи, без властного проводника.

Возможно, именно в Ульме это избавление восторжествовало в первую очередь. Молодой Дюрер легко находил общий язык с последователями Мульчера. Какие жаркие споры разгорались тогда в тавернах за кружкой пенистого пива среди этих подростков, полных энтузиазма, как, впрочем, это происходит среди подростков всех эпох и всех стран, мечтающих обновить лицо искусства в мире. Рисунки, которые показывал им Дюрер, его первые гравюры и небольшие произведения, которые он написал сам, без контроля и советов Вольгемута, приводили в восторг его сверстников. Он тоже работал над раскрепощением современной живописи, но с какой дерзостью, какой искренностью!

Констанца! Город церковных соборов, где немецкие художники имели возможность встретиться с итальянскими

мастерами, которых кардиналы включали в свои пышные свиты. Вот озеро, сверкающее среди безмятежных и милых лугов. Пленительный пейзаж, настолько успокаивающий, после гор и лесов, которые путешественник так часто встречал на своем пути. Время церковных соборов прошло. Констанца, избавленная от праздничной суматохи, снова становится небольшим городом, подобным многим другим, где все еще живо обсуждают грандиозные празднества, торжественные процессии, рыцарские состязания на копьях, теологические турниры, которые на какое-то время нарушали спокойный ритм жизни этого мирного городка.

Некоторые художники, приближенные к кардиналам и надеющиеся получить выгодные заказы, были настолько очарованы местными пейзажами, что решили остаться здесь. Присутствие художников, а также соперничество между кардиналами, которые поддерживали вихрь роскоши, пышных празднеств и красоты в этой обывательской среде, создавали в Констанце более стремительный, более веселый, более живой ритм жизни. Дремлющие провинциалы пробуждались, с восхищением наблюдая этот парад красоты, и это всеобщее возбуждение, вызванное церковными соборами, еще долго не утихало. Появлялось все больше ценителей искусства среди знатных горожан и купцов. Усилия, направленные на то, чтобы сделать свой город достойным знаменитых гостей, сделали самих горожан более утонченными и просвещенными. Город стремился теперь иметь больше художников и произведений искусства. Наконец, город глубоко италинизировался после того, как многочисленные духовные лица тосканских и римских церквей останавливались здесь на длительное время. Все это оставило след как в сердце горожан, так и в языке, а также в особой непринужденной манере жизни, с чем Дюрер еще никогда не сталкивался.

Констанца для него останется преддверием страны чудес, где неясная и в то же время властная музыка чего-то волшебного зовет вас. На фоне этого очарования, утонченного и опасного, он столкнется со строгим и объективным талантом художника, недавно ушедшего из жизни, привлеченного в Констанцу церковными соборами и оставившего в ней несколько своих наиболее выдающихся работ. Этот мастер, скромный, достаточно консервативный, отличался модернизмом настолько сдержанным и в то же время настолько реальным и смелым, что это придавало его полотнам акцент, никогда не встречавшийся прежде. Лукас Мозер, в самом деле, с необыкновенной деликатной нежностью напи-

сал не только алтарь святой Магдалины по заказу городского совета Тифенбронна; он смог необычайно искусно и утонченно передать чувства своих персонажей и одним из первых в нордическом искусстве придать пейзажу автономное значение, что делает его очень жизненным и выразительным. Впервые он сумел передать с удивительным мастерством знакомые ему пейзажи, деревья, дрожащие на склонах холмов, горы, покрытые голубоватой дымкой, зеленые гребни волн на берегу озера, которое он так любил и по которому отправил, не колеблясь, в плавание Лазаря и его сестер. Однако Лукас Мозер еще сохраняет в своем искусстве слишком устаревшие приемы, чтобы Дюрер, увлеченный новыми веяниями в живописи, избрал его в качестве своего гида. Тем не менее знакомство с творчеством того, кто был полвека назад наиболее смелым для своего времени новатором, преподало бесценный урок юноше, опьяненно-му молодостью и нетерпением создавать что-то новое.

В Базеле тоже проходил церковный Собор, шестьдесят лет назад, и с того момента тихий торговый город, который до этого кичился своим богатством и честностью коммерческих сделок, мгновенно возвысился до ранга патрицианского. Наблюдая высокопоставленных духовных лиц, останавливающихся в их домах, горожане переняли их манеры, их привычки, их любовь к роскоши. Когда было объявлено о том, что император Сигизмунд будет лично присутствовать на заседаниях Собора вместе с элитой европейской знати, взволнованные коммерсанты, гордившиеся старой частью города, поспешили придать ему великолепный вид, способный восхитить и удивить гостей. Многие художники поспешили перебраться в старый город, где их ожидала прибыльная работа. Одни принялись красить фасады домов в радужные тона в итальянском стиле, чтобы ласкать глаз прохожих. Другие работали над алтарями и переносными картинами, которыми восхищались бы прелаты и увозили бы их с собой по окончании Собора. А когда работа Собора и торжества закончились, когда кардиналы и знать разъехались, Базель, познавший новую жизнь, сохранил эту тягу к роскоши и культуре. Обретя вкус к произведениям искусства, город продолжал поддерживать художников и украшать церкви и свои дома.

В Базеле Альбрехт Дюрер окунулся в привычную атмосферу, знакомую ему по Нюрнбергу с детства. Здесь также царили и правили «знатные горожане». Торговля вдоль Рейна была в их руках. Они выступали скорее как посредники, обеспечивающие доставку товаров, а не как промышленни-

ки в Нюрнберге или банкиры в Аугсбурге, но они отличались также высокой образованностью и любовью к произведениям искусства. В Базеле, возможно, печатали даже больше гравюр, чем в типографиях Кобергера и его коллег. К печатникам относились с большим уважением, а издаваемые ими книги высоко ценились. Хотя итальянские гуманисты и презирали это новое изобретение, позволяющее размножить в большом количестве экземпляров одно произведение, пусть они хранят верность пергаменту и их каллиграфии, если их это устраивает. Печатные книги теперь приносят в каждый дом чудеса науки и поэзии. А фантастические иллюстрации позволяют любому домоседу отправляться в мечтах в любое недоступное путешествие... Не было ни одного дома, даже самого скромного, будь то ремесленника или крестьянина, который не был бы украшен гравюрой на дереве, раскрашенной от руки.

Но Базель привлекал не только печатанием книг и гравюр. Вслед за римскими кардиналами сюда проникла любовь к итальянской живописи. По примеру кардиналов знатные горожане покупали картины известных художников Сиены, Флоренции, Венеции. Их нежное и чувственное очарование, их выразительность, подчас драматическая, привлекали юного Дюрера, вызывая легкое волнение. Он не мог оставаться равнодушным к красоте, настолько мощной и в то же время трогательной. Свобода прежде всего техники, легкость, с которой художники обращались с формами и красками, изысканный такт, с которым они сочетали вкус к реальной и до какой-то степени воображаемой красоте, восхищали, пробуждая в нем страстное любопытство, ревность, дух соперничества. Вот то, говорил он себе, чего так недостает немецкой живописи, отягощенной традициями и робостью. Дети еще распевали куплеты итальянских песен, которые недавно напевали пажи кардиналов, и, слушая их, Дюрер ощутил странное желание узнать не только это искусство, но и жизнь, которая была так непохожа на образ жизни обитателей Нюрнберга.

До сих пор в каждом городе он знакомился с творчеством одного из мастеров немецкой живописи. В Базеле он столкнулся со швейцарской школой живописи, явно отличающейся от стиля художников по другую сторону Рейна. Ярким представителем этой школы XV века был Конрад Виц. Он прибыл в Базель из Констанции вслед за теологами Собора, женился и оставался здесь до тех пор, пока надвигающаяся эпидемия чумы не заставила его перебраться в Женеву.

Искусство Конрада Вица настолько опережало его время, что юный Дюрер испытывал изумление, рассматривая его творения; это было искусство, совершенно не похожее на то, что он встречал в Нордлингене, Ульме или Констанце. Совершенно отличное от того, чему он научился у Вольгемута. Этот удивительный Виц с поражающей легкостью буквально опрокинул все принципы, считавшиеся незыблемыми. Чувствовалось, что он прошел через фламандскую школу, извлек все, что считал полезным, но, окончив обучение, этот удивительный художник начинает писать так, как никто до него не писал. С ошеломляющей ловкостью он проникает в душу объектов, угадывая их наиболее скрытую индивидуальность. Чутко прислушиваясь к биению всего живого, он передает на своих картинах их глубинную жизнь. Его манера рассматривать, подбирать формы настолько нова, как будто он видит все в первый раз. Его пейзажи — сама реальность, где тщательно выписаны мельчайшие детали — прозрачный камешек, травинка, которую колышет ветер, волна, ударяющаяся о прибрежные скалы. Другие художники уже писали это, и Лукас Мозер, создавший первый морской пейзаж в европейской живописи, уже предчувствовал то, что Виц изобразит в *Чудесном улове*. Но у Вица пейзаж неразрывно связан с жизнью людей. Он не является объектом, который всегда остается чуждым для вас, какую бы нежность вы ни испытывали по отношению к нему.

Конрад Виц добился максимального единения человека с окружающим миром, и поэтому фигуры людей отличаются настолько забавной и парадоксальной грацией, что с необычайной легкостью передвигаются в пространстве. Сравнивая себя с этим мастером, ушедшим из жизни более полувека назад, Дюрер чувствует, что не смог бы в то время добиться подобного новаторства. Конрад Виц обладал какими-то секретами, которые он, Дюрер, несмотря на свой дар интуиции и терпения, не смог бы разгадать. Художник, написавший алтари в Базеле, которые Дюрер тщательно изучил, и алтарь в Женеве, который он знал только по копиям, продемонстрировал Дюреру больше важнейших истин, чем он смог узнать в родном Нюрнберге и во время своего «тура по Германии». Виц, действительно, сумел достичь вершин, до которых поднимаются только совершенное смирение и огромная любовь, сочетающаяся с мощным талантом. Возможно, еще слишком рано, чтобы осознать тайны его творчества. В то время Дюрер еще не обладал теми качествами, которые были необходимы, чтобы оценить его по достоинству.

Несомненно, Дюрер понял, что Конрад Виц — один из тех выдающихся мастеров, чья индивидуальность обрекает их на одиночество, что за ними невозможно следовать, так же как и их копировать, потому что то, чем они обладают, едва ли можно передать миру. Вероятно, Дюрер покинул Базель, так и не разгадав его тайны. Если бы он был жив, возможно, он объяснил бы это молодому художнику, достойному быть посвященным в его тайну.

Проходят годы. Было бы разумно подумать о возвращении домой. Тетрадей с эскизами становится все больше, и молодой человек, путешествующий по дорогам Эльзаса, теперь уже не тот наивный подмастерье, который когда-то покинул мастерскую Вольгемута, чтобы узнать мир. Нагруженный рисунками, переполненный впечатлениями от пейзажей и всех произведений, которые ему удалось увидеть, обогащенный опытом, в первую очередь опытом человеческим и опытом художника, Дюрер решил прежде, чем вернуться домой, посетить еще два города, о которых был столько наслышан, — Кольмар и Страсбург.

Это у него не отнимет много времени, затем он направится в родные края, так как и так уже слишком задержался. Больше всего он хотел бы встретиться с художником, которого он знал по рисункам и многочисленным гравюрам, а не по полотнам, и чьи советы были бы очень ценны для Дюрера. До сих пор во всех городах, которые он посетил, он знакомился с наиболее выдающимися мастерами по их работам, так как Мульчер, Мозер и Виц были уже мертвы. Ни один из тех художников, с которыми он встретился лично, ни Херлин, ни Цайтблом, ни Фриз, которого он узнал в Базеле, не смогли ответить на наиболее волнующие его вопросы. Ушедшие из жизни мастера были, несомненно, более красноречивы, чем здравствующие, но страстно желающий овладеть техникой Дюрер хотел видеть художников в процессе работы. Он хотел бы получить теоретические советы, сопровождающие демонстрацию техники письма, с палитрой в руках перед нетронутым панно.

Ему следовало поторопиться! Смерть не считается с нашей медлительностью. Мы позволяем ей настигать тех, кого мы сочли бы за счастье узнать, тех, кто был наиболее необходим нашему уму и сердцу, не успев получить того, что они могли бы нам дать. Человек всегда не поспевает за собственной жизнью, а когда завершается его жизненный путь, трудно подсчитать, сколько важнейших встреч с судьбой остаются неосуществленными.

Мартин Шонгауэр умер незадолго до прибытия Дюрера в

Кольмар. Не было ни одного художника, который пользовался бы такой славой в Германии. Возможно, потому, что он сочетал средневековую нежность с новшествами Возрождения — его палитра светла и богата, а воодушевление легкое и грациозное. Родившийся в Швабии, он, как и Дюрер, прошел первое обучение в мастерской отца — ювелира; с детства он сохранил вкус к реализму, создавая штифтом тщательные и четкие эскизы. Он обучался живописи у Каспара Изенманна из Эльзаса, сохранившего натурализм примитивистов. Шонгауэр сформировался как художник среди равнин Эльзаса, ласкающих взор и рассудок. Он полюбил эти края, с которыми так гармонировала его манера письма, полная благоговения и скромной и нежной чувственности; ему не было и пятидесяти, когда он ушел из жизни, и все его творения пронизаны светом юности. Его гравюры, которые сразу же стали знаменитыми, способствовали распространению его славы в наиболее удаленные города Германии. Он никогда не был в Италии, но в его живописи сквозило отдаленное предвосхищение флорентийских мадонн, которых он никогда не видел.

Наконец, Страсбург — последний этап перед возвращением домой. Страсбург и его величественный собор с витражами, процветающие типографии, изобилие гравюр, которые продавали даже на сельских ярмарках. Это — один из наиболее активных и плодотворных центров искусства. Даже швейцарцы приезжали сюда для ознакомления с искусством, в котором переплетались эстетические тенденции Франции и Германии.

Край мощного эклектизма, который, сохраняя собственную индивидуальность, был открыт различным внешним влияниям, Эльзас играл важную роль в культуре XV века.

Красота сельских пейзажей, сердечность его обитателей, сочетание немецкой сдержанности с латинской грацией — все это привлекало молодых художников, которые на этом перепутье различных направлений живописи могли почерпнуть много полезного опыта. Прекрасные скульптуры Никола Лёрча в городской ратуше, впечатляющее оформление собора еще более усиливали для Дюрера очарование этого края.

Среди художников с наиболее яркой индивидуальностью Дюрер познакомился с молодым Гансом Бальдунгом Грином, который уже в девятнадцать лет проявлял многообещающий талант, исключительно своеобразный, наиболее необычный в новом нордическом искусстве. Его трагическое ощущение жизни и смерти, грандиозная меланхолия, его

порой шокирующие традиционалистов краски — все эти контрасты вызвали у юного Дюрера чувство глубокой симпатии к этому эльзасцу, чье фантастическое воображение и благородный талант делали из него одну из самых замечательных личностей, кого встретил Дюрер во время своего странствия. Расставаясь в день отъезда, с энтузиазмом обещая встретиться вновь, Ганс Бальдунг Грин и Альбрехт Дюрер величали друг друга мастерами немецкой живописи. Каждый из них был достоин этого звания в равной степени, и когда они встретились вновь, реализовав в своих шедеврах юношеские мечты, они с волнением вспоминали эти дни юношеской экзальтации, пережитой вместе тогда, под солнечным небом Эльзаса.

А вот, наконец, поля и сады, окружающие город, где он провел детство, где созрели его первые юношеские мечты. Знакомый шум улиц, хорошо известные лица, мелькающие в дверях лавок, эхо решительных шагов молодого человека по мощеной мостовой. Уже спешит навстречу мать, всегда болезненная и утомленная, отец, перебирающий четки, собирающийся вскоре расстаться с инструментами ювелира, его друзья детства, крупный Вилибальд Пиркгеймер, выходящий из соседнего дома, с которым они тут же стали тужить друг друга кулаками по старой традиции детства. Какое счастье обрести снова этот прочный мир, который будет постоянно с тобой, который не исчезнет завтра в радости и печали постоянных расставаний, и ощущение влияния, какое на нас оказывает все это — родной дом, родители, друзья, привычная обстановка, но среди всего этого, возможно, еще больше чувствуешь, что любой отъезд — не более чем искушение, что все здесь — и люди, и вещи — для того, чтобы удержать нас.

Объятия, расспросы. Хотели, чтобы он рассказал обо всем, что видел, что узнал, и его сразу охватывает странное замешательство возвращения; невозможность передать все, что непередаваемо, привести в порядок массу ощущений, впечатлений, произведений, воспоминаний. Горькая ностальгия по всему тому, что позади, и что любое неосторожное слово возвращает к жизни. Сложно совместить две личности — ту, которая покидала отчий дом, и ту, которая вернулась... И кажется, что комнаты стали уже, а потолок ниже, хотя Дюреры занимали приличный дом состоятельных ремесленников!

Но самым сильным было ощущение непоправимости происшедшего, уверенности в том, что он упустил что-то очень существенное, что он ходил взад и вперед у порога,

который не смог или не решился переступить. Убеждение в том, что он еще не накопил необходимого опыта. Пока он только предчувствовал, что в период странствования по Германии у него не хватило мужества разорвать замкнутый круг, который снова привел его в исходную точку, тогда как следовало пойти дальше, по другую сторону Альп, в залитые солнцем долины, спускающиеся к морю.

Как бы велико ни было его удовольствие, с которым он странствовал из города в город в течение четырех лет, Дюрер чувствовал, что это было всего лишь путешествие как необходимое дополнение к его обучению. То, что ему предстояло совершить теперь, — это паломничество по любви, путешествие, которое не считается обязательным для молодых художников; путешествие, которое не совершали ни его отец, ни Вольгемут, ни Плейденвурф...

Он посоветовался с Вольгемутом: сам мастер никогда не был по ту сторону Альп, но знал, что там создают великолепные полотна. Конечно, было бы хорошо молодому художнику обогатить как свои познания в техническом мастерстве, так и эстетический вкус. Он обладает достаточно сильной индивидуальностью, чтобы усвоить опыт итальянских мастеров, избежав простой имитации. Пусть он отправляется всюду, куда пожелает! Подобные странствия будут только способствовать расцвету его таланта.

ИТАЛИЯ, НАКОНЕЦ...

На этот раз не могло быть и речи о том, чтобы прохладиться. У Дюрера было слишком мало времени, чтобы задерживаться в городах или деревнях, по которым проходил его путь. Ненасытное любопытство, которое двигало им в ходе первого путешествия, было частично удовлетворено «туром по Германии». Если четыре года назад он жадно впитывал все впечатления, любой опыт, который дарил ему судьба, то теперь он имел четкую цель: Италия.

Вплоть до Аугсбурга он останавливался только, чтобы поесть, переночевать, посетить церковь в поисках старинных или современных картин. Изумительные пейзажи пленяли его и пытались удержать, но он не поддавался искушению, мечтая о сказочной стране, о которой он слышал столько удивительных историй, которая сверкала в его воображении как место, созданное гениями или богами, эта влажная и роскошная столица, раскинувшаяся на островах, на берегу изумрудной Адриатики. Но пересечь столицу Швабии, не остановившись в ней, было бы непростительной ошибкой для молодого художника. Аугсбург был одним из наиболее знаменитых центров немецкой живописи. Хотя Аугсбург и Нюрнберг, особенно их купцы и банкиры, часто соперничали друг с другом, Дюрер слышал, как расхваливали аугсбургских художников и в мастерской его отца, и в мастерской Вольгемута. Появление сословия патрициев, обладающих большими деньгами и в то же время изысканным вкусом, привело к тому, что Аугсбург стал играть в Германии примерно такую же роль, как Флоренция в Италии. И здесь, и там негоцианты и деловые люди сосредоточили в своих руках политическую и экономическую власть и диктовали художественный вкус.

Патриции Аугсбурга занимались в основном импортом, транзитной торговлей, ростовщичеством. Торговля с Италией и Нидерландами осуществлялась через банки. Они «кон-

тролировали» все сделки настолько успешно, что не упускали ни одной из них, не получив соответствующей прибыли. Часть этой прибыли, к счастью, они тратили на художников, которых привлекали ко двору, в силу их стремления к роскоши, тщеславия и искреннего увлечения прекрасным. В самом деле, можно было подумать, что оказываешься при дворе принца, когда попадаешь во дворец Фуггеров, роскошный и комфортабельный, декорированный с таким великолепием, какое могут себе позволить огромные деньги, и с таким вкусом, который благоприятствовал тесным связям с художниками, способствующими совершенствованию вкуса нескольких поколений знатных буржуа.

Между тем Фуггеры разбогатели сравнительно недавно. Эта семья, осуществляющая крупные поставки самому императору и Святому престолу, державшая в зависимости достаточно многих обедневших и задолжавших знатных горожан, не имела аристократического происхождения. И тем не менее Фуггеры были достаточно образованными и утонченными, чтобы изображать из себя благородных буржуа. Они не отрицали своего крестьянского происхождения, даже сам Ганс Фуггер, благодаря которому Фуггеры вошли в историю. Он был слишком тщедушным, чтобы работать в поле, и решил попытать счастья, став ткачом, а затем, потерпев неудачу и на этом поприще, отважился на авантюру — решил заняться коммерцией. Это происходило в конце XIV века. А через сто лет, в третьем поколении, Фуггеры вели дела на равных с монархами. К ним относились с уважением во всех центрах искусства и коммерции, их бумаги высоко ценились на всех рынках. Одного века было достаточно, чтобы их авторитет и престиж, поддерживаемые деньгами, в ту эпоху, когда начало высоко цениться могущество денег, возвели их в ранг принцев. Их активность, образованность и корыстолюбие, умело сочетающееся со щедростью и честностью, сделали их самыми богатыми в Европе, а значит, и наиболее уважаемыми. «Доброе имя дороже пояса с золотом», — Фуггеры обладали и тем и другим. Жадные до наживы и неуступчивые, они проявляли сочувствие беднякам и опекали художников.

В этом роскошном и одновременно простом особняке всегда был накрыт стол для художников. В отличие от нуворишей, кичившихся своим богатством, Фуггеры, сознающие, что принадлежат к династии исключительных людей, не пытались соперничать со знатными горожанами. У Фуггеров Дюрер обнаружил такой основательный комфорт и пышность, какие были присущи патрициям Нюрнберга —

Имгофам и Тухерам, занимавшимся коммерцией. Приветливо встреченный хозяевами дома, которые попросили его показать свои гравюры и рисунки, путешественник оказался среди ювелиров, скульпторов, художников, работавших для «дома». Он не застал старого Якоба Фуггера, сына Ганса, ушедшего из жизни двадцать пять лет назад, — старика с крупным носом и недоверчивым взглядом, который был настоящим творцом семейного состояния. Зато он познакомился с его сыновьями — приветливым Ульрихом, с грустным выражением лица, чей утонченный профиль и взгляд мечтателя свидетельствовали о том, что он гораздо более увлечен искусством, чем коммерцией, и Якобом II, которого, чтобы отличать от отца, называли Якоб Богач, как если бы отцовские миллионы не имели ничего общего с богатством, заработанным им самим. Питая глубокую симпатию к Ульриху, Дюрер, тем не менее, восхищался Якобом Богачом как личностью, преданной делу, блестяще справлявшейся с любым начинанием. Якоб Богач мог бы быть, несомненно, крупным государственным деятелем, настолько же успешным, как и банкиром. Этот мужчина с ясным взглядом, твердым и ироничным, тяжелым подбородком, тонкими губами, унаследовавший крупный нос отца одновременно с талантом предпринимателя, был своего рода гегемоном в европейской коммерции. Когда монархи испытывали денежные затруднения, они обращались именно к Якобу Богачу, который предоставлял ссуды только под высокие проценты. И при этом, щедрый и расточительный, он платил большие деньги за картины, которые ему нравились, оказывал денежную помощь лучшим художникам Аугсбурга, заказывал свои портреты иностранным художникам, появлявшимся в городе.

Так как по природе своей он был добрым, и, возможно, также из-за опасения упустить неизвестный талант, он окружал себя молодыми художниками, которые пока еще не стали знаменитыми. Его щедротами пользовались не только молодые художники, но и такие признанные мэтры, как Ганс Гольбейн и Ганс Бургкмайр, которые поднялись до ранга «художников при дворе». Встреча с этими знаменитыми художниками была для Альбрехта Дюрера настолько же важной, как и открытие творений Мульчера, Вица, Мозера, которыми он восхищался во время «тура по Германии». В Нордлингене, Ульме, Констанце, Базеле, Кольмаре он столкнулся с наиболее мощными, наиболее аутентичными аспектами искусства Германии, Эльзаса и Швейцарии. Даже художники, находившиеся под влиянием фламандской

школы, сохраняли нордический характер собственной индивидуальности. В Аугсбурге, напротив, Дюрер познакомился с немецкой живописью, находившейся под сильным влиянием итальянских художников.

Между Аугсбургом и Венецией существовали не только тесные деловые и культурные связи. Художники, окружавшие Фуггера, едва ли не заявляли, что настоящая живопись только в Италии и что овладеть этим искусством можно только, пройдя обучение у мастеров Мурано. Остановившись в Аугсбурге, Дюрер был уже близок к Венеции и, несомненно, для него было бы полезно для начала познакомиться с опытом итальянской школы из вторых рук, отфильтрованным и уже усвоенным местными мастерами в соответствии с немецким темпераментом, их вдохновением и возможностями.

У Ганса Гольбейна, которого позже назовут Старшим, чтобы отличать от его знаменитого сына, Дюрер отметит сочный итальянизм скорее в образе мышления, чем в технике и эстетике. Его манера письма отличалась эклектикой: художник, усвоивший лучшее, что могла дать фламандская школа, уже ввел в свои картины элементы Ренессанса — это был эклектизм во времени и пространстве. Гольбейн как бы примирял Средневековье с Возрождением с таким же наслаждением, как он примирял немецкий талант с итальянским вкусом. Его индивидуальность была менее яркая, чем у мастеров, которых уже встречал Дюрер, возможно, из-за этого эклектизма, но он предоставил молодому художнику возможность познакомиться с иноземным искусством. Гольбейн привлекал не столько своим талантом, сколько удивительной способностью собирать и использовать все то, что он находил полезным и нужным у других. Ему были присущи как достоинства, так и недостатки эклектика. Его произведения, особенно огромный алтарь, который он только что закончил для собора в Аугсбурге, пленили молодого художника, но, возможно, наиболее ценным впечатлением было эффективное использование Гольбейном опыта итальянской и фламандской школ живописи. Он передаст своему сыну эту легкую и блестящую манеру, что представляло бы опасность, если бы сын не превзошел отца в искусстве живописи, придав ей оттенок исключительной простоты и мощной достоверности в изображении действительности.

Альбрехт Дюрер также устоял перед опасным обаянием Гольбейна Старшего. Знакомство с его творчеством послужило для молодого художника еще одним уроком наряду с теми, что он получил в ходе своего «тура по Германии». Но

он оценил по достоинству способность мастера без ущерба для собственной индивидуальности включать в свою живопись такое количество иностранных элементов, сохраняя их жизнеспособность. Кроме того, встреча с Гансом Бургкмайром также помогла ему избежать слишком сильного влияния Гольбейна.

Двадцатидвухлетний Бургкмайр имел в своем активе уроки отца, признанного художника, обучение у Шонгауэра, взявшего его в ученики с пятнадцати лет, путешествие в Италию, без чего ни один художник Аугсбурга не верил, что сможет держать кисть. Все, что он увидел и чему учился, он пока плохо «переварил», и, обладая сильным темпераментом и упрямством, он предпочитал идти собственным путем, не заботясь о том, чему его научили, за исключением некоторых полезных рецептов, усвоенных в мастерской. Альбрехт Дюрер нашел в нем близкого по духу художника, так как у обоих был один и тот же идеал: обновление немецкой живописи, включая все лучшее, что могли дать иностранные художники. Ни один из них не довольствовался эклектизмом Гольбейна. Обогащение техническими приемами, углубление их эстетики как для одного, так и для другого не были важны настолько, как достоверность натуры и осознание собственной индивидуальности.

Дюрер обнаружил, что Бургкмайр преследует тот же идеал, что и Ганс Бальдунг Грин, которого он встретил в Кольмаре. Оба обучались у Шонгауэра, оба сумели освободиться от той слащавости, которая может иметь столь же неограниченную власть, что и наиболее грубая жестокость. Бургкмайр не следовал слепо ни за одним из художников, которых изучал. Ни эльзасцы, ни итальянцы не затронули его оригинальности. Оба оказались достаточно сильны, чтобы, восхищаясь мастерством, устоять перед влиянием самого деспотичного таланта. Если нужно посетить Венецию, чтобы узнать, что нового делается в Европе, говорил Бургкмайр, уже побывавший в Италии, мы должны уберечь себя от того, чтобы писать, как венецианцы. Имитируя их, мы потеряли бы собственные достоинства и никогда не смогли бы обрести их вновь.

Дюрер не нуждался в подобном предупреждении. Еще во время первого путешествия, знакомясь с мастерами, он с гордостью осознал силу и оригинальность собственного таланта. Те, кого он узнал в Аугсбурге, только укрепили это впечатление. Хотя идеал Дюрера и Бургкмайра совпадал, но пути его достижения двумя художниками значительно отличались. Если раньше Дюрер опасался, что престиж Венеции

и мощная красота ее искусства могли бы быть опасны для него, то теперь он знал, что может рискнуть посетить без ущерба для себя этот город талантов и волшебства.

Итак, он покидает Аугсбург и снова отправляется в путь. В городах, где он останавливается, он открывает для себя новое искусство, довольно отличное от того, какое он видел в Швабии. Тирольские художники также испытывали влияние итальянской школы, но их привлекали не изящество, не мягкий почерк художников Венеции: итальянец, оказавший на них наибольшее влияние, — не нежный венецианец, а виртуоз холодной гаммы цветов, резкий и суровый талант, внушающий уважение горцам своей энергией и твердостью. Говорили, что его персонажи словно выточены из мрамора: они величественны и холодны, как статуи. Когда Мантенья писал, говорили, что он словно вырезает из камня или обжигает эмаль.

Мантенья снискал славу и признание среди тирольцев Ботцена, Инсбрука, Брюнека, Бриксена. И, возможно, Пахеры никогда не смогли бы реализовать свой необычный и прекрасный талант, если бы они не знали работ Мантеньи. За три года до этого Михаэль Пахер закончил большой алтарь, заказанный епископом Бриксена. Другой алтарь, который он только что завершил, изображающий историю святого Вольфганга, еще сверкал свежими красками. В мастерской Пахера Дюрер почувствовал обжигающую объективность и мечтания тирольцев, освещенные пленительным и радужным светом, как небо Венеции. Драматичная живость изображения, нервная острота его фигур придавали искусству Михаэля Пахера фантастическую элегантность. Восхищаясь мастерством художника, Дюрер ощущал влияние Италии, но чувственное очарование итальянцев подавлялось пуританством горцев. Кроме того, любовь к объекту здесь соседствовала со способностью вводить в мир реальности странные видения снов и мечтаний.

Но необходимо вырваться из этого очарования. Насладившись алтарями Пахера и получив ценные советы мастера, путешественник снова отправляется в путь. Еще несколько дней, и появится изумительный спуск к Тренто, где начинается земной рай, более прекрасный, чем его можно было бы вообразить.

И наконец, Италия! Дивные сады, где кажется, что деревья растут и плодоносят сами по себе по божьей милости. Дома, выкрашенные в веселые цвета, греются на солнце. Розовые и белые поля виноградников, увешанных гроздьями, словно гирляндами. Тренто и его старинный со-

бор, дворцы из мрамора, чьи владельцы соперничают по пышности и элегантности со знатью Рима или Сицилии. Полноводная река Адидже, пересекающая кукурузные поля и виноградники. Замки с квадратными башнями венчают холмы, на склонах которых узловатая виноградная лоза накапливает во время зимнего отдыха горячность вина будущего урожая.

Верона. Готические дворцы вдоль широких улиц. Статуи всадников на площадях и на могилах. Строгая и изысканная красота, отшлифованная веками. Поколение за поколением оставляло здесь лучшие достижения человеческой мысли и искусства. Соперничающие за власть сеньоры утверждали свое могущество изобилием произведений искусства, которые восхищали и изумляли Дюрера. Его очаровала эта жизнь, полная неги и удовольствия, свободная от той скованности, которую не решалась сбросить с себя немецкая буржуазия, несмотря на огромные богатства.

Даже фантастические монстры на фасадах церквей романского стиля выглядят довольно добродушно.

Все его восхищает: старинный римский амфитеатр классических форм, у ступеней которого ютятся жалкие лачуги, где обитает полуголодный, но веселящийся люд; фрески Пизанелло, где ловкие святые в турнирных доспехах отправляются сражаться с драконами, провожаемые влюбленными взглядами прекрасных дам, одетых, как при дворе французского короля. А по вечерам он отправляется помечтать на берег Адидже, бурно несущей свои воды вдоль набережной. Он бродит по садам, где его окружают диковинные южные деревья: лавр с листьями словно из бронзы, высокие мрачные пики кипарисов, яркие гранаты, бархатистые шелковицы. Ему так хотелось встретиться со знаменитым Мантеньей, но сеньоры Мантуи ревниво удерживали мастера рядом с собой, поэтому Дюрер ограничился знакомством с его замечательными творениями в церквях и дворцах.

Все это удержало бы его здесь подольше, если бы не нетерпение, которое возрастало по мере приближения к Венеции. Остановится ли он в Падуе, чтобы ознакомиться с фресками Мантеньи? Поймет ли он трогательное и возвышенное «послание» маленькой часовни, построенной ростовщиком с целью добиться Божьей милости и украшенной знаменитыми фресками Джотто? Что может значить Джотто для Дюрера? Поразит ли молодого художника этот архаизм, преисполненный святости, или его охватит предчувствие, что вся живопись, и сегодняшняя, и завтрашняя, сосредото-

чена, как в зародыше, в этой часовне, где Скровеньи* хотел искупить свои грехи?

И он направляется к морю, сгорая от нетерпения увидеть, наконец, Венецию, которая все приближается.

Колокольни на островах напоминают крупных птиц. Вскоре откроется лагуна, где кишат рыбацьи парусные лодки и изящные галеры. Мраморные фасады дворцов, отражаясь в море, создают иллюзию движущегося в зеленоватой воде мрамора. Перед ним Венеция с ее византийскими куполами, мозаикой, сверкающей и трепещущей в море, необычными и прекрасными домами.

Это — совершенно другой мир. Смуглые хорваты с длинными усами и турки в тюрбанах из шелка. Торговцы в ярких красных шапочках и замшевых кафтанах.

Куртизанки в нарядах, более блистательных, чем у принцесс, с глубокими декольте, выставляющими на показ соблазнительную грудь. Сопровождающие их пажи, несущие на руках крошечных собачек, обезьянок и попугаев.

После нескольких недель состояния эйфории от всего увиденного молодой художник стал постепенно успокаиваться. До этого момента он только наслаждался удивительным спектаклем, его забавляли уличная суета, игра огней в небе и на воде, кавалькада облаков, проплывающая над золотыми куполами, но теперь он вооружился альбомом для эскизов, коробкой акварельных красок, серебряным карандашом. Мало привыкший к беспечной жизни, Дюрер возвращается к активности, типичной для немца, усердного и пунктуального. Он покидает улицы с их очарованием и посещает ателье художников, знакомится со знаменитыми коллекциями, подолгу задерживается в церквях, где Богоматерь необычайной красоты, одновременно реальной и божественной, протягивает ему новорожденного младенца.

Он посещает ювелирную мастерскую Карло Кривелли, недавно умершего, где знакомится с его Мадоннами из золота и ангелами, выточенными из редких сортов мрамора и драгоценных камней. Этот вид искусства с его сухой и точной манерой, искусство ювелира, ему знаком с детства; но в то же время ювелиры не боялись давать волю фантазии, создавая орнаменты, и могли украсить портики гирляндами из диковинных и живописных плодов. Однако это блистательное искусство, подчас парадоксальное, привлекательное

* Капелла Скровеньи — часовня, построенная по заказу Скровеньи, где в 1305 году Джотто создал цикл из 38 фресок на темы из жизни Девы Марии и Иисуса Христа.

и ироничное, его отвлекает от главного. Молодого художника больше привлекает мощная объективность сицилийца Антонелло да Мессина, которого нет в живых уже пятнадцать лет; он объездил всю Европу, ознакомившись и впитав приемы мастерства различных школ живописи. Но насколько эклектизм Антонелло отличался от Гольбейна, который только робко и неловко использовал иноземные стили! Для сицилийца не существовало ничего чужеродного: техника фламандцев ему была настолько же знакома, как и тосканцев, и в этом грандиозном синкретизме зарождалось новое европейское искусство.

Дюрер встретил соотечественников, которые, как и он, прибыли познакомиться с новой манерой живописи. Некоторые из них остались на всю жизнь на берегу лагуны и, казалось, забыли родные края, ограниченность и скaredность мелкой немецкой буржуазии. Они италинизировались и в манере поведения, и в именах; некоторые из них даже соперничали с венецианскими художниками. Дюрер с удовольствием посещал Джованни д'Алеманья, который, покинув Аугсбург, обосновался в Мурано и, взяв жену из семейства Виварини, работал с ними, создавая алтари для церквей и монастырей.

Остров Мурано похож на восточный ковер, брошенный на воду. У венецианских патрициев были здесь роскошные сады, где они отвлекались от меркантильных забот среди благоухающих цветников и цветущих деревьев. На этом маленьком острове, который, казалось, может унести волной, работали только с наиболее деликатным и наиболее хрупким материалом — практически невесомым стеклом, прозрачным, как вода, радужным, как небо. В изумительных изделиях стеклодувов Мурано отразилось отточенное веками мастерство... Здесь Джованни д'Алеманья, обретя счастье на новой родине, рассеянно слушал рассказы молодого путешественника об Аугсбурге и Фуггерах.

Благодаря ему Дюрер сблизился с Виварини, Антонио и Бартоломео, которые одними из первых порвали с традициями готики мастеров прошлого века и медленно, в поисках собственной манеры письма, освободились также от влияния Пизанелло и Джентиле да Фабриано, художников с материка, которых не пленил волшебный *дух островов*.

Медленно, шаг за шагом, Виварини добились творческой независимости, находясь в изоляции на острове, вдали от ярмарки идей, создавая собственный оригинальный стиль, который сделал их подлинными инициаторами современной венецианской живописи. Но пока они еще не сформирова-

ли окончательно собственный независимый стиль; они все еще были отягощены архаическим маньеризмом, были слишком деликатны в изображении пейзажей. Их персонажи еще сохраняют холодность, а цветовая гамма не вышла за рамки традиционной, но дух новаторства настолько силен и так велико желание освободиться от штампов, унаследованных от Падуи, Вероны и Флоренции, что Дюрер с горячей симпатией изучает работы этих мастеров, сбросивших пути Средневековья, в творчестве которых уже пробивается и начинает расцветать дух Ренессанса. Особенно привлекает Дюрера самый молодой Виварини — Альвизе, наиболее близкий ему по возрасту и стилю, обладающий талантом, способным обновить эстетику и технику эпохи.

Как ни ценен был вклад этих художников, тем не менее Дюрер не мог научиться у них тому, ради чего он прибыл в Венецию. Он сам уже превзошел их в мастерстве, чувствует себя новатором в большей степени, чем они: готика, от которой они так и не смогли до конца освободиться, оставляет их позади наиболее передовых течений, с которыми Дюрер уже познакомился, впитывая все новое с ненасытной жадностью.

Кто же те венецианцы, у которых он получит, наконец, уроки, которые ему не смогла дать ни одна область Германии? Он отправляется ознакомиться с недавно законченной работой Витторе Карпаччо — циклом картин, посвященных святой Урсуле. Здесь он столкнется с новейшим и наиболее изысканным проявлением замечательного таланта, одновременно доброго и глубокого, по имени Карпаччо.

В его работах не осталось и следа готики. Дух Ренессанса возвышает его картины настолько, что, кажется, сама природа перешла на его картины. Его религиозные чувства полны значительности и нежности. Его любовь к жанровым сценкам, забавным деталям не мешает ему подняться над простым воспроизведением увиденного. Он умеет рассказывать и делает это блестяще, со смесью симпатии, юмора, беспечности, которые маскируют размах его таланта. Он не просто художник — он поэт с сердцем, чутким к человеческим драмам, утонченным умом, живым интересом ко всему. Прекрасный хроникер грандиозных венецианских праздников, он предпочитает пышным процессиям на площади Святого Марка теплую задушевность домашнего гостеприимства, девственный покой комнаты молодой девушки, куда проникают ангелы в лучах солнца, уголок порта, где качиваются парадные лодки со свисающим в море углом турецкого ковра.

В попытке изобразить реальность и включить ее в фавулу, которую создает его воображение, Карпаччо достиг такой степени изящества, сочетающегося с нежной и целомудренной сдержанностью, что невозможно оторвать взгляд, привлеченный этим удивительным открытием. Карпаччо совершенно не похож на других художников Мурано. Хотя он и сформировался в школе Виварини, он продвинулся намного дальше в умении отражать реальность, одновременно объективно и одухотворенно. И тем не менее остается еще что-то, что его удерживает в последний момент сделать последний, решительный шаг, — его увлечение жанровыми сценами, его сдержанность, в которой его упрекали некоторые, и, несомненно, недостаток смелости и мужества. Его мастерство в изображении пейзажей, пространства, воздуха, легкого, эластичного и вибрирующего, одухотворенной человеческой красоты, его мечтательная и нежная меланхолия — все это восхищало Дюрера. Он очень внимательно изучал Карпаччо; он даже заимствует у него некоторые живописные детали, в которых тот был мастером. Но не Карпаччо произведет на него ослепляющее впечатление, станет главным его открытием, которое и через десять лет, когда он снова вернется в Венецию, заставит снова обратиться к Беллини как к неоспоримому авторитету. «По-прежнему самый выдающийся художник Венеции», — напишет он тогда, преклоняясь перед мастером, которому он многим обязан.

В самом деле, в толпе художников венецианской школы, среди которых зарождалось новое искусство, которое превзойдет по совершенству и смелости всю итальянскую живопись этого века, выделялась личность, настолько мощная, и авторитет, настолько неоспоримый, что ему невозможно было отказать в первенстве. «Всегда наиболее выдающийся художник Венеции».

Дюрер никогда не ошибался в своем выборе. Инстинктивно он тянулся к Беллини, как страдающий от жажды путешественник бросается к свежему источнику. Молодой художник, который получил много ценных уроков во время своего «тура по Германии» и на первых этапах путешествия по Италии, понимал, что у Джованни Беллини он научится чему-то более важному, чем скромному прогрессу художников Мурано или Карпаччо. Джованни Беллини — мощный талант, знаковый для своей эпохи, открывший новый путь в мире прекрасного.

Естественно, нельзя забывать того, чем обязан Джованни Беллини своему отцу Якопо, старшему брату Джентиле, шурина Андреа Мантенье, и Дюрер в своем энтузиазме был до-

статочно прозорливым, чтобы отдать им должное. Но для молодого немца, совершившего столь длительное паломничество в Венецию, чтобы открыть там наиболее новые и наиболее ценные достижения современной живописи, Джованни Беллини превзошел всех венецианских художников, словно человек, взобравшийся на вершину колокольни на площади Святого Марка, парящий над розовыми крышами, зеленоватыми куполами, извивающимися, как змеи, каналами и спешащими прохожими на улицах. То, чего он достиг, не смог сделать ни один другой художник. Несомненно, многие находились в поиске, и если именно ему выпал шанс реализовать мечты целого поколения художников, то он обязан этим, без сомнения, как их усилиям, так и собственному таланту. Но реализация этих идей, возможно, коллективная, проявилась в его творчестве с такой силой, что каждый, впервые увидевший его работы, был покорен. Особенно если он прибыл из Германии, где идеалы и обычаи Средневековья все еще висели тяжелым грузом, и если он встретил за пределами родины мастеров, столь чуждых его собственному таланту.

Мантенья, с многочисленными работами которого Дюрер познакомился, прибыв в Италию, не оказал на молодого художника столь плодотворного влияния. Он обнаруживает у Мантеньи некоторые качества, от которых сам хотел бы освободиться или, по меньшей мере, их смягчить. С первых шагов в ателье отца Дюрер стремился к чистой живописи, где проблемы пластики, которые так поразительно точно решает Мантенья, отступают на второй план, а все внимание сосредоточено только на проблемах живописи. Кто еще, как не Джованни Беллини, осуществил настолько полно эту попытку изображения реальности, полного овладения натурой, в которой Дюрер ощущал столь острую потребность? Кто еще может поделиться с ним секретами творчества и привести его к цели, к которой он стремился?

Судьба, которая посылает на пути человека тех, кто должен помочь ему осознать себя и проявить свой талант, в тот момент и в том месте, где подобный урок окажется наиболее плодотворным, привела двадцатичетырехлетнего Дюрера в Венецию в эпоху, когда искусство Джованни Беллини достигло наивысшего расцвета. Что могло быть результатом этой судьбоносной встречи, как не огромное обогащение юного таланта, полного надежд и ожидания, опытом зрелого мастера, в котором, наконец, полностью реализовался венецианский XV век?

«САМЫЙ ВЫДАЮЩИЙСЯ ХУДОЖНИК ВЕНЕЦИИ...»

С 1492 года Джованни Беллини работал во Дворце дождей. Это величественное сооружение, чей огромный фасад из розового камня, окаймленный светлым кружевом из мрамора, словно устремляется в небо, подвергалось постоянному обновлению, так как Большой совет не считал Дворец достаточно красивым и роскошным для проведения заседаний и обитания в нем Дожа. Эта любовь к пышности, сохранившаяся до начала Кватроченто, под византийским влиянием, очень мощным в Венеции, постепенно освобождалась от иерархического великолепия, нашедшего свое яркое выражение в искусстве мозаики. Эта «живопись из стекла», обладающая одновременно с прочностью драгоценных камней прозрачностью воды и ее способностью отражать, великолепно согласовывалась с морской атмосферой города. Довольно долгое время мозаика тормозила развитие живописи. Тогда как фрески торжествовали по всей Италии, в Венеции их невозможно было писать — по крайней мере долговечные — в этой постоянно влажной атмосфере, где ветер и влажный морской воздух не причиняли вреда только гладкой, не подвергающейся изменениям мозаике. И только появление живописи масляными красками и непреодолимое влияние школ живописи на материке постепенно пошатнули это главенство: но мозаика не исчезла полностью; напротив, она оставалась своего рода *национальным искусством*, что объясняется ее преимуществом в этих климатических условиях; но живопись сначала темперой, а затем маслом в конце концов одержала над ней победу. Венецианский вкус, отличающийся любовью к цветовой гамме, открывает гораздо более богатые возможности новой техники, и господство мозаики постепенно ослабевает вплоть до того дня, когда художники, отбросив правила и требования материала, начали копировать и имитировать живописные полотна в «картинах из стекла», лишив их таким образом собственного стиля и их особого духа.

Первые венецианские художники, прибывшие сюда с материка, — это приверженцы готического стиля, как Якобелло дель Фьоре; тоскано-падуанские эклектики, как Гуариенто; маньеристы Средневековья, кончившие, как Джентиле да Фабриано, чей флорентийский вкус находился под влиянием французских миниатюр. Их произведения располагались рядом на стенах Дворца дождей, где была полностью представлена эволюция моды и вкусов Венеции. Так, маньеристы следовали за средневековыми, чопорными и благоговейными полотнами, флорентийский стиль противопоставлялся стилям Падуи и Вероны до того момента, когда в Венеции была создана, наконец, собственная живопись и появились свои художники.

Эволюция началась с изысканного Якобелло дель Фьоре, чья ангельская грация создавала полуазиатский, полухристианский рай. Школа Мурано, избежав влияния материка, создала первых типичных представителей искусства лагуны. И, в то время как Бартоломео и Антонио Виварини работали на острове бок о бок со стеклодувами и кружевницами, венецианец Якопо Беллини покорно отправился обучаться мастерству у Джентиле да Фабриано.

Покорно? Род Беллини отличался сильным характером. Хотя он работал с Джентиле да Фабриано над декорированием Дворца дождей и любил его настолько, что пригласил стать крестным отцом одного из сыновей, он сумел сохранить собственную самобытность и защитить венецианскую живопись, «отцом» которой он был, от авторитета, слишком притягательного и в то же время слишком властного. Даже в Ферраре, где он познакомился с лучшими художниками при дворе д'Эсте, у него хватило осторожности не последовать слепо за стилем, который не смог бы прижиться в Венеции. Как истинный венецианец, он мог вращаться в кругу художников, совершенно отличных по стилю, сохраняя собственную индивидуальность. Напротив, он усвоил все то, что могло быть безболезненно использовано рождающейся новой школой, еще так слабо защищенной от влияния извне. В стране, где формы имели тенденцию практически растворяться в атмосфере, он ввел точность и четкость рисунка. Он очень ценил наследие мастеров мозаики. Элегантная и нервная точность рисунка Пизанелло предостерегла его от искушения неясными формами. Уйдя из жизни в 1470 году, он передал своим сыновьям — старшему, законному Джентиле, родившемуся в 1429-м, и внебрачному сыну Джованни, на год моложе брата, — превосходную технику, где эклектизм не умалял свежести и твердой оригинальности.

Джентиле был слишком увлечен техникой живописи, чтобы удовлетвориться только тем опытом, который передал ему отец. Он отправился в Падую, знаменитую на всю Венецию своим тонким эстетическим вкусом. Там он познакомился с необычайно строгим и монументальным стилем Мантеньи и ассимилировал его. Живо интересующийся жизнью города, он изображал на своих картинах религиозные или официальные церемонии и был признан автором нового жанра венецианской живописи. Когда фрески Гуаринто и Джентиле да Фабриано на стенах Дворца дождей поблекли, ему поручили их реставрировать, а когда оказалось, что это сделать невозможно, ему предложили заменить их собственными картинами. Кроме того, ему поручали дипломатические миссии на Востоке, откуда он привез тетради экзотических рисунков. Султан Магомет II, который заказал ему свой портрет вопреки запретам Корана, настолько подружился с ним, что захотел удержать его у себя во дворце. Наконец Джентиле, устав от красот Константинополя и потрясенный нищетой страны, вернулся в Венецию на вершине славы.

Когда Дюрер посетил его, Джентиле писал огромное полотно *Процессия на площади Святого Марка*. Под кистью другого художника это могло бы выглядеть банальной композицией, формальной и скучной. Но любовь, которую питал Беллини к жизни в Венеции, придала этому творению трогательное очарование, которое покорило молодого Дюрера. Гармония ансамбля, необычайно достоверное изображение деталей и торжественность стиля свидетельствовали о блестящем таланте художника. Дюрер был готов безоговорочно восхищаться им, если бы не почувствовал в этой изысканности и легкости Джентиле проявление некоторого самолюбования, которое иногда испытывает рассказчик, прислушиваясь к собственному рассказу. Красота портретов, которыми были заполнены эти огромные картины; изысканная чувствительность, с какой изображалось небо с проплывающими легкими облаками; балконы, увитые цветами; каналы с быстрыми гондолами и воздух, одновременно густой и невесомый, присущий только Венеции, — все это померкло при сравнении с тем, что поразило Дюрера, когда он, покинув Джентиле, познакомился с его молодым братом Джованни, чей талант затмевал пленительный талант старшего брата.

Джентиле Беллини был выдающимся художником, одним из мастеров современной школы, находившимся в постоянном поиске, но так и не сумевшим перешагнуть неко-

торые границы. В нем не доставало одухотворенности. Он легко довольствовался внешней стороной персонажей и предметов. Его портреты не трогали душу. Он увлекался красочным изображением сцен повседневной жизни и не пытался искать за внешней стороной внутреннюю, секретную жизнь. Выступая как историк, мемуарист, хроникер былой и настоящей славы Республики, он не проникал в душу событий.

У Джованни, напротив, Дюрер увидел загадочный, звонкий и захватывающий мир. Насколько Джентиле был блистателен в роли «летописца», настолько его младший брат, молчаливый, задумчивый, углублялся в себя и свой внутренний мир. Эта богатая и странная личность, которая угадывалась в его произведениях, не проявляя себя до конца, хранила столько целомудрия, столько недомолвок за пределами картины, что делало его совершенно не похожим на тех художников, кого Дюрер встречал до сих пор. Все, что хотел сказать Джованни, он тихо шептал или указывал на это едва заметно в углу картины. В Венеции, где жизнь выставлялась напоказ, чувствительная, полная наслаждений, он отличался склонностью к медитации, любовью к одиночеству, целомудренной нежностью и серьезностью.

Возможно, сказалось его положение незаконнорожденного ребенка, лишенного тех преимуществ, которыми был наделен его старший брат, законный сын Якопо Беллини. Хотя его талант и реноме заставили забыть о незаконности его рождения, сам он, вне сомнения, никогда не забывал этого. Он не испытывал никакого чувства стыда, но предпочитал тихую изоляцию вихрю официальных заказов, за которые брался Джентиле. Когда ему предложили вместо брата заняться декорированием Дворца дождей, он с удовольствием согласился использовать эту возможность, чтобы заполнить обширные пространства плодами своего воображения; однако он мало подходил для выполнения этого задания, так как его рассудок и сердце толкали его к искусству скорее задушевному, интимному. Он предоставил Джентиле публичную деятельность и дипломатические миссии, хотя ему самому очень бы хотелось познакомиться с этим загадочным и странным Востоком, о котором путешественник рассказывал с таким энтузиазмом, но в то же время считал, что нет необходимости отправляться так далеко, чтобы быть в единении с натурой.

Если ему и доставило удовольствие писать вместе с братом несколько картин по официальному заказу, то не столько потому, что ему нравилось создавать красочные картины,

а потому, что он очень любил Венецию, особенно ее скрытую жизнь, ее загадочную душу, он любил небо и воду, ветки деревьев, свисающие с высоких заборов и почти касающиеся каналов, зеленый мох, покрывающий бархатом старинные кирпичи, и странный резонанс, который создавала на фасадах домов отделка из восточного мрамора.

Он был многим обязан своим учителям и никогда не отрицал ту роль, которую сыграли в формировании его таланта отец Якопо, шурин Мантенья и Джентиле. Но в то же время он отдавал себе отчет в том, что самым главным в его искусстве он не обязан никому, кроме Создателя, который наделил его талантом, даруя ему жизнь. Он искренне восхищался другими талантливыми художниками как человек, ценивший искусство, чьи требования он хорошо знал. Его характер, мирный, сдержанный, весь в нюансах, как и живопись, приветливость, с которой он относился к чужеземцам, его щедрая готовность передавать ученикам все лучшее из своего опыта, наконец, сложность его природы, богатой и более многоплановой, чем у его современников, — все это необычайно привлекало Дюрера.

Встреча ученика Вольгемута с Джованни Беллини — одна из тех чудесных встреч, которых было немного в жизни Дюрера. Как только он увидел полотна Джованни Беллини, его охватило радостное чувство, что он, наконец, достиг цели, к которой бессознательно стремился. Он понял, что все, что ему могла бы дать Венеция, заключается в искусстве Беллини. Относясь к его мастерству одновременно с почтением и восторгом, он сохранил на всю жизнь огромную признательность человеку, который открыл ему чудесный мир своего искусства. Избрав его своим мастером и сохранив ему преданность в течение жизни, Дюрер показал, что он способен устоять и перед соблазнами Карпаччо, и перед приятным реализмом Джентиле Беллини.

В то же время Дюрер и как живописец, и как личность был совершенно не похож на Джованни. Расцвет Возрождения, который мягко сиял в картинах Джованни, отличался от скованного, неловкого, жесткого Средневековья, которое еще пока переполняло молодого Дюрера. Никто из художников, с которыми он встречался до этого момента, не подготовил его к подобной встрече. Даже чувство пластики Мантеньи, восхищавшее Дюрера, противоречило стилю Беллини. Джованни рано освободился от власти падуанского стиля, чтобы подчиняться только собственному творческому инстинкту. Из всех современных художников Мантенья, несомненно, был наиболее близок немцам. Во-первых,

своим искусством гравера, так как гравюра в Германии была практически национальным искусством. Его суровость импонировала их архаизму, который опасался нововведений. Немного чопорная строгость художников Нюрнберга, Ульма или Аугсбурга не могла принять Возрождение в том виде, как оно было представлено Джованни Беллини. Их верность средневековым традициям, как в чувствах, так и в формах, находила отклик в творчестве Мантеньи. Поскольку Дюрер считал, что его назначение диктовало ему не столько отказаться от традиций, сколько их совершенствовать, он охотно поступил бы в обучение к Мантенье, если бы тот оказался на его пути, а не отправился писать в Мانتую, и тогда, возможно, судьба Альбрехта Дюрера-художника сложилась бы совершенно по-иному...

Как бы то ни было, в поисках Мантеньи он встретил Беллини, и никакая другая встреча не могла быть настолько судьбоносной в этот период его жизни, когда, многому научившись у таких различных мастеров, как Вольгемут, Гольбейн, Шонгауэр, Виц, Херлин, Мульчер, Пахер, Дюрер был готов, усвоив эти разнообразные техники с их подчас противоречивым влиянием, создать свой собственный стиль. И, возможно, именно потому, что они были столь различны с Беллини, он смог извлечь из их общения максимальную выгоду. Вместо того чтобы парализовать индивидуальность Дюрера, как это часто случается, влияние Беллини способствовало совершенствованию оригинальности молодого художника и расцвету его таланта. После общения с ним Дюрер не превратился в немецкого Беллини; но он стал еще более глубокой и более сильной личностью. Наиболее сильное влияние не то, которое вас трансформирует, а то, которое помогает вам реализоваться в рамках вашей собственной природы и вашего индивидуального таланта. Это именно то, что произошло в результате встречи Мантеньи и Михаэля Пахера, обучения, которое дал Гольбейн Старший сыну, обучения Шонгауэра у Изенманна.

Дюрер был очень осторожен, знакомясь со многими мастерами от Нюрнберга до Венеции, чтобы не попасть под их влияние, до тех пор, пока не встретил мастера из мастеров — Джованни Беллини.

В 1495 году, когда Дюрер прибыл в Венецию, Карпаччо заканчивает *историю* святой Урсулы, а Джентиле Беллини пишет *Процессию на площади Святого Марка*. Тридцатишестилетний Чима да Конельяно — мастер превосходных, наполненных светом пейзажей. Пальма, которого позже назовут Старшим, пока всего лишь пятнадцатилетний подросток, а

среди учеников Джованни Беллини — семнадцатилетний Джорджоне и восемнадцатилетний Тициан.

Такова Венеция, которую узнает Дюрер во время первого путешествия в Италию: Венеция, в которой доминирует яркий талант внебрачного сына старого Якопо. Джованни с утонченными чертами лица — длинным и тонким носом, ясными красивыми глазами, узким ртом, седеющими кудрявыми волосами, ниспадающими на плечи, — излучал спокойствие и доброжелательность, хотя мог быть и властным. Ясность ума в нем сочеталась с добротой сердца. Такое же впечатление производили и его картины, ясные, полные покоя и гармонии человека с природой.

Еще у Фуггеров в Аугсбурге Дюрер слышал о Джованни Беллини, которым восхищались швабские патриции. Те из них, кто обосновался в Венеции, заказывали ему свои портреты. За несколько лет до этого он нарисовал портрет молодого, преуспевающего Георга Фуггера, украсив его легкой короной из плюща, подобно греческому богу или одному из тех гуманистов, которые приравнивали себя к богам.

Рекомендация Фуггера открыла двери мастерской Джованни Беллини перед молодым немецким художником. Дюрер показал ему свои рисунки, акварели, сделанные им в ходе путешествия, в которых наблюдательность сочеталась с поэтической одухотворенностью, что тронуло Беллини. Он показал также миниатюру на пергаменте с младенцем Иисусом, держащим в руках земной шар в виде золотого глобуса; голова младенца была окружена нимбом из сияющих лучей на фоне окна, обрамленного плющом. Эта изысканная миниатюра, которую Дюрер выполнил в ходе «тура по Германии», уже отражала мастерство художника, сумевшего освободиться от шаблонов и маньеризма, отягощавших тогда немецкую живопись. Этот ребенок пока еще не похож на реалистических младенцев Беллини, но манера изображения уже давала возможность почувствовать колористическую смелость, что составляло главную цель устремлений Дюрера.

Как он, должно быть, завидовал богатейшей цветовой гамме с многочисленными нюансами, открытой Джованни, этим цветам, которые словно растворялись один в другом, как оттенки воды и неба таяли в атмосфере лагуны перед наступлением сумерек. Эти цвета были дороги Беллини, он обнаружил их в природе, где они существовали всегда, рожденные игрой света и форм, в отливающем цветами радуги влажном воздухе, прозрачности моря, оттенках пробегающих облаков. Никто не замечал их прежде, или, если сказать точнее, если их и видели, то венецианские художники были

неспособны их передать, так как живопись темперой позволяла только матовые и холодные цвета. И только когда Антонелло да Мессина, за двадцать лет до приезда Дюрера, обучил венецианцев живописи маслом, которую уже давно практиковали фламандцы, художники встретили это с восторгом, так как, наконец, они смогли изображать сверкающую красоту окружавших их пейзажей.

Джованни Беллини вскоре овладел этой техникой, и в его талантливых руках она трансформировалась в стиль венецианской живописи. Эта новая техника позволяла передавать все нюансы красоты природы и одухотворенные лица персонажей. Джованни Беллини, столь любящий природу и виртуозно владеющий этой техникой, освободившись от абстрактного хроматизма художников Падуи, буквально заставлял петь в красках истинную красоту земли. Впервые в европейской живописи природа была изображена с такой легкостью, грацией и наслаждением, которых до сих пор не знала история искусства.

Все, что восхищало Дюрера в Беллини, было для него удивительным открытием. Ни немцы, ни фламандцы не смогли достичь такой живости, такой яркости, такого изобилия оттенков. Кроме того, он не обладал такой близостью с природой, которая превращала каждый пейзаж Беллини в музыкальную поэму, где артистическое вдохновение пело в унисон с голосами вселенной. Эти пейзажи, будь то лагуна или суша, Джованни любил настолько, что не было ни одной его картины, портрета, религиозной композиции, где не находилось бы места для голубого залива, горизонта, зеленого склона, согретого заходящим солнцем, извилистой тропинки, бегущей по холмам, или, иногда, одинокого дерева, шум ветвей которого, казалось, доносился порывами ветра.

Эти пейзажи — не красочное дополнение, а важная составляющая картины, которая, каков бы ни был ее сюжет, казалась бы незаконченной, если бы не было этого островка природы, написанного с таким пониманием и любовью. Дюреру была знакома эта любовь к реальности среди немецких художников, однако их попытки были трогательно немелкими, как и у него самого, и он испытывал огромное желание добиться достоверного изображения реального мира. Но у Беллини он открыл новый аспект реализма: *поэзию реальности*, гармонию между объективной реальностью и лирической интуицией, между видением художника, ухватившего реальные формы, и эмоциями поэта, который преследует за пределами форм определенную внутреннюю красоту.

Эта одухотворенность присуща не только пейзажам Беллини, но и портретам, религиозным картинам и фантастическим композициям. Ни один из художников до сих пор не мог добиться подобного единения реальности и идеала. Одни ограничивались строгой имитацией объекта. Другие погружались в мечты, заполненные воображаемыми химерами. Те, кто слишком углублялись в реальность, часто изображали все слишком приземленно, сдерживая собственные мечты и фантазию. Другие, слишком покорно следовавшие импульсам своих мечтаний и фантазии, переставали видеть мир таким, какой он на самом деле, и создавали иллюзорное изображение, далекое от реальности.

Джованни Беллини, напротив, объединял трезвость взгляда и мечту, которые никогда не вступали в конфликт. В нем не было никакого внутреннего противоречия между объективным видением мира и миром воображаемым. Они не противопоставлялись, а взаимно дополняли друг друга, каждый из них мог найти свое полное выражение только в союзе с другим.

Похожую поэзию реальности Дюрер подметил у Конрада Вица, но у Вица это было только трогательной попыткой, еще неумелой, по сравнению с размахом и легкостью выдающегося венецианца. Казалось, что Джованни Беллини писал в постоянном состоянии благодати; никаких следов колебания, беспокойства, сомнения в его искусстве, уверенном в себе, опирающемся на полное знание объекта, властвующего над ним, одновременно объединяясь с ним.

В портретах Джованни объединял психологический реализм с монументальным стилем, передавая глубокий внутренний мир личности, чье душевное состояние ощущалось во взгляде, напряжении или расслабленности мышц, движении губ или складках на лбу. И эта психологическая правдоподобность сочеталась с физической достоверностью, создавая образ живого человека, который, словно музыкальный инструмент, исполнял свою собственную симфонию.

Монументальный и величественный характер портретов Беллини, который, возможно, как никто другой, передавал честолюбивую властность дожа, алчность торговца, легкомыслие молодого повесы, мечтательность художника, ангельскую прелесть ребенка, не смущает нас, так как он всегда сочетается с душевной близостью с персонажем. То, что больше всего покоряет в Беллини — и Дюрер как никто другой был способен это понять и оценить, — так это его способность единения со всем, что его окружает. Для него человеческое лицо — это еще и своего рода пейзаж, окрашенный



Автопортрет с пейзажем. 1498.

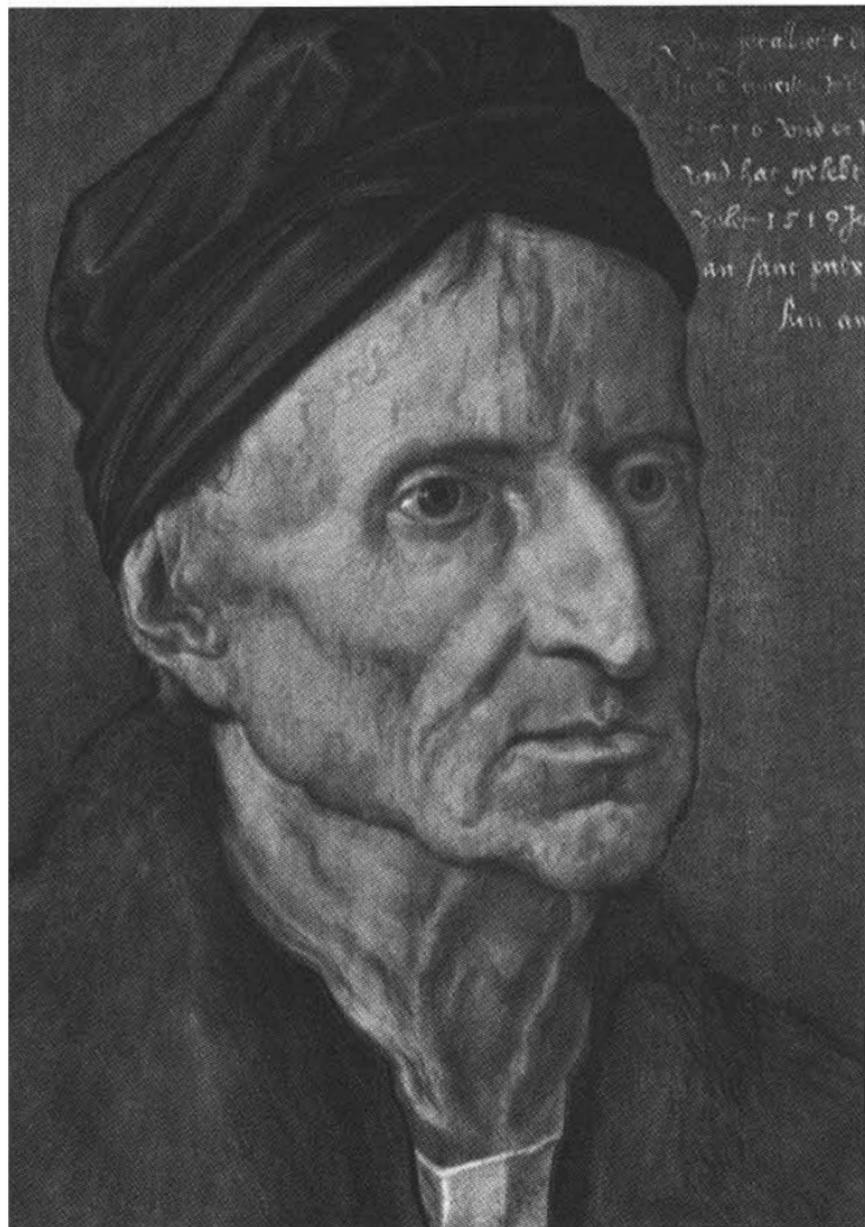


Портрет
отца художника —
Альбрехта
Дюрера-Старшего.
Около 1484—1486.



Портрет
матери художника —
Барбары, урожденной
Хольпер.

Автопортрет
в возрасте
тринадцати лет.
1484.



Учитель Дюрера, Михаэль Вольгемут. 1516.



Автопортрет с повязкой.

Западный Нюрнберг.





Прогулка. Около 1496—1497.



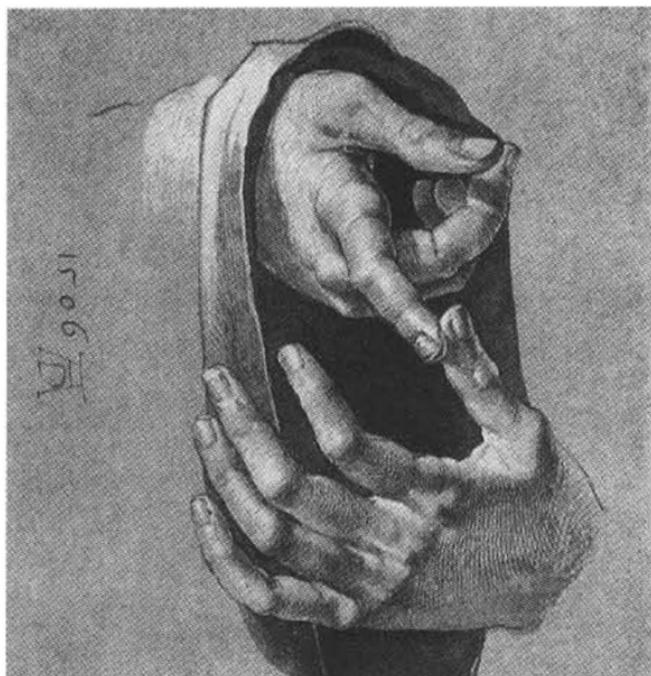
Автопортрет,
левая рука
художника,
подушка.
Около 1493.



Агнес Дюрер.
Около 1497.

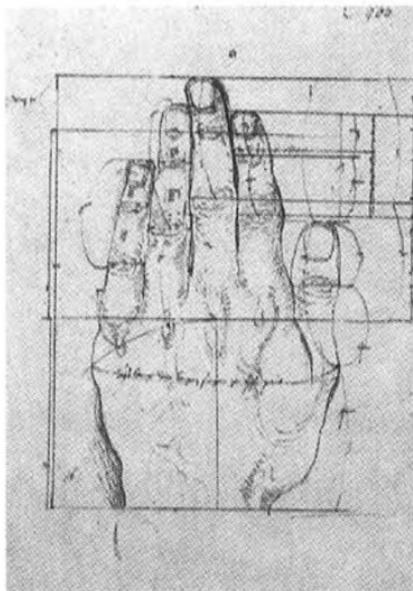


Апокалипсис. Серия гравюр на дереве. Фрагмент. 1498.



Руки. Эскиз к картине «Двенадцатилетний Христос среди книжников». 1506.

Левая рука. Эскизы из «Четырех книг о пропорциях человека».





Из исследований о пропорциях человека. 1507.



Страсти. Серия гравюр на меди. Фрагмент. 1511.

Вилибальд
Пиркгеймер.
1524.



Эразм
Роттердамский.
1520.





Мария, кормящая Младенца.
1512.



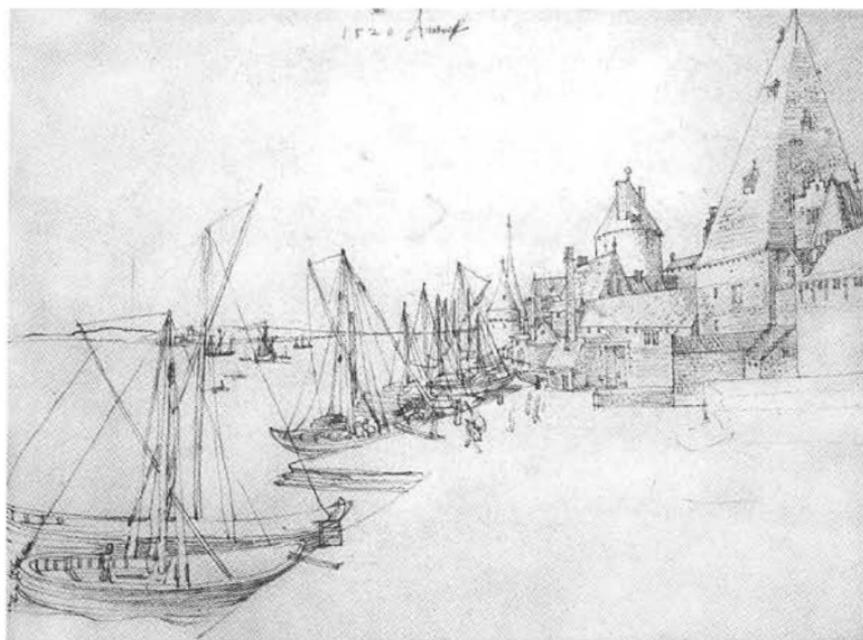
Голова ребенка.



Рыцарь, Смерть и Дьявол. 1513.

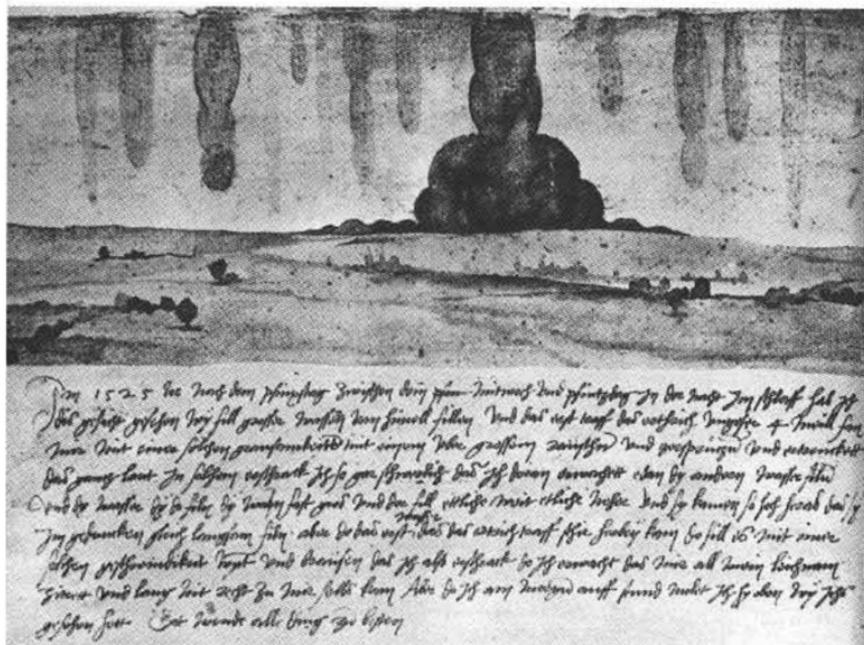


Меланхолия. 1514.

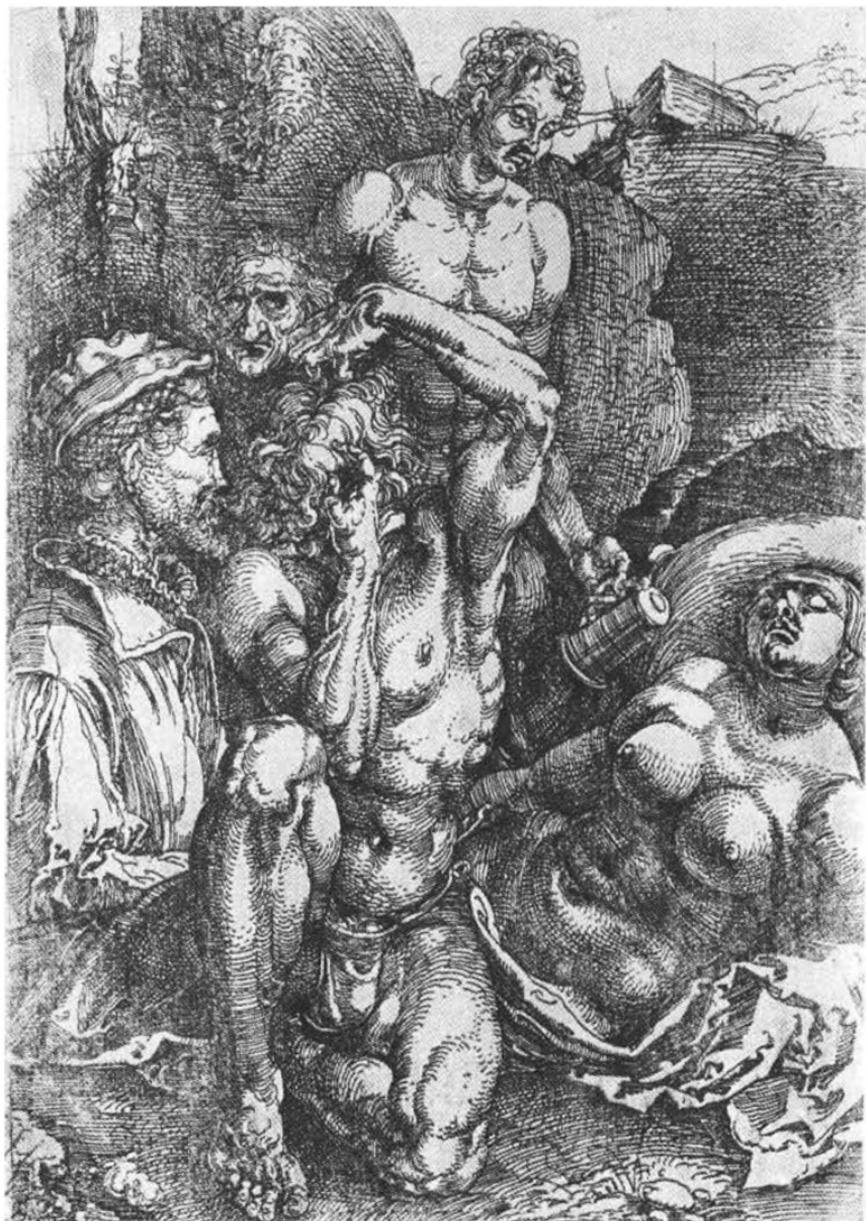


Порт в Антверпене. 1520.

Сон Дюрера. 1525.



Von 1525 bei dem Pfingsten Sonntag den 11ten Junius und pfingsten den 18ten Junij ist die
 die gesehe geschehen sey soll gesehe werden den 11ten Junij und hat sich das verhalten. Dagegen 4. Junij hat
 man mit einem solchen wunderlichkeit mit einem sehr grossen zornigen und wutigen und schrecklich
 das ganze land zu helfen verhalten. Es so gar schrecklich das ich davon erzehlet das es andere worte sind
 und so werden es in die by dem 11ten Junij und den 18ten Junij. Das so kann es so fast sein das es
 im schrecken sein können sein. Aber es hat sich das das was man weiß. Das ist die 16. mit einem
 allen geschehenheit. Und deswegen hat es oft verhalten. Es so erzehlet das man all dem hochman
 eines und langer Zeit nicht zu sein. Sollen dem. Aber es ist am meisten auf dem 11ten Junij
 gesehen sein. Das würde alle bring zu bringen



Отчаявшийся. *Около 1516.*

временем дня и сезона, облаком, проплывающим перед солнцем, а пейзаж, в свою очередь, — не просто ансамбль деревьев и скал, а нечто живое, которое дышит и, кажется, будто тоже наполнено мечтами и страстями.

Беллини находится в единении с природой и человеком, поскольку он не способен их разделить. И их жизнь зависит от их гармонии, взаимного проникновения. Наиболее волнующие его произведения — те, где события находят свое выражение в тесной ассоциации с природой. Радость матери, прижимающей ребенка к груди, скорбь апостолов и ангелов, оплакивающих смерть Христа, не были бы настолько радостными или скорбными, если бы окружающий мир с деревьями, облаками, водами не составлял в этой песне своего рода *basso continuo*, что является голосом природы, необъятной и уникальной симфонией мироздания.

До него ни одному художнику не удавалось с такой выразительностью передать задушевную близость персонажей во время *sacra conversazione* («святого собеседования»). О чем беседуют эти святые, эти великомученики, собравшиеся вокруг Богоматери? Они безмолвствуют, но их немые голоса объединяются в молчаливый хор, голоса их пылких душ объединены любовью, и никакие слова человеческого языка никогда не способны передать подобное состояние гармонии и восторга.

Чтобы придать этой *sacra conversazione* больше задушевности, Джованни Беллини нарушает традиционную композицию алтаря, в котором обычно представляли каждого персонажа на отдельной створке, отделяя от других колонками. Он отказывается от такой архитектуры алтаря, устраняя перегородки, объединяя всех персонажей у ног Мадонны, в то время как ангелы-музыканты, настраивающие свои мандолы и флейты, создают музыкальную атмосферу этому ансамблю персонажей, определенную тональность, гармонию и смысл.

Эта новая концепция алтаря, которую реализует Беллини, соответствует его особой жизненной концепции. В нем самом царят гармония и согласие. Одна и та же музыка приводит в движение его сердце и руки и окрашивает в один и тот же цвет его душу и палитру. В религиозных произведениях он делает божественное более гуманным, в том смысле, что он придает персонажам наиболее совершенную красоту, какой могли бы обладать живые, и в результате они выглядят настолько одухотворенными, что придает им значительность, преисполненную благородства и человеческой симпатии. Он пишет в основном религиозные сюжеты по

заказам церкви и монастырей и делает это с большим удовольствием. Он предоставляет Джентиле, без сожаления, возможность получать почетные титулы и награды иностранных правителей, а также изображать официальные торжественные церемонии Венеции. То, что он предпочитает больше всего из получаемых заказов, — это Мадонны, которые пробуждают в его чувствительном сердце наиболее нежные материнские эмоции, и сцены *Pieta* («Оплакивание»), в которых он превосходно изображает страдающего Христа. В его произведениях вы не обнаружите на заднем плане плохо замаскированное язычество, к которому вернулись гуманисты Флоренции в эпоху Кватроченто, ни строгой и напыщенной религиозности, которую навязывал венецианцам византийский стиль в эпоху, когда Венеция еще была в эстетической, если не политической, зависимости от Константинополя. Будучи глубоко религиозным, Дюрер, чье искусство и жизнь были пропитаны христианской верой, восхищался мастерством Беллини, который из почтения к небесным персонажам наделял их такой лучезарной красотой, какую только могла создать земля. Это уважение, полное нежности, какое проявлял Беллини по отношению к религиозным сюжетам, поражало молодого Дюрера. Он никогда не забудет Мадонн Беллини, которые захватили власть над его чувствами и эстетикой. Они затмили Мадонн Шонгауэра, которыми он так восхищался во время первого путешествия, плененный их чистосердечной и цветущей эльзасской грацией. Хотя особый пуританизм средневековой немецкой буржуазии иногда шокировала вольность нравов, царящая в Венеции, что также поражало и застенчивого, целомудренного Дюрера, плотская красота Мадонн Беллини возбуждала в нем лишь нежные эмоции и благоговение.

Когда позже Дюрер будет писать религиозные произведения, он попытается по примеру Беллини избежать двух подводных камней, на которые часто натывается художник, — ирреальности и чувственности. Германия в особенности, казалось, была не способна примирить плотскую красоту и религиозное благоговение, и художники нередко кидались в крайности. Если этого избежал Дюрер, то это произошло, несомненно, под влиянием Беллини.

Рядом с этим потрясающим мастером время летело незаметно и, к несчастью, деньги, предоставленные ему Пиркгеймером, кончались, как бы он ни старался экономить каждый экю. Настал момент, когда он должен был покинуть Венецию. «Ах! Как мне будет холодно там!» — воскликнул Дюрер, думая о своем возвращении в Германию. Настал мо-

мент, когда все, что он узнал, должно было уступить место формированию собственной индивидуальности. Как ни заманчиво восхищаться искусством других и учиться новому, но, оставаясь слишком долго в этой чуждой ему среде, где опасности тем серьезней, чем они более соблазнительны, не подвергается ли он риску поработить собственную индивидуальность? Позже он сможет возвратиться, когда его талант окрепнет и реализуется. И тогда он вернется уже не как робкий ученик, а как мастер, способный общаться на равных с самыми знаменитыми венецианцами. Венеция скрывает за своими красотами искушение уничтожения, а в ее ароматах всегда таится угроза отравления.

Почувствовал ли он, что он мог бы потеряться, раствориться в этом городе, который сам по себе кажется настолько нереальным? Время возвращаться в Нюрнберг, прозаический, обывательский, будничный. Чтобы снова обрести себя, чтобы снова вернуться к традициям своей нации и земли. Чтобы дать свободно развернуться молодому таланту, который теперь готов к творческому взлету.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В СТАБИЛЬНЫЙ МИР

Вот, наконец, этот солидный, надежный и устойчивый мир, прочно опирающийся на реальность. Когда возвращаешься из Венеции, где все вокруг кажется расплывчатым, исчезающим, почти прозрачным, встреча с подобной стабильностью несколько успокаивает. Какой контраст между этим старинным городом с его мощными крепостными стенами и башнями, защищающими его от внешних врагов, и островом, будто плывущим между небом и морем, едва пришвартовавшись к нескольким сваям, к клочкам влажной земли, где вода свободно подходит к домам, омывая фасады и циркулируя по всем направлениям, словно кровеносная система человека.

В Нюрнберге, напротив, все земное, массивное, тщательно уравновешенное. Вместо извилистых каналов, где плещется красновато-коричневая с золотым отливом вода, — улицы, которые муниципалитет предусмотрительно вымостил камнем, а дворники тщательно убирают каждое утро. Вместо роскошных дворцов, инкрустированных восточным мрамором, на балконах которых красуются прелестные куртизанки, — приземистые дома из дерева и самана или массивные средневековые особняки из грубого неотесанного камня, где обитают патриции или купцы. Сколько бы их ни украшали снаружи фресками, статуями, лоджиями и башенками, сколько бы ни загромождали залы, и без того узкие, с низкими потолками, солидными сундуками и фаянсовыми печами — вся эта роскошь оставалась всего лишь великолепием буржуа.

В этом размеренном обывательском существовании практически не оставалось места для фантазий и страстей. Ювелир Дюрер долгие годы дружил с Гансом Фреем, который принадлежал к одной из лучших семей Нюрнберга и был разносторонней личностью. Как определить его профессию? Ганс Фрей был одновременно музыкантом, ювели-

ром и гуманистом. Он сам конструировал инструменты, на которых талантливо играл; читал латинских авторов, легко сочинял стихи, песни, которые исполнял, аккомпанируя себе на виоле. Но не эти таланты принесли ему славу: он был знаменит в городе как мастер фонтанов. Он создавал грациозные и торжественные фонтаны, которые устанавливали в садах, во внутренних двориках домов. В мастерстве ювелира он не уступал отцу Дюрера и иногда конструировал небольшие фонтанчики из драгоценных металлов, которые ставили на обеденные столы. Он их украшал дельфинами, единорогами, морскими коньками, музицирующими ангелами, воинами-знаменосцами; он придумал хитроумное устройство, заставляющее воду циркулировать по невидимым каналам и с журчанием падать в раковину.

У Фреев была дочь Агнес, на несколько лет моложе Альбрехта Дюрера. Родители уже давно решили укрепить связи двух семейств, поженив детей. Дабы не огорчать эту наивную дипломатию, молодой художник не стал сопротивляться этому браку, так как сердце его было свободным, да к тому же ему нравилась милая и нежная Агнес. Так этот страстный путешественник начал вести оседлый образ жизни. Пришла пора отказаться от столь увлекательных путешествий последних лет, открыть собственную мастерскую и приняться за работу.

Дюрер — по существу, прежде всего художник, которого волновали проблемы живописи; наиболее важными он считал колористические приемы, проблемы светотени, и именно это он наиболее внимательно изучал в картинах художников, которых посетил во время путешествий. Тем не менее искусство гравюры его интересовало практически так же, как и живопись, и уже в тринадцать-четырнадцать лет он сделал первые скромные ксилографии*, где наивно пытался имитировать совершенное искусство Шонгауэра.

В ту эпоху гравюра занимала ведущее место в немецком искусстве. Гравюры отличались легкостью и быстротой выполнения и тиражирования, поэтому продавали их дешево и любой мог их купить. К этому чисто утилитарному преимуществу следует прибавить другое: в стране, где уделялось внимание просветительской стороне искусства, гравюры делали его более доступным и прививали вкус даже неграмотным. Наконец, широкое распространение гравюр позволяло художникам приобретать известность среди гораздо более

* Ксилография (от *греч.* *Xylon* — дерево, *Grapho* — пишу) — гравюра на дереве.

широких слоев населения, а не только среди тех, кто мог бы увидеть их картины. Тогда как картины не перевозят с места на место, так как любители живописи не любят с ними расставаться, гравюры, переправляемые в тюках разносчиков, можно встретить повсюду.

Дюрер предпочитал писать крупные полотна, но для этого нужно было дожидаться заказа от мецената или церкви. В то время в Германии было достаточно знаменитых мастеров, которые обычно получали основную часть заказов: кто станет рисковать, поручая работу молодому, еще неизвестному художнику, который только закончил обучение и только что открыл свою мастерскую? Лучшее средство добиться известности — это гравюра; как только доски с его инициалами будут признаны любителями, ему начнут заказывать также и портреты, и алтари.

Уже в течение полувека Нюрнберг оспаривал у Базеля и Кольмара первенство в искусстве гравюры. Первые прессы книгопечатания, установленные в 1470 году Иоганном Сенсеншмидом, распространялись настолько быстро, что в типографиях, подобных принадлежащей Антону Кобергеру, насчитывалось теперь более сотни рабочих. Выпускаемые ими книги славились великолепным оформлением, качеством тиражирования и большим количеством прекрасных иллюстраций. Искусство издания книг с иллюстрациями дало новый толчок развитию гравюр, так как любители первопечатных книг находили в них рассказы о путешествиях в экзотические страны, хронику древней истории с большим количеством иллюстраций, которые еще больше возбуждали любопытство и воображение, всегда готовое к поразительным чудесам.

Дюрер любил гравюру саму по себе, вне зависимости от хорошего дохода, который она приносила. Простота штриха, строгое богатство белого и черного, пластическая выразительность, которую приобретает рисунок, когда нет никаких других цветов, — все это прельщало его склонность к виртуозности. Кроме того, ему нравилось дерево как материал, хотя сам он никогда не занимался резьбой: художники поручают резчикам переносить рисунок с бумаги на дерево. Но он с наслаждением ощупывал листы бумаги, ему нравился черный бархатистый цвет и особый запах свежей типографской краски, который еще хранила гравюра на выходе из-под прессы. Кроме того, гравюра ему нравилась определенной строгостью, обусловленной эффектом монохромии (одноцветности). Наконец, он испытывал особое наслаждение раскрашивать гравюры, располагая только оттенками черного и белого.

У Кобергера он познакомился с техникой этого искусства, наблюдая все этапы создания гравюры и печатания книг — от выбора краски и бумаги до тиражирования, когда машина покорно подчиняется легкому прикосновению руки человека.

Он смог также познакомиться с коллекцией своего крестного отца — произведениями, напечатанными в других типографиях конкурентов, так как старый Кобергер, мастер своего дела, проявлял живой интерес ко всему, что делается в других городах. Это позволило Дюреру ознакомиться с огромным числом гравюр из разных уголков Германии, сравнить их различные стили, познать секреты этого ремесла, проявляющиеся в манере вырезать, разрисовывать, размножать...

Немецкие художники пытались также создавать гравюры на меди, но не настолько преуспели в этом, как итальянцы, возможно, потому, что, привыкнув работать с деревом, они с трудом переходили на новый материал. Может быть, еще и потому, что ксилография с ее более мощными, более выразительными штрихами полнее соответствовала их национальным традициям и была более популярна среди населения. На первых порах гравюра на меди рассматривалась как искусство гуманистов. Ею занимались в основном интеллектуалы, которые находились под влиянием античной литературы. Наконец, истинным мастером гравюры на меди был Мантенья, который объединил Возрождение, итальянизм, воскрешение Античности в своих формах, мыслях, чувствах и мифах.

Восхищение живописью Беллини не помешало Дюреру высоко оценить искусство Мантеньи. Казалось даже, что в нем борются две противоположные тенденции: пластическая жесткость Мантеньи и цветовая чувственность Джованни. Если как художник он чувствовал родство с Беллини, то как гравер он восхищался Мантеньей, мастером резца. Из Италии он привез гравюры Мантеньи: одни он купил, а другие, которые не в состоянии был приобрести, скопировал. Казалось, что он гораздо ближе Мантенье, чем Беллини, настолько его первые гравюры на меди по стилю напоминали гравюры знаменитого мастера.

В то же время он все еще находился под впечатлением языческой мифологии, к которой вернулись итальянцы в эпоху Возрождения, поэтому вполне естественно, что он работал над сюжетами античных мифов параллельно с гравюрами на религиозные темы. Первые продавались менее успешно, так как большинство с удовольствием покупало гравюры со знакомыми сюжетами. Они не знали, кто такие Орфей, Геракл или Деянира, и непонятным картинам с

фантастическими монстрами предпочитали религиозные сюжеты, которые немецкие мастера изображали в реалистической манере, что нравилось людям.

Личность Дюрера, переполненная впечатлениями от путешествий и всего увиденного, все еще до конца не сформировалась. В нем боролись два направления — с одной стороны, верность национальной традиции, христианской, средневековой, а с другой — революционные идеи Возрождения, влекущие за собой язычество и имитацию всего итальянского. Дюрер не был язычником ни по складу ума, ни в душе; его происхождение, формирование и даже сам характер препятствовали тому, чтобы неоязычество Возрождения повлияло на него не более, чем поверхностно. Те несколько гравюр, выполненных им в стиле Мантеньи, были сделаны скорее из любопытства, так как они не соответствовали ни его индивидуальности, ни вкусам заказчиков, поэтому он подражал Мантенье скорее из каприза и, возможно, из желания удивить буржуа Нюрнберга, поразить их дерзостью, к которой те не привыкли.

Итак, в своих гравюрах Дюрер возвращается к традиционным сюжетам, которые нравятся публике и немецким мастерам. Это или сюжет из сельской жизни, так как крестьянам нравилось видеть себя на забавных картинах, или религиозные мотивы, соответствующие набожности населения, считающего, что присутствие подобных гравюр в доме защищает обитателей от болезней и пожара, а скот — от ценуроза и ящура. Таким образом, Дюрер создавал гравюры в стиле Шонгауэра не потому, что считал Шонгауэра самым выдающимся гравером, а просто потому, что его нежная, элегантная манера, одновременно набожная и светская, чувственная и чистая, наилучшим образом соответствовала немецкой религиозности той эпохи.

Истинные ценители определяют то, что было нового, смелого и не шонгауэровского в «Святом семействе с кузнечиком» и «Мадонне с обезьянкой» — его первых гравюрах на меди. Они оценят свободу штриха, бархатистую мягкость черного, смелость изображения нарядов и лиц. Им понравятся также пейзажи, свободные от обычных штампов, легкая и вибрирующая атмосфера, красота лиц, сдержанность натурализма, не требующая точного воспроизведения реальности, а только изображения природы, полной величия и нежности.

Самым замечательным и новым в его гравюрах была не столько блестящая техника, которой не знали еще в Германии, сколько новое видение природы. До сих пор пейзаж оставался в строгой зависимости от сюжета, он был всего

лишь декорацией, предназначенной придать красочность строгому религиозному сюжету. От него не требовалось строгого соответствия реальному пейзажу, поэтому было неважно, что он был чисто декоративным, искусственным, словно декорация в театре.

Влияние венецианцев помогло Дюреру освободиться от подобной стилизации, которая пока сохранялась в работах большинства его соотечественников. У живописцев Швейцарии и Тироля он также встречал прекрасные примеры натуралистических пейзажей. Мозер, Виц, Пахер, очень любившие природу и те чувства, которые она пробуждает в человеке, пытались изображать пейзажи такими, какими они их видели. Наконец, Беллини неразрывно связывал природу со всеми событиями жизни человека.

Многообразие пейзажей, которыми любовался Дюрер в ходе странствий, тщательность, с которой он рисовал или писал акварелью все, что видел наиболее прекрасного и удивительного, обогатили его опыт. Его акварели приводили в восторг истинных ценителей искусства: то, что ему удалось передать, возможно, впервые в немецкой живописи, — это прямое восприятие природы не как декоративного элемента, а как вещи в себе, способной в то же время тесно ассоциироваться с чувствами человека, который ее созерцает.

Даже когда его акварели представляли собой документальное свидетельство увиденного, они поражали необыкновенной свободой исполнения, которая могла возникнуть только в случае духовного единения мастера с изображаемым пейзажем. Они запечатлевали природу в определенный момент, в каком-то определенном месте, в определенный час дня и в то же время свидетельствовали о глубокой гармонии в этот момент между пейзажем и тем, кто его созерцал. Небо, наполненное светом, плывущие облака, живописные замки, возвышающиеся на холмах, или небольшие деревни на берегу голубоватого озера — все свидетельствовало о поиске истины, что было одной из важнейших черт искусства и характера Дюрера. Но в то же время возникало едва уловимое ощущение того сердечного трепета, который испытывает художник перед солнечным закатом, розовым и зеленым, темно-синими сумерками, а иногда перед простым отражением дерева в воде.

Сказалось ли влияние итальянцев на столь новаторских акварелях? На самом деле, это не так важно. Италия сыграла всего лишь роль «оплодотворителя идей». Создавая пейзажи, Дюрер пробудил в себе что-то очень глубокое и важное. Непосредственный постоянный контакт с непрерывно

меняющейся природой обогатил одновременно его искусство и его чувствительность. Возможно, что манера венецианских живописцев помогла ему «увидеть» пейзажи, так как именно художник зачастую помогает нам увидеть в природе такие аспекты, которые мы были неспособны замечать раньше. Его акварели, которые в ту эпоху были наиболее смелым новаторством в его искусстве, ничем не были обязаны другим мэтрам, с искусством которых он познакомился. Они не были результатом ни заранее продуманной эстетики, ни заимствованной техники, ни интеллектуального побуждения; что делает их настолько ценными, — это, напротив, то, что они были результатом мгновенного вдохновения, произвольного, может быть, даже бессознательного.

Выдающийся художник родился в Нюрнберге, но Нюрнберг не сразу заметил это. Возможно, Альбрехту Дюреру пришлось бы прозябать еще в течение нескольких лет, если бы на него не обратил внимание облеченный властью ценитель искусства. Молодой курфюрст из Саксонии имел репутацию мецената, одновременно щедрого и просвещенного. Он не уделял много времени собственному образованию — оружие и лошади его интересовали больше, чем книги, но он обладал определенным природным вкусом, определенной способностью выбирать среди художников своего времени наиболее оригинальных, наиболее одаренных, способных принести славу его правлению. Он опекал старого Вольгемута, но его симпатии были обращены на молодые таланты, он гордился тем, что открывал и вдохновлял их. Он покровительствовал Гансу Бургкмайру, которого Дюрер встретил у Фуггеров в Аугсбурге, а также совсем неизвестному сыну гравера, который, как и отец, занимался ксилографией, — Лукасу Кранаху. Кранах обладал свободной и богатой фантазией, поразительным изяществом, полным деликатной чувственности, нежной поэзии и юмора.

Когда гравюры Дюрера прибыли в Веймар, курфюрст восхитился оригинальностью его искусства, которое проявилось в них наряду с немецкой традицией и итальянским влиянием. Фридрих Мудрый умел распознать талант. Он решил познакомиться со всем, что создал молодой нюрнбержец, и однажды, примерно через год после возвращения из Италии, Дюрер получил лестный заказ на портрет.

Это было одновременно и большой честью, и опасным испытанием. До сих пор Дюрер написал всего несколько портретов, так как знатные нюрнбержцы пока еще не решались обращаться к нему. Полученное предложение должно было определить его будущее. Если ему удастся удовлетво-

рить Фридриха Мудрого — ему обеспечен успех. Курфюрст *задавал тон* в просвещенных кругах Германии, подобно Медичи и Сфорца в Италии. Если он понравится высокопоставленному ценителю искусств, то немецкая знать будет тоже заказывать ему свои портреты, и буржуа Нюрнберга, обеспокоенные тем, что их обошла аристократия, также, в свою очередь, поспешат оказать ему внимание.

Фридрих Мудрый был достаточно корректен, чтобы не ограничивать фантазию и вдохновение художников, которых он опекал. Обращаясь обычно к молодым, он хотел, чтобы они смогли доказать свою оригинальность и независимость; общаясь с гуманистами, он знал, что происходит в Италии, и не возражал, чтобы молодые художники использовали новейшую технику итальянских мастеров. Но он не хотел, чтобы немецкие художники превращались в простых имитаторов. Дух времени требовал создания немецкого искусства, уходящего глубокими корнями в национальные традиции, но в то же время широко открытого иноземным нововведениям. Фридрих Мудрый воображал себя, подобно правителям Милана, Флоренции и Венеции, человеком Возрождения. Это слово пока еще не существовало, и люди той эпохи больше заботились о том, чтобы быть таковыми, а не давать точных определений и объяснять это. Но Возрождение уже витало в воздухе, даже в Германии, и было подобно неизвестному ветру, более живому, более ясному, более свободному, несущему новые веяния.

Сам себе не признаваясь в этом, Фридрих Мудрый желал немецкого Возрождения как в области идей, так и в искусстве. Наиболее смелые идеи, которые многими рассматривались как предосудительные, находили в его лице защитника, и Церковь порой сетовала на то, что он проявлял снисходительную и даже преступную терпимость по отношению к некоторым еретическим течениям в Германии в последние годы XV века. Первые произведения молодого Дюрера, свободные от всякого конформизма, показали этому пронизательному человеку, что в Германии появился художник, способный полностью обновить немецкую живопись. Кранах был слишком пропитан готическим маньеризмом; Бургкмайр слишком медленно формировал собственную индивидуальность, оставаясь в фарватере Гольбейна. Дюрер, напротив, рано осознал свое особое предназначение и то, чего требует его эпоха и его собственный талант.

Первый портрет Фридриха Мудрого (позже он сделает еще несколько) отличался новаторством, хотя и сохранял верность национальным традициям. Верность реальности

подтверждается точностью, с которой выписаны детали костюма и некоторые черты лица, но общий вид, поражающий своей монументальностью, свидетельствовал о совершенно новом стиле. Нет и следов скрупулезной тщательности, присущей готике, которая служила для того, чтобы сделать изображение правдивым. Преодолев эту анекдотическую правдоподобность в мелочах, Дюрер добился великолепного стиля, сравнимого с тем, что было лучшего у итальянских мастеров. Он ищет психологической точности, так как она остается для него наиболее важной в портрете, но согласует ее с пластическими формами. Персонаж живет интенсивной жизнью, которая принадлежит только ему, во всех проявлениях его физического и духовного начала, без чего этот реализм приглушает выразительность пластической экспрессии.

Фридрих Мудрый заявил, что он доволен своим портретом, придающим его крупному, мясистому лицу, обрамленному бородой, некое достоинство гуманиста. Ему понравилось, что он не был украшен никакими атрибутами верховной власти, только в руке он держал свиток, так как ему хотелось выглядеть как «интеллектуал», хотя он был скорее рыцарем шпаги и коня. Дюрер выиграл партию. Но он не захотел воспользоваться благосклонностью вельможи и покинуть Нюрнберг, так как опасался, что «придворное искусство», превращающее художников в слуг крупных señоров, представляет угрозу для их независимости как эстетической, так и чисто человеческой. Он жил скромно, но его гравюры, которые продавали мать и жена на ярмарках, обеспечивали им достойное существование. Наконец, буржуа Нюрнберга, задетые благосклонностью, которую проявлял к художнику знатный саксонец, спешили теперь заказывать ему алтари и портреты.

Курфюрст, воспользовавшись пребыванием в Нюрнберге в апреле 1496 года, во время написания портрета, безуспешно пытался уговорить Дюрера стать его придворным живописцем. Однако после длительных странствий молодой художник испытывал потребность разобраться в себе самом. Немного монотонное спокойствие семейной жизни, долгие часы работы над незаконченными картинами, предназначенными для церквей и часовен, благоприятствовали этому проникновению вглубь себя гораздо в большей степени, чем новая смена обстановки, которая вновь вызвала бы душевное напряжение.

Проблемы, стоящие перед ним, не были только проблемами эстетики. Они затрагивали его внутренний мир, так же как и его артистический талант.

Так, он приближался к зеркалу с некоторым беспокойством во взгляде, отражающем беспокойство в его душе. Когда он внимательно рассматривал свое изображение и видел то болезненного и взволнованного подростка (рисунок в библиотеке Эрлангера), то озабоченного и грустного юношу (Музей Лемберга) или элегантного молодого человека с чертополохом (Лувр), — каждый раз он обнаруживал новое подтверждение сложности своей индивидуальности. Эти три портрета были написаны во время путешествий. Первые два рисунка, носящие характер мгновенной зарисовки, не позволяют проникнуть достаточно глубоко в лабиринт личности. Что же касается автопортрета, где он представил себя с веткой чертополоха в руке, то здесь он еще слишком переполнен стремлением к внешнему эффекту, чтобы дать возможность исследовать духовное состояние. Возможно, этот портрет был написан во время пребывания Дюрера в Страсбурге, где он почувствовал влияние старых мастеров Эльзаса. Чертополох, который означал мужскую верность в средневековой символике, определенная чопорная напряженность экспрессии и меланхоличность взгляда, сдержанного, но в то же время вызывающего, только еще больше усложняют проблемы, а не помогают их решить. Стремление создать превосходный портрет и представить себя в романтическом виде, с оттенком эзотерического шегольства, уничтожило возможность проникнуть в глубины души. Прекрасная теплая тональность и блестящее решение особенно сложных проблем пластики выдают даже некоторую удовлетворенность чисто внешним эффектом. Это не истинный Дюрер в свои ученические годы или, по крайней мере, не та его часть, которая предоставила бы нам возможность проникнуть в его главные секреты. Высокомерие в его взгляде заранее приостанавливает любую бестактность.

Божественное для Дюрера никогда не ассоциировалось с чем-то грозным. Он не испытывает страха перед святыми и приступает к изображению небожителей с заметным спокойствием. Когда Фридрих Мудрый заказал ему алтарь для часовни во дворце в Виттенберге, он, объединяя итальянский опыт с традициями пленительного мастерства Шонгауэра, создает произведение, полное трогательной нежности. Создается впечатление, что этот образ родился в его детских мечтах, эта Мадонна, полная человечности и грации, подобно Мадонне Беллини, склонившейся над спящим младенцем. Даже створки алтаря со святым Антонием и святым Себастьяном свидетельствуют о том, насколько его душа невосприимчива к устрашающим религиозным мифам. Обра-

тите внимание, как непринужденно он изображает ангелов, толстощеких младенцев, которые изгоняют демонов, надоедающих отшельнику, а мученик Себастьян, с раной на боку как у Адониса, — всего лишь прекрасный юноша с почти эллинской грацией... Цветок в прозрачном стакане ассоциируется своей хрупкостью с общей атмосферой умиротворения, которой наполнено произведение.

Сохраняется ли в нем тяга к языческой мифологии, столь характерной для итальянского Возрождения? Его склонность к изображению обнаженной натуры противоречила всем традициям строгой Германии, где запрещалось изображать чувственность человеческой плоти. Нарушая эти запреты, молодой Дюрер изображает на гравюре дерзкую композицию, где прекрасные обнаженные дамы в провоцирующих позах заставляют краснеть строгую Барбару. Чтобы придать этой сцене интеллектуальный оттенок, маскируя истинный смысл, он изображает химерическую сцену магии с четырьмя пышными, чувственными и соблазнительными женщинами, которую назвал «Четыре колдуньи». Пусть любознательные попытаются отгадать, какой эзотерический смысл кроется в висящей над ними сфере с выгравированными на ней загадочными буквами. Пусть эрудиты поспорят перед гравюрой, где почтенный мужчина дремлет у печи, безразличный к соблазнам восхитительной Венеры, сопровождающей Эроса. Гуманисты Нюрнберга, собиравшиеся в доме Пиркгеймера, будут горячо обсуждать эту аллегория. Но действительно ли это аллегория, а не просто каприз молодого художника, раздраженного пуританским консерватизмом своих соотечественников, который маскирует за иллюзорными секретами обычное наслаждение, которое он испытывает, рисуя пышный живот, мягкие, пухлые руки, стройные и сильные ноги. Можно только пожалеть, доверительно шепчет Дюрер, этого бедного глупца, который погружен в абсурдный сон, тогда как рядом находится такое прелестное создание!

В Венеции были допустимы любые вольности. Там жили в полной сексуальной свободе, счастливые, без принуждения и лицемерия. Если художнику была нужна обнаженная модель, ему оставалось только сделать выбор среди предлагавших себя восхитительных тел. Здесь же, в целомудренной и стыдливой Германии женщины не решаются обнажаться, и даже Агнес, при всей любви к мужу, не соглашалась позировать обнаженной. Если он хочет исследовать формы человеческого тела, его пропорции, как оно выглядит при освещении лампой или солнцем, то следует делать это тайно, укрывшись от бестактных и недоброжелательных глаз.

И образом мышления, и творчеством Дюрер все еще принадлежал Средневековью, от чего он хотел полностью освободиться. Возможно, он даже переходит допустимые границы в своих рисунках, грубо сексуальных и почти непристойных, как, например, в эскизах публичных бань; возможно, он преувеличивает ту независимость, которую он демонстрирует, чтобы озадачить своих сограждан. Этим стремлением удивлять и шокировать, зачастую присущим молодости, он обнаруживает определенную тенденцию к язычеству, которая не проникла глубоко в его характер, остающийся, несмотря на все эти дерзости, набожным, целомудренным, серьезным и сдержанным, но ведь можно было бы умереть от скуки, если иногда не соорудить гримасу обывателям! В то же время это позволяет немного отвлечься от неблагоприятных, неприветливых, нахмуренных лиц, чьи портреты нужно писать, чтобы добиться славы и богатства...

А между тем завершился XV век. Нюрнберг оказался в центре мира, моральный и социальный фундамент которого был глубоко потрясен ударом волнений и беспорядков, охвативших Германию. Дюрер тоже полон предчувствия надвигающегося душевного смятения, ощущения мистической тревоги. Подводя черту счастливому периоду юности, он пишет свой портрет. Писать себя — это еще один способ отдохнуть от себя. Этот молодой человек, одетый с изысканной элегантностью, даже несколько экстравагантно, с кокетливой шапочкой на длинных волнистых, словно женских, волосах, который рассматривает вас со спокойной иронией, на фоне гор, напоминающих о путешествиях, созерцает одновременно прошлое и будущее.

Прошлое — это бурная юность, полная энтузиазма, безудержных порывов. Юность, опьяненная открытиями и наслаждениями. Юность, безответственная сама по себе, предоставляющая будущему мужчине самому распутать сложный клубок шумных лет. Это венецианское щегольство и эта мягкая грация красоты, слишком уверенной в силе своего обаяния. Но, подобно тому, как на пейзаже позади мирной, волнистой равнины открываются крутые и суровые ледники, так и в его настороженном взгляде сквозит предчувствие трагического будущего. Его наряд, даже лицо — не более чем кокон, который сбросит с себя новый, угадывающийся в этом взгляде человек, когда на него обрушится шквал тревог и потрясений. Человек страха. Человек Апокалипсиса.

ЧЕЛОВЕК АПОКАЛИПСИСА

А в это время грандиозные события потрясали Германию. словно зловещие предзнаменования, в небе проносились кроваво-красные метеориты. К смятению в небе присоединялись потрясения в обществе. Голод, словно бич, посланный Богом как предупреждение людям, как призыв покаяться и перестать грешить. А если голода недостаточно, то за ним следовал мор. Странные болезни обрушились на города и села. Засуха выжгла урожаи на полях, и изголодавшиеся крестьяне бродили по дорогам, несчастные и страшные, словно стаи волков.

В это время чрезвычайных бедствий и страданий обострилась классовая борьба. Ремесленники в городах стали объединяться против буржуа, а в сельских местностях орды крестьян, озверевших от нищеты и голода, нападали на богатые поместья. Ко всем бедам, которые знало Средневековье, прибавились взявшиеся неизвестно откуда новые испытания. В Европе появился и стал свирепствовать сифилис, а избежавших его несчастных добивала чума.

Это буйство голода и эпидемий заставляло людей покидать свои дома и отправляться в более спокойные края. Заразительность кочевничества была подобна коллективному опьянению, когда даже те, кто не пил, начинали бредить. Люди покидали свои дома, не зная почему; они уходили просто потому, что в них вселялся дух бродяжничества без мотивов и цели. Эти толпы людей, набожных или озлобленных, сеяли ужас всюду, где они появлялись. Это были длинные жалкие процессии, которые исполняли набожные гимны или орали песни, полные угроз, а обитатели бурга при их приближении спешили закрыть двери и тоже отправиться в путь, но куда?

Все эти бедствия не были бы настолько прискорбны, если бы за ними не чувствовалась кара небесная. Все эти явления были вызваны Божьим гневом. Это Господь подавал знаки о приближающейся расправе. Ничего случайного не

происходит в природе, и если у женщин рождаются уродливые дети, если высыхают хлеба, не успев созреть, это потому, что небо готовится расправиться с погрязшим в грехах человечеством. Такова была общая атмосфера конца XV века — века, который в то же время мог гордиться своими открытиями, научными достижениями, прогрессом в познании тайн вселенной.

Тогда как крестьяне, умирающие от голода, опустошали районы, не пострадавшие от засухи, процессии кающихся отправлялись плакать и молиться; несчастные, экзальтированные страданием и фанатизмом, они собирались вокруг пастырей-пророков, которыми кишели эти обезумевшие края. Любой, раздобывший книгу *Откровения святого Иоанна*, начинал изображать из себя пророка. И чем более фантастичны были его заявления, тем больше слушателей он привлекал. Царящий повсюду хаос превращал эти мистические толпы, часто опьяненные преступлениями и дебошами, в настоящее социальное бедствие, против которого стали объединяться князья и города. С Апокалипсисом в руках мистический пастор Ганс Бём выступал перед толпами крестьян и призывал всех к покаянию и распределению имущества поровну. Хижина этого главаря быстро превратилась в место паломничества и центр анархии, откуда хлынул на запуганную Германию шквал революции. А в это время ужасающие знаки проносились по ночному небу, падали звезды с небосвода, дьяволы и призраки разгуливали по улицам среди повергнутых в ужас горожан. А вскоре якобы пойдет огненный дождь, наступит солнечное затмение, небо закроется подобно книге. Так придет страшное время конца света...

Дюрер неоднократно перечитывал Апокалипсис святого Иоанна. Эта книга, одновременно возвышенная и ужасающая, возбуждала его религиозные чувства. Он осознавал, что тоже грешил. И если волна страха, захлестнувшая тогда Германию, не вызывала в нем абсурдных суеверий, приводящих в ужас невежд, он сам был еще слишком пропитан духом Средневековья, чтобы не испытывать огромное беспокойство, охватившее его современников.

Кризис, разразившийся в Германии, был одновременно социальным и духовным. Он не мог не отразиться на Дюрере, чья душа больше не знала покоя. Иногда он пытался заглушить душевное беспокойство или путем сексуального наслаждения, или силой собственного интеллекта, но глубоко внутри этот человек Возрождения, друг гуманистов, был, возможно, все еще довольно близок к примитивному образу мышления крестьянина или пастуха. Как бы ни был он

уверен иногда в превосходстве собственного разума, эта уверенность ослабевала под напором всеобщего безумия, захлестнувшего Германию в это время.

Дюрер был сексуальной натурой, и именно потому, что его сексуальность была достаточно мощной, он ощущал привкус смерти и небытия, который сопутствовал плотским наслаждениям. Это он выразил с необыкновенным трагизмом в одной из первых гравюр на меди, которую назвал *Incubus*. На гравюре изображен скелет с бородой и ужасающими глазами, который прижимает к себе обезумевшую от страха женщину и пытается приподнять ее платье. Несколько позже он снова возвращается к этому сюжету, но придает ему еще более драматический оттенок. В *Incubus* изображена только борьба между женщиной и монстром, пытающимся овладеть ею. *Прогулка*, датируемая 1497 годом, напротив, маскирует фигуру смерти, делая ее практически незаметной. Вы видите пару молодых влюбленных на прогулке за городом, собирающих цветы и мирно беседующих на фоне дивного пейзажа. Но если взглянуть внимательней, можно заметить спрятавшуюся за деревом смерть, высовывающую ухмыляющуюся голову, которую венчают песочные часы. Влюбленные и не подозревают о ее присутствии, и эта беспечность одновременно возвышенная и обескураживающая. Несомненно, едва ли они подозревают, что эти песочные часы, которыми она помахивает с угрожающей насмешкой, отсчитывают минуты их кратковременного счастья. Возможно, они так ничего и не заподозрят и останутся в этом счастливом неведении до того момента, когда, выскочив из-за дерева, насмешливый скелет схватит их за горло...

Из всех изображений торжествующей смерти, которые в изобилии рождались под кистью художников того времени, наиболее захватывающим был рисунок Дюрера, современник *Прогулки*, который находится во Франкфурте. На этот раз смерть — это не похотливый вампир, она не прячется за деревом, чтобы подстеречь счастливых влюбленных. Ее жертва на этот раз — воин; этот воин Дюреру хорошо знаком, он изображал его на своих первых детских рисунках, — это ландскнехт в тяжелых доспехах, похожий на гигантского насекомого, покрытого шипами. Конь остановился в испуге перед деревом, упавшим поперек дороги, за которым виднеется косматый призрак, закутанный в лохмотья старого савана. Собака тоже его заметила и с воем кинулась прочь. И вдруг всадник, выброшенный из седла резким рывком коня, опрокидывается и в ужасе видит, как на него накидывается подобно огромному пауку это чудовище. Этот рисунок,

создающий впечатление падения в пропасть, превосходит по ощущению охватывающего ужаса мрачные сюжеты Бальдунга Грина, с которым Дюрер подружился в Страсбурге, и свидетельствует о том, какой представлял Дюрер смерть. Это живой и дьявольский скелет, который хватает людей и утаскивает их в небытие. Старец с взъерошенным белым пушком на изможденном черепе, который накидывается на всадника с омерзительным вожделением. Наконец, смерть, которая выхватывает человека из повседневной жизни, жестоко прерывая поездку всадника, так же, как скелет с песочными часами с насмешкой прервет прогулку влюбленных.

Эти рисунки и гравюры предшествуют знаменитой гравюре *Рыцарь, смерть и дьявол*, созданной через несколько лет. Они проникнуты такой зловещей значительностью, которая свидетельствует о том, что у Дюрера образ и идея смерти — это не просто плод воображения или мрачной фантазии или неловкая вариация на общеизвестную тему *temento mori* (помни о смерти). Образы смерти, которые он создает в эту эпоху, выявляют, как его рассудок представляет себе это. Это не какая-то абстрактная смерть, о которой рассуждают гуманисты, или спокойная и покорная смерть христианина, а смерть *в действии*, внезапная и скоропостижная, полная непреодолимой жестокости.

Никто не заказывал Дюреру рисунки, которыми он иллюстрирует книгу апостола-фантазера Иоанна. Этот импульс рассудка и сердца, параллельно рождению тревоги и чувства страха, охватившего всех, заставил его отказаться от портретов и полотен на религиозные сюжеты и полностью посвятить себя созданию этого не терпящего отсрочки произведения.

Для самого Дюрера идея и образ смерти не являлись объектами, с которыми можно было бы забавляться безнаказанно. Когда после создания на гравюрах гербов принцев и знатных буржуа Дюрер приступает к работе над *Гербом смерти*, он снова обращается к сюжету *Incubus*, только с той разницей, что женщина на этот раз, кажется, снисходительно выслушивает домогательства обросшего волосами скелета. Но голова смерти поражает яростным и убедительным реализмом, вплоть до трещины на черепе, через которую, возможно, улетучилась жизнь, полная наслаждений. Смерть для него теперь сосредоточилась в этом огромном костистом лбе, нелепом носе и пустых глазницах, в челюсти, где шатаются два плохо закрепленных зуба. Это — Смерть, лишенная всякой искусственной романтики, которая сводится к «голове смерти» с настолько трагически выразительными чертами.

Таким образом, Дюрера буквально преследовали мысль о смерти, предчувствие конца света, всеобщее чувство страха перед Миллениумом, которое потрясает Германию в это время. Гравюры, которые он создает для Апокалипсиса, — это концентрированное выражение этих чувств, пластическая материализация этих тревог, которыми были охвачены все. Его любовь к живописи отступала на второй план на фоне той необходимости, которая заставляла его срочно иллюстрировать книгу о конце света. Не просто для удовлетворения потребности души, а также и для просвещения масс. Поэтому он временно оставляет гравюру на меди и возвращается к дереву как традиционной, понятной народу гравюре. Он стремится теперь не удовлетворять вкусы высокопоставленных ценителей искусства и меценатов-буржуа, а работать для народа. Для простых людей, для которых Кобергер печатает специальное издание на немецком языке, тогда как издание на латыни предназначено для высокообразованных слоев населения и духовенства. И, наконец, для тех, кто не умеет читать, гравюры будут настолько понятны, что даже неграмотные смогут проникнуть в драматическое великолепие смысла Апокалипсиса.

Дюрер — прежде всего религиозный человек, и Апокалипсис выражает лучше, чем какое-либо другое его произведение, эту сторону его личности. Но в то же время он — также человек, для которого существует реальный мир, даже если какой-то объект ему представляется в ауре интуиции мечтателя, он изображает его совершенно реальным и материальным, в его пластической форме.

Как бы далеко он ни заходил в мистерии святого, человек может изображать сверхъестественное только с помощью естественных форм. То, что не в состоянии передать человеческий язык, он обречен умалчивать или пытаться передать без слов. Художник, наконец, обязан следовать тексту провидца Апостола, попытаться проникнуть в тайны *Откровения* и поведать о них людям.

Создается впечатление, что именно верность Дюрера реальному миру помогает ему с таким же успехом проникать в ирреальность. В его Апокалипсисе практически каждая деталь связана с человеческим опытом; даже монстры на его гравюрах не кажутся ирреальными. Благодаря его таланту Апокалипсис становится понятным каждому. Он доступен человеку, но человеку, для которого святое превратилось в живую реальность и стало мерилем всего.

Истинный художник с богатой фантазией способен освободиться от реальности, поднимая ее до высочайшей ин-

тенсивности. В его гравюрах Апокалипсиса нет ни одной детали, которая не соответствовала бы объективной реальности. Сцена мученичества святого Иоанна, например, где персонажи могли бы быть нюрнбержцами на фоне декора, очень похожего на улицы этого города, — это не что иное, как сцена средневековых пыток, похожая на те, что мог видеть Дюрер. Но дьявольские гримасы, которыми обезображены лица палачей, далеко превосходят будничные сюжеты и наполняют сцену почти священным ужасом. Аналогично семь светильников, на которые смотрит святой Иоанн, изображены настолько правдоподобно, что напоминают подсвечники в мастерской Дюрера-отца. Таким образом, эти светильники реальны в человеческом смысле, так как подобные используются людьми, но их небесное правдоподобие, их сверхъестественное существование, их пророческая сущность тем не менее не позволяют рассматривать эти объекты как чисто натуралистические.

Рожденный фантазией Дюрера, Апокалипсис в то же время прочно опирается на реальность. В пейзажах на таких гравюрах, как *Битва архангела Михаила с драконом* или *Ангел с ключами от преисподней*, можно узнать его зарисовки во время путешествий. А *Вавилонская блудница* написана с портрета венецианской куртизанки. Вероятно, даже можно определить, какой конкретно город, какие горы или лесистые долины изображены на гравюре, но правдоподобие деталей исчезает, так как этот реальный пейзаж буквально растворяется в воображаемой атмосфере ансамбля. Что важно, так это единение всех изображаемых объектов в общий пламенный сплав. Святой Иоанн передает предстоящие перед ним картины обычными словами: он не знает других. Иллюстратор должен уважать эту верность объективному языку.

Осознавая все трудности, Дюрер добивается максимальной выразительности с помощью пластики. Словно ураганный ветер пронесется по его доскам, где изображается наступление конца света и страшного суда. Ветер развеивает одежды ангелов, перья их крыльев, длинные локоны волос. Чтобы изобразить ветер ураганной силы, Дюрер расчерчивает доски крупными горизонтальными штрихами, по которым мчатся ужасные вестники или кружатся вихрем тучи в устрашающей пустоте конца света. Нет ни одной детали, которая не была бы взята из реального мира, но в то же время превосходит его без какой-либо деформации или стилизации, которые обычно используются для указания на принадлежность предмета к сверхъестественному миру. С Дюрером мы не покидаем земли, она всегда присутствует на его

гравюрах в виде реалистичного пейзажа, но это земля Последнего дня, находящаяся в руках ангелов-мстителей, иссушенная дыханием дьяволов и драконов. Сюрреалистический мир, который вызывает у нас дрожь, подобно тому, что испытывал Апостол, созерцая чудеса, показываемые Богом.

Сверхъестественную силу, которая способствовала Дюреру завершить это гениальное творение, художник черпал одновременно не только от Неба, но и от Земли. Он никогда не терял контакт с ней, подобно Антею, и, возможно, именно от земли он почерпнул гораздо больше сил. Природа постоянно присутствует на его фантастических картинах. Земля и море дрожат под пролетающими ангелами-разрушителями. Волны вздымаются все выше. Вулканы извергают лаву. Падает огненный дождь. Но рядом с этими катастрофами соседствуют пейзажи, необычайно нежные и ясные, участки леса, где шелестят листьями деревья, всколыхнувшиеся крыльями ангелов, спокойные озера, игнорирующие битвы серафимов и демонов. Природа участвует в драме лишь тогда, когда она непосредственно замешана в событиях. Возможно, Дюреру было просто необходимо в этом апокалипсическом урагане сохранить клочок мирной земли, где трава не была бы выжжена дыханием дьявола. Это постоянное соседство со спокойной природой придает происходящей трагедии еще большую мощь и выразительность.

Таким образом, можно сказать, что Апокалипсис Дюрера является одновременно актом веры и актом любви — веры духовной и любви земной. И эта любовь адресуется не только людям, бичуемым огненным ливнем, кромсаемым мечами ангелов-губителей, но также и дереву с дрожащей листвой, травинкам, выписанным с необычайной нежностью и тонким знанием растительного мира. Описывая крушение мира, художник спасает от небытия объекты, подвергающиеся уничтожению, и делает их вечными силой своего искусства.

Ибо рядом с Дюрером-фантастом и Дюрером набожным, всегда присутствует Дюрер-натуралист во всех смыслах этого слова, который любит природу саму по себе, внимательно ее изучает и верит в реальность материального мира.

Эта любовь к природе, с такой силой проявляющаяся в Апокалипсисе 1498 года и в других работах Дюрера до и после, является своего рода противовесом его богатому воображению. Именно подобная гармония позволяет ему в таком шедевре, как Апокалипсис, сочетать наиболее высокую духовность с объективностью, необычайно точной и нежной одновременно.

ДЕРЕВО И МЕДЬ

У каждой техники гравирования «свой дух», свои особенности, что позволяет художнику в зависимости от вдохновения, движения сердца и целей, которые он ставит перед собой, выбирать тот или иной материал для более точного выражения своих мыслей и чувств. Возвратившись из Италии, Дюрер с равным мастерством работал с деревом и медью: обе техники гравирования были для него вполне естественны, и каждая из них соответствовала различным проявлениям его природы, взаимно дополняя друг друга. Он не мог отдать предпочтение какой-то одной из них, так как каждая техника имела свои собственные средства выражения, присущие только ей и никакой другой. Определенный материал оказывается более подходящим для передачи определенного ритма, определенного настроения и состояния сознания. Когда художник настолько талантлив, что может одинаково успешно использовать любую технику и материал, то выбор происходит практически спонтанно на уровне подсознания.

Дюрер выгравировал на дереве Апокалипсис 1498 года не только потому, что и художественные, и экономические условия ксилографии обеспечивали ему наиболее широкое распространение, и не потому, что люди, для которых была предназначена эта книга, привыкли к гравюре на дереве, так как им легче было понять эмоциональный накал изображаемого. Дерево было выбрано в первую очередь потому, что этот сюжет, полный пафоса и мистики, гораздо лучше сочетался со свободой выражения, которая является преимуществом ксилографии, где каждый штрих был как штрих карандаша — глубокий, жирный и мягкий, максимальная выразительность которого очевидна каждому. Он не смог бы вырезать на меди те же фигуры, которые он изобразил на дереве.

Опять же на дереве, одновременно с Апокалипсисом, Дюрер начал работать над первыми досками из серии «Жизнь

Марии». Апокалипсис был выполнен на одном дыхании, как будто художник рисовал под повелительную диктовку ангела. Единство вдохновения и формы обеспечили необычайную скорость исполнения, своего рода состояние транса, в котором работал мастер. Творческий порыв Дюрера не допускал никакого отдыха, никаких колебаний вплоть до завершения работы, словно он опасался, что видение поблекнет, станет неразборчивым и непередаваемым. Казалось, что все пятнадцать досок были созданы за один сеанс; они обладают неистовой мощью сил природы, непреодолимым напором лавины или наводнения.

Другие гравюры на дереве — *Жизнь Марии* и *Большие страсти*, начатые примерно в то же время, не отличаются подобным единством и скоростью выполнения. Сюжет, без сомнения, и не предполагает этого, поскольку не отличается необычайной драматической насыщенностью Апокалипсиса. Начиная их, Дюрер не находился в состоянии, подобном тому, в котором он создавал Апокалипсис. Он работал над ними в состоянии покоя и ясного сознания, тогда как пророческое ослепление было необходимым условием создания произведения, подобного Откровениям святого Иоанна. Изображаемые сцены не следуют друг за другом с той неотвратно жесткой скоростью, которая была необходима развитию действия в Апокалипсисе. Тогда как Апокалипсис был выполнен на одном дыхании, над сюжетами из *Жизни Марии* и *Страстей Христовых* можно было бы работать в течение всей жизни, дополняя детали, прерываясь и снова начиная.

Страсти Христовы — излюбленный сюжет Дюрера. Он обращался к нему несколько раз в течение жизни, в различных форматах, в различном состоянии духа, работая и на дереве, и на меди. Чтобы усилить трагическую сторону страданий Христа, он заимствовал новую технику для создания одного из сюжетов, позже названного *Зеленые страсти*: эта уникальная техника состоит в сочетании пера и кисти на зеленом фоне, что придает светлым местам картины мощный драматический оттенок, какое-то сверхъестественное свечение. До последних лет жизни он снова принимался за некоторые темы Страстей, в частности Тайной вечери, где каждый раз проявлялось состояние его души на данный момент. Апокалипсис, напротив, сделан раз и навсегда. Здесь нечего добавить или, напротив, отбросить. Когда он издавал заново в 1511 году *Апокалипсис* 1498 года, он полностью сохранил форму и дух первого издания. Другие его произведения на религиозные темы часто дорабаты-

вались в зависимости от интеллектуального роста художника: Апокалипсис, подсказанный ему свыше, не допускал никаких изменений.

В период, когда был издан Апокалипсис, в годы, полные потрясений и неопределенности, на рубеже двух веков, Дюрер-гравер успешно использовал обе техники, чтобы представить свободное выражение двум натурам, обитавшим в нем. В гравюре на дереве — это человек из народа, говорящий на доступном широком массам языке, работающий над сюжетами, которые предпочитает народ, причем таким образом, чтобы обязательно заинтересовать, взволновать и просветить.

Во время работы над гравюрами на дереве Дюрер, выполняющая сюжеты, понятные народу, пребывает в состоянии мысленного и душевного единения с этими людьми. Он создает не просто картины, способные их заинтересовать или позабавить, но и вызвать в них чувство удовлетворения, возможно, бессознательное, своего рода классовой озлобленности. Важно отметить, что в этот период, когда начались первые мятежи крестьян в Германии, потрясенной, обедневшей и изголодавшейся, Дюрер питает к ним симпатию скорее рассудком, чем сердцем, что проявляется в таких его гравюрах, как *Самсон со львом* и еще более ярко в *Геркулесе, сражающемся с рыцарями*.

Бунтарский дух проявляется более утонченно в гравюрах на меди, выполненных в ту же эпоху. Они создаются не для народа, они предназначены для истинных ценителей искусства, с утонченным вкусом, эрудитов, образованных буржуа, которые начали формировать новую элиту в Германии конца XV века. В данном случае протест, выражаемый в этих работах, уже не является протестом человека из народа, а протестом художника. Гравюра на меди, в которой проявляется гораздо большее влияние Мантеньи, нежели Шонгауэра, отражает ту часть личности Дюрера, которая все еще находится под влиянием итальянской школы. Во-первых, потому, что этой техникой блестяще владеют итальянские мастера, тогда как ксилография — это специальность немцев, а также потому, что она влечет за собой целую серию ассоциаций, где Дюрер ощущает влияние Италии.

В гравюре на дереве *Геркулес* ощущается влияние Мантеньи, но только в отдельных деталях; весь ансамбль остается немецким по духу, даже средневековым. Напротив, в гравюре на меди *Геркулес*, выполненной через два года, гораздо сильнее проявляется подражание итальянской школе, одновременно усердное и не совсем умелое; неумелое потому,

что над аллегорией работал художник, для которого мифология не являлась столь естественной, как бы второй природой, как для итальянцев, поэтому кажется мало понятной. Даже само название Геркулес не совсем подходит этому сюжету, где изображена женщина, вероятно, в приступе ревности, оглушающая палкой влюбленную пару сатира и обнаженной нимфы, в то время как мужчина в странном пещином шлеме пытается остановить разъяренную фурию. Здесь чувствуется та же ослепленная ярость, что и в рисунке *Орфей, убиваемый вакханками*, причем ощущается настолько сильное влияние Мантеньи, что кажется, будто художник просто пытался скопировать мастера из Падуи. В этой связи интересно проанализировать значимость и загадку темы *дикарей* в Германии той эпохи. Возможно, как считают некоторые, сказалось влияние открытия новых, неизвестных ранее земель, что сильно потрясло менталитет завершающегося Средневековья. А, может быть, это скорее означало *возврат к природе*, какое-то неясное стремление, бесформенное и бессознательное, к варварской свободе первобытной эпохи, как будто этот возврат к примитивизму, настолько сильный в немецкой душе, проявился в таком своеобразном аспекте? Тот факт, что сцены из жизни дикарей часто изображали, особенно на гобеленах, а также помещали фигуры дикарей на гербах, доказывает, что это явление имеет глубокие и многочисленные корни в духе того времени. Помимо этого, тема дикаря появлялась в тысячах других форм, более или менее эзотерических, в искусстве той эпохи, а так как искусство и жизнь тесно переплетены, то вполне возможно, что Крестьянская война была в материальном плане одним из многочисленных ее проявлений.

Тема насилия тоже играла важную роль в творчестве и мышлении Дюрера. Ее вариация, наиболее странная, так как она в определенной степени переплетается с темой дикаря, изображена в гравюре на меди *Морское чудовище*, относящейся к 1500 году. Тема похищения женщины речным или морским божеством — одно из наиболее старых изобретений греческой мифологии. Она странным образом уцелела в Средние века и снова появилась, например, в легенде о королевской семье Меровея. Возрождение подхватывает эту тему, украшая ее искусными сказками, как *Амбра* Полициано. У Дюрера эта тема служит поводом для создания особенно сложных композиций, свидетельствующих о необыкновенно богатой фантазии художника, присущей именно ему, что с такой силой проявилось в Апокалипсисе.

Действительно, огромный контраст между объективным реализмом пейзажа, настолько «правдивым», будто он срисован с природы в блокнот путешественника, и сверхъестественным обликом морского монстра, плывущего по странно стилизованным волнам с женщиной на спине, на которой нет ничего, кроме изысканной прически. А на берегу мужчина, похожий на турка, с бородой, тюрбаном и кривой турецкой саблей, бежит и отчаянно размахивает руками. Тема насилия здесь неразрывно связана с темой дикаря, так как этот тритон и есть дикарь в наиболее ярком выражении его мощи, вплоть до гибридизации с животным. В то же время изысканная прическа женщины свидетельствует о том, что он украл хозяйку этого укрепленного замка, который она покинула в сопровождении слуг, вероятно, чтобы искупаться. Триумф варварства над цивилизацией утверждается здесь, как и в случае *Геркулеса* в гравюре на дереве, и даже *Геркулеса* на меди, где убийственная ревность женщины выглядит как наиболее примитивное чувство.

В то время как гравюры на дереве служили средством выражения его христианской души, разум Дюрера, затронутый мифологией и имитацией античности, у которой он заимствовал также сексуальную свободу и интеллектуальную и моральную независимость, склоняли его к идеалам Возрождения. Недостаток единства в его мифологических композициях свидетельствует о том, что миф не являлся для него биологической реальностью, а, напротив, чем-то неизведанным, чем-то искусственно надстроенным. Дюрер не способен изобрести искусственный пейзаж, в котором расцветет дух мифа; ему необходимо размещать своих фантастических персонажей, как Морское чудовище или Большая фортуна, в места типично узнаваемые, существующие в реальности, которые можно, не без успеха, попытаться идентифицировать.

Эта целостность, которая настолько совершенна в его религиозных гравюрах, где пейзаж участвует в происходящих событиях, отсутствует в его фантастических композициях, где не существует никакой связи между ирреальным персонажем и реальным миром, в котором он оказался. С другой стороны, эти гравюры производят тем более сильное впечатление, так как монстр кажется еще более чудовищным в контрасте со знакомым фоном, на котором он появляется. Морское чудовище, похитившее женщину, плывущее в баварском озере, напоминает нам о тесной связи знакомого и фантастического, столь характерной для немецких сказок. Чудеса происходят в обстановке, знакомой нам по каждому дню, но чудо в мифологических картинах Дюрера выглядит

книжным и одновременно недостаточно интеллектуально насыщенным, чтобы быть по-настоящему убедительным.

Дюрер увлекался чтением. Он интересовался античной литературой, и его общение с местными гуманистами позволило ему узнать много прекрасных и оригинальных мифов. Его друг детства Вилибальд Пиркгеймер был известным эрудитом, с удовольствием демонстрировал свои глубокие познания, цитируя странные тексты, таинственные и аллегорические, из старинных книг. Именно этому общению с высокообразованными людьми Дюрер обязан большей частью своих познаний в литературе, особенно касающейся эпохи Античности. На самом деле, античная эпоха оставалась чуждой его духу и темпераменту. Дюрер читал гораздо чаще Библию, чем *Георгики* Вергилия или *Одиссею* Гомера. Насколько он чувствовал себя уверенным в сверхъестественной атмосфере Апокалипсиса, намного более фантастичной, чем могла бы вообразить античная литература, настолько он выглядел неумелым, тяжелым, малопонятным, когда он приступал к сюжетам языческих сказок.

Его аллегории были настолько неясные, что комментаторы могли свободно фантазировать и подчас давать им наиболее противоречивую интерпретацию. Но нас интересует прежде всего то, что они могли означать для самого Дюрера, а не то, что могут открыть в них изобретательные философы, способные окружить тайну туманом, которого и без того достаточно в этих аллегориях. Сюжет гравюры *Большая фортуна* не относится к числу тех, которые были наиболее важными для художника. Но проблема литературы никогда и не была для Дюрера первостепенной. Первой, наиболее важной была проблема пластики. В *Большой фортуне*, например, нужно было связать горный пейзаж, типичный для Баварии или Тироля, с появлением на небесах крупной обнаженной женщины, как-то согласовать это удивительное появление со знакомым видом деревни, окруженной лесами и озерами. Чтобы сохранить равновесие этой фортуны на шаре, с которого она соскальзывает, он прикрепил к плечам этой пышнотелой матроны крылья орла, трепещущие на ветру авантюры. Что символизируют узда и чаша в ее руках? Следует ли назвать Немезидой, как предлагают некоторые, эту нюрнбергскую бабу, вызывающе обнаженную, без стыда выставляющую на показ свой громадный живот и массивные ляжки? О какой идеальной красоте итальянцев можно говорить, глядя на эту мифологическую фигуру? Для Дюрера аллегория и элемент идеала, который она несет, — не более чем аксессуар, вроде удил и чаши, которые он,

между прочим, изобразил с виртуозным мастерством ювелира. То, что существенно, — так это плотская реальность этого некрасивого тела, интенсивная жизненность местности, над которой пролетает «богиня», биение ее крыльев, которые он настолько тщательно изучал в природе, что можно было бы даже сказать, какие рисунки послужили ему эскизом.

Большая фортуна — это произведение мощного натурализма, на который наслаивается замысел, практически не производящий эффекта, настолько объективность формы как таковой остается подавляющей. Но у Дюрера мифологические персонажи не совсем реальные, в то же время достаточно убедительные, чтобы создать свою собственную атмосферу. *Большая фортуна* парит в пустоте, в необитаемом пространстве, без плотности и глубины, которое делает еще более разительным контраст с настолько жизненным пейзажем, расположенным внизу. Нет никакой связи между пейзажем и аллегорической фигурой — они принадлежат двум совершенно разным, никак не совместимым мирам. Эти два мира как бы наслаиваются один на другой, разделенные скорее моральным, чем материальным барьером, в котором нельзя обнаружить даже трещины. Фигура не оживляет пейзаж; они настолько отделены друг от друга, что кажется, что составлены из половинок различных гравюр.

Эта целостность, которой так недостает в мифологических гравюрах, напротив, блестяще реализуется в композициях, посвященных реальной жизни или религиозным сюжетам. Две знаменитые гравюры — например, *Малый конь* и *Большой конь*, обе относящиеся к 1505 году, — это замечательные этюды с натуры. Замок в руинах и солдат в экстравагантных доспехах не ослабляют натуралистического накала этих композиций. Попытались безуспешно найти прототип *Малого коня* в квадриге из бронзы, которую Дюрер видел на площади Святого Марка в Венеции. Важно не то, что это реалистическое изображение коня могло быть вызвано воспоминаниями о путешествии, а тот потенциал жизненной силы и индивидуальности, который делает коня словно живым, причем это не просто конь, а именно какой-то определенный конь.

Можно отметить некоторую параллель между Дюрером и Рембрандтом: и тот и другой — выходцы из религиозных семей, которым, естественно, была чужда языческая мифология. Оба художника, глубоко религиозные и способные чувствовать сверхъестественное, настолько проникали в сущность любого предмета в окружающем их объективном

мире и изображали его настолько полным жизни, что он приобретал почти сверхъестественные свойства. Так, *Святой Георгий*, тоже относящийся к 1505 году, — это потрясающий портрет воина, несмотря на ореол и поверженного дракона, так же как *Малый конь* и *Большой конь* — блестяще выполненные портреты лошадей.

Неспособный найти соответствующую форму для мифологического сюжета, Дюрер мастерски справляется с задачей, когда перед ним какой-либо объект как таковой, который следует изобразить максимально правдоподобным и живым. Не добавляя никаких дополнительных или экзотических элементов, он раскрывает сущность изображаемого объекта во всей его красоте. Огромную любовь к животному, и не просто к животному вообще, а конкретно к *этому* животному, излучают его портреты лошадей, настолько сильно они индивидуализированы — зрительно и осязательно. Ограниченные возможности белого и черного достигают здесь поистине симфонической полноты в передаче цветов, материалов, даже запахов до такой степени, что изображаемый предмет кажется едва ли не более живым, чем сама модель. То же можно сказать и о *Блудном сыне*, написанном несколько ранее с такой потрясающей выразительностью, с такой трогательной нежностью и чувством единения художника с изображаемым миром.

Это понимание и восприятие реальности, глубокое проникновение в ее сущность, приводят иногда к своего рода романтическому слиянию объекта и человека, которые практически растворяются друг в друге. Подобное смешение было идеалом Романтизма на рубеже XVIII и XIX веков, а также на рубеже XV и XVI. Начиная с 1500 года, Дюрер вырабатывает романтическую концепцию пейзажа. *Заход солнца* 1495 года (Британский музей) принадлежит к серии акварелей, выполненных во время путешествия, в которых эмоции молодого человека переданы с лирической краткостью, полной поэтического излияния; но они не являются исключением среди многочисленных пейзажей документального характера. К 1500 году и вплоть до второго путешествия в Венецию все чаще появляются романтические пейзажи, чаще в виде эскизов, акварелей, как, например, *Дворец на берегу* (Музей Бремена) или рисунок пером в Кабинете эстампов Берлина, где изображены два отшельника, беседующих в лесу, или просто в виде декорации в композициях, где пейзаж не является главной составляющей, но в то же время задает определенную тональность, музыкальность, гармонию.

Кажется, что Дюрер сближается с природой в этот момент, присутствие которой, нежной и успокаивающей, способно смягчить его печали и заставить позабыть тревоги. В это время художник столкнулся с серьезными испытаниями. В 1502 году умирает его отец, и так как набожный ювелир никогда не мечтал «сколотить состояние» и жил со дня на день, заботясь больше о том, чтобы как можно лучше выполнить работу, чем о том, чтобы ему больше за нее заплатили, то после его смерти семья оказалась в нищете. Другие сыновья не жили в Нюрнберге и сами находились в достаточно затруднительном положении, поэтому именно Альбрехт принял мать, старую Барбару, всегда больную, ставшую практически слепой. Ситуация осложнялась еще и тем, что Дюрер решил покинуть мастерскую Кобергера и завести собственное дело. Теперь у него был собственный пресс, а чтобы повысить свои доходы, он решил сам продавать свои гравюры или отправлять жену и мать торговать ими на ярмарках и рынках. Это стремление к материальной и творческой независимости, а также незначительные суммы, которые платили ему за портреты и произведения на религиозные темы, столкнули его с экономическими проблемами, от которых он стремился освободиться в течение всей жизни. Вдобавок ко всем проблемам, он заболевает какой-то странной болезнью, которая оказалась трудноизлечимой и подрывала его силы в течение всей оставшейся жизни, ограничивала его творческий пыл и периодически даже погружала его в продолжительную депрессию.

Состояние здоровья Дюрера сыграет важную роль в его жизни, так как отразится на его моральном состоянии, создавая определенный климат страдания, тревоги, беспокойства, что парализовало его творческие порывы. И в то же время периодически его охватывала жажда кочевой жизни. Ему хотелось отправиться в путешествие, чего бы это ни стоило, несмотря на денежные затруднения и заказы, которые он должен был выполнить; деньги он возьмет в долг, а картины завершит после возвращения. Мало кто из художников его времени путешествовал так много, как он: за свою довольно короткую жизнь он совершил, помимо путешествия с целью обучения, две поездки в Швейцарию, два путешествия в Италию, довольно длительное путешествие в Прибалтику вплоть до Риги и почти два года пробыл в Нидерландах, не говоря уже о поездках во Францию, Англию, Испанию и Венгрию, которые, впрочем, сомнительны, так как о них нет достоверных сведений.

РАЗОЧАРОВАНИЕ

Дюрер 1505 года значительно отличается от того, каким он был в 1496. Прошедшие десять лет сыграли важную роль в становлении личности художника. За эти годы он приобрел значительный опыт как эстетический, так и чисто человеческий, сформировался как личность. В этот период он попытался разобраться в самом себе и осознал свое предназначение как гениального художника. Усвоив опыт, приобретенный во время первого путешествия в Италию, в соответствии с особенностями собственного характера и таланта, он создает новое искусство, которое поразит его соотечественников, а молодые художники и «продвинутые» знатоки признают его как новое направление немецкой живописи. Многогранность его таланта проявилась в разнообразии технических подходов. Он виртуозно владеет техникой гравирования на дереве или меди. В живописи он использует теплые и нежные краски для поддержания гармонии таких огромных монументальных произведений, как алтарь Паумгартнера, а для некоторых портретов, полных задушевности и доверия, — легкую гуашь, учитывающую особенности холста, фактуру ткани и зернистость и придающую необычайное впечатление жизненности изображаемых персонажей. Он обогатил свою технику всеми приемами, которые могли передать Италия и Нидерланды традиционному немецкому искусству старой Германии. Более того, он пытался решить многие проблемы живописи, в первую очередь работал над трактатами о пропорциях человеческого тела и перспективе, изучал геологические особенности пейзажа, а также строение растений и животных.

Эти десять лет были переходом от юности к зрелости. Они трансформировали молодого человека с портрета с чертополохом в серьезную, даже суровую личность, которая впервые подписывает свое творение на латыни, назвав себя *Albertus Durerus Noricus* под влиянием, несомненно, Пирк-

геймера и его высокообразованных друзей, которые любили изъясняться на прекрасной латыни. Этот портрет, который находится в Пинакотеке Мюнхена, является наиболее красноречивым свидетельством классического периода творчества Дюрера, который, наконец, вышел из круговорота Апокалипсиса. Классический, практически академический портрет. Что-то холодное, неподвижное, искусственное в изображении лица, нет ни физического любопытства, ни психологической пронизательности предыдущих автопортретов. Можно было бы рассматривать его как характерный портрет и считать, что избрание художником себя в качестве модели на этот раз было не более чем поводом. Возможно, желая создать голову Христа, довольно стилизованную, в манере итальянцев, он начал позировать, а затем, увлекшись присутствием этого знакомого незнакомца в зеркале, изменил свой первоначальный замысел и написал портрет.

Этот портрет смущает и приводит в некоторое замешательство. Здесь не чувствуется интимной близости художника со своим изображением, чем отличаются портреты в Лувре и Прадо. Кажется, что он с удивлением рассматривает незнакомца, занявшего в зеркале его место. Он начал со стилизации своего изображения в зеркале, и эта стилизация завладела портретом, приостановив порыв психологического исследования, заменив его своего рода академической напряженностью. Можно вообразить, что художник, рассматривая изображение, с удивлением обнаружил некую абстрактную конструкцию, где пирамидальная структура шевелюры соответствует треугольной форме раскрытия мехового воротника, словно весь ансамбль сводится к изображению двух треугольников, составляющих *печать Соломона*.

На других портретах мы видим Дюрера — человека, находящегося в полном согласии со своим внутренним миром. Здесь же, впервые, Дюрер рассматривает себя другими глазами и, несомненно, поддается своему собственному очарованию, от которого он освобождается, создавая другой автопортрет, полный фантазии, красочности и чувства юмора, изображая себя в роли барабанщика в алтаре Ябаха. Изображая двух музыкантов на створках алтаря, он придал одному из них свои собственные черты, создав образ божественного музыканта с длинными локонами, одетого пышно и одновременно небрежно, как и подобает странствующему музыканту, частично шуту, частично бродяге. Забавное остроумие, с которым он изображает себя на этой картине, создает настолько разительный контраст с автопортретом в Мюнхене,

что убеждаешься еще раз в необычайной сложности личности художника, подчас ставящей в тупик. В то время как ба-рабанщик — это радостная романтическая фигура, Дюрер в Мюнхене отвердевает в классицизме Энгра, приобретает жесткость и безличное достоинство маски, а за этой маской скрывает тревожное кипение своих тревог и страстей.

Таков Дюрер, отправляющийся в Италию: тридцатилетний мужчина, уже бывший свидетелем смерти дорогих ему людей, ощутивший тяжесть материальных затруднений; на этот раз он отправляется в путь уже не как свободный беззаботный юноша — он покидает семью, которой непрерывно угрожают денежные затруднения. Пейзажи, которые он увидит, ему уже знакомы. Теперь он не будет на каждом шагу испытывать ослепительное упоение увиденным. Нельзя сказать, что он уже пресыщен, так как в нем постоянно живет ненасытная жажда новых открытий. Но он уже не будет останавливаться каждый раз, увидев новый вид, чтобы занести в тетрадь очередной эскиз. Он больше не будет делать остановки с целью посетить чужеземных художников. Он настолько озабочен своим собственным искусством, намного больше, чем искусством других, что хотя он и возвращается в Италию, то только потому, чтобы прежде всего найти там себя, чем узнать других. Зрелый мужчина менее объективен, чем юноша, и более склонен замыкаться в себе самом. Более того, это уже *преуспевший* художник, уже знаменитый; возможно, он отправляется в путешествие, чтобы убедиться, до какой степени слава о нем распространилась в других странах. Безусловно, он даже несколько преувеличивает свою славу, так как в Венеции он откажется от ряда приглашений на званый обед из-за опасения быть отравленным. Кто стал бы пытаться его отравить и зачем? Его уже преследуют подозрения, являющиеся расплатой за славу; он опасается, что венецианские художники, видя в нем опасного соперника, способного переманить их заказчиков, готовы его уничтожить. Разве не говорят в Нюрнберге, что таким образом погиб Региомонтан от руки ревнивых ученых вскоре после своего прибытия в Рим?

Доверие покидает его. Венеция — больше уже не источник ненасытного восхищения, каким была для него десять лет назад. Тем не менее город не изменился, но десять прошедших лет изменили самого путешественника. Его опасения быть отравленным заставляют его сторониться венецианцев, вместо того чтобы посещать их мастерские, как он делал это прежде. Более того, он озабочен поддержанием репутации знаменитого художника: не расточать себя, не ка-

заться слишком доступным, а производить на итальянцев впечатление поведением, достойным «мастера».

Но не с таким умонастроением следовало «завоевывать» Венецию. Этот город, который с такой благодарностью отдается каждому, кто его хочет и домогается, платит недоверием за недоверие и может даже относиться с иронией, когда захочет. Безусловно, Дюрер, огорченный тем, что его слава не была настолько велика на побережье Адриатики, как на берегах его родного Пегница, погрузился в состояние высокомерия, полного презрения и уязвленного тщеславия. Он ищет новых друзей среди соотечественников в Немецком подворье, где обычно собирались немецкие купцы и обсуждали свои дела, и в окружении Фуггеров, где сосредоточивалась элита немецкой колонии в Венеции. Он тратит много времени на выполнение поручений своих земляков. Так, Пиркгеймер поручил ему найти для него шляпы по последней моде, а Вилибальд был всегда настолько добр к нему, что было просто необходимо удовлетворить его желания...

Разочарованный Венецией, он был также разочарован и венецианской живописью. Давно ушло в прошлое то время, когда он лихорадочно бегал из одной церкви в другую в поисках новых картин. Где те прогулки в Мурано с визитами к Виварини? Где те долгие минуты, проведенные перед только что написанной историей святой Урсулы? И восторженное восхищение незаконченными творениями Джентиле или Джованни Беллини?

«Здесь все одно и то же», — напишет он однажды Пиркгеймеру. Венецианская живопись утомляет его своей монотонностью. Упрекает ли он ее в том, что она не эволюционировала столь же быстро, как он сам за эти десять лет, или он недоволен тем, что она не вызывает в нем того же восторга и удивления, как в былые времена? Если он больше не испытывал такого же наслаждения, то вина ли в этом венецианской живописи или все же вина самого Дюрера? Или, наконец, причина кроется в раздражении от осознания того, что он больше не в состоянии восхищаться тем, что вызывало у него столько энтузиазма прежде?

А между тем Дюрер мог бы еще многому научиться у венецианских художников, которых он игнорировал сегодня. Он не мог не понять того, что несут новые направления, к которым он оставался безразличен. Разве новый Карпаччо не отличается от художника, написавшего святую Урсулу? А Джованни Беллини не направляет свой талант в последние годы на интерпретацию мифологии, полную блеска и

таинственного очарования? Заметил ли он, что среди учеников Джованни, на которых он не обратил внимания, родились два замечательных гения: Джорджоне и Тициан? Вправе ли он заявлять, что «все одно и то же», когда Чима да Конельяно достигает вершины своего таланта, когда Мансуэти и Базети создают удивительные, наполненные чувством пейзажи, а молодой Пальма (который позже станет Старшим) введет в написание портретов хроматическую пышность неслыханного великолепия? И он не хочет узнать молодых художников с оригинальным талантом, которые подталкивают венецианскую живопись на новые пути: Лотто, Савольдо, Порденоне?

Если он не знакомится с молодыми художниками, тем хуже для него, но как он может вести себя столь несправедливо по отношению к Джованни Беллини, которому он стольким обязан и который в семьдесят пять лет неутомимо продолжает плодотворные поиски нового, все еще молодой, помолодевший от вечной юности греческой мифологии, которой автор Мадонн и Пиеты увлекся на закате жизни? Попытаемся найти веские причины для объяснения столь непонятного поведения, которое было бы абсурдным для любого другого, только не Дюрера. Во-первых, это факт, что персональная эволюция Дюрера и венецианских художников различных школ протекала в различных ритмах и разных направлениях. Без излишнего самомнения, автор алтаря Паумгартнера мог рассматривать себя как мастера, и уроки, которые он мог бы извлечь, общаясь с юными последователями Джованни Беллини, возможно, не были бы полезны в это время. Для того чтобы чье-то влияние пошло на пользу, необходимо, чтобы оно появилось в благоприятный момент: Дюрер не был готов, ни эстетически, ни человечески, воспринять опыт Тициана или Джорджоне. Возможно даже, что подобное влияние могло бы оказаться для него в тот момент вредным и помешало бы его собственному развитию.

Наконец, он прибыл в Венецию на этот раз не для того, чтобы учиться у других, а чтобы реализовать свой собственный талант. Немецкая среда, в которой происходила его эволюция, изолировала его от Венеции. Он жил теперь на берегу Адриатики почти так же, как будто он не покидал Нюрнберга. Его соотечественники, почитающие его славу, отпраздновали его прибытие, завладели им и завалили его заказами. Они были горды иметь в своих рядах наиболее выдающегося немецкого художника, а так как эмигранты быстро создают вокруг себя атмосферу родины, которую они

покинули, Дюрер чувствовал себя как в Аугсбурге, обнаружив во дворце Фуггеров и в немецком подворье те же идеи, те же обычаи и традиции, ту же манеру вести себя и мыслить, что и в самой Германии.

Слава зачастую является тяжким грузом. Десять лет назад Дюрер прибыл в Венецию одним из многих молодых, никому не известных путешествующих подмастерьев. Если он иногда и страдал от одиночества, хотя это маловероятно, так как венецианцы гостеприимны и приветливы по отношению к иностранцам, то подобная изоляция позволяла ему оставаться самим собой, независимым, подчиняющимся только собственным побуждениям. Дюрер тогда еще не испил до дна чашу славы, не познал ее радостное опьянение, сладостное головокружение. Ему льстят расточающие похвалы соотечественники, его удручают венецианцы, которые недостаточно убеждены в его гениальности. Великий человек бессознательно расцветает в среде, где он действительно «великий», рискуя утратить самое драгоценное — личные свободы.

Дюрер больше уже не ведет божественный образ жизни, не бродит из одной мастерской в другую в угоду собственной фантазии и не делает зарисовки на улицах, когда его охватывает подобное желание. Теперь он комфортабельно устроился в прекрасном дворце, предоставленном ему Фуггером. Патриции из немецкой колонии просят написать их портреты; кроме того, как владельцы церквей, наряду с конторами, магазинами и школами, они заказывают Дюреру несколько произведений на религиозные мотивы для украшения собственных часовен. Поэтому, даже если бы Дюрер и заинтересовался работой других, у него просто не было для этого времени; его собственная работа поглощала его настолько, что он не мог позволить себе удовольствия познакомиться с работами других художников. Возможно, это было даже лучше для него самого, так как настал момент, когда все, чему он научился в предыдущие годы, должно было сконцентрироваться в немедленном выражении его собственной индивидуальности. Не удивительно, что во время работы в немецкой среде, для немцев, в нем «расцветали» качества, присущие немцам. В лучших немецких традициях написана алтарная картина *Праздник четок* для церкви Святого Варфоломея, которая была немецкой приходской церковью. Незначительные итальянские детали, появившиеся на картине, нисколько не меняют глубоко национальный характер картины. Старая архитектура алтаря исчезла; персонажи, которые раньше выстраивались на створках алтаря, святые

или дарители, сгруппированы здесь вокруг Мадонны в единой композиции, где скопление фигур создает впечатление плотной толпы, как в церкви в дни великих праздников. Бесполезно искать здесь воздушное и гармоничное расположение, присущее Джованни Беллини. Даже пейзаж здесь нордический и краски, насколько можно судить, несмотря на повреждения и неоднократную реставрацию, которая порой бывает хуже повреждений, сохранили что-то кричащее и агрессивное в своей яркости.

По сравнению с тем, что создавалось до сих пор немецкой школой живописи, эта картина отличается мощным модернизмом: это прежде всего интенсивный романтизм в патетическом выражении лиц, драматическая жизненность пейзажа, которая позволяет уже думать о Людвиге Рихтере и Каспаре Давиде Фридрихе, высокая и пронзительная тональность хроматизма. Между *Алтарем Паумгартнера* и *Праздником четок* — целая пропасть: пропасть, которую Дюрер преодолел одним махом; он и себя изобразил на картине, причем настолько отлично от всех предыдущих портретов, что начинаешь сомневаться — тот ли это человек, если бы не длинная волнистая шевелюра, являющаяся единственным элементом, общим для портрета в Мюнхене и этого.

Впервые после автопортрета, который он нарисовал в тринадцать лет, обнаруживаешь орлиный взгляд, который выдает глубокую внутреннюю жизнь индивидуума. Этот взгляд обращен на нас с пылкой свирепостью, он завладевает душой зрителя, как будто она принадлежит ему, и никто не имеет права ему отказать. Это больше не Дюрер предыдущих портретов, которые были более или менее искусственные. Если хотя бы раз в жизни художник может исповедаться в своих страстях и тревогах без маски, без бахвальства или утаивания, я думаю, что Дюрер сделал это именно здесь. Этот автопортрет приобретает такую значимость, что хочется пренебречь формальной красотой и психологической глубиной других портретов, как, например, императора Максимилиана или папы Юлия II, портретами Фуггеров, купцов и принцев, которые добавляют этой святой сцене элемент человеческой правды, объективности, где проявляется несравненным способом реальное чувство присутствия.

Эти портреты настолько многочисленны, настолько объективны и натуралистичны, что священный характер картины страдает от этого. Идеальная красота — и идеализированная — Мадонны кажется почти условной среди всех этих лиц, жестоко измененных ударами судьбы и внутренними бурями страстей. И это на полотне, где должны преобладать

истинно религиозные чувства. Произведение слишком загружено земными деталями, чтобы заставлять нас думать о небесах. Практически ничего не остается от той горячей религиозности, которой проникнуты два варианта *Снятия с креста* 1500 года, *Поклонение волхвов* 1504, *Жизнь Мадонны* или *Зеленая страсть*. То, что нас больше всего поражает в огромных полотнах на религиозные темы венецианского периода, так это именно отсутствие святости.

Этот вид благодати, условной и притворно духовной, которую мы находим в *Четках*, *Мадонне с чижиком* или *Иисусе среди книжников*, соответствует ли он кризису сознания? После периода ревностной веры, набожной любви, озаренного мистицизма, когда было создано такое количество поистине *религиозных* произведений, не явилось ли влияние Венеции причиной того, что художник отошел от духовности, которая ему столь естественна и составляет одну из важнейших черт его индивидуальности? Попытаемся составить психологический портрет Дюрера той эпохи. Человек поверхностный, ироничный, который наслаждается жизнью, наивно хвастается восторженным отношением к нему окружающих, тем рвением, с которым итальянцы спешат встретиться с ним, комплиментами самого Джованни Беллини.

По мере того как духовность исчезала из его картин, значительно усиливался их сексуальный характер. *Мадонна с чижиком* — не более чем цветущая молодая женщина, написанная в гармонии розового и красного, которая поражает нас показной нескромностью плоти. Какая разница между Мадоннами предыдущих лет и акварелью *Мадонна с животными*, которая больше напоминает фантастический зоопарк! Дюрер не обладает тем качеством присущего итальянцам равновесия, которое позволяет им совмещать в их картинах чувственность и святость, не обесценивая и не опошляя их.

Тем не менее ему следовало бы продолжить путешествие по Италии, посетить Флоренцию, Рим, узнать художников, о таланте которых он был наслышан, познакомиться с произведениями, которые были известны ему по гравюрам и копиям. Безразличие ко всему, что делается за пределами Венеции, было бы поразительным, если бы мы не знали, что во всем этом Дюрер, на самом деле, и не нуждался. Италия для иностранных художников представляла опасность, так как даже наиболее сильные из них рисковали потерять собственную индивидуальность, и Дюрер, возможно, тоже до какой-то степени сомневался в собственных силах. Если он захотел поехать в Рим, то исключительно потому, чтобы

встретиться там с императором Максимилианом, портрет которого он только что написал в *Четках* и чьим придворным художником он хотел бы стать. Но все-таки был один человек в Италии, которого он действительно *хотел* увидеть.

Он встречал его неоднократно в Венеции в 1495 году, но в то время Дюрер был полон восхищения венецианской живописью, пленен изумительным мастерством Беллини. Пять лет спустя, когда Якопо де Барбари проезжал Нюрнберг в свите императора, Дюрер еще не обратил на него внимания. Теперь же имя Якопо де Барбари затмевало для Дюрера всех остальных художников. Поэтому, тогда как он пренебрег встречей с Тицианом и Джорджоне, он устремляется по следам этого удивительного художника, преследуя его из одного города в другой, огорчаясь, что не смог застать его, и проявляя еще больше нетерпения, чтобы настичь Барбари... И в день, когда он наконец встретил его в Болонье и обнаружил с разочарованием, что Якопо или не обладает тем *секретом*, который он стремился у него узнать, или отказывается поделиться с ним, — в тот день он почувствовал, что Италия ничего больше не может ему дать, и принимает решение никогда больше сюда не возвращаться. Разочарованный, Дюрер отправляется домой.

ВЕЛИКАЯ ТАЙНА

В то время когда Дюрер впервые был в Венеции и восхищался искусством Беллини, именитый гость, приглашенный самим Светлейшим, работал над средствами защиты Королевы Адриатики от нападения турок, которое считалось неизбежным. Это был не кондотьер, не военный инженер, не профессиональный стратег, а уникальный человек, чей талант охватывал все виды наук и искусств. Он разнообразил свои занятия живописью и архитектурой, изобретая искусные летательные аппараты, оставлял влажную глину незаконченной статуи, чтобы сделать набросок боевой повозки, и сочинял фантастические сказки, где иносказательно раскрывались тайны природы.

Герцог Милана разрешил Леонардо да Винчи помочь венецианцам, и ученый, которого ничего не смущало и не удивляло, который мог работать над проектом публичного дома с таким же удовольствием, как и над сложным механизмом летательного аппарата, взялся за новую задачу с тем же рвением, с каким он приступал к любому проекту, как самому скромному, так и наиболее грандиозному. Леонардо было тогда сорок три года. Он уже написал несколько удивительных и пленительных картин, где загадочная улыбка Мадонны отвечала таинственным жестам ангелов. Он рассматривал живопись как одно из проявлений своего гения. Его многочисленные таланты проявлялись в самых разнообразных видах деятельности, каждого из которых было бы достаточно, чтобы заполнить жизнь человека, но он был создан таким, что стремился охватить все во вселенной, и считал, что не знает ничего, если хотя бы какая-то область человеческого знания оставалась для него неведомой.

В эту эпоху Дюрер был никому не известным немецким художником-подмастерьем, необтесанным, потрясенным красотами, возникающими перед ним непрерывно, и инте-

ресующимся в первую очередь живописью. Слава Леонардо да Винчи была ему известна, но интеллектуальные устремления автора *Мадонны в скалах* и ученика Вольгемута были слишком разными, чтобы между ними могла возникнуть взаимная симпатия, даже если предположить, что они могли бы встретиться. Полностью поглощенный изучением новой манеры живописи венецианцев, спешащий посетить ателье Карпаччо, Беллини и Виварини, молодой немецкий художник не воспользовался тогда тем шансом, который подарила ему судьба, предоставив возможность встретиться с тремя выдающимися людьми, которых он позже безуспешно пытался разыскать: Леонардо да Винчи, Якопо де Барбари и Луку Пачоли*.

В это время Дюрера больше всего волновала проблема техники живописи, решить которую ему могли помочь венецианцы. Он верил, что проблему пластики, какой он представлял ее себе, может решить Мантенья. В общем, его чаяния и надежды были характерны для представителей немецкой школы живописи конца XV века, для которых первенство художников Падуи считалось неоспоримым. Возможно, Дюрер встречал в среде немцев, которых он посещал между Риальто и Мерсерией, этого художника, который был уже известен на его родине: в Венеции его называли Якопо де Барбари, а в Нюрнберге — Якоб Валш. Своей известностью он был обязан своим гравюрам, тогда как его картины встречались реже, были менее известны и не привлекли еще в то время внимание знатоков.

Инстинктивно молодой Дюрер обращается к художникам, надеясь, что они помогут ему разобраться в том комплексе проблем, с которыми он не мог справиться сам. Главной его задачей в то время было стремление вырваться за рамки стиля старой немецкой школы живописи, которому его обучали. Конечно, он пока еще не осознавал направления, в каком поведет его собственный гений, поэтому он пытался перенять у художников, с которыми встречался, все лучшее в их искусстве. С этой точки зрения, гений, подобный да Винчи, мог бы разочаровать юного немца, который тогда рассматривал мастерство Вольгемута как основу, которую следует дополнить прекрасными приемами венецианцев. В то время как Мантенья мог передать ему чувство пластичности формы, Беллини и Виварини его научили видеть

* *Лука Пачоли* (ок. 1445—1517) — выдающийся итальянский математик, монах-францисканец, автор знаменитого трактата «Божественная пропорция».

цветовую феерию вселенной и отражать ее в своих картинах. Он и не подозревает, что существует какая-то таинственная наука о форме, за пределами видимого. Не из-за безразличия, так как его интересовали все проблемы искусства, а только потому, что каждому периоду жизни соответствуют определенные проблемы и Дюрер был уже достаточно загружен другими проблемами, занимавшими его ум. Поэтому, возможно, он не обратил внимания на слова Якопо де Барбари о том, что большой друг Леонардо да Винчи сопровождает художника в Венеции и что этот знаменитый ученый воспользовался услугами известных печатников, чтобы издать свои книги.

Какие книги? — поинтересовался Дюрер. Трактат по коммерческой бухгалтерии на латинском языке, названный *Tractatus de Computis et Scripturis*, и огромный том по вопросам математики, *la Summa de Aritmetica*. Якопо де Барбари добавил, что этот необыкновенный человек способен решить с помощью математики все загадки мироздания. Все формы подчиняются определенному закону о пропорциях, что приводит к тому, что одни из них прекрасны, а другие, напротив, уродливы в зависимости от того, следуют ли они этому универсальному закону. Якопо был полон энтузиазма по поводу этого гениального ученого, который пытался разгадать загадку построения вселенной. Чтобы подтвердить важность открытия Луки Пачоли, он цитирует трактат Пьеро делла Франческа о пропорциях, диаграмму Гиппократата, последовательность Фибоначчи, перевод Кампано* работ Евклида.

Восторженный ученик поведал о том, что мэтр опирался в своем учении на *Метафизику* Аристотеля, на *Теэтет*** и *Тимей****. Дюрер, не изучавший греческого языка в школе Нюрнберга, мало интересовался диалогами Платона. Якопо де Барбари его буквально ошеломил, но ничего не объяснил, когда рассказывал о «числе, которое является числом души вселенной».

Дюрер покинул Венецию, так и не узнав ни Леонардо да Винчи, ни знаменитого математика. Затем, в последующие десять лет, Дюрер глубоко задумался над загадками эстетики. Он слушал также дискуссии эрудитов — гуманистов Нюрнберга, в ходе которых он узнал о Платоне и Аристотеле.

* Дж. Кампано (1220—1296) — выдающийся итальянский математик, опубликовавший латинский перевод «Начал» Евклида в 15 томах.

** Теэтет — диалоги Платона о теории познания.

*** Тимей — диалоги Платона о натурфилософии.

Эволюция его искусства и совершенствование его техники заставили его заняться, наряду с другими проблемами, пропорциями человеческого тела. Задумавшись над тем, почему одни формы кажутся нам прекрасными, а другие уродливыми, и в силу какого закона это происходит, он вспомнил о теории Якопо и его упоминании трактатов Луки Пачоли. Он теперь осознал смысл афоризма Жана Виньо*: *искусство без науки не существует*. Современники выдающегося архитектора, которого пригласили проконсультировать строителей Кельнского собора за сто лет до этого, вероятно, его не поняли или поняли только частично. Жан Виньо хотел сказать, что искусство существует только тогда, когда оно опирается на научные принципы строения вселенной. Бесполезно брать в руки кисть или карандаш, если не знаешь принципов построения и развития мира. Ибо наука универсальна, а искусство без прочного научного багажа не существует. *Ars sine scientia non est*.

Тем не менее эта теория о пропорциях не была чем-то новым. В античную эпоху ее знали и применяли на практике. Архитекторы Средних веков строили соборы, основываясь на золотом числе, а ювелиры Нюрнберга совершенно естественно применяли этот великий закон гармонии каждый раз, когда создавали чашу или кадило. В этом не видели никакого волшебства, даже никак не называли эту науку; это превратилось в набор рецептов мастерской, в технический навык руки и рассудка, что вообще никогда не ставилось под вопрос. Таким образом, прежде чем начать размышлять над золотым числом и божественной пропорцией, Дюрер инстинктивно придерживался их в ювелирных работах. Но, естественно, он не думал о том, что те же принципы гармонии могли бы быть также полезны и в живописи. Он не задумывался над этим до того дня, когда, рисуя нагое тело, он обнаружил необходимость выяснить, каковы же пропорции, соответствующие идеалу красоты, который он хотел бы создать.

Вернувшись в Нюрнберг, Дюрер приложил все усилия, чтобы самому разыскать в книгах, привезенных из Венеции, и тех, что нашел в библиотеке Пиркгеймера, закон этой «божественной пропорции», о которой ему мог бы рассказать Лука Пачоли. Он предчувствовал, что именно здесь кроется главный секрет, что знание этого числа объяснит принцип построения Вселенной, так как всем миром управляет единый закон. «То, что находится внизу, аналогично тому, что

* Жан Виньо — известный французский архитектор конца XIV века.

находится сверху», говорится в книге Гермеса*, которую превозносят оккультисты Нюрнберга. Несмотря на существующую еще опасность заниматься в эту эпоху исследованиями, за которые легко могли обвинить в колдовстве, наиболее выдающиеся умы эпохи склонялись к изучению оккультных наук. Дюрер, конечно, обратил внимание на труд Иоганна Рейхлина, опубликованный в 1494 году, о священной Тэтаграмме, состоящей из букв Y H W H, которой он приписал сверхъестественные свойства в своей книге *De verbo mirifico*.

Рейхлин был любознательным человеком, и знания, которые он приобрел в различных университетах Европы — Гейдельберге, Базеле, Париже, Пуатье, Орлеане, Тюбингене, послужили основой для создания его теорий, вызывающих одновременно восхищение и недоверие его соотечественников. Мэтр юриспруденции и медицины, он писал также комедии, имитируя древних авторов. Во время пребывания во Флоренции он подружился с Лоренцо Великолепным, стал членом Платоновской академии. Он состязался в эрудиции с Эрмолао Барбаро и Аргиропуло и изучал иврит с раввином Обадиа Сфорни из Цесены. Теперь он преподавал греческий и иврит в Ингольштадте.

Изучение восточных языков привело его, как и Пико делла Мирандолу, к стремлению проникнуть в тайны Каббалы**, которая объясняла все то, чего люди обычно не знали о Боге, о секретах мироздания, о самих себе. Каббала помогала «посвященным» вступать в контакт с потусторонним миром, и Рейхлин, который, как говорили, был способен делать это, был под подозрением Церкви и властей. Добрый по характеру и не боявшийся скомпрометировать себя по причинам, которые считал святыми — такими, как свобода совести и исключительные права разума, этот гуманист смело вступил в споры с властями и церковью, защищая книги, которые любил.

В эту эпоху можно было легко попасть под обвинение в практике черной магии и в сговоре с Дьяволом. Теории Рейхлина сами по себе вызывали подозрение. Тем не менее выдающийся эллинист не побоялся выступить против гнева власть имущих, когда они решили сжечь все книги иудеев. Император был слишком терпимым и слишком любил куль-

* Речь идет о знаменитой «Изумрудной скрижали» Гермеса Тризмегиста, где формулируется учение о «соответствиях», всеобщих таинственных связях всех элементов Вселенной.

** Каббала — мистическое течение в иудаизме (наиболее известна «Книга Сияния» XII века), к которому обратились гуманисты эпохи Возрождения.

туру, чтобы проявить собственную инициативу в этом деле. Это окрещенный еврей, Пфифенкорн, решив проявить рвение и навредить своим бывшим единоверцам, убедил императора в том, что было бы богоугодным делом сжечь все книги на иврите, которые причиняют вред христианской вере. Можно себе представить, насколько трудно было разделить опасные и совершенно безвредные книги, поэтому палачи бросали в огонь все книги, написанные незнакомым им странным шрифтом.

Рейхлин возмутился, узнав об этом; он персонально обратился к императору, пытаясь спасти книги по философии, а также Талмуд и Каббалу. Пфифенкорн, опасаясь, что его обличат в дурных намерениях, поспешил обвинить Рейхлина в ереси. Вскоре им занялась инквизиция и инициировала процесс над каббалистами, тогда как гуманисты, со своей стороны, пытались его защитить.

Нетрудно догадаться, на чьей стороне были симпатии Дюрера. Не только потому, что он всегда отстаивал независимость человеческого мышления, но, будучи по природе благородным и добрым, он всегда выступал на стороне людей, борющихся за честь и достоинство культуры. Наконец, Рейхлин был математиком, он знал всех греческих, итальянских и еврейских авторов, которые занимались проблемами чисел, и от него художник ожидал решения тех проблем, по которым Якопо де Барбари или не хотел, или не мог его просветить.

Возвратившись из второго путешествия по Италии, Дюрер погрузился в рациональное изучение мира. Возможно, он испытывал потребность использовать рационализм в качестве противовеса двум главным, противоборствующим в нем тенденциям — мистицизму и чувственности. К экспериментальному и эмпирическому знанию он хотел добавить интеллектуальную обоснованность. Его инстинктивное и интуитивное чувство прекрасного требовало подтверждения на основе научных и объективных критериев.

Сначала он попытался отыскать секрет прекрасного, работая с живыми моделями, но довольно быстро отказался от этого. Было трудно заставить мужчин или женщин, которые его вдохновляли, позировать обнаженными, и слишком редко нагие тела были вообще лишены недостатков. Могли ли его вдохновлять рисунки Поллайоло* или Мантеньи, которые он некогда использовал, работая над композициями на

* *Антонио дель Поллайоло* — итальянский живописец и скульптор конца XV века, один из первых художников Возрождения, серьезно изучавших анатомию.

мифологические темы? Будет ли он копировать итальянские гравюры из-за отсутствия греческих скульптур в Германии? Помогут ли ему гравюры Якопо де Барбары, который, по-видимому, использовал в своих рисунках обнаженных натур секрет золотого числа?

Он начал работать над моделями. Не удовлетворенный результатами их воспроизведения, он приступал к измерениям, пытался разложить тело на несколько геометрических фигур. Начиная от пупка, он рассчитывал вертикальные линейные пропорции тела человека. Он пытался представить тело в виде ряда прямоугольников, когда рисовал его в двух измерениях, или в виде многогранников, когда проектировал его в трехмерное пространство; он измерял длину сторон, рассчитывал величину углов. Он пытался понять, почему соотношение ширины грудной клетки и длины пальца — один из принципов гармонии, причина прекрасного.

Так от живого, конкретного мира он переходил к абстрактным фигурам, которые были секретной формой живых существ. Стремясь представить фигуру человека или животного в виде геометрических схем, он приходит к тому, что начинает придавать этим схемам больше значения, чем самой форме, которую они поддерживают. Испытывая опьянение абстракцией, столь знакомое математикам, Дюрер восхищается чисто геометрическими формами тел, игнорируя ту органическую жизнь, которая заключена в них, и придает им главную роль в построении вселенной.

Этот человек, полный мистики и чувственности, был готов восхищаться абстракцией. По примеру Луки Пачоли, он назовет додекаэдр — *наиболее благородным телом среди прочих*, как если бы факт обнаружения додекаэдра в живых структурах даровал им обоим особое превосходство. Пентаграмма, которая в Каббале являлась ключом ко всему, сияла перед ним, как бы ослепляя его. Он потратил недели и, возможно, даже месяцы, пытаясь создать пентагон, соответствующий знаменитой диаграмме Гиппократата, который ему даст — он надеялся на это — разгадку всех формальных проблем. Это опьянение, которое всегда рождалось чистой игрой разума, фонтанировало теперь гептагонами, кубоктаэдрами, доставляя ему острое, почти болезненное наслаждение разбираться в этих полиэдрах.

Дюрер отдается со страстью всему, что его покоряет. Он бросается по следам Паоло Уччелло* и Пьеро делла Фран-

* Паоло Уччелло (1397—1475) — итальянский живописец раннего Возрождения, проявлявший особый интерес к перспективе.

ческа*, пытаясь сначала разложить тело человека на геометрические элементы, а затем, опираясь на них, снова воссоздать его. Но вторая часть этой операции, которая была всего лишь развлечением для итальянцев — возможно, они знали «секрет» — доставляла ему огромные мучения. Ему были знакомы эти пытки разума в погоне за познанием. Он испытывал приступы радости, когда казалось, что нашел решение, и внезапное разочарование, когда думал, что уже достиг цели, и вдруг обнаруживал еще огромное неизведанное пространство, бездну новых проблем и вопросов.

Он метался между математической теорией Рейхлина, которая в итоге вела к божественному началу, и теорией Пачоли, который хотя и был францисканским монахом, преклонялся перед числами и геометрическими фигурами, в которых он пытался найти идею Создателя. Дюрер читал все книги, которые только мог разыскать, он изучал Евклида и Витрувия, просил Пиркгеймера перевести ему те отрывки, которые не понимал, и его все время преследовала одна забота — разыскать Якопо де Барбари, расспросить Пачоли...

А затем проходят годы. Пачоли умирает, так и не поделившись с ним решающим секретом. Последние книги, написанные им и неопубликованные, посвящены шахматам, особенностям чисел, математическим загадкам, которые стали для выдающегося ученого последним развлечением. Чтобы преодолеть дьявольское могущество Чисел и освободиться от их власти над собой, друг Леонардо да Винчи стал играть с ними как с предметом забавы. Не исключено, думал Дюрер, что в этом заключалось последнее послание Пачоли; Якопо де Барбари унаследовал эти секреты, которые передавались устно, под покровом великой тайны... И Якопо тоже умирает в свою очередь. Передал ли он кому-нибудь эту тайну? Неизвестно. Говорили, что он написал книгу в одном экземпляре, рукопись которой хранилась у Маргариты Австрийской. Что бы Дюрер только не отдал за то, чтобы получить эту книгу?

На шатком мосту, переброшенном через эту бездну абстракции, Дюрер чувствовал головокружение, даже здоровье его пошатнулось. «Слишком сильное умственное напряжение влечет за собой меланхолию», — напишет он позже, вспоминая эти периоды, полные энтузиазма, а затем разо-

* *Пьеро дельла Франческа* (ок. 1420—1492) — выдающийся итальянский художник раннего Возрождения, написавший трактат «О живописной перспективе», где впервые дал описание перспективы построения предметов любой формы, вплоть до тела человека.

чарования, во время которых его рассудок пытался угнаться за несбыточной мечтой. К счастью, эта интеллектуальная лихорадка никогда не захватывала его целиком. Он оставался прежде всего художником, даже когда погружался в лабиринты математики, и религиозным человеком, так как ему казалось, что разум способен разобраться во всем, и святом, и человеческом. Дюрер не любил ни геометрию саму по себе, ни те изысканные радости, которые она доставляла. Он всегда рассматривал геометрию как простой инструмент познания. Он не стал бы будить Агнес среди ночи, чтобы воскликнуть, как это делал Паоло Уччелло: «До чего же прекрасная вещь — перспектива!» Человек оставался для него мерилom мироздания, конкретный человек. И увлечение рационализмом не поколебало веру гравера, который наряду с математическими изысканиями завершил *Страсти* и *Жизнь Марии*, издал заново *Апокалипсис*, создал *Большие страсти* на меди, по эмоциональному накалу едва не превосходящие *Страсти*, выполненные на дереве, и написал две огромные алтарные картины — *Десять тысяч мучеников* и *Поклонение Троице*.

МЕЛАНХОЛИЯ I

Гравюра, вызывающая такое количество комментариев и толкований, имеет название, в отличие от многих других, которые оставляют нас в неведении по поводу смысла, вложенного в них автором. И в то же время это не делает ее более понятной, более легкой для интерпретации, и она действительно требует гораздо больше объяснений и комментариев, чем любая другая картина, за исключением, возможно, Джоконды. Как и у Гойи, для которого названия гравюр не более, чем ориентиры, а не определение, слово Меланхолия, начертанное на крыльях летучей мыши, скорее вызывает оживленные дискуссии, чем приводит к какому-то заключению. Почему Дюрер изобразил Меланхолию? Что означают окружающие ее предметы? Что значила, наконец, Меланхолия для человека, который после глубокого анализа проблем человеческой сущности и разума и бесед с наиболее эрудированными гуманистами Нюрнберга сформулировал свою жизненную философию? Эта философия, неразрывно связанная с его творчеством, придавала его произведениям исключительную индивидуальность. Дюрер избрал средневековый подход к воплощению очень сложной идеи, возможно, не совсем ясной для него самого. В некоторых композициях он с удовольствием предлагал загадки, которые, возможно, были загадками только для нас, так как его современники, более привычные к такой игре символов, аллегорий, и к тому, что я называю *интеллектуальной гармонией*, их разгадывали без особых усилий. В *Меланхолии I* даже само название, размещенное под радугой на фоне взрывающегося метеорита, словно на первой странице книги, подводит итог всей совокупности знаний и верований, свойственных людям Средневековья и Ренессанса. Если разгадать этот ключ, то все элементы этой композиции читаются без усилий, скорее, *читались*, так как мы только с большим трудом расши-

фровываем этот словарь намеков и образов, к которым так часто прибегал Дюрер.

Какими бы ни были объяснения, даваемые этому загадочному произведению, как тщательно ни анализировались бы все детали композиции, чарующая красота гравюры, необычайное богатство оттенков, достигнутое изумительной работой на меди, смелость и точность резца нас восхищают прежде, чем взволновать и заинтересовать наше воображение и рассудок. Насыщенная и тяжелая атмосфера *Меланхолии*, ее горькое разочарование, упадок духа, лишённого сил и надежды, охватывают нас, даже еще не разобравшись в аллегорическом смысле предметов, окружающих эту фигуру крылатой женщины, погруженной в глубокое раздумье. Она близка по духу *Ночи* Микеланджело*, и еще не доказано, что автор Гробниц Медичи, сознательно или нет, не думал о Четырех темпераментах, когда создавал фигуры на крышках саркофагов двух герцогов.

Иногда пытаются объяснять *Меланхолию*, считая, что события в личной жизни художника способствовали созданию той эмоциональной атмосферы, в которой родилось это загадочное произведение. Действительно, 1514 год, когда Дюрер работал над *Меланхолией*, был важной вехой в жизни художника. После длительной болезни умерла его мать; старая Барбара, потерявшая зрение незадолго до смерти, говорят, обрела на мгновение на смертном одре былую красоту юности.

Скорбь утраты усугублялась, вероятно, некоторыми угрызениями совести, так как если мать была порой тираном, то сын, со своей стороны, тоже иногда бывал жестоким и безжалостным в своем неповиновении. Все эти переживания не могли не оказать влияния на создаваемое произведение. Если *Меланхолия* и не была непосредственно инспирирована этой болью, то, по крайней мере, она несла ее отпечаток. Смерть, более чем что-либо другое, заставляет нас задуматься над тщетностью и хрупкостью человеческих исканий.

Существует жанр аллегорического натюрморта, называемого «суета сует», который приобретает смысл *memento mori* (помни о смерти). *Меланхолия* — тоже, в некотором роде и некотором смысле, «суета сует». Беспорядок, в котором разбросаны на полу инструменты и приборы; задремавший на мельничном жернове мальчик Эрос, символизирующий уснувшее желание; молчащий колокольчик, который ничья

* Микеланджело (1475—1564), работая над гробницами Лоренцо и Джулиано Медичи, создал фигуры Утра, Дня, Вечера и Ночи как символы быстротекущего времени, приближающего человека к смерти.

рука больше не пытается привести в движение, — все это вписывается в палитру «суеты сует». Возможно, что в атмосфере страдания и смерти Дюрер был потрясен более сильно и глубоко, чем обычно, этим трагическим уроком, жестоким для каждого человека, но особенно для художника, чье творческое вдохновение должно игнорировать или, по меньшей мере, забывать о недолговечности любого человеческого творения.

Кроме того, другой причиной волнений и грусти художника, склонного к меланхолии, были события, всколыхнувшие Европу. Мир казался уже не таким прочным. Были открыты новые, неведомые ранее земли. Васко Нуньес де Бальбоа первым пересек Тихий океан, назвав его Южным морем. Португальцы распространили экономическое и политическое влияние на Малайзию, Индию и даже Китай. Война в Италии, война в Шотландии, война в Бургундии. Турки навязывают Полумесяц православной Армении. Мир потрясли волнения, и в Нюрнберге купцы и просвещенные слои населения с нетерпением и волнением ожидали новостей о событиях в Европе и на Востоке. Гуманисты Нюрнберга, как и Эразм Роттердамский, философы Флоренции и эрудиты Рима — «европейцы» — с необычайной горячностью и живостью реагировали на новые идеи и события, волнующие человечество. В то время как средневековое общество начало распадаться, тяга к культуре и желание добиться универсальности мышления и чувств были готовы заменить догматы католицизма, утвердить главенство разума, знания и здравого смысла, которому ничто человеческое не чуждо.

В Германии в особенности обострились политические и религиозные противоречия. Старая феодальная система зашаталась. Восстание Бедного Конрада в Вюртенберге было предзнаменованием появления новых идей и новых социальных форм. Всеобщее недовольство вызывала политика католической церкви, что способствовало зарождению Реформации. Ортодоксия была поколеблена новой доктриной, изложенной Мартином Лютером в своих трудах, которая все больше овладевала сознанием немцев. За девять лет до этого, застигнутый в дороге страшной грозой, подобно апостолу Павлу по дороге в Дамаск, и поклявшийся в случае спасения стать монахом, Лютер, молодой магистр философии Эрфуртского университета, вступил в орден монахов-августинцев. Он был посвящен в сан, принял постриг, был отправлен в монастырь Виттенберга и назначен преподавателем философии в университете этого города. Хотя он еще не имел докторской степени по теологии, его сочли достойным

читать проповеди, и новизна, а также глубина его комментариев Библии привлекала огромную аудиторию восхищенных слушателей, что стало беспокоить церковную иерархию. Наконец, в 1512 году он защищает степень доктора теологии и начинает выступать против Римской церкви. Он уже подружился с Гессом, эрудитом крестьянского происхождения, и с удивительным Ульрихом фон Гуттеном*, который вместе с Зиккингом** станет *кондотьером* Реформации. Через три года грянет гром: потрясение фундаментальных основ веры, появление 95 тезисов Лютера, война с индульгенциями...

За несколько лет дух Реформации охватывает всю Германию. Еще до дискуссии с Тетцелем, горячих споров в Аугсбурге и Лейпциге стали распространяться идеи, которые буквально витали в воздухе. Можно сказать, что Германия была подготовлена к подобному перевороту накануне судьбоносного выступления молодого Лютера. Его идеи, сформулированные в 95 тезисах, взволновали умы. Мог ли Дюрер, столь чувствительный ко всем идеям и религиозным настроениям, не прореагировать на эти события?

Дюрер не боялся меланхолии. Он часто погружался в подобное состояние, что можно заметить на ряде его автопортретов. С другой стороны, он прочел у Фичино***, что «все люди, преуспевшие в искусстве, были меланхоличны»; причем, наряду с болезненной меланхолией, различают меланхолию, полезную для здоровья. Меланхолия на гравюре Дюрера — это не романтически-барочная меланхолия и не меланхолия конца Средневековья, а состояние, подобное тому, какое испытывает человек после напряженного умственного или физического труда.

Среди загадок, которые предлагает эта знаменитая гравюра, есть одна, остающаяся неразрешимой. Что означает штрих после слова *меланхолия* на крыльях летучей мыши — букву *i* или цифру *I*? Некоторые считают, придерживаясь второй версии, что эта гравюра — не что иное, как первая в этой серии. Почему тогда не была создана вторая гравюра, представляющая другую меланхолию? Другие же, кто видит букву *i*, не находят иного объяснения, чем то, что, если перевести эту букву *i* на латынь, то это означает: «Прочь, Меланхолия!»

* Ульрих фон Гуттен (1488—1523) — гуманист, идеолог рыцарства, идейный вождь Рыцарского восстания 1522—1523 годов, один из авторов памфлета «Письма темных людей».

** Франц фон Зиккинген (1481—1523) — вождь Рыцарского восстания.

*** Фичино (1433—1499) — итальянский гуманист и философ-неоплатоник, организатор Платоновской академии во Флоренции.

Тогда не кажется абсурдным, что Дюрер пытается передать, с одной стороны, свое разочарование в безуспешных поисках секрета, сожаление о том, что наука не открыла его ему, и, возможно, математика и физика не обладают ключом к мучающей его загадке; но в то же время он выражает свою твердую уверенность в могуществе человеческого разума, способного разогнать ночные кошмары, которые олицетворяет летучая мышь. Дюрер понимает, что наука не может ответить на все вопросы; он осознает ее ограниченность и слишком озабочен запросами духовности и искусства, чтобы претендовать на то, что только научным путем можно решить все проблемы.

Таким образом, Меланхолия не свидетельствует ни о слабости науки, ни о ее могуществе. Она свидетельствует о напряженных усилиях человеческого разума в поисках истины, по крайней мере об одном из аспектов этих усилий, окружая эту увенчанную цветами крылатую женщину инструментами и приборами. Бессмысленно искать в таком сложном произведении какую-либо символику, лишенную двойственности и загадочности, так же как и в его гравюрах *Большая фортуна* и *Отчаявшийся*, остающихся полными загадок. Колокольчик, каббалистическая картина, весы, гигантский полиэдр, рубанок, циркуль, ребенок, уснувший на мельничном жернове, закрытая книга, тигель — такое обилие предметов, допускающих самое разное толкование. Дремлющая собака напоминает нам тех, что лежат у надгробий в Италии, и тогда мы обнаруживаем, что эта огромная женщина со светлым взором — сестра Ночи Микеланджело. Позволяет ли нам это предположить знаменитый сонет скульптора Гробниц Медичи или, напротив, желание найти точку соприкосновения сомнений с абсолютной ценностью знания: «Философия, увы, юриспруденция, медицина, и ты, печальная теология, я изучал вас с рвением и терпением, а теперь вот я, несчастный безумец, не более мудр, чем прежде...»

И тем не менее очевидно одно: в результате длительных поисков секрета (которые, кстати, он прекратил) Дюрер пришел к заключению, что секрета нет, а если он и существует, то он слишком многоплановый и требует разностороннего подхода. Если не следует быть слишком рассудительным, то не менее опасно и усыплять рассудок, так как тогда монстры, являвшиеся Гойе, подкрадываются к задремавшему человеку. Наука позволяет находить решения только в своей области, причем зачастую это только предварительные заключения. После напряженных творческих и научных по-

исков в течение нескольких лет Дюрер стал сомневаться в том, что математические критерии — наилучшие в творчестве. Не использование измерительных инструментов, которое поможет разгадать тайну золотого числа, а само золотое число — основа эстетики вездесущей и всемогущей реальности.

Если увенчанная цветами женщина впадает в отчаяние от невозможности добраться до высшей истины с помощью инструментов и приборов, то нужно отметить, что среди них не фигурируют инструменты художника — ни кисть, ни резец, ни зубило. Все, что окружает ее, — это инструменты и приборы ученого или ремесленника, а не принадлежности художника-творца. Если меланхолия — это болезнь, то творческая активность художника, по меньшей мере, защищает от нее, так как этой активности сопутствуют постоянно обновляемая радость и неугасающий творческий порыв.

Наконец, религиозный человек определенно даст иное толкование. Вероятно, что три наиболее значительные гравюры этого года — *Меланхолия*, *Святой Иероним в келье* и *Рыцарь, смерть и дьявол* (последняя создана в 1513 году, но ее следует включить в тот же духовный цикл) выражают одну общую идею. Возможно, только сопоставляя их, можно это понять. Их нельзя назвать религиозными картинами в истинном смысле этого слова; по крайней мере, их сюжеты, так как для действительно религиозного человека все несет отпечаток святости и отражает душевное состояние. Тем не менее именно здесь нам следует искать наиболее существенные сведения о духовной эволюции Дюрера и его отношении к Реформации.

Дюрер поддерживает Реформацию всем сердцем и разумом. О том, что он встретил с энтузиазмом только что появившуюся новую доктрину, свидетельствуют его дневниковые записи. Он никогда не встречался с Лютером лично, но был захвачен его идеями настолько, что когда, путешествуя по Нидерландам, он узнает об аресте того, кого Ганс Сакс назвал «Соловьем Виттенберга», он описывает в дневнике испытываемые им эмоции почти в апокалипсических терминах. Он призывает божью кару на тех, кто настолько туп и преступен, что не смог понять проповедника Реформации.

В течение нескольких лет доктрина Лютера, которая еще не была окончательно сформулирована в его знаменитых Тезисах, уже будоражила умы соотечественников. Смелость и независимость монаха-августинца, осмелившегося выступить против Римской церкви, инициировала революционные настроения по всей Германии. Так как поднимаемые проблемы были не только религиозными, но и политичес-

кими, то различные слои населения были охвачены идеями Реформации. Мартин Лютер, который поначалу собирался устранить только некоторые злоупотребления Церкви, превратился в вождя настоящей революции, в которой каждый участвовал в меру собственных убеждений и интересов.

«Соловей Виттенберга», вероятно, не был творцом Реформации. Различные религиозные течения, так же как мощное движение гуманистов, подготовили почву для появления личности, которая должна была четко сформулировать их устремления и добиваться их воплощения. Доктрина Лютера созрела в недрах Германии с конца XV века; многие мыслители вынашивали те же идеи, что и он, и это коллективное подсознание способствовало тому, что Лютер превратился в «апостола». Художники выражали эти идеи, бессознательно или нет, в своих произведениях, гуманисты — в книгах, деловые люди — в своих действиях. Выдающийся триптих гравюр 1513—1514 годов представляет для тех, кто способен проникнуть в его тайный смысл, участие Дюрера, несомненно бессознательное, в этом движении пре-Реформации, которое завершится 95 тезисами.

Каким образом три сюжета, на вид настолько различные, как *Меланхолия*, *Святой Иероним в келье* и *Рыцарь, смерть и дьявол*, объединенные в ансамбль, объясняют религиозные настроения Дюрера в эту эпоху? Я говорю «в эту эпоху», поскольку религиозные настроения Дюрера достаточно различаются, если сравнивать *Апокалипсис* 1498 года, *Троицу* 1511 года (Вена) и *Четыре апостола* 1526 года, написанные за два года до смерти художника, которые можно рассматривать как вехи его религиозного завещания. В 1513—1514 годах идеи Лютера окончательно формируются. Вскоре от теоретических предсказаний он перейдет к действию. С этой точки зрения, эти три гравюры можно рассматривать как тройной портрет Лютера или, скорее, как его изображение в трех лицах: Меланхолия олицетворяет тревогу, погруженную в раздумье, а ее наклоненная фигура напоминает Ночь Микеланджело, способную на внезапное и грозное пробуждение; святой Иероним напоминает ученого-теолога, которому обязаны переводом Библии; в этой роли он имеет право на особое рассмотрение теми, кто в глубине души уже реформаторы. Наконец, Лютер, морально облаченный в доспехи рыцаря, когда он выступает на борьбу со злоупотреблениями и индульгенциями.

Таким образом, эти три гравюры, хотя, возможно, Дюрер и не осознавал этого, представляют три лица человека судьбы, которого воплотил в себе Лютер. И если в последующие

годы Лютер действительно станет таким, какой моральный портрет бессознательно начертал Дюрер, то это произошло потому, что интуиция художника, его предчувствие и творческое горение предвосхитили образ того, кто должен появиться, кто не мог не появиться. Хронологически *Рыцарь* предшествует мыслителю и эрудиту, поскольку в силу своего поистине фаустовского подсознания Дюрер говорит себе, как герой Гете: «В начале было дело». В жизни все было иначе, и, прежде чем стать рыцарем, Лютер был беспокойным подростком, раздираемым внутренними противоречиями и событиями, в которых он видел знаки судьбы, а затем теологом, переводчиком и толкователем Библии.

Эти три образа, столь редко объединяющиеся в одной личности, Дюрер воплощает в своем триптихе на уровне подсознания, подтолкнувшего его взяться за резец и создать эти гравюры. А также и потому, что он ощущал и в себе присутствие этих трех начал — интеллектуального, духовного и активно действующего. Потому, что он пытался гармонично реализовать каждое из них, чтобы ни одна из сторон его индивидуальности не была ущемлена или парализована. Таким образом, моральный портрет Лютера можно рассматривать и как таковой портрет самого Дюрера в многочисленных проявлениях его индивидуальности, многочисленных устремлениях его натуры, которая толкала его одновременно и к созидательной деятельности, и к умозрительным размышлениям, и к созерцанию.

Объединенные друг с другом, эти три гравюры приобретают смысл своеобразного Итога. Меланхолию можно преодолеть или творческой активностью, как в случае художника, или активностью в действиях, как у рыцаря, или молитвой и созерцанием, что воплощено в образе святого Иеронима. Никто не избежит своей судьбы. Божественная воля заранее предопределяет тот путь, по которому проследует каждый из нас, и будем ли мы спасены или прокляты: таков фатализм Предопределения свыше, что явится одним из аргументов Реформации. Доктрина Предопределения, которую поддерживает и сам Дюрер, так как она уже витала *в воздухе* еще до того, как ее сформулировал Лютер, проявляется как в *Рыцаре*, так и в *Меланхолии*.

В Меланхолии — это тщетность человеческого дерзания, неспособность разгадать скрытые истины. Фосфоресцирующая тревога, не покидающая трагический взор этой женщины, увенчанной цветами, — это осуждение бесплодных попыток узнать что-то чрезвычайно важное. Дюрер приходит к этому заключению после безуспешных поисков «секрета»,

который он будет пытаться разгадать до конца своих дней. Предопределение на неведение или на лженауку, которая, возможно, еще хуже, чем неведение. Сколько ни собирай книг и научных приборов, они не смогут привести нас к разгадке, эти слабые атрибуты человеческого разума.

Из всех героических добродетелей Средневековья, которые сохранились у Дюрера как художника Возрождения, наиболее значимой была любовь к рыцарству. Незабываемые образы рыцарей воплощены в его гравюре святого Георгия, достойной украсить самые прекрасные эпические легенды; в фигурах святого Евстафия и святого Георгия, являющихся соответственно портретами Лукаса и Стефана Паумгартнеров на створках алтаря, дарованного этой семьей знатных нюрнбержцев. Ему нравился не только сам образ рыцаря как воплощение деятельной и героической личности, но также все, что касалось его облачения, — латы, оружие, каски, мечи.

Когда он был подмастерьем в ателье отца, ему приходилось иногда чеканить доспехи для состязаний на копьях и для сражений, украшать шлем сказочным грифоном, а щит гербом. Хотя он не был военным, как его друг Вилибальд Пиркгеймер, командовавший войсками города во время Крестьянской войны, он любил все, что касалось военной жизни. В детстве он любил посещать оружейные мастерские, а на закате жизни он проявил массу изобретательности, выполняя чертежи артиллерийских орудий и неприступных крепостей. Средневековое рыцарство возбуждало его воображение, склонное к драматизму, его ощущение героического в жизни, которое столь патетически проявляется как в творчестве художника, так и в солдатской жизни. Его Рыцарь полон невозмутимого спокойствия, равнодушия к сверхъестественным опасностям, которые вьются вокруг него. Он *даже не замечает* ни скелета, увенчанного змеями, который протягивает ему песочные часы, ни монстра со свиным рылом, вероятно, посланца преисподней, ожидающего, когда песочные часы отсчитают мгновение, чтобы схватить жертву, — Рыцарь готов к ожидающим его испытаниям. Он знает, что все, что должно произойти, неизбежно произойдет в должный момент, и что только важно человеку, достойному этого имени, с честью выдержать битву жизни, каков бы ни был ее исход.

Песочные часы — общая тема для всех трех гравюр и, возможно, единственная, которая приобретает различное значение в зависимости от того, держит ли их Смерть в своих руках, или они подвешены в келье святого Иеронима или на террасе, где Меланхолия пытается ускользнуть от време-

ни, а окружающие ее инструменты измерения только усиливают драматическое ощущение времени и пространства.

Рыцарь не чувствует времени, так как он движется и динамизм его существования — это своего рода способ подняться над временем, если не возвыситься над ним. Песочные часы имеют смысл немедленного действия, так как сама Смерть держит их в своих руках и показывает ему. Святой Иероним возносится над временем, погрузившись в духовную жизнь, в вечность. Свет, заполняющий келью, — это свет души, находящейся в мире с собой. Для него больше не существует времени. Живые существа и предметы переместились в вечность, вне времени. Они олицетворяют бессмертные души; это души, даже добродушный лев, мирно спящий рядом с собакой, своим другом. Собака Рыцаря, напротив, как и ее хозяин, активная, вся в движении... Собака Меланхолии не погружена в спокойный сон, как в келье святого Иеронима. Она вздрагивает, возможно, от кошмаров во сне. Эта собака, которой бы следовало бегать и прыгать, чувствует себя очень скованно среди мельничных жерновов, сфер и полиэдров: загадочная *борзая* Данте, погруженная в мучительные сны беспокойного разума.

Песочные часы Меланхолии подвешены рядом с колокольчиком, который неизвестно когда зазвонит, и картиной с магическими цифрами, дающими одну и ту же сумму по всем направлениям. Они настолько близки к Меланхолии, что с ними соприкасается ее крыло, и, возможно, они являются причиной ее переживаний. Несмотря на присущий ему фатализм, Дюрер рассматривает время как один из самых мощных раздражителей человека. Он не поддался, подобно Рембрандту, навязчивой идее о несовершенстве времени и неумолимо угасающей жизни; напротив, все его творчество воплощает энергичное стремление удержать и зафиксировать этот гераклитовый* поток мгновений. Среди понятий, проносащихся чередой в сознании Меланхолии, время — один из важнейших факторов тревоги, причем тем более мощный, что она окружена инструментами, позволяющими оценить его быстротечность. Терпение, сквозящее в мрачной покорности ее глаз, в охватившем ее чувстве отчаяния, — это всего лишь усилие, которое она делает в борьбе против песочных часов, чтобы ускользнуть от времени, восторжествовать над ним.

* *Гераклит* (конец VI — начало V века до н. э.) — древнегреческий философ-диалектик, высказавший идею непрерывного изменения («все течет...», «в одну реку нельзя войти дважды»).

МАКСИМИЛИАН

День, когда художник встретил человека, олицетворявшего одновременно и Меланхолию, и Рыцаря, был для Дюрера одной из тех знаменательных дат, которые оставляют глубокий след в судьбе людей. Слава Дюрера обеспечивала ему покровительство со стороны немецких князей. Так, курфюрст Саксонский, опекавший молодого Дюрера, продолжал покровительствовать уже состоявшемуся художнику. Портреты курфюрста, написанные Дюрером, выявили гораздо ярче, чем работы его *официального* портретиста Лукаса Кранаха, эволюцию этой щедрой и пылкой натуры, одновременно утонченной и страстной. Молодой гуманист 1496 года превратился в косматого, сварливого и в то же время благожелательного монарха, каким был Фридрих Мудрый.

Курфюрст был своеобразным человеком. Его поистине средневековая набожность побуждала его коллекционировать любые, попадавшие под руку реликвии, как если бы он считал, что благосклонность Бога могла бы быть пропорциональна количеству священных костей, которые он прятал в своих сундуках. Но в то же время он был сторонником свободы вероисповедания и независимости суждений человека эпохи Возрождения. По манере держаться, характеру и темпераменту он все еще оставался в плену готического стиля, хотя уже сказывалось сильное влияние Италии. Он искренне любил искусство и литературу, но в своей склонности к меценатству он, возможно, стремился сравняться с высокообразованными герцогами Италии — д'Эсте, Сфорца, Медичи или с теми, кто столько сделал для расцвета искусства Франции — герцогами Берри и Бургундии.

Главным соперником Фридриха Мудрого в охоте на священные реликвии и произведения искусства был архиепископ Майнца Альберт Бранденбургский, но увлечение последнего было, без сомнения, менее наивным и менее искренним, чем курфюрста. Действительно, Альберт Бранденбургский,

пользующийся огромным авторитетом в Германии в ту эпоху, сочетал властные амбиции с любовью к удовольствиям, что Дюрер так хорошо отразил в портрете кардинала в 1518 году. Он содержал в Халле роскошный двор. Праздники и религиозные церемонии, которые он возглавлял, отличались необычайной пышностью. Стремясь не уступать в великолепии итальянским прелатам, он окружал себя наиболее модными и оригинальными художниками. Среди немецких художников будущего он выделял двоих, чей фантастический талант отвечал его вкусу ко всему прекрасному и необычному. Он, несомненно, любил чувственные и мрачные аллегории Бальдунга Грина, где в ночной тьме фосфоресцировали отблески грозы; он был также польщен, когда Матиас Грюневальд изобразил его однажды в облике святого Эразма (к подобным причудам часто прибегали итальянцы).

Тщеславный характер Альберта Бранденбургского не довольствовался только локальной славой; ему казалось недостаточным заполнить своими портретами княжескую резиденцию в Халле; ему хотелось, чтобы вся Европа могла узнать и восхищаться им. Так как Дюрер был самым знаменитым гравером Германии, он решил связать свою славу со славой художника. Его портреты, выгравированные на меди или на дереве, были затем размножены в большом количестве экземпляров и распространены повсюду, где, по мнению амбициозного кардинала, должны были его знать. Покровительство Альберта Бранденбургского было нелегкой ношей для тех художников, кого он удостоивал своими заказами. Менее скромный, чем Фридрих Мудрый, кардинал обращался с художниками столь же высокомерно, как и с духовенством.

Дюреру приходилось угождать капризам этих двух покровителей, которые не всегда по достоинству оценивали талант работавших на них художников. Но наконец он встречает человека, который, по его мнению, воплощает имперскую идею во всем ее величии — императора Максимилиана.

Максимилиан был провозглашен королем римлян в 1486 году, а через семь лет, после смерти Фридриха III, был возведен в ранг императора. Его правление не было спокойным и безоблачным. Соперничество, сопутствующее его выборам, повергло страну в состояние раздоров и нестабильности, что делало полученную им императорскую власть весьма шаткой. Титул императора Священной Римской империи сам по себе величествен и прекрасен, но в то же время он превращается в тяжелую ношу для молодого избранника, не имеющего средств его защитить и заставить уважать.

В Германии той эпохи, где знать рьяно защищала свой авторитет и свои привилегии, император зачастую обладал властью чисто теоретически. Императорская казна была пуста настолько, что можно было бы сказать, что император не имел ничего, кроме седла и стремени. Максимилиан страдал, наблюдая, с одной стороны, нищету народа, а с другой — роскошь и великолепие. Гордясь своей принадлежностью к одному из наиболее старинных и знаменитых королевских родов Габсбургов, он взрастил в себе фанатический культ всего, что касалось Империи. Для него императорский титул символизировал не только политическую власть, но и носил какой-то священный, божественный характер. Церемония коронации была для него окутана загадочным величием магического акта. Миропомазание, ритуал, сопровождавший передачу короны, мантии, скипетра и шпаги, наделял каким-то сверхъестественным величием человека, который должен был представлять божественную власть на земле. Он ощущал себя Божьим избранником, а не избранником каких-то князей, которые яростно и цинично вели постоянные споры и интриги вокруг трона. Чтобы стать императором, ему пришлось вести переговоры с ними так же жестко, как это делают с ростовщиками. Одним ему пришлось дать обещания, на других он вынужден был воздействовать угрозами. В конце концов в жестокой борьбе, с помощью интриг и дипломатии, компромиссов и торгов он добился короны Карла Великого. А оказавшись на троне, он обнаружил себя настолько одиноким, что, вероятно, ни один человек после Христа не испытывал подобных страданий, будучи покинутым всеми.

Чтобы завладеть тронном, к которому его толкала огромная амбиция, Максимилиан должен был подавить в себе натуру мечтателя и стать политическим прагматиком. Добившись императорской короны, он превратился при этом в самого одинокого человека в мире. Один между небом и землей, взобравшись на высоту, с которой он рассматривал человечество как ничтожный муравейник; заключенный в императорский пурпур, тяжелый, словно саркофаг из порфира, и тем не менее настолько ненасытный до власти, что после смерти папы Юлия II он начал переговоры со Святым престолом, пытаясь добиться своего назначения папой.

Его жажда неограниченной власти была настолько велика, что Максимилиан искренне не видел никаких препятствий для объединения императорской короны Карла Великого с короной святого Петра. В этом монархе эпохи Возрождения возродилась пылкая и фанатичная страсть династии Гоген-

штауфенов*. Как и они, Максимилиан мечтал о всемогуществе не только для удовлетворения своих амбиций, своей любви к власти, но прежде всего для того, чтобы испытать это изумительное ощущение быть властелином мира, в чьих руках судьба человечества.

Политический талант Максимилиана не исключал романтизма. На самом деле его концепция Империи больше соответствовала его мечтам, чем реальности. Обуреваемый то грандиозными порывами амбиции, то удушающими приступами отчаяния, заставляющими его сомневаться во всем, и прежде всего в себе самом, раздавленный своим титулом и в то же время стремящийся завоевать еще больше власти, Максимилиан жил в своем воображении в эпоху, скорее аналогичную эпохе Карла Великого и выдающихся немецких императоров периода расцвета Средневековья, не имеющую ничего общего с жалкой и заунывной реальностью начала XVI века. Слепой к настоящему, обитая в мире теней, химер и призраков, которые препятствовали тому, чтобы реальность пролила свет в это воображаемое феерическое царство, он окружал себя всевозможными иллюзиями, которые столь необходимы человеку, чтобы замаскировать убогость слишком жестокой реальности.

Максимилиан требовал подобных иллюзий и от литературы и искусства, которые служили драгоценным лекарством для тех, кто плохо переносит жестокое соприкосновение с разочаровывающей реальностью. Через пять лет после прихода к власти он основал академию для математиков и поэтов с целью поддержать науку и искусство, но, вероятно, еще более для того, чтобы с их помощью увековечить свои славные деяния. Максимилиан надеялся найти в их книгах и картинах, как в услужливом зеркале, свой образ таким, каким он хотел бы его видеть. Не столько, чтобы польстить собственному тщеславию, сколько для того, чтобы получить моральную поддержку, которая придает подобным гамлетовским личностям уверенность в себе, которой им недостает.

Кроме того, Максимилиан не пренебрегает также возможностью распространять сейчас и увековечить на будущее свою славу. Возможно, ему было необходимо увидеть эту славу, закрепленной в каком-то нетленном материале, чтобы самому в нее поверить.

В основанной им академии были льстецы и низкопоклонники, но Максимилиан, ослепленный собственной

* *Гогенштауфены* — династия германских королей и императоров Священной Римской империи, занимавших трон с 1138 по 1254 год.

мечтой, не страдал от их чрезмерного угодничества. Подобно комедиантам, которые платят за то, чтобы им аплодировали, и забывают о том, что ожидаемые ими вызовы на сцену заранее ими оплачены, он требовал только, чтобы культивировали его мечту и возводили вокруг него стену из книг и картин, которые непрерывно отображали бы его могущество. И не тщеславие толкало его на подобный шаг, а, напротив, возможно, избыток скромности и страх, что реальная империя никогда не будет настолько прекрасна, как империя его мечты.

Лучшие немецкие художники и писатели были привлечены к этому процессу идеализации, которая должна была заставить этого бедного, беспокойного суверена, которому с трудом подчинялись другие князья, забыть шаткий характер его власти. Сам Максимилиан наивно предлагал темы и проекты этих странных произведений, то ли биографий, то ли рыцарских романов, где он был представлен как средневековый странствующий рыцарь, — то *Freydal*, то *Theuerdank*, то *Weisskunig*. Главным автором этих романтических хроник, полных льстивых аллегорий и фантазии, был Макс Трейцзурвейн. Императорский советник Нюрнберга Мельхиор Финтцинг иногда тоже участвовал в этом. Авторы сочиняли многочисленные поэтические и волнующие эпизоды, преисполненные утонченной лести. Например, они поведали о том, как молодой Максимилиан пленил сердца шестидесяти четырех принцесс, покоренных подвигами этого отважного и благородного рыцаря, соперника Персеваля и Ланцелота. За основу этих повествований была взята автобиография Максимилиана, написанная им самим. Император старался держать под контролем тот ирреальный мир, в котором он должен быть представлен, будучи, таким образом, организатором создания этой героической эпопеи, которая так и не была завершена.

Волею судеб незавершенной осталась также и грандиозная гробница, которую заказал Максимилиан, соперничая с папой Юлием II, который, в свою очередь, также не обрел покоя в гигантском склепе, о котором мечтал. От славы Максимилиана не останется ничего, кроме бумаг. Судьба не позволила этому вечному страннику увековечить память о себе в таком вечном материале, как дворцы, колонны, статуи. Он любил книги, так как мог возить их всюду с собой; книги были спутниками его бродячего одиночества. Стремление этого фантазера доверить именно бумаге память о себе подтверждает его предпочтение написанному слову и гравюре, за что его, к счастью, вознаградила судьба.



Автопортрет в шубе. 1500.

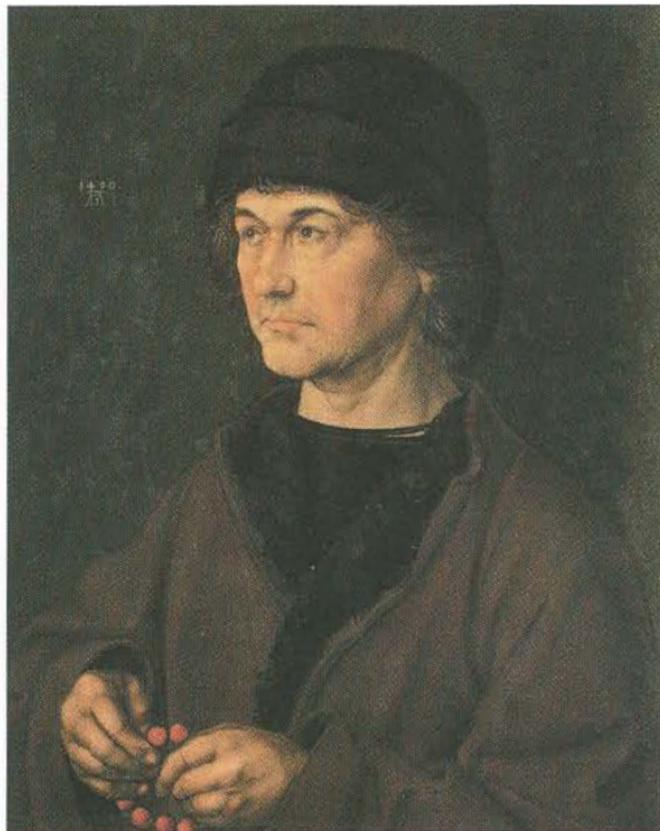


Автопортрет.
1493.

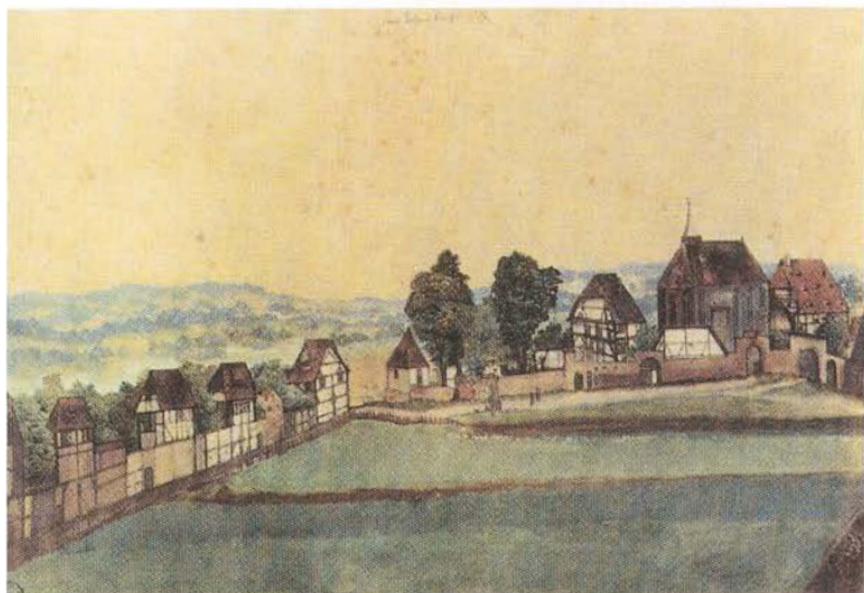
Мельницы
на реке Пегнитц.
1498.

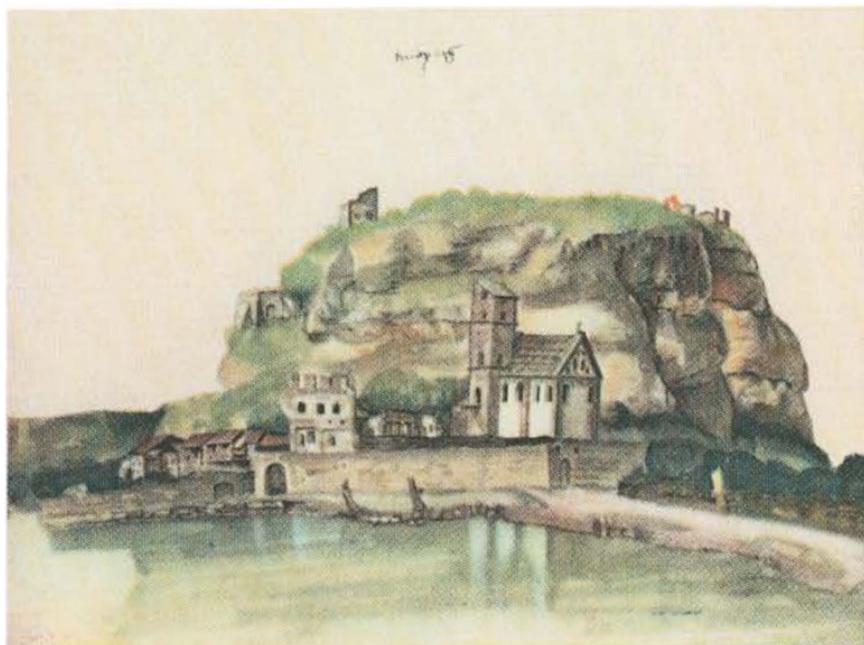


Портрет
отца художника.
1490.



Церковь
и кладбище
Святого Иоанна,
Нюрнберг.
1494.





Вид города Тренто. *Около 1495.*

Вид крепости Арко. *1495.*





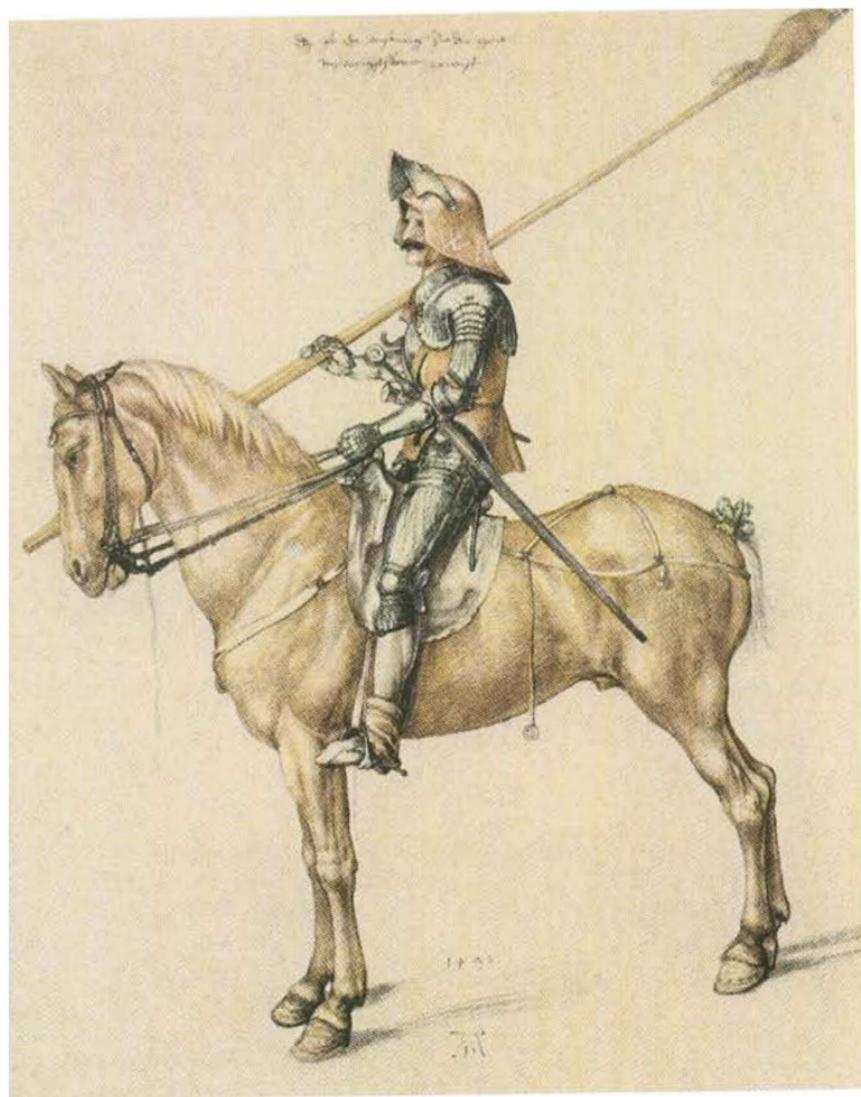
Андреа Мантенья.



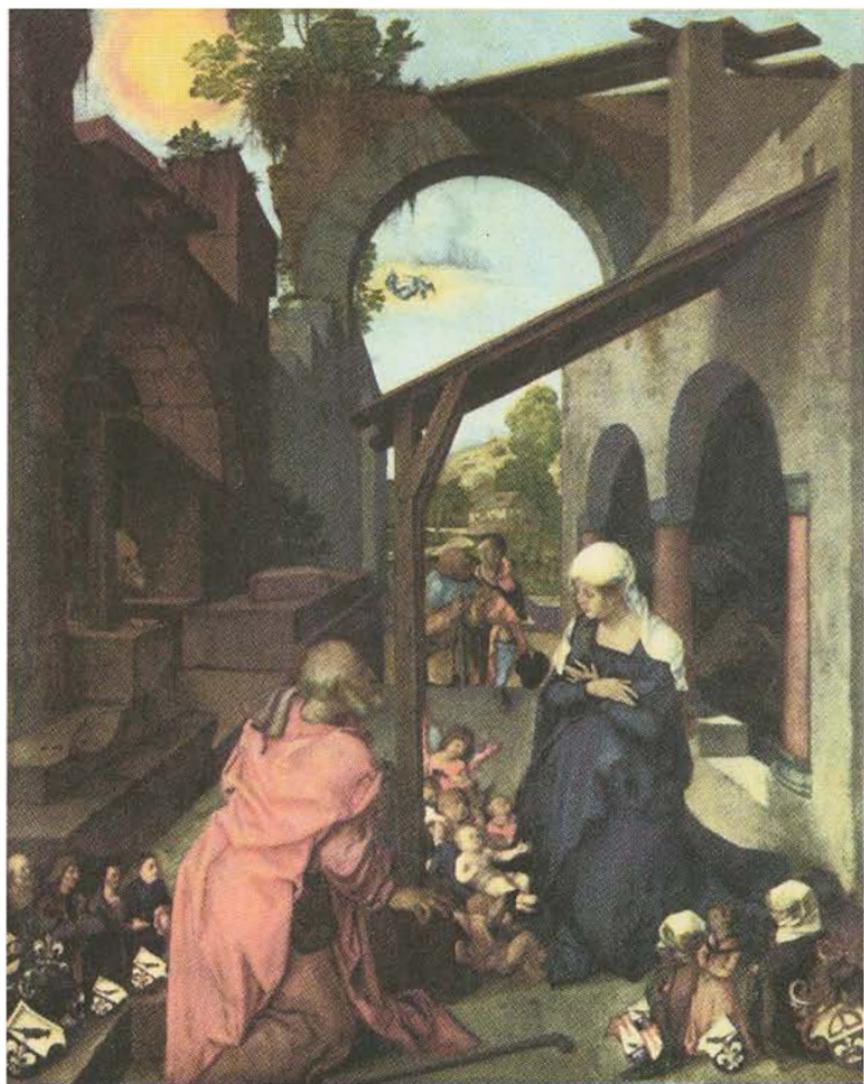
Джованни Беллини.



Леонардо да Винчи.



Всадник. 1498.



Алтарь Паумгартнера. Фрагмент. Около 1500.



Кусок дерна. 1503.

Зайчонок. 1502.

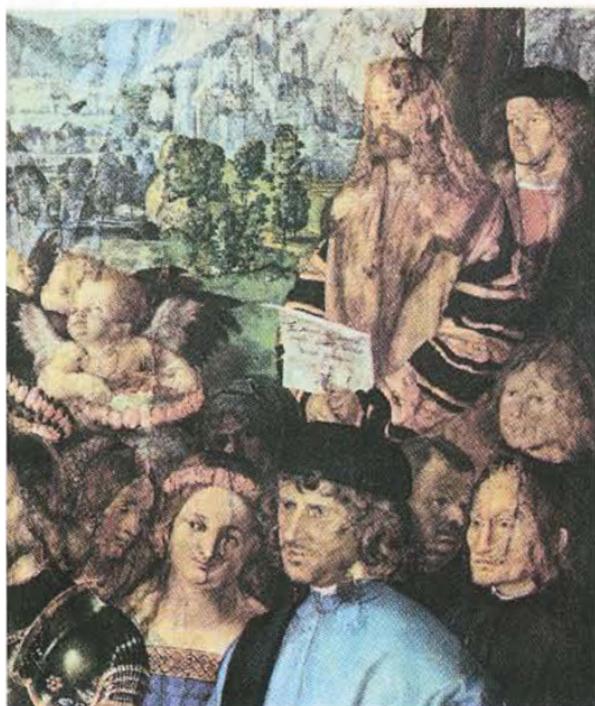


Крыло
голубого
зимородка.
1512.





Праздник четок.
1506.



Праздник четок.
Фрагмент.
Вверху слева —
автопортрет
художника.



Адам и Ева. 1507.

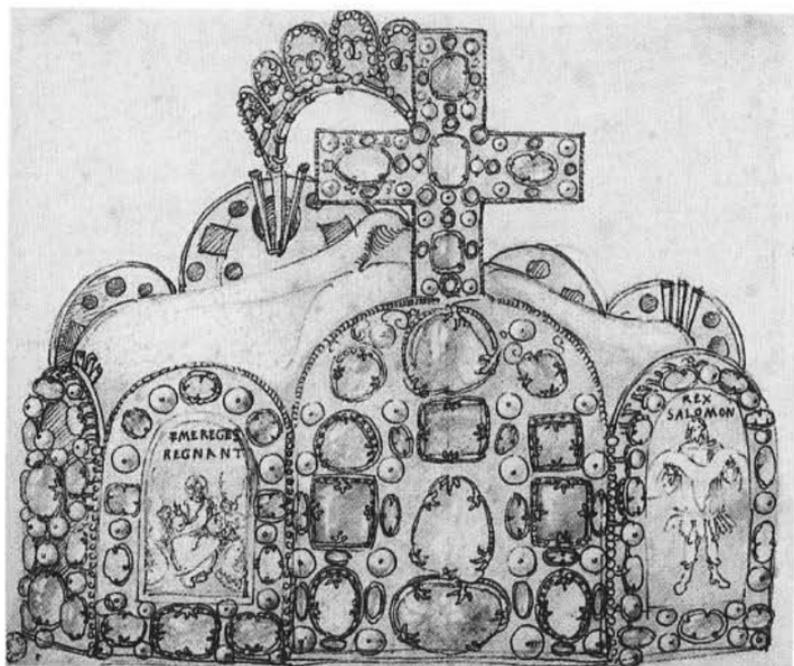


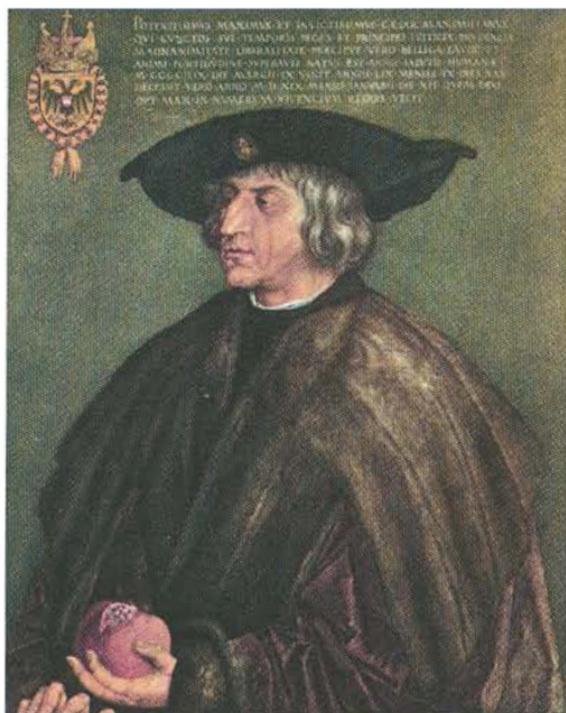
Эскиз настольного фонтана. 1509.



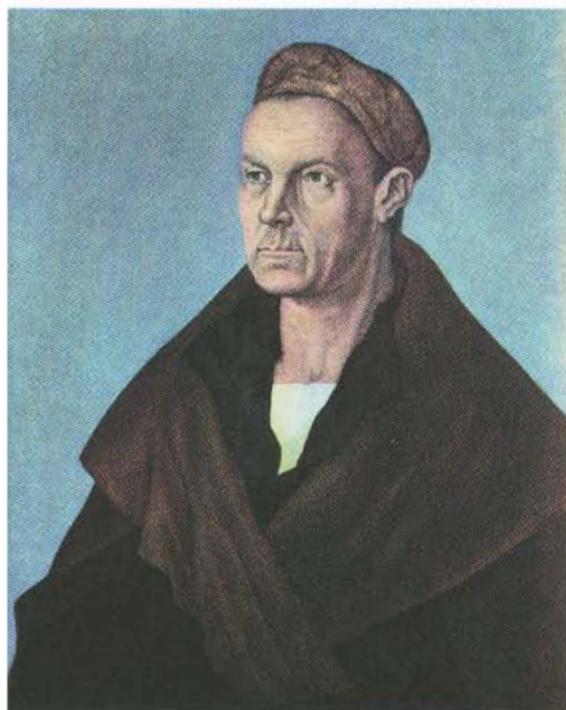
Фигура для светильника. 1513.

Императорская корона.





Император
Максимилиан I.
1519.



Портрет
Якоба Фуггера.
1520.



Четыре апостола. 1526.



Дом Дюрера в Нюрнберге (Музей Дюрера).

Максимилиан и Дюрер во многом были схожи, что способствовало возникновению глубокой симпатии друг к другу с момента их встречи. К сожалению, пути их пересеклись слишком поздно. Когда Дюрер писал императора в *Празднике чётки* в 1506 году, он еще не встречал свою модель и писал портрет на основе рисунка Амброджо де Предис, который смягчил черты императора в духе ломбардского маньеризма. Первая их встреча состоялась в 1518 году, когда Максимилиан позировал ему в Аугсбурге, и именно этот рисунок углем послужил основой для двух последующих портретов, которые Дюрер напишет на следующий год после смерти императора.

Каким образом Дюрер разгадал свою модель? Глубокая интуиция помогла ему увидеть в лице императора все, что было одновременно присуще и модели, и самому художнику: осознание великого предназначения, склонность к романтизму и одновременно к реальности, верность идеалам средневекового рыцарства, желание укрепить могущество Империи; а с другой стороны, ночные тревоги, беспокойные поиски разгадки секретов мироздания. Все это художник стремился отразить в портрете Максимилиана. Гранат в руке императора может символизировать загробный мир, где обитает теперь душа императора, но может быть также плодом Древа познания, и никто не может вкусить его, не умерев.

Судьба предначертала Дюреру стать иллюстратором славного правления Максимилиана. Можно себе представить, какое количество монументальных произведений могло бы быть создано, если бы политические и экономические условия были иными. К несчастью, странствующий император не имел ничего, кроме «воздушных замков». Триумфальная арка, которую Дюрер посвятил славе суверена, была возведена только на бумаге. Гигантская гравюра на дереве, площадью в десять квадратных метров, представляла собой грандиозный монумент с необычайным нагромождением барельефов, статуй, портретов, аллегорических фигур и гербов. Химерическое сооружение, практически неосуществимое, но соответствующее духу монарха, которого она прославляет.

Эта грандиозная арка практически ничем не напоминает триумфальные арки Рима, созданные Мантеньей и его учениками, чьи репродукции видел Дюрер во время пребывания в Италии. Пластически, психологически и технически это *монумент на бумаге*. Эта гравюра составлена из 92 досок, положенных рядом, словно страницы книги, разложенные таким образом, вместо того чтобы их сложить стопкой и переплести. Дерево — не совсем подходящий материал для

произведения, носящего дидактический и повествовательный характер. Выражение «карточный домик» невольно приходит на ум, когда рассматриваешь ансамбль композиции. Но, как только начинаешь углубляться в детали, поражает богатая изобретательность, разнообразие и мощное проникновение духа Возрождения в формы позднего Средневековья. Сложная архитектура произведения объединяет листы с какой-то динамической свободой, характерной для немецкого Ренессанса, который, откровенно говоря, был всего лишь переходным состоянием от готики к барокко. Эти бесчисленные детали, необычайно точные и скрупулезные, приводят к торжественной монументальности ансамбля, поистине императорскому величию. Аналитический дух венчается мощным симфоническим аккордом — все 92 гравюры, составляющие триумфальную арку, приобретают их истинное просветительное значение только в результате их интеграции в этот сложный архитектурный комплекс.

С того времени, когда еще ребенком он с замиранием сердца наблюдал вынос священных императорских реликвий из церкви Святого Духа в Нюрнберге, выставляемых раз в году на всеобщее обозрение, Дюрер глубоко прочувствовал, что значат для людей той эпохи слова *Священная империя*. В толпе соотечественников, преисполненных почтения и восхищения, он проходил мимо раки, где возлежали скипетр, корона и меч, которые император Сигизмунд, опасаясь за их сохранность во время войн и путешествий, доверил Совету Нюрнберга в 1424 году. На вторую пятницу после Пасхи, когда выставляли на обозрение этот драгоценный ларец, нюрнбержцы приводили детей, чтобы они могли с восхищенным почтением рассматривать меч Карла Великого и корону святого Этьена. А ювелир Дюрер обращал внимание сына на красоту старинных эмалей, драгоценных камней, камей и чеканного золота. Возможно, это сохранившееся с детства чувство глубокого восхищения императорской властью вдохновляло Дюрера, когда он приступил к работе над портретами императора Карла Великого и императора Сигизмунда по заказу Городского Совета Нюрнберга (кстати, это был единственный заказ, когда-либо сделанный ему муниципальным магистратом!).

В ночь накануне показа сокровища помещали в специально отведенную комнату дома Шоппера на Рыночной площади. Именно для украшения этого убежища священных реликвий и были заказаны муниципалитетом портреты императоров. Многочисленные эскизы свидетельствуют о том, что для изображения облачения и драгоценных украшений

императоров Дюрер тщательно изучал атрибуты императорской власти. Но и в данном случае, как и в Триумфальной арке, эти скрупулезно воспроизведенные детали растворяются в общей торжественной атмосфере ансамбля. Для нас не так важно, что Дюрер воспроизвел императора Сигизмунда по документам эпохи, а Карла Великого наделил чертами лица советника Стабия: самое главное, что оба портрета буквально излучают императорское величие, ибо выражение могущества и власти на их лицах гораздо важнее исторической точности отдельных деталей.

То же можно сказать и о портрете Максимилиана, где нет ни одного аксессуара императорской власти. Дюрер также не стремился приукрасить лицо, которое довольно уродовали огромный нос, свисающий подбородок с тяжелой челюстью, но общее выражение лица свидетельствовало о незаурядности, о величии души и ума, которые сочетаются с простым доброжелательством без высокомерия, что составляло основу характера Максимилиана. Дюрер, который всегда стремился передать психологическую, социальную и политическую индивидуальность своих моделей, не приглушая их оригинальность и уникальность, действительно создал образ императора.

Создается впечатление, что императорское величие кажется даже более очевидным в этом портрете, чем в красочной помпезности *Триумфального кортежа*, который он написал по указанию самого Максимилиана в то же время, что и Бургкмайр, и Спрингинкли. Кортеж — на бумаге, как и Арка; кажется, колесницы, следующие одна за другой в этом дефиле, являются больше плодом творческого воображения, чем исторической реальности. Литературный сценарий этого грандиозного маскарада в духе итальянских *trionfi* (торжеств) был сочинен Стабием и Пиркгеймером, которые мобилизовали всю свою эрудицию, все знание античной литературы и мифологии, всю изобретательность в искусстве аллегорий. В данном случае не важно знать, действительно ли эти роскошные колесницы проезжали по улицам, также как нас не интересует, была ли Триумфальная арка репродукцией реального сооружения. Все, что касалось Максимилиана, должно было быть отмечено печатью ирреальности.

Кортеж Дюрера был, вероятно, инспирирован триумфальными шествиями итальянцев, но он не отличался классической строгостью произведений Мантеньи или Маркантонио; в данном случае форма барочная, а темы готические — поздняя готика, уже очень близкая к барокко, характерная для бургундской школы живописи. При сравне-

нии серии гравюр на дереве Дюрера и Бургкмайра, посвященных *Кортежу*, обнаруживаешь, что второй представляет немецкое готико-барочное направление, которое появилось именно во время позднего Ренессанса, тогда как гравюры Дюрера отличаются светлой, легкой гармонией, наполненной итальянскими воспоминаниями. Классические элементы, так же как и в *Триумфальной арке*, свободно сочетаются с готическими украшениями.

Рождается новое направление, где уже больше готики, чем Возрождения, но это еще и не барокко, хотя уже полно предчувствия этого будущего стиля. Если Дюрер еще сохраняет дух Средневековья в иллюстрациях к *Feydal*, напоминающих средневековые миниатюры манускриптов (Бургкмайр кажется намного более современным в иллюстрациях к *Weisskunig*), то в *Триумфальной арке* и колесницах *Кортежа* он достигает необычайно оригинального стиля, который не вписывается ни в какую эпоху и, более того, не принадлежит ни Германии, ни Италии.

Воплощая имперскую идею, Дюрер возвышается над категориями времени и места. Проникнув в универсальный, вселенский характер этой идеи, он изобретает для ее воплощения особый язык пластики, присущий только ему, равно которому невозможно найти в немецком Возрождении, разве что только в произведениях, инспирированных непосредственно им. Даже необходимость сотрудничества с художниками, настолько отличными от него, как Бургкмайр, не парализует его индивидуальность. Напротив, это еще сильнее побуждает его противопоставить поверхностности Бургкмайра, между прочим, очаровательной, намного более глубокий комплекс идей и чувств, создавая для этого особый язык пластики.

Из приемов Возрождения он использует только то, что может гармонировать со средневековым чувством героического, в частности, с имперской идеей. Хотя Максимилиан был *персонаж барокко*, подобно Лютеру и Гамлету, он все еще преисполнен Средневековьем и только окрашен духом Ренессанса. Со своей стороны, Дюрер, едва оторвавшись от Средневековья, бессознательно попадает в преддверии барокко, как если бы Возрождение не было для Германии биологически необходимым этапом, каким оно было для Франции и Италии, а всего лишь переходным состоянием, очень коротким, лишенным глубоких корней. Различные аспекты сложной личности Дюрера отражали разные эпохи, к которым он принадлежал. Поэтому он был то представителем Средневековья, то Возрождения, то барокко в зависи-

мости от произведения, которое он создавал. Именно произведение диктовало принадлежность к той или иной эпохе и даже сопротивление его немецкого темперамента итальянскому влиянию или, напротив, свободное проникновение последнего.

Материал, используемый художником для работы, тоже выдвигал свои требования. Если *Триумфальная арка* — это монумент на бумаге, то *Триумфальный кортеж* напоминал ювелирное изделие в виде огромного блюда, которое помещали в центре стола как украшение, где воспоминания ювелира, возможно, преобладали над опытом художника. Дюрер помнил кортежи, свидетелем которых был он сам, например, тот, который сопровождал торжественный въезд Максимилиана в Нюрнберг в 1512 году, а также триумфальный кортеж императора Фридриха III в год его рождения, остановившийся прямо перед его домом. Создавая иллюстрации к молитвеннику Максимилиана, Дюрер, напротив, был связан общим планом произведения и участием в его оформлении таких знаменитых немецких живописцев, как Йорг Бро, Бальдунг Грин, Бургкмайр и Альтдорфер.

Этот молитвенник был напечатан Шонспергером из Аугсбурга для рыцарей Ордена Святого Георгия, основанного в 1469 году папой Павлом II и императором Фридрихом III для войны с турками. Максимилиан решил сделать такой подарок отважным рыцарям нового Крестового похода. И, возможно, чтобы подчеркнуть значимость этого дара, он приказал, чтобы книга была издана в виде манускрипта. Хотя печатное дело процветало в 1512 году, Винсент Рокнер получил приказ отпечатать книгу на пергаменте, используя шрифт, подобный средневековому. Эта дисгармония, обусловленная сочетанием старинных форм с современной техникой книгопечатания, усугублялась еще и слишком большим числом художников, приглашенных участвовать в ее оформлении. Подобное объединение столь различных индивидуальностей, как Дюрер, Кранх, Альтдорфер, Грин, превратило бы эту книгу, если бы она была завершена, в уникальный музей, где были бы представлены все тенденции современной живописи.

К несчастью, ни один из этих художников не был, в сущности, миниатюристом; напротив, для Бальдунга Грина была характерна монументальность, а для Альтдорфера — избыточная фантазия. К сожалению, этот проект так и не был доведен до конца, как и все начинания несчастного императора. Начатое в 1513 году печатание книги не было завершено, когда Максимилиан умер 12 января 1519 года, и рыцари

Ордена Святого Георгия так и не получили дара, предназначенного для них. С другой стороны, эта работа, которой Дюрер предавался с таким увлечением, представляла один из наиболее удивительных примеров восхваления Максимилиана художником.

Средневековый характер типографского шрифта и пергамент вместо бумаги требовали соответствующего стиля иллюминирования. Однако в это время Дюрера совершенно не вдохновляло изображать на полях молитвенника религиозные аллегории, соответствующие напечатанному тексту. Скорее, он был близок Жану Пуселлю, который, не испытывая угрызений совести, разыгрывал шута на полях молитвенника с ироничным добродушием Средневековья. Как и он, Дюрер давал волю собственной фантазии. Вместо того чтобы создавать миниатюры, соответствующие тексту, он пытается отвлечь читателя от молитв и медитации, изображая диковинных животных, преследующих друг друга среди ветвей декоративного орнамента. Им руководил не дух гуманиста, а комическое воодушевление. Фантастика здесь соседствует с реальностью: здесь можно встретить отшельников в кельях, крестьян, играющих на волынке, воинственных ландскнехтов, всадников, сражающихся со скелетами и призраками, — целый мир, рожденный игрой воображения, которое черпает эти видения в повседневной реальности и в фантастических снах.

В этих миниатюрах, проникнутых и нежной любовью к животным, и очарованием пленительных пейзажей, объективность соседствует с безграничной фантазией. А наряду с этим — изысканность декоративных арабесок, напоминающих рисунки плетеных узоров Леонардо, и монументальность, придающая всем этим эскизам удивительное величие. Дюрер не рассматривал эту работу как иллюстрирование текста в полном смысле этого слова. Он просто использует поля молитвенника, чтобы передать свой юмористический пыл, религиозное рвение, любовь к реальности и в то же время тягу ко всему экзотическому и необычному, азарт шаловливого ребенка и еле уловимую скромность, которые придают всем этим миниатюрам удивительный динамизм.

Дюрер не разбогател, работая на Максимилиана. Безденежный монарх обеспечивал работавших на него художников скорее славой, чем деньгами. Два портрета императоров Карла Великого и Сигизмунда принесли ему всего лишь 85 флоринов, так как Нюрнберг платил так же мало, как и Максимилиан, хотя городской совет был гораздо богаче. Рисунки к молитвеннику остались неоплаченными, так как

книга так и не была напечатана. Максимилиан был достаточно добрым по натуре, но императорская казна была пуста, а потому он мог проявить свою щедрость только за счет других. Взамен оплаты труда Дюрера Максимилиан распорядился освободить художника от уплаты налогов: Городской Совет Нюрнберга, который принимал на себя издержки подобной либеральности, выполнил это поручение без энтузиазма. Тем не менее освобождение от уплаты налогов было недостаточной мерой для удовлетворения нужд художника. Затем Максимилиан пообещал за гравюры *Триумфального кортежа* 200 гульденов, которые так и не были выплачены. «Обратитесь в муниципалитет Нюрнберга, — заявил он художнику, — они оплатят вам от моего имени». К несчастью, Нюрнберг был и так уже недоволен тем, что император распорядился выплачивать Дюреру ежегодную пенсию в 100 флоринов из финансов города.

Предложение оплатить очередной щедрый жест императора вызвало недовольство городских властей; их раздражала пенсия, которую они выплачивали художнику с 1515 года, поэтому они все время находили любой удобный предлог, чтобы не заплатить обещанные 200 гульденов. Более того, когда Максимилиан умер, эти богатые буржуа воспользовались случаем, чтобы не платить больше пенсию. Они заявили, что пенсия была учреждена Максимилианом и права на нее исчезли вместе с тем, кто ее назначил.

Дюрер был вынужден вести длительные и мучительные переговоры с магистратом города. Муниципальная администрация старалась ущемить права художников по любому поводу. К ним придирались по пустякам, преследовали за любые незначительные нарушения, упрекали в нонконформизме. Лишение Дюрера императорской пенсии не обрекало его на нищету; он зарабатывал достаточно, чтобы жить комфортабельно и даже купить хороший дом. Его больше возмущала несправедливость, чем отказ в пенсии. И когда магистрат заявил, что права на пенсию должны быть подтверждены новым императором, Дюрер без колебаний решил отправиться в Антверпен, где находился тогда наследник Максимилиана. Он никогда не был в Нидерландах и решил воспользоваться этим поводом для нового путешествия. К тому же в Нюрнберге снова появилась чума, что еще более ускорило его отъезд. Итак, 15 июля 1520 года Дюрер отправляется в путь в сопровождении жены Агнес и служанки Сюзанны, чтобы просить о милости нового императора Карла V.

ПУТЕШЕСТВИЕ В НИДЕРЛАНДЫ

Перед отъездом в Нидерланды летом 1520 года Дюрер посетил церковь Четырнадцати Святых, которая уже в течение полувека была наиболее известным местом паломничества жителей Франконии. Перед любым начинанием набожный Дюрер всегда просил о помощи силы небесные. Он никогда не отважился бы отправиться в столь ответственное путешествие без предварительного благословения свыше.

Заручившись поддержкой святых покровителей и захватив с собой достаточное количество гравюр, предназначенных для продажи или для подарков, он отправился в путь в сопровождении жены и служанки. Агнес сопровождала его впервые. До сих пор Дюрер никогда не брал жену с собой, возможно, потому, что был не в состоянии оплатить дорожные расходы за двоих, а может быть, и потому, чтобы насладиться свободой от семейной жизни. Трудно оценить характер Агнес, так как ни один из современников, за исключением Пиркгеймера, не интересовался ею, а друг детства Альбрехта, питающий к ней неприязнь, не мог быть достаточно объективным. Рисунок серебряным карандашом 1521 года запечатлел крупную степенную даму, утратившую романтический ореол юной Агнес. Еще более строг ее портрет в блокноте эскизов Альбрехта, где она изображена рядом с молодой служанкой. Соседство этого нежного, юного лица еще более подчеркивает грубоватость лица жены, суровость ее взгляда, жесткий изгиб алчного рта. Глядя на этот портрет, можно считать, что обвинения Пиркгеймера в ее адрес вполне справедливы, можно представить ее ревнивой мегерой, которая, испугавшись чумы, отказалась остаться дома в то время, когда вырвавшийся на свободу супруг будет наслаждаться путешествием.

Кроме того, Агнес Дюрер не собиралась путешествовать инкогнито. Она хотела насладиться своей долей триумфа. Будучи довольно скромной, Агнес зачастую могла обедать

на кухне вместе со служанкой, в то время как супруга чествовали знатные горожане или гильдии художников. Но если и ее приглашали на банкет, то она с гордостью сопровождала знаменитого мужа, облачаясь в великолепные наряды, заготовленные для подобных событий. Несмотря на случающиеся ссоры, Дюрер хранил верность жене и с удовлетворением отмечал в дневнике уважение и симпатию, которые ей выражали в городах, где они останавливались.

Из Бамберга путешественники направились во Франкфурт. Епископ Бамберга Георг Шенк фон Лимбург в знак признательности за картину, книгу Апокалипсиса и несколько гравюр окружил их гостеприимством, освободил от уплаты пошлины и снабдил рекомендательными письмами к влиятельным лицам, способным оказать поддержку художнику в его хлопотах. Дюрер довольно щедро дарил свои работы влиятельным особам, что помогало ему устанавливать полезные дружеские отношения, а также способствовало росту его популярности. К своим гравюрам он часто присоединял гравюры других, в частности Шюффелейна, которого очень ценил, и Бальдунга Грина. При этом его не беспокоила возможность конкуренции — щедрый по природе, Дюрер хотел обеспечить известность тем, чей талант любил и ценил.

Во Франкфурте его ожидал давний знакомый и один из первых заказчиков — торговец сукном Якоб Геллер, для которого он написал знаменитый алтарь Успение, а Матиас Грюневальд декорировал створки. Геллер пригласил его на обед, а перед отъездом Дюрера в Майнц прислал ему корзину с бутылками вин, чтобы скрасить его путешествие вниз по Рейну. В Майнце Дюрера ожидали новые приятные встречи. Петер Голдшмидт и Ульрих Варнбюлер устроили ему праздничный прием, одарили подарками, а в дорогу снабдили продуктами и золотистым вином, которое начали производить на берегах Рейна еще со времен Карла Великого.

2 августа, через две недели после отъезда из Нюрнберга, Дюрер прибывает в Антверпен. На следующий день его принимает в мэрии бургомистр. И это уже не просто одна из дружеских встреч, которыми был отмечен его путь, а торжественный официальный прием, где участвовали все члены муниципального магистрата, выражавшие знаменитому художнику свое восхищение его талантом. После торжественного обеда бургомистр ознакомил Дюрера со своим домом, который отличался роскошным внутренним убранством и считался одним из лучших в городе. Художника поразили просторные комнаты, изысканный стиль их украшений и великолепный сад; он отметил в дневнике: «Я никогда не

видел ничего подобного в Германии». Бургомистр отличался не только любовью к роскоши, но и щедростью; на собственные средства он построил новую улицу, широкую и светлую, ведущую к его дому. А на следующий день — новый прием, менее формальный, в помещении гильдии художников. Это был настоящий праздник, устроенный для путешественников художниками Антверпена, которые были лишены предрассудков и решили пригласить также не только Агнес, но и служанку Сюзанну на званый обед. Жены художников блистали роскошными нарядами, стол сверкал посудой из серебра, ломился от вин и изысканных блюд. При появлении Дюрера все встали и поклонились, выражая свое огромное уважение гениальному художнику, а затем за столом воцарилась непринужденная атмосфера. Во время десерта появился муниципальный советник Адриан Геребоут в сопровождении двух слуг с четырьмя кувшинами вина от членов Городского Совета Антверпена, желающих выразить свое почтение и дружеское расположение к Дюреру. Затем прибыл мастер Петер, городской плотник, который преподнес художнику два кувшина вина и предложил свои услуги. Веселое застолье продолжалось, и только поздно ночью гости начали расходиться в отличном настроении. Но расстались все только после того, как проводили гостей с музыкой и факелами до гостиницы Иобста Планкфельта, где Дюреры проживут около года. Они чувствовали себя там как дома: Агнес готовила обед, а Сюзанна занималась уборкой. А Альбрехту не давали покоя непрерывные визиты и приглашения.

Антверпен превратился в столицу европейской торговли и коммерческих связей с Востоком и Новым Светом, тогда как слава и процветание Венеции как торгового центра Европы пошли на убыль. Самые преуспевающие представители морской торговли, португальцы, открыли в Антверпене свои конторы и торговые фирмы. Эти португальцы были богаты и образованны, они интересовались иностранной живописью, и не одна прекрасная немецкая или фламандская картина отправлялась в Лиссабон, чтобы оказаться рядом с картинами Грао Васко или Нунью Гонсалвеша. Один из этих купцов, желая завоевать расположение жены художника, подарил Агнес говорящего зеленого попугая, который наполнил гостиницу забавными криками.

Сразу по прибытии Дюрер поспешил нанести визит Квентину Массейсу*, наиболее модному тогда фламандско-

* *Квентин Массейс* (1466—1530) — известный нидерландский живописец, глава антверпенской школы.

му живописцу. Альбрехт восхищался изяществом, сиянием красок и драматической, немного фантастичной атмосферой его алтарей. Из всех нидерландских художников, которых Дюрер встретил во время этого путешествия, Массейс не был ни самым выдающимся, ни наиболее близким ему по духу. Гораздо ближе ему был Иоахим Патинир*, который пригласил Дюрера на свадьбу и показал ему свои прекрасные романтические пейзажи, полные какой-то таинственной музыки, феерических далей, волнующих воображение. Он ощущал также близость с Барендом ван Орлеем**, но особенно с Лукасом ван Лейденом***, чей юный талант уже сверкал в религиозных картинах, наполненных мистическим восторгом, и гравюрах, уже ставших знаменитыми. Дюрер даже написал его портрет, изобразив его наивным мечтателем со спокойным и чутким взглядом.

Дюрер никогда не ошибался в своем выборе. Инстинктивно он чувствовал все самое прекрасное и наиболее существенное. Во время путешествия по Нидерландам, так же как и в Германии и Венеции, особенно во время первого путешествия, он познакомился с метаморфозами, произошедшими в европейской живописи за последние 30 лет, которые подготовили не только расцвет Возрождения в Северной Европе, но и наступление барокко, которое уже начало угадываться в мельчайших деталях.

Путевые заметки Дюрера переполнены сведениями о материальных расходах и слишком скудны эстетическими впечатлениями. Автор лишь кратко упоминает о встречах с художниками и об увиденных картинах. По поводу Патинира, например, Дюрер лишь заметил, что он хороший пейзажист, не упомянув ни одной его картины. Едва упомянуты также Ян ван Эйк и Мемлинг, словно во Фландрии, переполненной шедеврами, побывал не гениальный художник, а простой обыватель.

Тот факт, что Дюрер почти ничего не говорит о своих встречах с выдающимися художниками Нидерландов и их шедеврах, вовсе не означает, что встречи с ними не оставили глубокого следа в его душе и как человека, и как художника. Впрочем, мастер, подобный ему, не мог бы в несколь-

* *Иоахим Патинир* (1480—1524) — известный нидерландский пейзажист, один из первых выделивший пейзаж в самостоятельный жанр.

** *Баренд ван Орлей* (1492—1542) — известный нидерландский художник, с 1518 года — придворный художник эрцгерцогини Маргариты.

*** *Лукас ван Лейден* (Лука Лейденский) (1489—1533) — знаменитый нидерландский живописец и гравер, отличающийся смелым новаторством.

ких строчках выразить свое впечатление, например, от алтаря *Агнец Божий*. Несомненно, его профессиональная зрительная память была намного надежнее коротких заметок, и он никогда не забудет впечатлений от картины, тогда как вынужден тщательно записывать все расходы. Он вел подробные записи малозначительных деталей, чтобы тут же забыть о них, тогда как огромные эмоциональные потрясения души и рассудка он хранил в памяти.

Дюрер не забывает также фиксировать любопытные наблюдения, которые очень важны для него. Например, он отмечает, что хозяин гостиного двора дарит ему ветку коралла в знак признательности за свой портрет, в то время как шесть персон, которых он, по его собственному выражению, «скопировал», не только не заплатили ему, но даже не отблагодарили его хотя бы незначительным подарком. Он также скрупулезно фиксирует в дневнике все, что ему дарили: индийские ткани, экзотические фрукты, замысловатые раковины. Подобно неискушенному туристу, он с большим интересом рассматривает скелет огромного доисторического животного, выставленный в Антверпене, а сокровища, привезенные конкистадорами из Мексики, вызывают в нем не просто любопытство, а восторг художника. Друзья горного хрусталя, украшения из чеканного золота, кинжалы, инкрустированные драгоценными камнями, и другие военные трофеи Кортеса* — все это вызывало в нем восхищение, которое может испытывать художник перед шедеврами мексиканского искусства. То, что он отмечает в путевом дневнике как изысканные ювелирные украшения ацтеков, так и просто экзотические «достопримечательности», свидетельствует о неизгладимом впечатлении, которое производит на него все новое, доселе ему неведомое. Он с одинаковым интересом и вниманием может изучать форму диковинного ореха из Индии или нагрудный крест — в каждом предмете он способен обнаружить какую-то деталь, достойную восхищения.

Именно по этой причине в его дневнике такое количество зарисовок животных и монументов — гораздо больше, чем пейзажей; пейзажи появляются скорее как документальные записи, но талант Дюрера придает любому документу живость и силу экспрессии шедевра. Насколько зарисовки в ходе первых путешествий выявляют романтическую любовь Дюрера к природе и стремление собрать живописные доку-

* *Кортес* (1485—1547) — испанский конкистадор, отправившийся в 1518 году на завоевание Мексики, разрушивший империю ацтеков в 1521 году и ставший генерал-губернатором завоеванных земель.

менты для будущих произведений, настолько страницы дневника свидетельствуют о внимательном изучении художником окружающего мира, которое можно назвать даже научным. Все та же научная любознательность заставляет его писать многочисленные портреты тех, кто отличается этническими чертами или странными, подчас нелепыми нарядами. Его рисунки монументов подобны чертежам архитектора, тогда как раньше это были в основном живописные тирольские замки. Аналогично его этюды собак и львов выявляют скорее ученого, чем художника, отличаясь той же холодной точностью, какую можно обнаружить в путевых заметках Пизанелло или Джентиле Беллини, и совершенно не похожи на эскизы, например Рембрандта, где наряду с внешней точностью ощущаются душа животного и его внутренней динамизм.

Каждая страница его записной книжки и альбома эскизов, которые следует изучать параллельно, свидетельствуют о том, что Дюрер во время путешествия, жадно впитывая новые впечатления, стремился пополнить свои знания. Цели столь длительного пребывания его в Нидерландах достаточно сложны. В первую очередь необходимо было добиться от Карла V подтверждения пенсии, учрежденной Максимилианом, хотя он мог бы получить подобную ратификацию с помощью влиятельных друзей, не покидая родного Нюрнберга. Не исключено, что на первый план выступает возможность отдохнуть и одновременно получить новые знания, которые предоставляет каждое путешествие. Он с большим интересом рассматривает все, что встречается на его пути, — триумфальные арки для торжественного въезда императора, религиозную процессию по случаю Успения Богородицы, которую он очень подробно описывает, также как и коронацию Карла в Экс-ля-Шапель. «Я видел много удивительных вещей...» — часто записывает он в дневнике, так как его любознательность не иссякает, а внимание всегда начеку, будь то зоопарк Брюсселя или Гента, гениальные картины Рафаэля или *Мадонна* Микеланджело в Брюгге, которую он, между прочим, считал сделанной из алебаstra. Он спешит ознакомиться с новыми шедеврами, навестить друзей или отправиться с ними в очередную поездку.

Антверпен он избрал как бы «портом приписки», но не оставался там надолго и продолжал путешествовать. В конце августа, оставив Агнес со служанкой в гостинице, он отправляется в путь с другом, богатым генуэзским коммерсантом Томмазо Бомбелли, ставшим казначеем Маргариты Австрийской. Они направились в Малин, где находилась

эрцгерцогиня, дочь Максимилиана, чтобы заручиться ее поддержкой в вопросе о пенсии, а также чтобы вручить ей портрет Максимилиана, который он написал на основе эскиза, сделанного при встрече с императором в Габсбурге. В обмен на этот подарок он надеялся получить у нее знаменитую книгу Якопо де Барбари, «книгу секретов», в которой он рассчитывал узнать все, к чему так давно и страстно стремился.

К сожалению, эрцгерцогиня не проявила большого энтузиазма по поводу портрета отца; она вежливо отказалась от него, и огорченный Дюрер отдает его Томмазо в обмен на отрез английского сукна. К тому же «книгу секретов» Маргарита Австрийская уже пообещала своему любимому художнику Баренду ван Орлею. Раздосадованный подобной неудачей, Дюрер, для которого книга Барбари была, вероятно, главной целью поездки, направляется к императору Карлу V. Но новый монарх слишком занят церемониями, связанными с коронацией, его постоянно преследуют многочисленные просители, поэтому только 12 ноября он подтверждает право Дюрера на пожизненную пенсию.

Теперь Дюрер может возвращаться в Нюрнберг, разбогатев на 100 гульденов в год, но чувство глубокого разочарования в связи с неосуществленной надеждой не покидает его. И все же он задерживается еще в Нидерландах, ибо им всегда владело стремление наслаждаться путешествием самим по себе. Огромное чувство удовлетворения, вызываемое его известностью в этой стране, удовольствие от праздников, устраиваемых в его честь художниками и влиятельными лицами, выдающиеся личности, с которыми он встретился на пути, — все это побуждало его продлить свое пребывание в Нидерландах. Теперь, когда вопрос с пожизненной пенсией решен положительно, Дюрер может наконец беззаботно предаться наслаждениям путешественника, жадно впитывая новые впечатления.

27 августа в Брюсселе он знакомится с Эразмом. «Эразм Роттердамский», — напишет он на его портрете. Никто из художников того времени, писавших портреты этого выдающегося гуманиста, не смог так, как Дюрер, уловить эту смесь ироничного отрешения, человеческой симпатии и скептицизма, которые составляли суть характера Эразма. Вскоре наступит момент, когда Дюрер, горячий сторонник Лютера, будет призывать Эразма отказаться от саркастического нейтралитета и поддержать реформатора.

Религиозная война в Германии вошла в решающую стадию. Дюрер, который не мог оставаться равнодушным к по-

трясениям, затрагивающим сознание и совесть людей, уже давно сделал свой выбор. Как только появляется новая книга Лютера, художник покупает ее и отмечает в дневнике свою горячую поддержку этого «изумительного человека». Он не может понять отношение Эразма, продолжающего сохранять трезвость взглядов, независимость гуманиста, который не должен ввязываться в споры идей или партий, оставаться выше этого. Дюрер не может понять, что отрешение этого «интеллектуала» позволяет ему трезво оценивать события, не поддаваясь ослеплению эмоциями.

Этот глубокий антагонизм двух темпераментов придает портрету Эразма, написанному Дюрером, нечто драматичное и одновременно несколько поверхностное, словно не происходит духовного единения художника и модели. Художник признает гениальность мыслителя, но этот гений остается ему непонятным, почти враждебным. Его сарказм был чужд характеру Дюрера, который при любых обстоятельствах полностью отдается происходящему. Равнодушие Эразма ему кажется признаком определенной черствости или даже некоторого малодушия. А ведь этот отказ безоговорочно, полностью, слепо поддержать Лютера требует подлинного мужества, ибо гораздо легче и комфортнее оказаться в общей толпе, какой бы она ни была. Изоляция Эразма, вызванная, с одной стороны, осуждением его реформаторами за отказ открыто поддержать их, а также Церковью, упрекавшей его в симпатиях к прогрессивным идеям, требовала определенного героизма, присущего Возрождению. Лютер и Дюрер были все еще в плену Средневековья и оказались неспособными подняться в своем сознании до состояния, не позволяющего бросаться в бой, а оставаться его очевидцем, трезвым и объективным.

Дюрер и Эразм относятся к различным мирам и живут как бы в разное время. Разделенные уже тем, что один из них — творец, а другой — в сущности, *критик*, они еще более удаляются друг от друга в религиозных убеждениях. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Эразм занимает в путевых заметках Дюрера гораздо меньше места, чем описание карнавала в Антверпене, рынка лошадей или даже скелета исторического «гиганта». Сомнительно, чтобы Дюрер затратил на поиски знаменитого философа столько же усилий, сколько на поиски кита, выброшенного морем в Зирикси...

Живо интересующийся всем необычным, Дюрер, узнав о том, что рыба гигантских размеров выбросилась на пляже Зеландии, тут же отправляется на ее поиски. Его не останавливает наступившая зима со снежными бурями и метеля-

ми. Не успел он вернуться из Кёльна и Экс-ля-Шапель, где с восхищением наблюдал пышную коронацию императора и любовался работами Стефана Лохнера, как тут же снова отправился в путь. Ничто не может его остановить: ни лестные приглашения вельмож, ни подаренная Рафаэлем картина, которому он отправляет в ответ собственный портрет на холсте, ни новая волнующая брошюра Лютера, ни возмущение Агнес, грозящей в отместку за одиночество истратить массу денег на безделушки... Единственное, что его сейчас занимает, — это выбросившийся на берег кит. Он только что закончил портрет, за который ему заплатили сотней устриц (многие тогда предпочитали расплачиваться натурой и были рады получить эскиз художника взамен собственного гостеприимства), и готов снова отправиться в дорогу.

Погода отвратительная, море бушует, судно, на котором Дюрер отправился в путь, попало в шторм и едва не потерпело крушение. Дюрер помогает матросам бороться с разгулом стихии, чудом им удается уцелеть. Через шесть дней после отплытия из Амстердама они прибывают наконец в Зирикси. Слишком поздно! Каково же было разочарование Дюрера, когда он узнал, что кит исчез так же, как и появился, унесенный огромной волной бушующего моря, которое безжалостно распоряжается судьбами морских обитателей и моряков. Но путешествие не оказалось бесполезным — ничто не бывает бесполезным для человека, умеющего наблюдать. Однако оно нанесло сокрушительный удар по здоровью Дюрера — у художника, и ранее не отличавшегося крепким здоровьем, началась тяжелая форма лихорадки.

В его путевом дневнике записаны практически каждодневные расходы на врачей и лекарства. Врачи в замешательстве, они не могут поставить точный диагноз. В течение всей зимы, которую Дюрер проводит в Антверпене, он страдает от последствий этой злосчастной поездки в Зеландию, а в апреле новая вспышка, еще более тяжелая, атакует несчастного художника. Ситуация усугубляется еще и тем, что во время болезни Дюрер практически ничего не зарабатывает, и если бы он не написал портрета хозяина гостиницы, который в ответ разрешил им бесплатное проживание, то Дюреры испытывали бы серьезные затруднения. Наконец, другое событие, занявшее несколько страниц его дневника, где обычно отдельным событиям отводилось лишь несколько строк, вызвало такое потрясение Дюрера, какого он не испытывал никогда в жизни.

Оно касалось Лютера. После знаменитого диспута в Лейпциге, где реформатор подвергся ожесточенным напад-

кам, он обратился за поддержкой к Эразму, чья холодность его разочаровала, а также к Гуттену и Зиккингену, чья поддержка привела к неожиданному повороту событий. Альянс теолога и просвещенных рыцарей ознаменовал новую фазу — от реформации теоретической теперь перешли к действию. В ответ Церковь издает буллу, осуждая шаг за шагом тезисы Лютера. А 3 января 1521 года была издана папская грамота об отлучении Лютера от Церкви, обвинившая его в ереси. 16 апреля Лютер предстал перед немецким рейхстагом в Вормсе, где изложил основы проповедуемого им учения. Вормский рейхстаг осудил его учение и издал эдикт о запрете его сочинений.

17 мая в Антверпене Дюрер узнает от монахов-августинцев, поддерживающих идеи Лютера, что реформатор арестован и брошен в тюрьму. Эти слухи оказались ложными. На самом деле, чтобы спасти Лютера от возможного преследования, его спрятали под чужим именем в Вартбурге, в резиденции его покровителя Фридриха Саксонского. Там он был надежно укрыт от любых посягательств, за исключением, может быть, только дьявола, который никогда не оставлял его в покое.

Введенный в заблуждение Дюрер лишился покоя. Он был уверен, что Лютер пал жертвой коварных злодеев. По слухам, император отправил Лютера из Вормса в сопровождении охраны, которая предала его и бросила в лесу, где на него напали десять всадников и увезли в неизвестном направлении «этого благочестивого человека, просветленного благодатью Святого Духа». Художник был в отчаянии. «Жив ли он еще или его убили, — пишет он в своем дневнике, — этого я не знаю». Эта неопределенность его мучает. В его дневнике звучат обвинения в адрес «антихристианской политики папства», глубокие сожаления по поводу случившегося, проклятия, молитвы, анафема, наконец, изложение в экзальтированной форме собственных религиозных убеждений.

«О, Вы, набожные христиане, помогите мне оплакать этого человека, исполненного духа Божьего, и просите Господа, чтобы он послал на его место другого просветленного человека. О, Эразм Роттердамский, что делаешь ты в это время? Посмотри, что творят тирания политического насилия и власть тьмы. Послушай, рыцарь Христа, выступай вместе с Господом, защищай правду, заслужи венец мученика! В противном случае, ты всего лишь жалкий старец...»

Это взволнованное обращение к Эразму, полное отчаяния искренне потрясенного человека, свидетельствует о вза-

имном непонимании этих двух выдающихся личностей. Дюрер не понял точку зрения Эразма, а у философа, возможно, вызвала улыбку почти безумная горячность, которой пронизаны эти страницы. Но потрясение, охватившее Дюрера при известии об исчезновении этого Божьего человека, ярко свидетельствует о его душевной доброте, которая была одной из главных черт его натуры. Религиозная пылкость сочеталась у Дюрера с безоговорочным самопожертвованием. Эти страницы, полные мольбы и слез, свидетельствуют об его отчаянии быть так далеко от происходящих волнующих событий. Он предпочел бы скакать на коне, подобно Зиккингену и Гуттену, и завоевать «венiec мученика», который он предлагал Эразму, вовсе не склонному его получить. Теперь его больше не прельщают путешествия. Он снова возвращается в Малин, чтобы еще раз попытаться получить книгу Якопо де Барбари, затем сопровождает в Брюссель короля Дании, заказавшего ему свой портрет. Но все лестные приглашения от имени короля, и даже самого императора, который также любезно проявлял к нему внимание, более не привлекают художника.

Религиозная война в Германии поглотила Дюрера целиком. Его глубоко потрясла судьба Лютера. Он хочет вернуться в Нюрнберг, чтобы оказать ему поддержку — не копьем и мечом, а силой своей молитвы и пылом души, потрясенной религиозными проблемами, которые глубоко волнуют человеческое сознание.

НЕПОСТИЖИМЫЙ ДУХ ТВОРЧЕСТВА

Однажды ужасная новость, сообщенная каким-то «посвященным» пастырем или проповедником-фантазером, потрясла Германию. За несколько недель она облетела страну, добравшись до каждого города, до каждого дома. Паломники, возвращавшиеся из святых мест, непрерывно повторяли ее со стенаниями. И как будто в стране было еще мало бед и страданий, все немедленно подхватили эту новость, предаваясь жалобным причитаниям и самобичеванию.

Приближается новый всемирный потоп! Это шептали люди, испуганно оглядываясь вокруг, как будто ожидали, что небо вот-вот разверзнется. Эти люди эпохи Возрождения во всем видели зловещие предзнаменования, хотя в то же время они требовали от ученых логичного и объективного объяснения явлений природы, сохраняя при этом невероятную склонность к суевериям. Они все еще верили во вмешательство сверхъестественных сил в происходящие события. Вместо того чтобы предположить, что появление курицы с двумя головами или овцы с пятью ногами является всего лишь исключительным и случайным отклонением от законов природы, они рассматривали подобные явления как благосклонный жест неизвестного божества, которое таким абсурдным знаком пыталось предупредить человечество о надвигающейся катастрофе.

Именно таким образом знаменитая *Свинья-чудовище* из Ландсера, появившаяся в 1496 году, вдохновила Себастьяна Бранта на один из «летучих листков», распространяемых в городах и селах. В подобных листках, вызывающих у населения смятение и страх, сообщалось о различных захватывающих событиях, кровавых преступлениях, удивительных открытиях в заморских странах, появлении монстров, подобных этой свинье. Словно не вызывало возмущения, что известный гуманист Брант, вдохновенно написавший «Корабль дураков», впал, в свою очередь, в состояние безумия,

подробно обсуждая странные особенности чудовищной свиньи и считая это предзнаменованием важных изменений в политической жизни Европы, посвятил свой памфлет императору Максимилиану.

У Бранта свинья выглядит достаточно экстравагантно, тогда как Дюрер взял на себя труд ознакомиться с этим чудовищем на месте, посетил Ландсер и создал ее правдивый портрет — знаменитую гравюру *Свинья-чудовище из Ландсера*, которая фигурирует под номером 95 в Каталоге Барча*. И у Бранта, и у Дюрера сам Ландсер передан с одинаковой точностью: тщательно воспроизведены крепостные стены с бойницами, укрепленные городские ворота с четырьмя башнями, подъемный мост, а также озеро, лес и горы, окружающие городок. Но тогда как Брант создает причудливую картину чудовища, Дюрер изображает животное с такой же терпеливой тщательностью и объективностью, с какой он в свое время рисовал зайчонка или носорога. Независимо от сюжета, гравюра сама по себе прекрасна и вызывает восхищение, настолько виртуозно переданы тератологические особенности животного — две пары ушей, две ноги, торчащие на спине, и, наконец, туловище свиньи, которое постепенно раздваивается и образует две пары задних ног.

Даже наиболее просвещенные люди разделяли наивность простолюдинов. Когда в 1503 году по Германии поползли невероятные слухи о «дождях из крестов», Дюрер поверил этому, тем более что были якобы непосредственные свидетели — один из крестов попал в фартук служанки Пиркгеймера! Этот разгул самовнушения наблюдался в начале XVI века, в эпоху научных исследований и открытий, как будто народное воображение, словно испугавшись наступления периода рационализма, безудержно предавалось инстинктам примитивного мышления. В то время неистовствовала настоящая оргия фантазий и чудес. Человек, уставший от будничной заурядности, пытался вырваться из серости монотонной жизни, переносясь в волшебную, иррациональную обстановку, где тайна во всех сферах диктовала правила игры.

Политическая ситуация в Германии вызывала наиболее серьезные опасения. Религиозные противоречия, расколовшие общество, вдохновили на бунт крестьян, которые веками жили в нищете и несправедливости, влачили жалкое, почти рабское существование. Крестьяне, увидев, что их сеньоры

* Барч первым, в 1808 году, выпустил полный каталог гравюр Дюрера, где дан тематический обзор произведений художника; этот каталог сохранил свое значение до наших дней.

взбунтовались против императора во имя свободы убеждений, в свою очередь, выступили против сеньоров, но их мятеж усугублялся злобой, ненавистью и жадной отмщением, которые накапливались поколениями. Хотя Лютер протестовал против того, что все крестьяне «либо воры, либо убийцы», а Меланхтон* постарался дать свободе юридически точное определение, они не смогли предотвратить того, что новые доктрины только способствовали крестьянскому восстанию, придавая ему в определенном смысле этическое оправдание.

Это был уже иной потоп, гораздо более серьезный, чем тот химерический, который предсказывали ясновидцы. Эрцгерцог Фердинанд, благоразумный государственный деятель, предупреждал императора о всей серьезности крестьянского движения. «Беднота поднялась повсюду, — писал он, — они изголодались по свободе, они отказываются платить налоги, они требуют своей доли у тех, кто владеет всем». Вооруженные орды нападали на замки, но так как замки были надежно укреплены, то эти толпы изливали свою ярость, разрушая менее защищенные монастыри, аббатства. Их деструктивный пыл находил оправдание в войне, которую объявил Лютер Церкви, и они грабят богатства, накопленные за монастырскими стенами.

Дюрер с волнением наблюдал, как крестьянский мятеж захватывал одну за другой провинции Германии — герцогство Баден, Швабию, Баварию, Тюрингию, Франконию. А когда разъяренные орды начали осаждать стены Нюрнберга, предварительно предав огню и мечу окрестные деревни, он пришел в ужас от губительных последствий этого крестьянского восстания. Он знал, что разбушевавшаяся толпа способна развлекать себя уничтожением культурных достояний под предлогом низвержения «идолов», а на самом деле просто для удовлетворения слепой ненависти народа ко всему, чем они не владели и чего не понимали. Вместе с церквями и монастырями в огне и дыму исчезали наиболее ценные произведения немецкого искусства, а в это время сеньоры, то ли ослепленные фанатизмом, то ли преследуя собственные интересы, вели горячие споры по сомнительным вопросам привилегий и старшинства или по нескончаемым теологическим проблемам. Все это продолжалось до тех пор, пока они

* *Филипп Меланхтон* (1497—1560) — немецкий гуманист, евангелический реформатор и первый теолог-систематик лютеранства. Его труд «Основные истины теологии» был первым трактатом по протестантской теологии.

не осознали всю серьезность опасности, грозящей стране, и, объединившись против крестьян, ответили жестокой расправой, не уступающей жестокости бунтовщиков.

Крестьяне избирали себе новых вождей. Некоторые из них были просто бессовестными авантюристами, как, например, Ганс Мюллер, возглавивший банды Черного леса, облачившийся в красный дьявольский наряд, на котором не были заметны пятна крови. Другие были подобны наивному идеалисту, пастору Томасу Мюнцеру, поднявшему Тюрингию на «Священную войну». Религиозные теоретики, сторонники умеренных взглядов, как Бальтазар Губмайр, безуспешно пытались удержать движение в рамках справедливых требований, но народную ярость уже невозможно было обуздать. Они были сметены экстремистами на волне слепой ненависти и страсти к разрушению. В качестве эмблемы восстания крестьяне избрали башмак, и этот башмак теперь растаптывал Германию, объятую революцией. Некоторые гуманисты, сочувствующие страданиям народа, рассматривали даже с некоторой симпатией начало восстания, которое, как они надеялись, может принести немного социальной справедливости.

То, что это восстание принесло на самом деле, оказалось пожарами, жестокими расправами и опустошением. Крестьяне, предоставленные собственным инстинктам, больше не прислушивались к разумным советам их вождей или, скорее, слушали только тех, кто говорил на языке насилия, призывая к грабежам и жестокой расправе. Сам Лютер выступил против восставших. Он призвал князей объединиться и подавить мятеж. «Я отдам свою голову на отсечение сто раз, прежде чем поддержу вооруженное восстание, — написал он Иоганну Рюгелю, — и чтобы посмеяться над дьяволом, который заправляет всем этим, чтобы выразить ему свое презрение и разозлить, я даже готов жениться на моей Кэт...» Речь идет о Катерине Бора, и я не уверен, был бы дьявол огорчен или обрадован этим браком, но определенно одно, что свадьба старого Августина с религиозной расстригой не возымела бы никакого влияния на поведение крестьян.

Восстание, наконец, приняло такие угрожающие размеры и вызвало столько бедствий, что было необходимо его срочно подавить. Подавление было таким же отвратительным, как и сама революция; к тому же, в отличие от революционного восстания, жестокая расправа с ним не могла быть оправдана всеобщим энтузиазмом и страданиями. Хладнокровное уничтожение бунтовщиков, отличающееся необычайной жестокостью, уподоблялось бесчинствам, в

коих обвиняли крестьян. Если не наступил предсказанный всемирный потоп, то, по крайней мере, Германия была залита потоками крови.

Дюрер, в отличие от некоторых художников, не изображал на гравюрах Крестьянскую войну, так как не знал крестьян и не понимал их, никогда не интересовался их радостями и печалью, подобно чутким фламандцам и голландцам. Ему были чужды их молчаливое мученичество, их скромные радости, их страдания, их гнев. Они ему не казались достаточно живописными, какими они были для Плейденвурфа или Вольгемута. Им не находилось места в его творчестве или отводилось такое незначительное место, что о нем не стоило бы и вспоминать.

Питал ли он хотя бы малую симпатию к крестьянам, которые стали для него враждебными, как только взбунтовались? Дюрер занимал в этом конфликте позицию, подобно Гёте: «Он больше любит несправедливость, чем беспорядок», — так как он знает, что беспорядок губителен для искусства и творческого вдохновения, и, несомненно, он не был настолько озабочен моральными проблемами, чтобы осознать, что несправедливость сама по себе еще ужаснее беспорядка.

Дюрер не пострадал от бесчинств мятежников, и его не слишком волновали страдания несчастных крестьян и сеньоров. Он не пытался разобраться, кто прав, а кто виноват. Хотя он так страстно поддерживал Лютера и был окружен друзьями-реформаторами, желающими видеть его в своих рядах — Иоганном фон Штаупитцем, объединившим интеллектуальную элиту Нюрнберга, Лазарусом Шпенглером, секретарем городского совета, переписывавшимся с Лютером, и фламандским художником Яном Скорелем, его учеником, поклонником реформатора, — несмотря на оказываемое на него влияние окружающих, Дюрер на самом деле никогда не был ярким сторонником Реформации. До последних дней жизни он верил, вопреки всему происходящему, что все уладится, что можно избежать раскола и уладить отношения с Церковью.

Тем временем религиозная и гражданская войны пошли на спад, в стране воцарилась атмосфера растерянности, смятения, идейного разброда, страха. Страх перед эпидемиями, которые порой потрясали страну, вызывая тем большую тревогу, что они трудно поддавались диагностике. Всеобщий страх, страх без причин, являющийся одной из составляющих примитивного мышления, снова возродился в конце Средневековья и продолжал властвовать в Германии до эпо-

хи барокко. Ожидание нового потопа — лишь одно из проявлений этого психоза. Дюрер верил в это так же, как Лютер верил в то, что демоны вмешиваются во все его дела. Лютер насмехался над дьяволом, но в то же время боялся его так же, как боялись Матиас Грюневальд и Иероним Босх, о чем свидетельствуют их картины.

Несомненно, крестьянская война вызвала яростную враждебность к восставшим крестьянам, злодеяния которых могли сравниться только с жестокостью их противников. Однако остается только сожалеть о том, что Дюрер настолько поддался общему настроению, что решил нарисовать проект монумента в память о разгроме крестьянского восстания. Заметим, что сделал он это не для того, чтобы восславить победителей, а чтобы напомнить, какие потоки крови пролиты во время гражданской войны. Вызывает глубокое сожаление сам проект памятника в виде колонны, на вершине которой сидит крестьянин в состоянии прострации, буквально раздавленный судьбой, в спину несчастного воткнут меч, а под ним — нагромождение предметов крестьянского быта. Хотя существуют другие, классические модели триумфальных колонн, но эта, задуманная Дюрером, должна была прославлять поражение крестьян не оружием, а скромной домашней утварью. Ларь для овса, котел для варки сыра, огромный молочный кувшин, в который вставлены навозные вилы, лопаты, мотыги, ивовая клетка для кур нагромождены друг на друга в хрупком и комичном равновесии, чтобы поддержать эту полную скорби и отчаяния фигуру крестьянина, раздавленного в попытках улучшить свою жизнь, добиться справедливости и милосердия.

Равнодушным к людской нищете, высокомерным и беспечным — таким предстает Дюрер на страницах, где он комментирует политические распри и социальные потрясения в Германии начала XVI века. Непонимающий, упрямый, замкнутый, упивающийся собственной славой, он кажется неспособным испытывать чувство жалости и симпатии. Нет и следа той теплоты и нежности, которые светятся в любом эскизе Рембрандта. Невольно задумываешься над тем, не могла ли привычка работать с металлом, сначала в мастерской отца, а затем гравером, стать одной из причин появления подобной черствости.

Навязчивые идеи о смерти, постоянные «страхи» людей конца Средневековья нашли свое продолжение и в XVI веке. Наиболее выдающиеся немецкие художники жили буквально под знаком смерти. Пляски смерти Альдегревера и Гольбейна вплетаются в каждодневную жизнь. Гримаснича-

ющие скелеты подкрадываются к прекрасным обнаженным дамам и жадно впиваются в затылок на картинах Бальдунга Грина. Скульпторы изображают в надгробных памятниках под доспехами изглоданные червями скелеты. Швейцарские «ландскнехты», поразительные художники, сочетающие работу в мастерской с участием в сражениях в Италии, используют свой опыт каждодневных встреч со смертью для ее потрясающего воплощения в своих картинах во всей ее свирепой и мрачной пышности.

Эта «константа смерти» характерна также и для Дюрера, впрочем, как и «константа страха». Последняя ярко проявляется в теме похищения на прекрасных гравюрах *Похищение на единороге* и *Морское чудовище*. В *Единороге* устрашающий пейзаж, напоминающий пасть монстра, кажется, готов поглотить обнаженную пару, оседлавшую бегущего единорога. В *Морском чудовище* страх более «классический», более спокойный, тогда как в *Единороге* он полон мистического ужаса. В 1516 году одновременно с *Похищением на единороге* Дюрер создает загадочную гравюру, названную *Отчаявшийся*.

Наряду с *Меланхолией*, *Отчаявшийся* — одно из наиболее загадочных и наиболее характерных для Дюрера произведений, где художник выступает как мистик, доступный темным силам, властвующим в ирреальном мире. Какой сюжет объединяет эти двусмысленные персонажи? В одном из них можно узнать Микеланджело, что позволяет считать эту гравюру «данью уважения гениальному художнику». Но какое отношение остальные персонажи имеют к образам, созданным Микеланджело, существует ли между ними какая-либо связь? Не является ли эта гравюра «капричос» на манер Гойи просто игрой воображения, аллегорией, которую мы не в состоянии истолковать? Не символизирует ли другой персонаж, в отчаянии рвущий на себе волосы, те тревоги и кошмары, которые одолевают нас во сне.

Эта гравюра — то ли плод галлюцинаций, появляющихся в момент засыпания, то ли недоступное объяснению «тенденциозное произведение»; но в любом случае она является важной вехой в творчестве Дюрера, плодом его неумной фантазии. Эта гравюра представляет мир ужасов, который не чужд Дюреру, а напротив, подобное состояние свойственно его натуре. О том, что он непринужденно чувствует себя в воображаемом, ирреальном мире, свидетельствуют его многочисленные гравюры и рисунки. Эти работы никогда не обладали мистическим размахом алтаря Изенгейма; можно сказать, что манера их исполнения скорее соответствует своего рода экзорсизму. Краски у него редко бывают

фантастическими, как у Грюневальда, и не являются источником фантазии, как у Бальдунга: его сны и видения изображаются только белым и черным, и в результате игры теней и света они приобретают необычайную силу выразительности, зачастую близкую галлюцинации.

Целая серия гравюр Дюрера рождена его сновидениями ночью или в момент пробуждения, но это не умаляет их значимости, так как в них подсознательно отражаются мучающие его сомнения, тревоги, невольные желания, вопросы. Даже в его пейзажах порой также угадываются фрагменты сновидений, настолько они пронизаны таинственной напряженностью. Кажется, художник пытается разъяснить с помощью внешних форм непостижимое состояние сознания или подсознания, которое для него в этот момент приобретает форму пейзажа. Так, *Заход солнца*, 1495 года, поражает радужной изысканностью оттенков, придающих пейзажу сюрреалистический характер. Возможно, какое-то реальное, определенное место явилось основой этой фантазии, но воображение художника превращает эти реальные детали в какую-то субъективную реальность. Тайна маленького озера, в котором отражаются меняющиеся при заходе солнца цвета облаков, еловый лес, куда уже прокрались сумерки, и поразительная группа высохших деревьев, чье скорбное одиночество вызывает меланхолию угасающей планеты, — все это нельзя рассматривать как объективную реальность. Так «реалист» Дюрер силой своего воображения превращает некоторые пейзажи в практически сверхъестественные. И для него, как художника, это своеобразная попытка выразить себя через раскрытие секретов снов или мечтаний.

Тем не менее однажды, проснувшись после тревожного и беспокойного сна, Дюрер тщательно изобразил на бумаге увиденную во сне картину. Этот рисунок кистью, одновременно прекрасный и загадочный, передает пейзаж Апокалипсиса. Он написан в 1525 году, когда крестьянская война залила Германию потоками крови, а потрясенный народ в ужасе ожидал грядущий всемирный потоп, который сметет глупое и злое человечество. Преследуемый этим страхом, который охватил все слои общества и терроризировал как просвещенных, так и простолюдинов, Дюрер увидел во сне потоп, о котором говорили все. Видение было настолько отчетливым и настолько захватывающим, что, проснувшись, художник поспешил тут же запечатлеть его на бумаге. Впервые Дюрер не только нарисовал, но и подробно описал потрясшее его видение. В других его работах мы можем толь-

ко догадываться о сверхъестественных силах, скрытых под покровом объективных деталей. Но все эти изображения не настолько трагически красноречивы, как рисунок 1525 года, который мгновенно поражает невероятной сверхъестественной мощью.

«В 1525 году, в ночь со среды на четверг после Троицы, я видел во сне четыре огромных потока воды, хлынувших с неба. Первый падал примерно в четырех милях от меня с огромной силой и ужасающим шумом и затопил всю землю. Я был настолько испуган, что тут же проснулся. Затем обрушились другие мощные потоки воды. Они падали то дальше, то ближе, причем низвергались с такой высоты, что казалось, что они медленно приближаются к земле. Падение потоков сопровождалось сильнейшим ветром и бурлением. Я настолько испугался, что дрожал всем телом и долго не мог прийти в себя. Когда я встал утром, я нарисовал все, что увидел. Боже, обрати все к лучшему».

Рисунок передает весь ужас, испытываемый художником после пробуждения. На нем изображены мощные потоки воды, о которых пишет художник, падающие параллельно с неба подобно вертикальным облакам или каким-то бесформенным колоннам, довольно мрачным. Самый массивный и наиболее мрачный поток уже достиг земли и стал растекаться по поверхности. Создается впечатление, что этот водный поток отличается необычайной плотностью. Этот потоп не имеет ничего общего с тем потопом, которого в страхе ожидал народ, или с традиционно представляемым потопом в виде сильнейшего дождя, продолжающегося дольше обычного. Увиденный Дюрером потоп — это катастрофа, не похожая ни на какие катаклизмы, которые испытала до сих пор земля: падающая вода уже не кажется жидкостью, она больше похожа на грязь, на мутную густую массу, падающую с неба в виде вязких полос, чтобы укрыть человечество этим смертоносным покрывалом.

Рисунок поражает не только пластичностью форм, но и какой-то зловещей красотой. Простота приемов, изображающих рельеф местности, небольшие группы деревьев, дороги, где нет никаких признаков обитания, и тяжелый занавес из кинжалов грязи, медленно и неотвратно падающих с неба, — все это напоминает по захватывающей выразительности лучшие работы Фридриха*. Но Фридрих, тоже наделенный богатой фантазией, тем не менее никогда не смог бы

* *Каспар Давид Фридрих* (1774—1840) — немецкий живописец-пейзажист, стремившийся передать восхищение стихийной мощью природы.

передать с таким же мастерством весь ужас этого вязкого потопа. Страх, который охватил художника, передается и нам, когда мы внимательно всматриваемся в эту картину, полную мистики и ужаса. Этот страх намного сильнее того, какой испытываешь, читая наскоро написанный текст под рисунком.

В то же время этот текст тоже важен и достоин анализа. Можно подумать, что художник стремился скорее зафиксировать увиденное, заставившее его трепетать от ужаса, но затем, учитывая, в каких условиях явилось к нему это видение, решил все записать, дабы сон не утратил ни одной существенной детали. Заметим, что на самом деле речь идет не просто о сне, а о сне, сопровождающемся видением. Художник сам отчетливо сказал об этом: он проснулся от шума первого потока воды, падающего примерно на расстоянии четырех миль от него. И только уже после пробуждения он заметил три других потока, устремляющихся с неба. Таким образом, этот чудовищный потоп сначала явился ему во сне, охватив его ужасом, а затем продолжался как видение наяву, когда художник продолжал воспринимать события, которым положил начало сон.

Состояние ужаса, вызвавшее пробуждение художника, обусловило переход от сна к видению. Дюрер прекрасно осознавал, что он проснулся и только затем увидел три других потока падающей воды. То, что вторая часть потопа относится к галлюцинации, не вызывает никакого сомнения; это действительно видение, носящее характер пророческого предупреждения, что подчеркивает последняя фраза: *Боже, обрати все к лучшему.*

ЛИЦОМ К ЛИЦУ С БОГОМ

6 марта 1522 года Мартин Лютер покинул Вартбург, сбросив с себя маску юнкера Йорга, и возвратился в Виттенберг. Реформация перешла в новую фазу. Так как Лютеру не удалось убедить папу в необходимости устранить злоупотребления Церкви, он выступил против Церкви как таковой. Речь шла теперь не о том, чтобы реформировать Церковь, а о том, чтобы ее разрушить и заново построить. До сих пор Лютер продолжал носить монашескую рясу августинцев, но 9 октября 1524 года, чтобы продемонстрировать свое отделение от Церкви, свое отрицание любых церковных авторитетов, Лютер символическим жестом, прозвучавшим как объявление войны, сбрасывает монашеское облачение.

С этого момента события начали развиваться с устрашающей быстротой. Чтобы окончательно и бесповоротно разорвать с Церковью, Лютер через несколько месяцев празднует свой брак с Катериной Бора в том же монастыре, где он объявил о своих намерениях. Вскоре о поддержке Лютера объявляют такие крупные государственные деятели, как курфюрст Саксонии и эрцгерцог Гессена, что превращает простую теологическую проблему в политическое движение неожиданного размаха. Это движение лихорадит всю Германию, два противостоящих лагеря стали готовиться к войне. Те, кто остался верен ортодоксальному католицизму, поддерживали папу, духовенство и императора; выступившие против ортодоксальных церковных догм нашли поддержку большинства гуманистов, некоторых князей, надеющихся воспользоваться беспорядками для укрепления собственного авторитета, а также простого народа. Народ почувствовал во всем этом революционном движении, каков бы ни был его характер и происхождение, возможность облегчить собственное бедственное положение и страдания.

В Нюрнберге также началось брожение умов. Сторонники Лютера каждодневно находили новых поборников своих

идей среди буржуазии. Император запретил тезисы Лютера и угрожал расправой его сторонникам. Его представитель, эрцгерцог Фердинанд, пытался обуздать мятежный дух населения и запугивал муниципальный совет, пытаясь предотвратить принятие ошибочных решений. Несмотря на все это, даже среди самих религиозных деятелей новые идеи завоевывали все больше сторонников, и Орден августинцев, к которому принадлежал Лютер, превратился в убежище новообращенных протестантов. Настоятель августинцев Вольпрехт во время святой недели 1524 года пригласил прихожан Нюрнберга причаститься «в двух видах» и протянул им чашу с вином. До этого мирянам давали причащаться только хлебом, а на причастие вином, символизирующим кровь Христову, имели право лишь священники. Во время службы он читал на немецком языке апостольские послания и Евангелие, чего никогда не происходило прежде. Когда же дерзкий священник был призван предстать перед епископом Бамберга, чтобы выслушать нравоучения, он отверг авторитет высшего духовенства с таким провоцирующим высокомерием, что вызвал на свою голову громы и молнии Рима и императора. Он заявил, что этот вопрос не касается духовных или политических авторитетов, а только лишь жителей Нюрнберга; если они его поддерживают, то никто не смеет его порицать.

Каково же было мнение муниципального совета, который теоретически представлял население города? Насколько это было возможно, магистрат избегал компрометировать себя поддержкой движения, которое, как это чувствовали все, принимало характер гражданской войны. Члены городского совета пытались сохранять согласие между враждующими лагерями, по крайней мере, чисто внешне. Они препятствовали сторонникам папы притеснять реформаторов и проявлять слишком активную поддержку католичества. Большинство населения Нюрнберга сочувствовало идеи Лютера. Меланхтон, прибывший в Нюрнберг для реорганизации духовной гимназии, дал новый мощный толчок Реформации своими проповедями. Стремясь сохранить свою независимость и беспристрастность, члены городского совета попытались предоставить свободу убеждениям в противовес любому фанатизму, какой бы стороной он ни проявлялся. Подобная осторожность, как это всегда случается, вызвала гнев и ненависть противоборствующих лагерей, каждый из которых обвинял городской совет в поддержке враждебной стороны.

Не проявляя открыто и официально симпатии к Реформации, муниципальная администрация тем не менее пред-

приняла некоторые шаги навстречу новым идеям. Она запретила всякие проявления религиозного фанатизма и мистики, якобы оскорбляющие чувства истинно верующих, и ограничила традиционные религиозные процессии, хотя и не решилась их запретить. В результате религиозные процессии утратили свое наивное очарование и приобрели строгий, даже суровый характер. Не было больше балдахин и роз, а процессия студентов, традиционно изображающих вход Христа в Иерусалим, была запрещена и разогнана. Горожане даже перестали степенно прогуливаться по улицам города, по проспекту Святого Зебальда, так как любое скопление людей считалось нежелательным. Более того, в 1524 году был отменен традиционный показ реликвий императорской власти, чтобы избежать серьезных выступлений со стороны паломников, прибывающих по этому случаю со всех концов Германии и угрожающих бесчинствами, если им не продемонстрируют также и священные реликвии.

Еще более сложной задачей муниципальных чиновников был контроль типографий. Печатники Нюрнберга издавали памфлеты, разного рода карикатуры, в которых свободно изливался революционный дух, не лишенный остроумия и фантазии. И у сторонников, и у противников Католической церкви были свои поэты-сатирики, художники, граверы, которые вели свою «книжную войну», сыгравшую очень важную роль во время Реформации. Знаменитый мейстерзингер Ганс Сакс, вставший на сторону Лютера, завоевал огромную популярность. Вполне возможно, что сарказм поэта по поводу кардиналов и его полные энтузиазма песни в честь «соловья Виттенберга» имели гораздо больший успех, нежели проповеди Меланхтона. Городские советники пытались всеми силами помешать тому, чтобы «книжная война» слишком подливала масла в огонь. Они пытались запретить публикацию книг, которые были особенно оскорбительны как для одной, так и для другой противоборствующей стороны. Тем не менее книги, которые нельзя было продавать открыто, продавались из-под полы; в огромном количестве появлялись также небольшие брошюры, песни и карикатуры.

Гравюра играла первостепенную роль как инструмент пропаганды, просвещения и наставления в движении Реформации. Противоборствующие стороны осознавали эффективность картинок, которые в комической или трогательной форме обращались непосредственно к наивным чувствам населения и находили живой отклик. Люди с удовольствием разглядывали и ощупывали сатирические изоб-

ражения Лютера или папы. Все средства хороши для того, чтобы удивить и убедить людей — как грубые и откровенные, так и более скрытые и коварные. Все хорошо для разжигания вражды — как грубые насмешки, так и тонкая ирония, но для простолюдинов более эффективно первое. Клевета, как в грубой форме, так и в наиболее утонченной, бьет по самым чувствительным точкам. Наилучший способ вызвать у простого народа антипатию к папе или Лютеру — изобразить их наслаждающимися изысканными блюдами и винами, что вызывало гнев и зависть людей, влачащих голодное существование. От художников и сочинителей песенок не требовалось деликатности; напротив, чем грубее были их шутки, тем больший эффект они производили.

Чтобы затронуть сознание культурных слоев общества, прибегали к изысканному языку гуманистов; были призваны также знаменитые художники, лучшие граверы придавали пропаганде эстетический характер. В частности, Лукас Кранах и его ученики, примкнув к реформаторам, пожертвовали свой талант на службу Лютеру и стали иллюстрировать его памфлеты.

Сколько ни обращались к Дюреру сторонники папы и их противники, художник отказывался поддержать какую-либо сторону. Не из-за равнодушия, так как он был более глубоко верующим, чем те граверы, которые создавали карикатуры, развлекающие народ или вызывающие его возмущение. Он был даже слишком религиозным, чтобы стать простым участником этого спора между Церковью, к которой он оставался всегда лояльным, и Лютером, к которому питал самую искреннюю симпатию. Он слишком трепетно относился ко всему святому, чтобы оказаться замешанным в этих людских страстях (чтобы использовать это во благо или во вред людским страстям). Он чувствовал, что Реформация вышла за рамки первоначальных задач с того момента, как она обратилась за поддержкой к народу. Теперь на кон были поставлены слишком разные интересы, не имеющие ничего общего с теологией и проблемами духовенства, ставшими причиной этого движения. Чтобы добиться своей цели, Лютер был вынужден заручиться поддержкой широких слоев населения, за которую пришлось заплатить слишком высокую цену. Спесь и алчность князей, народная ненависть, жажда крестьян к отмщению превращали эту духовную ссору, расколовшую страну, в разгул бесчинств, из которых каждый рассчитывал извлечь свою выгоду. Захваченный движением, инициатором которого он был, Лютер оказался на гребне чудовищной волны самых низменных страстей и

одновременно наиболее возвышенных стремлений. Мошеники и проходимцы соседствовали с идеалистами в рядах его сторонников, где фанатизм толпы подчас скрывал опасные инстинкты. Эразм Роттердамский это понял, вот почему этот истинный интеллеktуал, опасющийся, что разум будет вовлечен в склоку, где может утратить свою независимость и достоинство, отстранился от прямых заявлений и действий. Как ни старался его привлечь Лютер, используя сначала лесть и похвалу, а потерпев неудачу, пытался его спровоцировать, обрушив на него сарказм и несправедливые упреки, Эразм уклонялся от споров, снисходительно улыбаясь, и поддерживал только дискуссии в духовном аспекте, не касаясь политических проблем.

С другой стороны, Дюрер, вернувшись в Нюрнберг, остался все таким же горячим поклонником Лютера. Он внимал с восторгом песням «соловья Виттенберга», всем сердцем восхищаясь Лютером как личностью, возможно, больше, чем его религиозными идеями. Однако начало религиозной войны вызывало у него серьезное беспокойство, прежде всего потому, что она представляла угрозу искусству, независимости и достоинству художника. Он опасался, что в ходе народного восстания многие произведения искусства будут уничтожены, а художники лишатся независимости, превратившись в слепых приверженцев чужих идей.

Странно, что Дюрер и Лютер, две выдающиеся личности Германии XVI века, никогда не встречались друг с другом. Дюрер, страстный любитель путешествий, не предпринял никаких усилий, чтобы увидеть реформатора. Он удовольствовался тем, что желал подобной встречи, ничего не сделав, чтобы ее осуществить. «Если Бог поможет мне встретиться с Мартином Лютером, — пишет он Георгу Спалатину, — то я с усердием сделаю его портрет и выграввирую на меди, чтобы надолго сохранить память о христианине, спасшем меня от великого страха».

В 1520 году, когда Дюрер писал это письмо, он нашел в идеях Лютера решение собственного духовного конфликта и еще не предчувствовал, что дальнейшее развитие Реформации поставит перед его сознанием новые проблемы, еще более серьезные, так как под вопросом окажется его собственное послушание Церкви.

Лютер, со своей стороны, восхищался Дюрером, знал его гравюры, но был далек от осознания истинной цены его таланта. Подтверждением этому служит его письмо, написанное гуманисту Эобану Гессу в связи с кончиной Дюрера. «Что касается Дюрера, то следует оплакивать в нем поисти-

не набожного человека. Но можно считать его счастливым, так как Христос освятил его и забрал в подходящий момент в эту бурную эпоху, которая затем станет намного более тревожной. Тот, кому предначертано видеть только хорошее, не должен был стать свидетелем худшего. Пусть он упокоится с миром рядом со своим отцом. Аминь».

Никакого упоминания о выдающемся таланте художника в этом прощальном слове. Впрочем, Лютера мало волновало изобразительное искусство, он любил только музыку, во-первых, как таковую, а также за ее мощное эмоциональное воздействие на верующих. Живопись его не интересовала. Он понимал важность портретов как средства популяризации выдающихся личностей и сам неоднократно пользовался этим. Еще более полезна гравюра, открывающая широкие возможности быстрого распространения и воздействия на массы, и Лютер эффективно использовал ее в своей борьбе. Возможно, он упрекал в душе Дюрера за то, что тот не обратил свой талант на служение Реформации; а может быть, он рассматривал живопись скорее как легкомысленное занятие и даже, до некоторой степени, опасное, так как она способна заставить боготворить того, кого изображает. Хотя Дюрер отправлял Лютеру большое количество гравюр, реформатор забыл о них и счел нужным упомянуть в своем посмертном послании единственное достоинство Дюрера — его набожность.

Возвратившись в Нюрнберг, Дюрер приступает к грандиозному творению, которое по эмоциональному накалу может быть приравнено *Апокалипсису*. Так же, как почти тридцать лет назад, он начинает работу по собственной инициативе, не получив никакого предварительного заказа. Произведения Дюрера делятся на две категории: одни он выполнял по желанию других (их можно было бы назвать «дежурными» работами), а другие он создавал по велению собственной души, они носили характер духовной *необходимости*. Эти произведения он создавал словно под диктовку ангела, удовлетворяя глубинные требования собственного сознания. Таким был *Апокалипсис* 1498 года, а через более чем четверть века — *Четыре апостола* 1526 года, которые можно назвать квинтэссенцией его религиозных убеждений и в то же время его эстетики.

Это новое произведение Дюрер не станет продавать, так как ему казалось, что уступить его за деньги — значит лишить его характера святости: он подарит *Четырех апостолов* Нюрнбергу как выражение признательности родному городу. А ведь родной город не отличался щедростью по отношению к художнику — достаточно вспомнить историю с по-

жизненной пенсией, которую городской совет отказался выплачивать Дюреру после смерти Максимилиана. Но благосклонность нового императора, растущая слава Дюрера, достойного сына Нюрнберга, побудила членов городского совета проявить больше внимания к художнику, ставшему гордостью Германии. Слава его стала настолько неоспоримой, что муниципалитет, не опасаясь больше «ошибиться» (этот вечный страх обывателей!), решил проявить внимание к художнику, сделав ему заказ. Во время путешествия Дюрера по Нидерландам муниципалитет принял решение обновить и красочно оформить здание ратуши. По возвращении Дюрера ему предложили участвовать в оформлении интерьера ратуши.

Это предложение, поначалу польстившее художнику, затем поставило его в несколько затруднительное положение, так как Дюрера гораздо больше привлекали духовные проблемы (не говоря уже о проблемах пропорций), чем простое декорирование. Он приступил к работе и с помощью учеников быстро набросал требуемый проект оформления. Чтобы удовлетворить вкус публики смесью реализма и пышности, что всегда нравилось массам, он представил аллегории, копии *Триумфальной арки* и *Кортежа* Максимилиана, а также сцены народной жизни. Сделав это, он смог, наконец, приступить к работе, которая его по-настоящему вдохновляла, — к портретам и к *Четырем апостолам*, которые станут своеобразным завещанием Дюрера как человека и как художника.

Портретная живопись в эпоху Реформации переживала новый подъем. Во-первых, потому, что многие старые темы были запрещены: мифологические сюжеты считались пустыми, легкомысленными и даже непристойными; многие картины на религиозные сюжеты тоже вызывали опасения, так как они якобы могли служить идолопоклонству.

Художники, специализирующиеся на религиозных картинах, были вынуждены теперь переходить на исторические сюжеты и портретную живопись. Особенно популярны стали портреты. Главным в портретах было отражение физической и психологической индивидуальности, даже в том случае, когда изображали дарителя в религиозной композиции. Но в эпоху Реформации передача индивидуального своеобразия личности с эстетической точки зрения тоже претерпела изменения. В этом смысле любопытно сопоставить портреты, написанные Дюрером до 1524 года, с теми, что он создал в последние годы жизни.

В первый период портрет не занимал центрального места в его творчестве. Картины на религиозные сюжеты, гра-

вюры, с одной стороны, и мифологические или чисто фантастические сюжеты — с другой, его интересовали гораздо больше, чем изображение человеческого лица. Дюрер всегда пытался передать характер своих моделей, что гораздо важнее каких-либо физических особенностей или отражения социального положения персонажа. Тогда как в абстрактных композициях он стремился постичь секрет идеальной красоты, которая, как он надеялся, подчиняется законам мироздания, в портретах он подчинял красоту модели внутренней напряженности и духовной силе человека. Он любил яркие индивидуальности и предпочитал степенной грации мощь и оригинальность темперамента. Неосознанно он искал во всех моделях признаки неисчерпаемой жизненной силы, которая для него значила гораздо больше, чем привлекательные черты лица.

Когда он писал портрет не по заказу, то он выбирал людей с пылким и решительным взглядом, энергичными чертами лица. Уделяя главное внимание характеру человека, он в то же время оставался верным традициям немецкой портретной живописи и избегал влияния итальянцев, утверждающих приоритет красоты, называемой *virtù* и не имеющей ничего общего ни с эстетической, ни с моральной красотой.

То, что он пытался отразить в своих персонажах, — это некая комбинация, если можно так выразиться, *Святого Иеронима* и *Рыцаря* с некоторыми элементами *Меланхолии*. На первый взгляд эти образы кажутся антагонистами, но Дюрер объединяет их не для того, чтобы создать какой-то идеальный образ, а для того, чтобы попытаться обнаружить спрятанное глубоко внутри каждого индивидуальное своеобразие. Подобный тройной персонаж просматривается во всех портретах Дюрера, причем в каждом портрете преобладает один из трех элементов и очень редко случается, что какой-то из трех вообще исключен.

Причина этого не только в его психологической интуиции, позволяющей ему угадывать внутреннюю сущность моделей, которая прячется под повседневной маской, скрывающей мнение каждого о самом себе. И не в том, что художник часто намеренно приближает персонажи к своему идеалу. Он пишет только выдающихся личностей или людей, отличающихся необычайным внутренним динамизмом. Среди его моделей встречаются и знатные горожане Нюрнберга. Но гений художника позволяет ему вскрыть тайную внутреннюю жизнь человека, отбросить все второстепенные детали, мишуру и угадать истинное лицо модели. И если он придает некоторым заурядным на первый взгляд людям

черты морального благородства, придающие им королевское величие, то это означает, что художник выявляет священную тайну внутри каждого индивидуума и выводит на свет то, что неосознанно таилось в тени. В портретах Клебергера, Муффеля, Имгофа, Старка, Хольцшюэра он обнаруживает ту божественную искру, которая мгновенно озаряет лицо и делает его одухотворенным. В таком случае маловажно, что лицо может быть физически непривлекательным и уродливым. Сила характера, сама по себе, придает определенную красоту даже малопривлекательному лицу. Более того, это утверждение духовной силы возвышает персонаж над самим собой. Религиозность Дюрера проявлялась не только в его набожности, но и в необходимости находить нечто божественное в каждом человеке.

В последние годы жизни в особенности это утверждение индивидуальности каждого превратится для Дюрера в поиск божественного характера. Это достигнет такой степени, что он будет готов вводить нечто божественное в повседневную жизнь, выражая это не в религиозных сюжетах, не в эпизодах Ветхого и Нового Заветов, а заставляя светиться в глазах людей на своих портретах, как будто превращает каждого в глашатая Божественного творения.

К такому практически обожествлению личности Дюрера подтолкнула не Реформация; думается, что принципы независимости личности, провозглашенные Лютером, Дюрер открыл в себе самостоятельно, и его моральная эволюция просто совпала шаг за шагом с реформатором в области метафизики и теологии. В ту же эпоху, когда его портреты были насыщены духовностью, нисколько при этом не теряя в характерности и утверждая еще более энергично свою индивидуальность, Дюрер приступает к созданию диптиха *Четыре апостола*. Это гениальное произведение рассматривается как духовное завещание художника, его исповедь и символ веры.

Четырех апостолов художник пишет не по заказу, а по велению души; он пишет для себя, как будто молится, в состоянии глубокого душевного покоя и полного сосредоточения. Завершив работу, он подарит ее родному городу: за исповедь не получают денег. И насколько эта исповедь красноречива!

Эти две картины — створки алтаря, но алтаря как такового нет. До сих пор на створках алтаря изображали святых, апостолов, евангелистов, дарителей, а на центральном панно помещали сцены из жизни Христа или Богородицы; изображения на створках как бы сопровождали эту сцену, а персонажи на них были одновременно свидетелями, зрите-

лями или второстепенными лицами главного действия на центральном панно. В данном случае главная сцена отсутствует не потому, что она исчезла, а потому, что таков был замысел художника. Здесь персонажи на створках алтаря являются главными, не статистами, не дополняющими основную, центральную сцену, а представляющими сущность всего произведения. Нет религиозной сцены, нет действия; здесь человек олицетворяет действие и является прямым воплощением божественности. Эти *створки без алтаря* ярко свидетельствуют о состоянии религиозного мышления Дюрера в 1526 году: главный акцент художника на том, что он считает наиболее важным — на личности.

Сам человек является вселенной, где нет ни пейзажа, ни декораций, но он настолько насыщен духовностью, святостью, божественностью, что является венцом мироздания. Этот человек — глашатай Бога, несущий Божественное слово. И как будто опасаясь двусмысленного толкования картины, Дюрер сопровождает каждую из фигур цитатами из посланий этих святых, в которых таится ключ к ее пониманию, предостережение от лжепророков и ересей, чтобы «не принять за Божественное слово человеческие заблуждения». Для написания этого текста Дюрер пригласил городского каллиграфа Нейдорфера. Поэтому это не интерпретация, данная какое-то время спустя, которая могла бы служить интересам Реформации, это мысли самого художника, с одинаковой силой выраженные как в созданных образах, так и в сопровождающих их надписях. Хотя кажется, что сама картина настолько красноречива, что не нуждается в дополнительных разъяснениях. Но Дюрер решил подарить картины городскому совету для украшения зала заседаний в ратуше, а потому, чтобы сделать их более понятными людям, они должны были говорить на языке, доступном всем.

Эти комментарии нам кажутся даже излишними. Величественные образы апостолов намного более красноречивы и преисполнены святостью, чем начертанные под каждым из них мастером Нейдорфером цитаты из апостольских посланий и Евангелий. Художником подобраны цитаты, наиболее соответствующие духу Реформации. Но имело ли смысл ограничивать таким образом поистине сверхчеловеческий объем Евангелий и посланий, чтобы приспособить их к духу приверженцев религиозных споров? Если *Четыре апостола* символизируют Реформацию, то в еще большей степени они олицетворяют все христианство, которое возвышается над спорами различных религиозных течений, над эпохами и

нациями, возносясь в бесконечность, наполненную священной истиной.

Гениальность этого произведения в том, что наряду с выражением собственных религиозных убеждений Дюрер достиг в *Четырех апостолах* истинных вершин мастерства как колорист и виртуоз пластических форм. Он создал портреты, блестяще отражающие сущность личностей святых Иоанна, Петра, Павла и Марка, не только внимательно изучая их послания, но уделяя особое внимание индивидуальным особенностям характера каждого из них.

Дюрер рассматривает апостолов как четырех главных столпов христианства, наделенных сверхчеловеческими, почти апокалипсическими качествами, людей, преисполненных Божественным словом и преображенных им. В то же время *Четыре апостола*, несущие людям Божественное послание, не утрачивают собственной индивидуальности. Слово Божье не подавляет их, а делает еще более человеческими. Они мобилизуют все свои человеческие возможности для достижения максимальной силы воздействия на людей. Нет никакого ореола сверхъестественной миссии, их не окружает никакое фантастическое свечение, и тем не менее они сами преисполнены светом и излучают его, как бы достигнув возвышенного излучения человечности.

Никакой идеализации образов апостолов, соответствующих историческим личностям. В руках святого Петра ключ, святого Павла — меч в соответствии со старыми традициями христианской иконографии. Часто случалось, что на религиозных картинах апостолов можно было отличить именно по этим признакам. Но Дюрер, отдавая таким образом дань традиции, наделяет каждого из апостолов настолько яркой человеческой индивидуальностью, что все эти аксессуары становятся излишними для идентификации персонажей.

В результате практически каждодневного чтения апостольских посланий и Евангелий Дюреру удалось добиться почти магического изображения духовного мира своих персонажей. Эти картины, не имеющие ничего общего с фантастической живописью, тем не менее наполнены какой-то сверхъестественной жизненностью необычайной силы. Никаких признаков фантастики; только мощная объективность, но эта мощь создает поистине сверхъестественную атмосферу. Восхищает монументальность этих статических фигур; видны только головы святых Петра и Марка, а фигуры святых Иоанна и Павла укрыты яркими цветными накидками — все внимание художника на глубокой внутренней жизни персонажей. Апостолы Петр и Иоанн погружены

в чтение Священного Писания, тогда как Павел и Марк с вдохновенно горящими газами олицетворяют действие.

Пластически это произведение на полпути от бесплотной духовности Средневековья к драматическим порывам барокко. Изображенные персонажи — это создания из плоти и крови, реальные люди. В этом смысле портреты апостолов не отличаются от портретов Хольцшюэра или Муффеля, меняется только напряженность при переходе от обычного горожанина к сверхъестественным актерам драмы искупления. И одни, и другие олицетворяют волю и твердость характера. Переход от обычного портрета к апостолам состоит в степени интенсивной одухотворенности, которая одних оставляет на земле, а других поднимает до состояния сверхъестественности.

Вся глубокая человечность христианства — а не только индивидуализм Реформации — делает эти необыкновенные картины почти божественными, знаменуя завершение творчества Дюрера как художника. Закончив их, художник больше не берет в руки ни кисть, ни резец. И не потому, что силы окончательно покинули его, хотя болезнь доставляет ему много страданий и все больше подтачивает его силы. Он сохраняет оставшиеся силы, чтобы с этого момента приступить к написанию трактатов, что требует не меньших затрат энергии, чем живопись. Время, обрушившееся на художника тяжелые испытания, не смогло заставить его впасть в уныние и бездействовать. Написав *Четырех апостолов*, Дюрер решил, что он реализовал себя как художник.

Эволюция его искусства — как техники, так и эстетики — нашла в этом гениальном произведении окончательное завершение. Он достиг совершенства в искусстве пластической выразительности форм, красок и пространственного изображения. По уровню своего мастерства он не уступал наиболее знаменитым мэтрам Германии и Италии. Микеланджело, которым он восхищался, никогда не добивался более грандиозной монументальности, а Рафаэль не превосходил его по выразительности живых форм. Он осознал, что завершает свое творчество как художник, когда осветил беспокойным пламенем вдохновения глаза святого Марка и отблеском божественной любви прекрасное лицо святого Иоанна. Чего еще можно пожелать? Шестой день сотворения мира подошел к концу. Человек, чья душа переполнена настолько, что готова взорваться, начинает излучать сверхъестественное свечение. Магия искусства не может пойти еще дальше. С этого момента он может позволить себе отдохнуть.

В ПОИСКЕ ВЕЧНЫХ ИСТИН

Четыре апостола были торжественно установлены в зале заседаний городского совета в ратуше. По этому случаю члены магистрата выступали с пламенными речами, выражая восхищение талантом Альбрехта Дюрера и гордость, которую испытывает Нюрнберг, приветствуя своего выдающегося сына. В связи с этим событием были организованы праздники и банкеты, насколько это позволяла строгость новой религии, официально принятой муниципалитетом. А за городскими стенами продолжали полыхать замки и деревни, не утихали волнения крестьян...

Дюрер возвращается домой. Он создал шедевр, который навсегда останется в его сердце. Теперь, когда *Четыре апостола* завершены, есть ли смысл писать еще что-нибудь? Он не в состоянии продвинуться еще дальше. Он отдал этой картине все самое лучшее, что было в нем самом и его искусстве. Он достиг вершины своего творчества. Может быть, теперь остается только терпеливо ожидать момента, когда явится смерть, чтобы освободить его от жизни, ставшей бесполезной? Он больше не может превзойти себя. Степень совершенства, которой он достиг, — последний этап его творчества. У него не осталось больше амбиций. Он знает, что он — самый выдающийся художник Германии. Ему удалось свести воедино и гармонизировать все ресурсы, даже наиболее противоречивые, национального гения. Он стал выдающимся классиком, немецким классиком, и пришлось ожидать еще более двух веков, прежде чем появился еще один классик, сравнимый с ним по масштабу, — родился Гёте.

Новые тенденции итальянской живописи и смелость некоторых немецких конкурентов — Грюневальда, Бальдунга, Альтдорфера, его совершенно не трогали. Он замкнул цикл своего существования, подобный предельно четкому и необычайно сложному рисунку плетеного узора, который он создал, соперничая с Леонардо да Винчи. Безусловно, очень

хорошо, если другие художники смогут привнести в живопись что-то новое, чего не сделал или не смог сделать он сам. Что же касается его собственного гения, то он достиг своей цели. Пусть другие идут своим собственным путем. Он не берет на себя смелость утверждать, что он овладел всем, чему можно научиться; но он четко осознает значимость своего вклада в искусство и понимает, что никто другой не смог бы сделать того, что сделал он. Но остается еще одна задача, которую ему предстоит решить, возможно, даже более сложная. И именно ей он посвятит дни, которые ему суждено еще прожить, и отдаст все оставшиеся силы.

Болезнь, уже давно истязавшая его тело, становится все более мучительной. С тех пор как он подхватил какое-то неизлечимое заболевание, совершив безумное путешествие в поисках выброшенного на берег Зеландии кита, которого к тому времени снова унесло море, он слабел с каждым днем. Его могучее прежде тело, которое он любил изображать в качестве модели, глядя на себя в зеркало, стало усыхать. Он не знает, что за недуг его гложет непрерывно, и доктора тоже бессильны. Он обращался за консультациями к иностранным знаменитостям, отправляя им для облегчения диагноза эскиз, на котором указывал орган, причиняющий ему наибольшее страдание, но с годами болезнь распространилась по всему организму, поражая один орган за другим. Его часто мучают приступы лихорадки, мешая ему работать; его одолевают сильные головные боли, периодически возникает чувство отвращения ко всему, а малейшее физическое усилие вызывает сильную слабость. Он становится настолько иссохшим, что Пиркгеймер его сравнивает с вязанкой соломы.

Его характер одновременно с телом тоже претерпевает изменения. Этот живой, общительный человек, любящий прежде поеть и выпить в кругу друзей, замыкается в себе и не покидает дома, тишину которого не нарушает детский смех. Дюреру, выросшему в окружении семнадцати братьев и сестер, подобное одиночество было настолько тягостно, что, возможно, оно постепенно превратило его в ипохондрика и мизантропа. Единственное его потомство — его ученики, но, как часто это случается, они способны и предать. Ему нет еще шестидесяти, но отчаяние его угнетает настолько, что он готов подобно раненому зверю укрыться от взглядов окружающих, чтобы страдать и умереть в тишине.

Жизнерадостность, которая прежде всегда поддерживала его, была разбита вдребезги сном 1525 года. Возможно, он сначала даже не осознавал, насколько это видение отрази-

лось на его жизненных силах и энергии. Угроза нового всемирного потопа не заставила его, как многих жителей Нюрнберга, предпринимать такие абсурдные меры предосторожности, как, например, перебираться жить на последний этаж дома или удаляться жить в горы. Но тревога засела в нем подобно отравленной стреле. Его друг Меланхтон говорил о «благородной меланхолии Дюрера», но эта меланхолия — не что иное, как глубокое разочарование, безысходная усталость души и тела. Эта меланхолия могла бы привести к бесплодному спокойствию духа, если бы в художнике, прекратившем писать, еще не теплились другие неудовлетворенные желания, охватывающие иные области и преследующие иные цели.

После сорока лет упорного занятия живописью Дюрер решил передать свой опыт и знания другим. В течение долгих лет у него были ученики, которых он обучал своим техническим приемам и прививал им свой эстетический вкус. Из его мастерской вышли художники, делающие честь его школе: Шауфелейн, Кульмбах, Георг Пенц, Ганс Себальд Бехам и его брат Бартель и, наконец, наиболее выдающийся среди них — Альтдорфер. Фламандец Ян Скорель, завершив обучение живописи в Нюрнберге, привез в Утрехт драгоценный опыт Дюрера и, в свою очередь, передавал его своим ученикам. Но Дюреру было недостаточно поделиться своим опытом только со своими учениками, ставшими в результате мастерами. Ему хотелось передать свои знания и опыт гораздо большему числу учеников, которые не смогли бы уместиться в его мастерской. Он хотел передать его целому миру, за пределы Германии, и не только своим современникам, но и потомкам.

«Я обращаюсь только к той части немецкой молодежи, — пишет он, — которая любит искусство больше, чем золото и деньги...» Он сказал так, но на самом деле он обращается ко всей Европе и ко всем последующим поколениям. Он был бы необычайно горд, узнав, что его книги будут переведены на все языки. Он бы не просто тщеславно гордился своим «успехом», а был бы счастлив от сознания того, что его опыт распространился на все времена и на все страны. Он не разделил бы нашего разочарования тем фактом, что он оставил живопись, предпочитая писать трактаты, которые в настоящее время представляют в основном историческую ценность. Для него важно было передать свои знания и те истины, которые он открыл сам или познал с помощью других. Это педагогика в самом благородном смысле этого слова.

Дюрер, один из наиболее выдающихся представителей европейской живописи, возможно, придавал гораздо большее значение своим исследованиям в области математики и теории пропорций, чем композициям *Праздника четок* или *Троицы*. Как и его современник Леонардо да Винчи, он считал, что написанные им шедевры менее важны, чем предварительные результаты научных исследований в области теории живописи, которые будут подтверждены или опровергнуты временем. Он хотел быть больше, чем художником. Создание произведений искусства было для него недостаточным (не приносило ему удовлетворения), если он не понимал механизмов, которые способствуют их созданию, и был не в состоянии объяснить это своим ученикам и последователям. Он редко свободно предавался творчеству; он постоянно думал о правилах Фра Луки Пачоли, диаграммах Пьеро делла Франческа, об абстрактных конструкциях Паоло Уччелло, о загадках да Винчи, о секретах Якопо де Барбари. Эти «вечные истины», к которым он стремился в течение всей жизни, так и остались не разгаданными до конца, но то, что, по крайней мере, он познал, он хотел передать потомкам, он просто *обязан* сделать это.

Именно по этой причине Дюрер, оставив палитру и кисть, уединился в своем кабинете, чтобы слабеющей рукой записать одолевающие его мысли, в то время как ученики продолжали работать в мастерской над незаконченными произведениями. Он всегда испытывал ненасытный голод, пищу для которого искал в различных областях знаний. Он считал, что художник должен обязательно знать математику, геометрию, а также, желательно, астрономию и естественные науки. Он многое узнал, общаясь с друзьями-учеными. Цельтис и Иоганн Стабий открыли ему секреты движения небесных светил. Для астронома Гейнфогеля он нарисовал астрономические карты — гравюры, изображающие полушария звездного неба. Он вспоминал, как в детстве посещал обсерваторию Региомонтана, живущего по соседству, и часами, затаив дыхание, рассматривал ночное небо. Благодаря переводам Пиркгеймера, он смог обогатить свои знания, познакомившись с учением Птолемея*, трудами Кратцера** и Николаса де Кю***.

* *Клавдий Птолемей* (II век) — древнегреческий астроном, географ и картограф.

** *Николас Кратцер* — придворный астроном английского короля, друг Эразма Роттердамского, помогал Дюреру в занятиях астрономией и математикой.

*** *Николас де Кю* (1401—1464) — выдающийся философ и математик.

Дюрер полюбил металлы, с которыми ему приходилось работать с юных лет. Хотя он никогда не спускался в шахты, его очень интересовала загадочная жизнь минералов. Но путем практического опыта и непосредственного контакта с предметами он пытался постичь вечные истины, найти ключи к познанию вселенной*. Он не читал Платона, но, по крайней мере, довольно часто слышал в кругу гуманистов обсуждение диалогов Платона и понял, что древнегреческий философ одержим идеями... Подобно Платону, он стремился распознать внутренние закономерности, скрывающиеся за внешней стороной предметов и явлений, и передать их как пищу для ума своим ученикам.

Книгу, которую он долго обдумывал, несколько раз переделывал, но так и не завершил, он предполагает назвать «*Пища для учеников-живописцев*».

Там было все: и бесценные советы по технике живописи, и правила поведения в обществе, и моральные принципы жизни. Дюрер заботится обо всем, что касается как материальной жизни подмастерьев, так и их морального облика. Он советует им жить экономно, не транжирить, следовать заповедям Господа, изучать латинский язык... Все эти рекомендации он излагает с дотошностью педагога, обращающего внимание на любые мелочи.

Книга с наставлениями молодым художникам так и не была завершена, возможно, потому, что Дюрер непрерывно переделывал отдельные главы и добавлял новые. Другая его книга *Руководство к измерению с помощью циркуля и линейки*, посвященная проблемам перспективы, напротив, была завершена в 1525 году, отпечатана у Кобергера; ее он посвятил ближайшему другу Пиркгеймеру. Практическая польза этой книги для художников подтверждается большим количеством ее тиражей. В течение XV века проблема перспективы волновала умы ученых и таких выдающихся художников, как, например, Леонардо да Винчи. Вероятно, итальянские мастера уже разгадали секреты, которые были еще неведомы немцам, но они не были склонны делиться ими с другими. Сдержанность и скрытность Якопо де Барбари в его ответах на письма Дюрера с просьбой к мастеру поделиться секретом, а также отказ эрцгерцогини Маргариты передать драгоценную рукопись Якопо де Барбари Дюреру, несмотря на его настойчивые просьбы, — все это заставило художника попытаться самому найти разгадку. С огромным

* Желание многое знать и через это постигнуть истинную сущность всех вещей заложено в нас от природы (А. Дюрер, 1512 год).

трудом, затратив массу сил и энергии, изучая книги древних и современных авторов и опираясь на собственный опыт, Дюрер развивает и дополняет учение о перспективе и пропорциях.

Руководство к измерению с помощью циркуля и линейки (L'Unterweisung in der Messung mit Zirkel und Richtscheit) обобщает его собственный опыт; несмотря на сухой технический стиль изложения, эта книга волнует, когда думаешь о том, чего стоило автору подготовить подобный трактат и какое значение придавал он принципам, которые оказались столь банальными. Кто знает, может быть, изобретая методы рисования, Дюрер был не менее горд, чем когда написал *Алтарь Паумгартнера* или *Мадонну с чижиком*? Перспектива стала обычной рутинной, как механическое использование простых формул в живописи после эпохи Возрождения вплоть до того дня, когда Сезанн, Гоген, Ван Гог сломали эти условные схемы и познали настоящие живые законы пространства. Но для художников XVI века перспектива все еще была загадочной наукой, которую связывали с общими постулатами о структуре вселенной.

Дюрер отдавал себе отчет в том, насколько полезна эта книга для художников, которые сами были не в состоянии познать то, чем он так щедро делился с современниками и потомками. Открыв ряд важнейших истин, он считал своим моральным долгом поделиться ими со всеми.

Таким образом, автор *Руководства к измерению* сочетал в себе одновременно страстного педагога и дотошного мэтра. Трактат о перспективах опирался как на его собственный опыт, так и на знания, которые он почерпнул, изучая труды древних и современных авторов, расспрашивая ученых и художников. Большую помощь художнику оказала огромная библиотека Пиркгеймера, о чем свидетельствует выгравированный им экслибрис. Правда, Дюрер слабо знал латынь, поскольку рано забросил школу, но он часто прибегал к помощи высокообразованного друга детства.

Изучение анатомии позволило Дюреру установить правило пропорций, отличное от правил Витрувия. Тот факт, что он предпочел опытные данные канонам Витрувия, которого в ту эпоху считали непоколебимым авторитетом, свидетельствует о том, что Дюреру был присущ истинный дух научного исследователя. В самом деле, в своих исследованиях он проявлял себя прежде всего как натуралист, а не как эстет. Теория для него представляла ценность только в том случае, если она подтверждалась практикой. Он достаточно хорошо знал философию, чтобы поддержать беседу с эрудитом, что,

кстати, удивило Эразма, как будто великий гуманист считал, что все художники не отличаются образованностью. Но в своих трактатах он руководствовался не философией, хотя не считал ее бесполезной и даже цитировал высказывания Платона, как бы подчеркивая, что художник должен знать идеи древнегреческого философа. Дюрер — самоучка со всеми соответствующими достоинствами и недостатками. Тем не менее скромность побудила его ознакомиться со своими трактатами друзей и «специалистов» прежде, чем опубликовать их. Это свидетельствует о том, что он не всегда был уверен в своих знаниях и предпочитал проявить осторожность и не предаваться порывам чистого энтузиазма. Он многим обязан немецким гуманистам и итальянцам, Рейхлину и Фичино. Чувствуется, что он серьезно изучал Кратцера, Помпонио Гаурико* и *De artificiali perspectiva (Перспективу в искусстве)* Жана-Пелерана Виатора**. То, что он оставил живопись и полностью посвятил себя этой важной научной цели, доказывает, насколько его разум и душа были поглощены этим новым занятием.

Пришедший в науку эмпирическим путем, ищущий в теории поддержку и подтверждение собственному опыту, Дюрер — прежде всего практик. Философии искусства он предпочитает практические рецепты, и именно они составляют главное содержание его книги, а не теоретические размышления. Ему не дает покоя ненасытная жажда познания истин. Законы, которым подчиняется идеал красоты, для него не просто концепция, а объективная реальность. Его теоретические труды не только не удаляют его от природы, а, напротив, помогают ему еще глубже проникать в ее тайны. Если он не знает чего-то, он тут же признается в этом без ложного стыда. Так, когда он осознает, что не в состоянии понять труды Евклида на латыни, он просит Николааса Кратцера сделать для него перевод на немецкий язык. Все его друзья стараются ему помочь, в том числе гуманист Конрад Потингер из Аугсбурга, чей портрет он изобразил в *Чёмках*, а также Еобан Гесс, Конрад Цельтис и Иоганн Стабий.

Он с радостью использовал бы и помощь всеведущего Эразма, если бы его не расхолаживала чрезмерная ирония последнего. Дюрер и Эразм были слишком разными, чтобы полюбить и даже понять друг друга. Дюрер осуждал позицию Эразма в религиозном конфликте, а Эразм был не

* Помпонио Гаурико (1482—1530) — итальянский теоретик искусства эпохи Ренессанса, автор знаменитого трактата *De Sculptura*.

** Жан-Пелеран Виатор (1435—1524) написал первый трактат о перспективе в искусстве, опубликованный в Европе в 1505 году.

очень доволен своим портретом, сделанным Дюрером. Когда он после неоднократного напоминания через Пиркгеймера наконец получил от Дюрера свой портрет, то нашел его мало похожим на себя. В общем, Дюрер, который свободно обращался с вопросами к любому из знакомых эрудитов, испытывал по отношению к Эразму робость, почти враждебность, которые омрачали его искреннее восхищение философом.

Каждая книга Дюрера активно воздействовала на читателя, носила поучительный и полемический характер. Наставление молодым художникам, трактаты о перспективе и о пропорциях были написаны так же живо, как если бы он читал лекции с университетской кафедры, вместо того чтобы писать их в молчаливом одиночестве. И, наконец, ненасытный ум художника побуждает его создать труд о необходимости усовершенствования оборонительных сооружений городов.

Трактат *Наставление к укреплению городов* — это не любительское произведение. Любой вопрос — военный, религиозный или искусствоведческий — он изучает досконально и излагает его с необыкновенной тщательностью и скрупулезностью. Никакие детали не кажутся ему малозначительными. Дюрер предлагает план идеального города-крепости, считая, что недостаточно окружить город прочными стенами, если внутри царят беспорядок и анархия. Его любовь к порядку, точности, практической целесообразности, порой вызывающая раздражение, приводит к тому, что в городе не остается ничего живописного, красочного; этот план идеального города с его сухой, почти абстрактной геометрией больше походит на план лагеря римских легионеров. Это последнее произведение Дюрера отличается педантизмом и проникнуто стремлением к целесообразности, а не заботой о красоте. Последние мысли Дюрера были, вероятно, не о большой композиции, поражающей формами и красками, а о холодном чертеже прагматичного горожанина...

А между тем смерть неумолимо приближалась. И, возможно, именно для того, чтобы не ожидать ее появления из-за угла, чтобы не прислушиваться к звону колокольчика на шее изможденного коня, Дюрер погрузился в работу над своими книгами, которая полностью его поглотила. Изнуренный напряженным трудом, совершенно не заботящийся о собственном теле, которое увядало, сохло, превращаясь практически в скелет, он начинает работать еще более рьяно, только чтобы не думать о костлявой руке, которая коснется его плеча.

Из всех образов смерти, созданных Дюрером, наиболее трагическим является рисунок 1505 года, который сопровождается надписью крупными буквами: *Memento Mori* (*Помни о смерти*). Смерть здесь не наделена ни жестокостью *Incubus* (*Насильника*), ни чертами чудовищного призрака, нападающего на всадника. Это и не скелет из плясок смерти. *Король-Смерть* 1505 года — одновременно фантастичен и трагически реалистичен. Увенчанный высокой короной, держащий косу как хлыст наездника, он подгоняет свою изнуренную лошадь, которая, пошатываясь, с трудом переставляет ноги, а ее голова покачивается из стороны в сторону, что сопровождается печальным звоном колокольчика.

Такой он увидел смерть двадцать три года назад. Его автопортреты, написанные позже, выдают в выражении глаз беспокойство и страх. Дюрера, подобно Микеланджело, никогда не покидали мысли о смерти. Возможно, он пытался подавить этот страх, работая столь неистово в последние годы жизни. И все же смерть одержала победу. Души умерших приготовились подхватить тело Фауста. *Es sei wie es wolle, es war doch so schön**.

Бесконечная усталость становилась все более тягостной. Его тело уже практически мумифицировалось, прежде чем смерть настигла его. По словам Пиркгеймера, он «высох, как связка соломы». 6 апреля 1528 года колокольчик на шее лошади *Короля-Смерти* прозвенел над ним. Неутомимый искатель вечных истин вскоре узнает их.

* Как бы то ни было, все же было так хорошо (нем.).

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА

- 1471, 21 мая — В Нюрнберге, в семье золотых дел мастера родился третий из 18 детей — Альбрехт Дюрер.
- 1484 — Нарисовал первый автопортрет.
- 1486 — Дюрер поступил в ученики к главному художнику Нюрнберга Михаэлю Вольгемуту.
- 1490 — Дюрер Старший посылает своего сына работать подмастерьем в Базель, Кольмар и Страсбург. Знакомство с творчеством Ганса Мультчера, Лукаса Мозера, Конрада Вица и других мастеров немецкой школы живописи.
- 1494 — По возвращении в Нюрнберг Дюрер женится на Агнес Фрей. Поездка в Италию, где Дюрер изучает работы мастеров эпохи Возрождения, в особенности Андреа Мантеньи и Джованни Беллини.
- 1495 — Открывает свою собственную мастерскую в Нюрнберге.
- 1498 — Создание серии гравюр на дереве «Апокалипсис», которые ментально приносят ему известность. Начало продолжавшейся всю жизнь дружбы с Вилибальдом Пиркгеймером, гуманистом из Нюрнберга и имперским советником. К этому году относится написание «Автопортрета с пейзажем», помеченного монограммой художника.
- 1500 — Написаны «Автопортрет в шубе», а также ряд акварелей с изображениями жительниц Нюрнберга.
- 1502—1505 — Серия гравюр «Жизнь Марии».
- 1505—1507 — Второе путешествие по Италии, во время которого Дюрер посещает Болонью, Рим и Венецию, где проводит больше всего времени. Знакомство с искусством Леонардо да Винчи и Рафаэля.
- 1507 — Возвращение в Нюрнберг.
- 1508—1509 — Дюрер работает над алтарем по заказу Якоба Геллера, купца из Франкфурта. (От этого творения художника остались лишь копия XVII века и 18 рисунков кистью.)
- 1509 — Покупает дом в Нюрнберге (где сейчас находится Музей Дюрера). Его избирают членом Большого Городского Совета.
- 1509—1511 — Работа над серией гравюр на дереве «Страсти». Написаны картины: «Десять тысяч мучеников» и «Поклонение Троице». Созданы «Большие страсти» на меди.
- 1512 — Дюрер работает в качестве книжного иллюстратора по заказам императора Священной Римской империи Максимилиана.
- 1513—1514 — Три значительные гравюры: «Рыцарь, смерть и дьявол», «Святой Иероним в келье» и «Меланхолия».
- 1515 — Император награждает Дюрера ежегодной пенсией в 100 гульденов.
- 1518 — Дюрер становится делегатом от Нюрнберга в Аугсбургском имперском парламенте. Создает портреты целого ряда влиятельных лиц, включая своего покровителя — императора Максимилиана и самого богатого человека своей эпохи — купца Якоба Фуггера.
- 1520—1521 — Поездка в Нидерланды, где Дюрер подает преемнику императора Максимилиана Карлу V прошение о продолжении пенсии. Художник вместе с женой следует за молодым импера-

тором через Антверпен и Брюссель в Кёльн. Его прошение наконец удовлетворено. Знакомится с Эразмом Роттердамским. Заболевает малярией, от которой продолжал страдать до конца жизни.

1522 — Дюрер сочувствует идеям Лютера и Реформации.

1524—1525 — На подъеме реформаторского движения и Крестьянской войны в Нюрнберге судят пятерых «художников-безбожников», среди осужденных — подмастерье Дюрера Георг Пенц и его ученики Бартель и Ганс Себальд Бехамы. Публикация трактата «Руководство к измерению с помощью циркуля и линейки».

1526 — Дюрер пишет свой последний шедевр «Четыре апостола».

1527 — Написан военный трактат «Наставления к укреплению городов, замков и других мест», посвященный королю Богемии, брату императора.

1528, 6 апреля — Смерть Альбрехта Дюрера. Он был похоронен на кладбище церкви Святого Иоганна. Посмертно опубликованы «Четыре книги о пропорциях человека».

СОДЕРЖАНИЕ

Дюрер и немецкое Возрождение	5
Портрет ребенка	11
Рассвет немецкого Возрождения	23
Первое путешествие	32
Италия, наконец	44
«Самый выдающийся художник Венеции »	56
Возвращение в стабильный мир	68
Человек Апокалипсиса	80
Дерево и медь	87
Разочарование	96
Великая тайна	105
Меланхолия I	114
Максимилиан	124
Путешествие в Нидерланды	136
Непостижимый дух творчества	147
Лицом к лицу с Богом	157
В поиске вечных истин	169
Основные даты жизни и творчества Альбрехта Дюрера	178

Брион М.

Б 87 Дюрер / Пер. с фр. Л. Ф. Матяш; Науч. редакция, вступ. статья В. П. Головина. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 180[12] с.: ил. — (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.; Вып. 993).

ISBN 5-235-02888-0

Возрождение в Германии — необычайно яркая вспышка творческого гения на рубеже XV—XVI веков, являющаяся наиболее драматичным и кратковременным периодом культуры Ренессанса, отличается сложным переплетением старого и нового, национального и итальянского, светского и религиозного, идей Реформации и гуманизма. Наиболее ярко этот необыкновенный синтез воплотился в творчестве выдающегося живописца Альбрехта Дюрера (1471—1528).

Творчество члена Французской академии Марселя Бриона уже знакомо нашему читателю по биографической книге «Моцарт», совсем недавно вышедшей в серии «ЖЗЛ»

УДК 75.03(430)(092)
ББК 85.143(4Гем)

Брион Марсель **ДЮРЕР**

Главный редактор **А. В. Петров**

Редактор **М. И. Оксененко**

Художественный редактор **Н. С. Штефан**

Технический редактор **Н. И. Михайлова**

Корректоры **Л. М. Марченко, Т. И. Маляренко,**

Г. В. Плятова, Т. В. Рахманина

Лицензия ЛР № 040224 от 02 06 97 г

Слано в набор 22 02 2006 Подписано в печать 04 05 2006 Формат 84x108/32
Бумага офсетная № 1 Печать офсетная Гарнитура «Таймс» Усл печ л
10,08+1,68 вкл Тираж 5000 экз Заказ 63311

Издательство АО «Молодая гвардия» Адрес издательства 127994, Москва,
Сушевская ул , 21 Internet <http://mg.gvardiya.ru> E-mail dsei@gvardiya.ru

Типография АО «Молодая гвардия» Адрес типографии 127994, Москва,
Сушевская ул , 21

ISBN 5-235-02888-0