



# ДЮРЕР

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

48





Альбрехт  
Дюрер  
1471–1528

Издание подготовлено  
ООО «Издательство «Директ-Медиа»  
по заказу  
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

---

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*  
Главный редактор: *А. Барагамян*  
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*  
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*  
Автор текста: *М. Гордеева*  
Корректор: *А. Плещачев*  
Дизайн оригинал макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,  
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1  
E-mail: [editor@directmedia.ru](mailto:editor@directmedia.ru)  
[www.directmedia.ru](http://www.directmedia.ru)

---

**ТОМ 48 «Альбрехт Дюрер»**

© Издательство «Директ-Медиа», 2010  
© ЗАО «Издательский дом  
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки  
Обложка: **Альбрехт Дюрер «Праздник четюк»**

Издатель:  
**ООО «Издательский дом «Комсомольская правда» –  
Группа «Сегодня»**

125993 г. Москва,  
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

---

Отпечатано: SIA „PRESES NAMS BALTIC”, Латвия  
Эрнеста Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050.  
[www.pnbaltic.eu](http://www.pnbaltic.eu)

Подписано в печать 17. 08. 2010  
Формат 70х100/8  
Бумага мелованная  
Печать офсетная. Печ. л. 3,0  
№ 10376



*Автопортрет. 1484*

Альбрехт Дюрер – живописец, гравер, рисовальщик, гуманист и ученый – был первым художником в Германии, который стал изучать строительное и фортификационное дело, механику и математику. Он воплотил в себе характерный для эпохи итальянского Возрождения тип художника-ученого, до этого времени неизвестный в Германии.

Необычайная одаренность, широта интересов и разносторонние знания позволяют поставить Дюрера в один ряд с такими прославленными мастерами, как Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Рафаэль Санти.

Творческое развитие и деятельность живописца протекали в особых условиях Северного Возрождения. В конце XV – первой трети XVI века Германию сотрясали бурные социальные и политические события. Они были проявлением различных форм антифеодальной борьбы, движения за обновление церкви и религии и создание единого немецкого государства. Этот процесс получил название Реформации. Одновременно страна переживала небывалый культурный подъем, стремительно развивались города, утверждались новые системы ценностей, пробуждался интерес к индивидуальности человека. Событием, дав-

шим мощный толчок к распространению в стране гуманизма и светских знаний, стало изобретение в 1450 типографского станка. Благодаря этому достижению Иоганна Гуттенберга рукописные книги были заменены печатными, выходящими большими тиражами, что сделало их доступными широкому кругу людей.

Перемены затронули не только социальные, но и художественные сферы жизни. В первую очередь это можно отнести к таким видам искусства, как станковая живопись и печатная графика, которые в отличие от скульптуры и архитектуры не были подвержены довлеющему влиянию традиций.

В Германии того времени достигла вершины своего развития гравюра, не занимавшая столь исключительного, как здесь, места ни в одной художественной школе мира. Этот вид графики был поднят на небывалую высоту в творчестве Альбрехта Дюрера.

## Семейная хроника

Альбрехт Дюрер родился 21 мая 1471 в Нюрнберге – одном из главных культурных центров Германии того времени – в семье золотых дел мастера. Отец художника, Альбрехт Дюрер, «родился в Венгерском Королевстве, неподалеку от маленького городка, называемого Юла (Jula), в восьми милях ниже Вардейна, в небольшой деревушке, лежавшей недалеко оттуда, по имени Эйтас, и его семья получала пропитание благодаря разведению рабочего скота: мулов и лошадей»<sup>1</sup>. Свое ремесло родитель будущего живописца унаследовал от его деда, Антония Дюрера. «Впоследствии мой дорогой отец, Альбрехт Дюрер, переехал в Германию, проживши довольно долго в Нидерландах в общении с известными художниками, после чего прибыл в Нюрнберг в День св. Ильи, 25 июня 1455»<sup>2</sup>. Практически сразу же он поступил на службу к некому Иерониму Гольперу. Проработав на него около двенадцати лет, Альбрехт женился на пятнадцатилетней Барбаре, дочери своего патрона. От этого союза родилось восемнадцать детей, из которых только трое – Альбрехт, Андрей и Иоанн – достигли зрелого возраста. «Мой дорогой отец употреблял все свои усилия для того, чтобы воспитать своих детей в страхе Божьем. Его высшим желанием было дать детям такое воспитание, чтобы они были приятны и Богу, и людям»<sup>3</sup>.

## Начало пути

На Альбрехта отец возлагал особые надежды, так как видел в нем большие способности к изучению наук. Поэтому сначала мальчик был отправлен в школу, где научился читать и писать, и только после этого Альбрехт-старший приступил к обучению сына своему ремеслу. Будучи очень одаренным ребенком, тот быстро усвоил все навыки ювелирного мастерства.



*Прогулка верхом. 1489*

Однако достаточно скоро его все больше и больше стало привлекать рисование. К этому времени относится «Автопортрет» (1484, Галерея Альбертина, собрание графики, Вена), являющийся одной из самых ранних сохранившихся работ Дюрера. На листе серебряным карандашом нарисован худенький подросток в одежде с широкими рукавами, длинные пряди его волос выбиваются из-под небольшой шапочки. Моделировка труднейших деталей – волос и складок – выполнена с большой долей убедительности и материальности. Несмотря на некоторую неуверенность совсем еще юного художника, в рисунке хорошо передано портретное сходство, которого он добился благодаря умелому выбору наиболее характерных черт и деталей. Эта работа в верхнем правом углу имеет сделанную позднее авторскую подпись, которая гласит: «Здесь я нарисовал себя в зеркале в 1484 году, когда был еще ребенком. Альбрехт Дюрер»<sup>4</sup>.

Когда отец узнал, что его сын, на которого возлагалось столько надежд, более всего тяготеет к рисованию и живописи, он был очень недоволен. Тем не менее родитель согласился отдать Альбрехта в обучение к известному нюрнбергскому живописцу и графику Михаэлю Вольгемуту (1434–1519) сроком на три года, о чем 30 ноября 1486 заключил с последним соответствующий договор. Возможно, именно в

мастерской Вольгемута юноша освоил технику ксилографии (гравюры на дереве) и резцовой гравюры, овладел навыками работы серебряным карандашом, углем, акварелью, тростниковым пером.

В своих ранних произведениях молодой художник обращался к работе с живой натурой, видя в природе неиссякаемый источник творчества.

Сохранилось довольно ограниченное количество произведений из периода обучения Дюрера, одно из них – рисунок «Прогулка верхом» (1489, Кунстхалле, Гравюрный кабинет, Бремен). На фоне пейзажа художник изобразил представителей высшего общества, возвращающихся с прогулки по окрестностям небольшого городка. Фигуры всадников, равно как и их роскошные одеяния, трактованы подростком с редким мастерством и убедительностью. Только изображения лошадей отличаются несовершенством пропорций, что выдает ученический характер рисунка. Осознавая, в чем именно состоит главный недостаток работы, Дюрер самостоятельно изучил анатомическое строение этих грациозных животных, благодаря чему в будущем достиг совершенства в их изображении.

Исходя из этого произведения, можно говорить о том, что в мастерской Вольгемута Дюрер не столько постигал манеру своего учителя, сколько усваивал элементарные правила композиции и рисунка, что дало ему основу для дальнейшего самообразования.



*Портрет Барбары Дюрера. 1490*

*Автопортрет. 1493*



*Портрет Альбрехта Дюрера-старшего. 1490*

## Период странствий

Дюрер завершил свое обучение у Михаэля Вольгемута около 1490, после чего отправился в странствие по Германии и соседним странам. Молодые художники традиционно предпринимали подобные путешествия с тем, чтобы познакомиться с жизнью и культурой других городов, а по возвращении открыть собственные мастерские.

11 апреля 1490 Альбрехт на несколько лет покинул Нюрнберг. Маршрут его поездки точно воспроизвести невозможно, известны только некоторые города, в которых побывал юноша.

Так, в начале 1492 Дюрер прибыл в Кольмар (ныне находится на территории Франции, а в XV веке принадлежал Германии) — крупнейший торговый центр Европы. Художник приехал сюда в надежде познакомиться со знаменитым на всю Европу гравером и живописцем Мартином Шонгауэром (около 1435–1491). Шонгауэр скончался незадолго до приезда молодого человека, но братья Мартина, живописец Людвиг и ювелиры Каспар и Павел, радушно приняли Альбрехта. Известно, что Дюрер некоторое время трудился в мастерской Шонгауэра и имел возможность познакомиться с его произведениями. Работы на меди знаменитого гравера, отличающиеся разнообразием сюжетных мотивов и композиционных решений,

произвели на нюрнбержца сильное впечатление.

Следующим городом, который посетил Дюрер, стал Базель. Юноша остановился в доме Георга Шонгауэра, четвертого брата Мартина, вошел в круг издателей и гуманистов и выполнил свои первые самостоятельные гравюры на дереве: титульный лист к изданию писем святого Иеронима и иллюстрации к «Кораблю дураков» Себастьяна Бранта. По своему характеру эти работы еще достаточно тесно связаны со старонемецкими традициями.

В конце 1493 Альбрехт приехал в Страсбург, где, предположительно, изучал живопись. Здесь он получил письмо от отца, в котором тот просил его вернуться домой. Причиной тому была договоренность Альбрехта Дюрера-старшего о браке сына с дочерью преуспевающего врача Ганса Фрея.

Художник вернулся в родной Нюрнберг к началу лета 1494, а уже 7 июля заключил брачный договор с Агнессой Фрей, получив в приданое двести флоринов. Однако этот брак оказался несчастлив: у Дюреров не было детей, к тому же Агнесса мало интересовалась делами и увлечениями мужа, поэтому достаточно скоро они отдалились друг от друга, но, несмотря на это, Дюрер прожил с супругой до самой смерти.

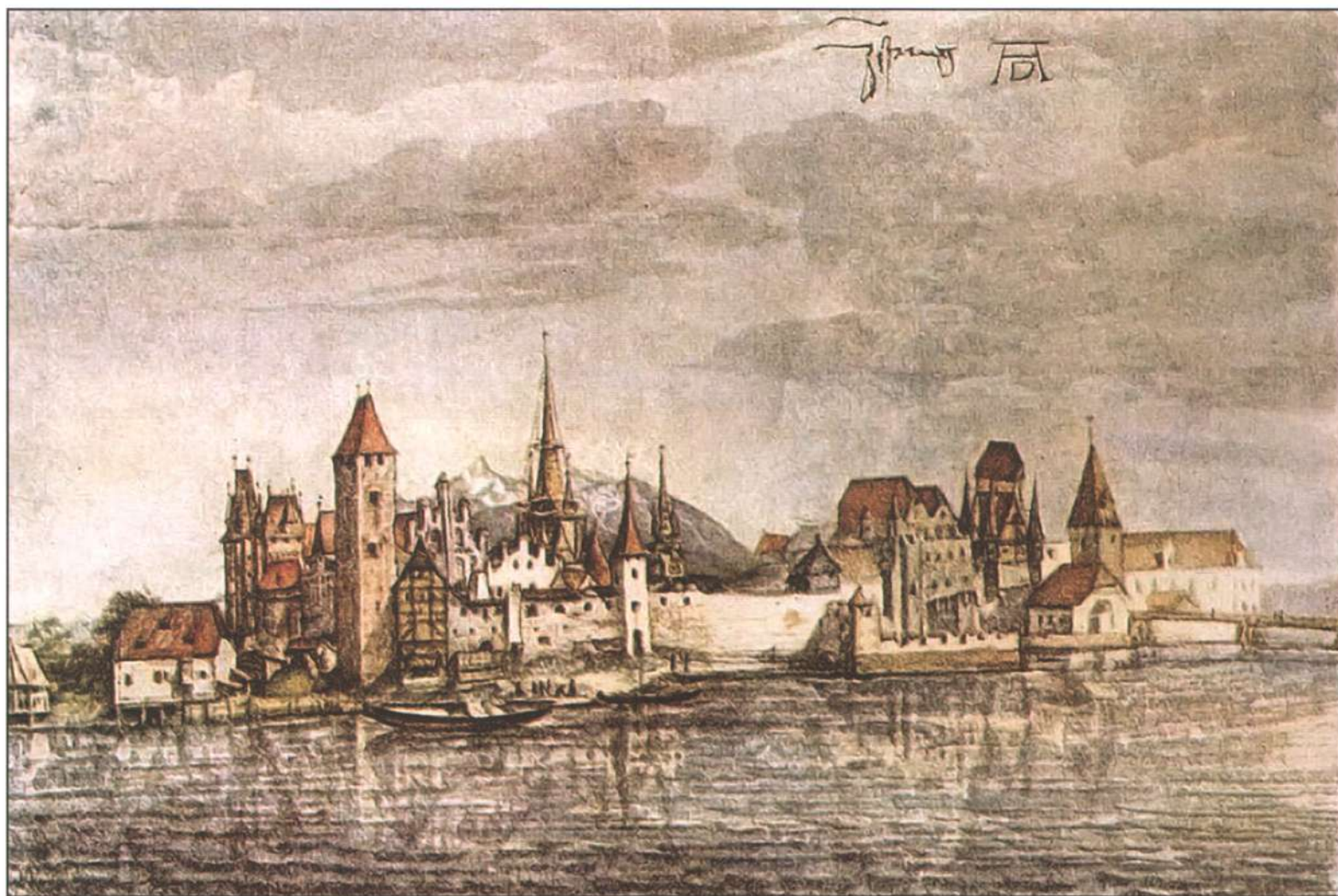
Осенью того же года мастер покинул молодую жену

и отправился в Италию. Главной целью поездки была Венеция, здесь он провел зиму 1494–1495. На родине Возрождения Дюрер познакомился с живописцем Джакомо де Барбари (около 1445–1516), искусство которого оказало на Альбрехта некоторое влияние, проявившееся в стремлении немецкого мастера максимально точно воспроизводить мельчайшие детали. Значительно повлияли на Дюрера гравюры и живописные полотна Андреа Мантеньи (около 1431–1506), что отразилось главным образом в передаче движений, разнообразных сложных ракурсов, разработке перспективного пространства, тяготении к раскрытию психологического настроения персонажей.

Во время пребывания в Италии художник много и неустанно работал, делая наброски, зарисовки с натуры и полотен местных живописцев, но накопленный материал он не спешил использовать в своих произведениях – эти работы служили ему своеобразной школой мастерства, методом изучения окружающего мира.

На обратном пути в Нюрнберг Дюрер создал целую серию пейзажей, выполненных преимущественно акварелью, например «Вид Инсбрука» (1495, Галерея Альбертина, Вена), «Долина Калькройт» (1495, Гравюрный кабинет, Берлин), «Вид Арко» (1495, Лувр, Париж). Все они отличаются удивительным для того времени чувством цельности пространства и большой точностью в передаче особенностей южных

*Вид Инсбрука. 1495*





ландшафтов. В акварелях природа не противопоставлена человеку, а является неотъемлемой частью бытия, сотворенного Богом и одухотворенного красотой и гармонией. Например, в работе «Вид Арко» мастер изобразил прекрасный пейзаж с замком на высокой скале, возле которой располагается небольшая деревушка. Художник стремился передать глубину пространства и неровности ландшафта, любовно запечатлел все подробности прекрасного уголка природы. Впоследствии Дюрер использовал некоторые из этих мотивов в дальнейших своих работах.

Поездка в Италию обогатила творческую манеру художника, расширила его кругозор, сформировала взгляды на роль творческой личности в современном мире.

*Вид Арко. 1495*

### Ранние произведения

Приехав из Италии, Альбрехт Дюрер обосновался в Нюрнберге и открыл собственную мастерскую. Начало самостоятельной деятельности — один из самых насыщенных периодов его творческой биографии, тогда он работал сразу в нескольких областях искусства: живописи, гравюре на дереве и гравюре на меди.

Около 1496 он получил свой первый крупный заказ на создание большой алтарной композиции, которая ныне известна под названием «Дрезденский алтарь» (Картинная галерея, Дрезден). Центральная

часть триптиха, изображающая сцену поклонения Богоматери Младенцу Христу, имеет сложное композиционное построение, в то время как боковые створки – более простое, они представляют полуфигуры святых Антония и Себастьяна.

В средней части алтаря, в центре, перед безмятежно спящим на белой подушке маленьким Иисусом склонилась Мария. Ее руки сложены в молитвенном жесте, с настороженностью Она смотрит на Сына, словно уже переживает за предстоящие Ему смертные муки. Образ Богоматери, облаченной в сине-зеленые одежды и белое покрывало, напоминает «итальянских» Мадонн. Сцена поклонения представлена Дюрером на фоне просторной комнаты, за окном которой изображен городской пейзаж. Через открытую в соседнее помещение дверь видна мастерская, где работает Иосиф. Помимо Марии с Младенцем в ближней комнате находится большое количество ангелов, двое из них держат над головой Женщины корону, другие с кадилами в руках осевают Ее ладаном. Кажется, с ангелами в тишину пространства проникает тихая нежная музыка. В нижнем левом углу композиции один из этих малышей обмахивает Иисуса опахалом.

На правой створке алтаря изображен святой Себастьян. Его обнаженная фигура трактована очень реалистично, без идеализации. Так же как Марию, святого окружает сонм маленьких ангелов, представленных в самых различных позах и ракурсах – сказывается влияние Андреа Мантеньи. Некоторые ангелоч-

ки пытаются укрыть Себастьяна пурпурным плащом, другие же держат над его головой нимб.

На левой створке представлен святой Антоний. Над его головой, так же как в центральной и правой частях триптиха, кружат ангелы. Здесь они вступили в единоборство с демонами, пришедшими искушать Антония. Красочная гамма полотна немногословна, в колорите господствуют сине-зеленые, охристые и белые тона. Мягкую гармонию дополняют яркие красные цветовые акценты.

Параллельно с живописью Дюрер активно занимался гравюрой, которой отдавал явное предпочтение. Работая в этом виде графического искусства, мастер создавал в техниках ксилографии и гравюры на металле произведения, представляющие религиозные и мифологические сюжеты, но с несколько новым оттенком. В его листах библейские рассказы или мифы наполняются предметами быта, реалистическим пейзажем, портретными характеристиками персонажей. В них наряду с аллегорическими фигурами в сюжетную канву гармонично входят реально существующие герои, современники художника: крестьяне, горожане, всадники, император. Эти произведения Дюрера отличаются подробной детализацией каждого образа, будь то фигуры людей или обстановка, окружающая их. Однако главным действующим лицом все же является человек, и основное внимание автора сосредоточено непосредственно на точности передачи пластики человеческого тела.

К этому периоду относятся созданные в технике гравюры на меди листы «Святое семейство с

*Дрезденский алтарь. Около 1496*



кузнечиком» (около 1496, Гравюрный кабинет, Берлин) и «Блудный сын» (около 1497, частное собрание).

В работе «Святое семейство с кузнечиком» Богоматерь изображена сидящей на небольшом возвышении в центре композиции. Ее широкая одежда тяжелыми складками ложится на землю. Держа на руках Младенца, Она с теплотой и нежностью смотрит на Него. Около Них на земле спит Иосиф со шляпой в правой руке. Дюрер изобразил уютный немецкий пейзаж с горами и озером, по берегам которого тянутся дома; сверху, среди облаков, – Бог Отец с державою в руке, а также парящий Святой Дух в виде голубя с распростертыми крыльями. В нижний правый угол художник поместил кузнечика, из-за чего гравюра и получила свое название. Это произведение отличается удивительно тонкой проработкой деталей и большой реалистической убедительностью, по своему построению она очень напоминает гравюру «Блудный сын». В ней раскаявшийся путник, находящийся посреди постоялого двора в окружении голодных свиней, сгрудившихся около кормушки, возносит Богу свою покаянную молитву. Образы, представленные в обеих работах, отличаются явным стремлением автора к натурализму, а также попыткой мастера передать индивидуальность главных героев не только через их облик, но и с помощью деталей второго плана.

*Святое семейство с кузнечиком. Около 1496*

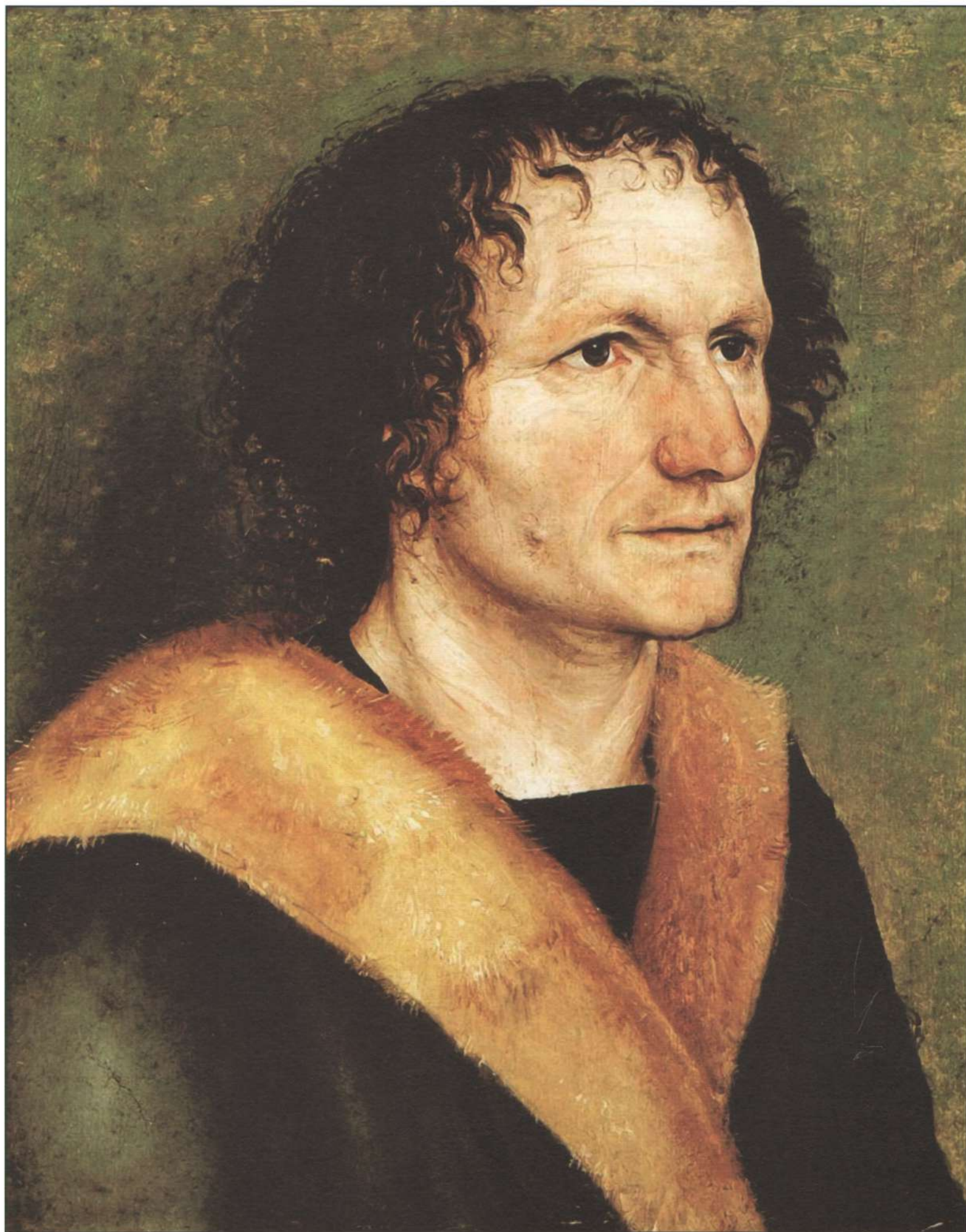


*Блудный сын. Около 1497*

Произведения, выполненные Дюрером в конце XV века, отличаются необычайно высокой напряженностью, что, несомненно, могло быть отражением реально сложившейся на тот момент ситуации в стране.

Все работы мастера тех лет отмечены новизной и смелостью исканий. Так, например, Дюрер первым из немецких художников ввел в национальное искусство жанр портрета, тем самым положив начало его замечательному расцвету.

К 1497 относится портрет «Девушка с распущенными волосами» (Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне). На полотне изображена молодая и очень привлекательная молящаяся девушка. Ее направленный вниз взгляд передает сосредоточенность и отстраненность от внешнего мира. Композиция в большей степени напоминает подготовительную работу для алтаря «Поклонение Младенцу», нежели портрет. Но, каков бы ни был первоначальный замысел, автор не стал использовать это, без сомнения, портретное изображение для последующих религиозных картин. Некоторые исследователи творчества мастера склонны считать, что моделью для полотна послужила жительница Нюрнберга Екатерина Фюрлегер – эту точку зрения в настоящий момент трудно подтвердить или опровергнуть. Однако можно точно утверждать, что «Девушка с распущенными волосами» выполнена с большим мастерством. Дюрер



*Портрет мужчины на зеленом фоне. Около 1497*



*Девушка с заплетенными волосами. Около 1497*

*Девушка с распущенными волосами. 1497*



*Портрет Альбрехта Дюрера-старшего. 1497*

виртуозно написал длинные волнистые волосы, рассыпанные по плечам молодой особы, тонкую светотеневую моделировку ее изящного овального лица. Очень реалистично выглядит темно-зеленое платье, под которым виднеется белоснежная сорочка.

Практически всеми этими художественными качествами обладает «Портрет мужчины на зеленом фоне» (около 1497, собрание Хайнца Кистерса, Кройцлинген). Мастер удивительно точно и правдиво передал образ стареющего человека. Как и девушка с предыдущей работы, тот изображен на зеленом фоне, который контрастирует с лицом и придает ему тем самым некоторую свежесть. Дюрер с большой точностью воспроизвел на полотне все мельчайшие подробности внешности своей модели: морщины около глаз, родинку на щеке с разбегающимися от нее паутинками морщинок, несколько дряблую кожу на шее, тонкие выющиеся волосы, волевой и задумчивый взгляд. В этом портрете автор не только фотографически точно воссоздал облик мужчины, но и передал его решительный характер.

Произведения Дюрера, исполненные им с большим мастерством, быстро завоевали популярность, и вскоре его имя стало известно не только в Германии, но и за ее пределами. Нужно отметить, что такую славу художник приобрел благодаря гравюрам, ведь спрос на этот вид искусства в то время был очень велик.



Четыре всадника Апокалипсиса. Иллюстрация к Апокалипсису. Около 1496–1498



*Семь трубящих ангелов. Иллюстрация к Апокалипсису. Около 1497–1498*

### Апокалипсис

Альбрехт Дюрер был первым из немецких художников, умевшим работать одновременно в двух разных техниках – ксилографии (гравюра на дереве) и гравюре на металле. Первым из названных видов графики обычно занимались живописцы или рисовальщики, в то время как происхождение второго связано с ювелирным искусством, поэтому изготавливали такие произведения обычно ювелиры. Получив образование в мастерской отца и живописца Вольгемута, Дюрер имел возможность усвоить навыки работы в обеих этих техниках.

Однако в своем увлечении он не довольствовался созданием отдельных гравюр: художник является автором целых серий работ, связанных единым повествовательным сюжетом. Первым значительным произведением мастера стал цикл гравюр на дереве, иллюстрирующий Откровение святого Иоанна Богослова.

Серия «Апокалипсис» была выпущена в свет в 1498 в двух изданиях (одно с текстом на немецком языке, другое – на латинском) и состояла из пятнадцати гравюр. Позже Дюрер добавил к ней титульный лист. Аль-



*Битва архангела Михаила с драконом. Иллюстрация к Апокалипсису. Около 1497–1498*

бом получил широкое распространение в Германии и принес автору огромную славу, став поистине народной книгой. Большому спросу на апокалипсический цикл Дюрера способствовал всплеск тревожных настроений в обществе: накануне наступающего XVI века вся Европа была охвачена распространившимися слухами о близости Второго пришествия Христа и предстоящем конце света. Кроме того, в течение многих столетий в немецком искусстве развивался интерес ко всему фантастическому и бесконечно непознаваемому: «...чаще всего творческая фантазия немецких художников, устремлявшаяся не столько к прекрасному в формах, сколько таинственному, разительному и страшному в содержании, разыгрываясь на мотивы не веселые и жизнерадостные, а мрачные и устрашающие...»<sup>5</sup>. Возможно, еще и поэтому в Германии был так велик интерес к Откровению Иоанна Богослова, к которому довольно часто выполнялись миниатюры и гравюры.

Работать над этим циклом Альбрехт начал еще в 1497. Он выполнил большое количество набросков, зарисовывая уголки пейзажей, фигуры людей и животных. На основе этих натурных набросков



Семиглавый дракон и рогатый зверь. Иллюстрация к Апокалипсису. Около 1497–1498



*Вавилонская блудница. Иллюстрация к Апокалипсису. Около 1497–1498*



*Ангел с ключом от престолной и Видение небесного Иерусалима. Иллюстрация к Апокалипсису. Около 1497–1498*

художник и создавал иллюстрации к Апокалипсису.

Необычайной силой экспрессии из этой серии отличается гравюра «Четыре всадника Апокалипсиса» (Государственная галерея, Карлсруэ). Иоанн Богослов так описывает предстоящее появление всадников: «И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей, и я услышал одно из четырех животных, говорящее как бы громовым голосом: иди и смотри.

Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить. И когда он снял вторую печать, я слышал второе животное, говорящее: иди и смотри.

И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга; и дан ему большой меч.

И когда Он снял третью печать, я слышал третье животное, говорящее: иди и смотри. Я взглянул, и вот, конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей. <...>

И когда Он снял четвертую печать, я слышал голос четвертого животного, говорящий: иди и смотри.

И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всад-

ник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными» (Откровение святого Иоанна Богослова, 6; 1–8).

Работая над иллюстрацией этого фрагмента Апокалипсиса, Дюрер продемонстрировал незаурядное мастерство в области композиционного построения. Скачущие во весь опор всадники – смерть, суд, война, мор – сминают все на своем пути, не разбирая ни званий, ни сословий, рождая у зрителя впечатление неотвратимости их нашествия и фатальности происходящего. Их жесты и движения резки, мрачные лица исполнены гнева и ярости. В левом углу гравюры, около четвертого всадника, мастер изобразил вырвавшееся из ада чудовище с открытой пастью, готовое проглотить старца, чью голову венчает роскошная корона. Над всадниками высоко в облаках парит ангел. По всеокрушающей силе порыва и мрачной экспрессии эта композиция не имеет ничего равного в немецком искусстве того времени.

В целом Дюрер довольно точно воспроизвел описанные в Откровении события, добавив от себя лишь фигуры монстра и ангела. Однако в отличие от более ранних, созданных до него иллюстраций

Откровения он дал этому сюжету новое композиционное решение. Так, например, в Бамбергском Апокалипсисе (1000–1020, Городская библиотека, Бамберг) фигуры всадников представлены в четырех разных миниатюрах, к тому же рядом с каждым из них изображено по одному символистическому животному. Дюрер же отходит от этой традиции.

В гравюрах к Апокалипсису мастер умело сплел воедино религиозную тему с бытовыми деталями и аллегорическими фигурами; он гармонично ввел в повествовательную канву реальные образы крестьян, священников, горожан. Такое решение часто использовали художники Возрождения, но заслуга Дюрера состоит в том, что он своими находками, в том числе и композиционными, перешагнул через иконографические рамки иллюстрирования Откровения Иоанна Богослова и создал произведения, отмеченные необычайно высокой напряженностью и динамизмом.

Благодаря этим выразительным работам Дюрера жанр гравюры был поднят на более высокую ступень развития.

## Совершенство стиля

В конце 1490-х художник создал ряд произведений, которые поставили его в ряд лучших портретистов того времени. Известно, что Дюрер очень высо-

ко ценил этот жанр и впоследствии, перечисляя достоинства живописи, писал, что важнейшей из ее заслуг является способность сохранять для потомства облик человека. В дальнейшем мастер постоянно создавал портреты не только красками, но и в различных графических техниках. Таким образом, человек с его мыслями и чувствами стал одной из центральных тем творчества художника.

К числу наиболее известных произведений этого времени относятся два «Автопортрета» (1498, Музей Прадо, Мадрид; 1500, Старая Пинакотека, Мюнхен), «Портрет Освольта Креля» (1499, Старая Пинакотека, Мюнхен), «Портрет Ганса Тухера» (1499, Государственное художественное собрание, Веймар), «Портрет Эльсбет Тухер» (1499, Музей земли Гессен, Кассель).

Изображая современников, Дюрер свою главную задачу видел в том, чтобы показать, чем отличается его модель от других людей. Образы, созданные мастером, получились напряженными, внутренне беспокойными, динамичными. Подробная детализация, свойственная художникам позднеготического искусства и ранним работам самого Дюрера, перерастает в перечисленных выше портретах в реализм. Ярким тому примером служит «Автопортрет» (1498).

Это произведение во многом напоминает полотно мастеров Возрождения. Живописец изобразил себя

*Автопортрет. 1498*



*Портрет Освольта Креля. 1499*





*Портрет Ганса Тухера. 1499*

в легком трехчетвертном повороте к зрителю. Он стоит около окна, из которого открывается прекрасный пейзаж. Альбрехт предстает перед нами в добротном черно-белом костюме, поверх которого наброшен коричневый плащ, поддерживаемый шелковым декоративным шнуром. Изысканная одежда подчеркивает красоту и одухотворенность тонкого лица юноши, одетого по моде того времени. Голову Дюрера покрывает шапочка-берет, из-под которой на плечи молодого человека падают роскошные золотистые кудри. Головной убор украшен большой кистью и в целом повторяет колористический строй одеяния.

В этой работе Дюрер блестяще упорядочил все элементы композиции. Он четко выстроил пейзаж и интерьер, в которых присутствуют только необходимые элементы. Гордая осанка, роскошь одежда, внутренняя монументальность и мажорная колористическая гамма наполняют эту работу интонациями парадного портрета, пронизанного духом итальянской живописи Высокого Возрождения. Это автопортрет нового типа, на котором представлен волевой, страстный художник, уверенный в своем таланте. В Германии подобные полотна тогда еще никто не писал. Дюрер первым из соотечественников осмелился изобразить себя благородным дворянином, а не простым ремесленником, к которым тогда относили его собратьев по цеху. В этом произведении он показывает себя человеком нового времени – эпохи Возрождения,



*Портрет Эльсбет Тухер. 1499*

свободной духовной личностью, полной гуманистических идеалов.

Год спустя Дюрер написал «Портрет Освольта Креля». Эта работа была создана в то время, когда Крель представлял в Нюрнберге интересы одной из крупнейших торговых компаний. Молодой человек изображен на фоне ярко-красной драпировки в отороченной мехом шаубе (верхняя мужская распашная одежда, имевшая расширенный силуэт, на подкладке). В левой части картины художник запечатлел небольшую узкую полосу пейзажа, которая словно случайно осталась не скрытой от глаз зрителя за занавесом.

В этом портрете мастеру удалось передать не только ничем не приукрашенную внешность Креля – это и асимметричные черты лица, и складка между бровями, крупный нос, тяжелый взгляд, но и показать его взрывной и нетерпимый характер. Известно, что за несколько лет до написания этого портрета Освольт на некоторое время был заключен в нюрнбергскую тюрьму за непристойное поведение на карнавале.

В 1500 Дюрер написал еще один «Автопортрет», представив себя в образе Христа. В отличие от более ранних автопортретов здесь он изображен не в три четверти, а строго в фас с непокрытой головой на темном фоне. Его красивые волосы свободно падают на плечи, ложась поверх шаубе, правой рукой он придерживает на груди ее меховую оторочку.



Автоморфет. 1500

Ровный свет выхватывает из полумрака лицо, кисть руки, некоторые пряди роскошно написанных волос, подчеркивая их рельефную скульптурность.

В этом портрете Дюрер предстает перед зрителем художником, размышляющим о вечном. Современному зрителю может показаться кощунством тот факт, что мастер изобразил себя в образе Спасителя, но для немцев того времени в этом не было ничего отталкивающего или вызывающего. В начале XVI века верующим Христос представлялся идеальным, абсолютно гармоничным Человеком, поэтому каждый христианин в меру своих сил должен был стремиться уподобиться Ему.

В правой части композиции Дюрер сделал надпись на латыни: «Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis hic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII». Примерный перевод звучит так: «Альбрехт Дюрер, нюрнбержец, написал сам себя красками, когда прожил двадцать восемь лет». Напротив указал год и поставил свою монограмму. Это произведение ознаменовало собой блистательный расцвет мастерства немецкого художника.

Около 1503 Дюрер исполнил «Алтарь Паумгартнера» (Старая Пинакотекa, Мюнхен) по заказу



*Молодой заяц. Фрагмент. 1502*

*Горожанка Нюрнберга в платье для церкви. Фрагмент. 1500–1501*



*Немезида. Около 1501–1502*



*Ирис. Около 1503*



*Большой кусок дерна. 1503*

богатой нюрнбергской семьи Паумгартнеров, которые планировали пожертвовать его местной церкви Святой Екатерины. Художник украсил внешние и внутренние створки алтаря четырьмя разнообразными живописными сюжетами. На центральной части триптиха изображено Рождество, на боковых – святые: справа – Евстахий со штандартом, на котором красуется олень, а слева представлен Георгий с драконом у ног. На закрытых створках алтаря была написана сцена Благовещения с фигурами святых Екатерины и Варвары. Из нее сохранилась только фигура Божией Матери. Образы святых написаны не самим Дюрером, а его учениками.

Сцена Рождества Христова изображена художником на фоне архитектурных руин. Центром композиции является Младенец Иисус, лежащий на пелене, которую поддерживают маленькие ангелы с радужными крыльями. Справа от Него со скрещенными на груди руками сидит Мария в синем платье, на голову Святой Девы накинута белоснежная покрывало; Ее взгляд, полный любви и нежности, устремлен на Сына. Напротив Нее стоит коленопреклоненный Иосиф, облаченный в светло-красные одежды. С трепетом и благоговением он взирает на Жену. На переднем плане изображены маленькие фигурки членов семьи Паумгартнеров, рядом с каждым

помещены щиты с их фамильными гербами. За спиной Богоматери Дюрер изобразил хлев, который больше напоминает часть романского замка, нежели простого загон для скота. Из окна полуразрушенного здания, находящегося напротив, выглядывают два пастуха; еще двое поднимаются по лестнице, за их спинами открывается пейзаж с извилистой речкой и холмом, на котором они получили известие от парящего в небе ангела о рождении Спасителя.

Нужно отметить, что действие в сцене Рождества обычно представлялось происходящим поздним вечером или ночью. Дюрер же отошел от этой традиции, показав, что Христос родился днем.

На створках триптиха изображены святые, облаченные в современные художнику рыцарские одежды. Манускрипт XVII века отмечает, что две эти доски были написаны в 1498, моделями для образов небожителей послужили сами братья Паумгартнеры: Стефан позировал для образа святого Георгия, а Лукас — святого Евстахия. Таким образом, эти части триптиха являются самыми ранними документально подтвержденными фактами, когда художник придал донаторам (заказчикам) сходство с благочестивыми святыми. В 1614 Иоганн Георг Фишер по заказу баварского курфюрста Максимилиана I обновил алтарь, внося в него некоторые коррективы. Так, например, он заменил черный фон в боковых створках, превратив его в пейзажный задник. В композицию правой доски была добавлена фигура оленя, а левой — коня. Донаторов в центральной части триптиха полностью записали, так как они «вышли из

моды». Все поздние доработки были удалены в ходе реставрации 1903.

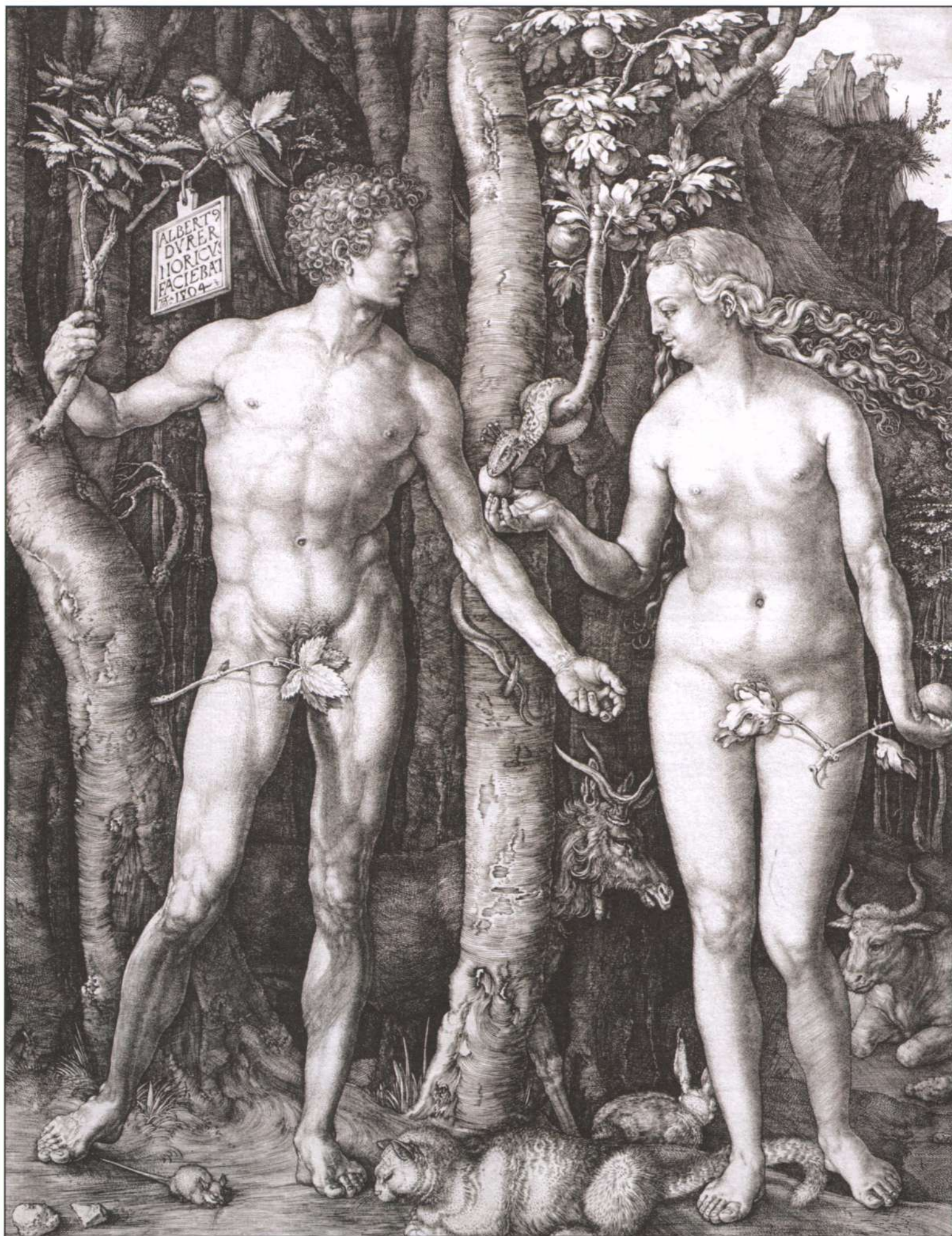
В начале XVI века в творчестве Дюрера произошел заметный перелом. Мастер еще после возвращения из своих странствий начал проявлять интерес к изображению обнаженной натуры и пространства, а уже примерно с 1500 стремился овладеть научно обоснованной теорией построения гармоничных пропорций человеческого тела, а также изучал законы линейной перспективы. Первые результаты его исследований в этой сфере нашли свое отражение в гравюрах на меди, например в «Немезиде» (около 1501–1502, Музей Метрополитен, Отделение рисунка, Нью-Йорк). Здесь Дюрер стремился изобразить прекрасную обнаженную женскую фигуру, исходя из разработанной им теории пропорций.

В этот период художник много работал в области рисунка, стараясь найти четкую и строго выверенную систему для изображения мужского и женского тела. Итогом многочисленных поисков стала гравюра «Адам и Ева» (1504, Британский музей, Отдел гравюры и рисунка, Лондон). В этой работе он впервые попытался воплотить классический идеал красоты, используя геометрию для передачи пропорций идеального человеческого тела.

Дюрер изобразил прародителей стоящими около дерева познания добра и зла. Ева держит в левой руке уже сорванное яблоко, а правой принимает от змея еще одно, чтобы передать его Адаму, придерживающему

*Алтарь Паумгартнера. Около 1503*





Адам и Ева. 1504



Маленький конь. 1505



Портрет венецианки. 1505



*Портрет Буркарда фон Шпейера. 1506*

ветку, на которой сидит попутай и висит табличка с надписью на латыни: «Albertus Durerus Noricus faciebat. 1504». Примерный перевод звучит так: «Альбрехт Дюрер, нюрнбержец, сделал. 1504». Около ног первых людей сидят кошка, мышь, заяц, а в некотором отдалении от них расположились лось и бык.

В этом произведении Дюрер достигает гармонии в построении фигур и создании впечатления объемной формы, преодолевает линейность рисунка и некоторую изломанность движений, присутствовавшую в его ранних работах.

Параллельно с гравюрой на меди мастер занимался и ксилографией. Если, работая в первой технике, он стремился достичь изображения идеальных пропорций, то во второй сосредоточил внимание на развитии повествования и передаче настроений и чувств. Так, например, в период 1502–1505 Дюрер исполнил серию из семнадцати листов, посвященную жизни Божией Матери. Позже художник дополнил серию еще тремя листами и издал ее в виде отдельной книжки.

## Второе путешествие в Венецию

Осенью 1505 Дюрер вновь покинул родной Нюрнберг и отправился в Венецию – богатейший торговый город, один из блестящих центров культуры и искусства Италии. Чтобы предпринять это путешествие, живописец был вынужден взять в долг некоторую сумму денег у своего друга гуманиста Вилибальда Пиркгеймера. Чувствуя себя безмерно обязанным ему, Дюрер выполнял многочисленные просьбы Пиркгеймера, покупая для него драгоценные камни, украшения, ковры, венецианское стекло. Известно несколько случаев, когда Пиркгеймер, оставшись недовольным покупкой Дюрера, отсылал непонравившийся товар обратно в Венецию, из-за чего художник оставался в двойном накладе: первый раз, когда потратил свое время, совершая покупку и отправку вещи, второй – заплатив за нее из своего кармана.

О времени пребывания мастера в Венеции известно из переписки приятелей<sup>6</sup>.

Уже в первом письме, датированном 6 января 1506, художник сообщил другу о том, что получил заказ на исполнение алтарного образа для церкви Святого Варфоломея, где обычно молились немцы, проживавшие в Венеции. Работа над этим произведением продвигалась довольно медленно, о чем Дюрер писал своему другу в нескольких письмах, сожалея, что вынужден отказываться от других выгодных заказов.

Образ получил название «Праздник четок» (1506, Национальный музей, Прага). В центре этой многофигурной композиции восседает облаченная в голубое платье Мадонна, держащая на руках Иисуса. Они изображены на фоне темно-зеленого балдахина, который на шнурах поддерживают маленькие ангелы.

Марино с Младенцем окружают святые и донаторы. Богородица возлагает венок на голову императора Максимилиана I, в то время как Христос – папы Юлия II,



Праздник четок. Фрагмент. 1506





*Двенадцатилетний Христос среди книжников. 1506*

облаченного в роскошное одеяние, которое украшено золотым шитьем и драгоценными камнями. На первом плане Дюрер изобразил золотоволосого ангела, играющего на музыкальном инструменте. Весь второй план доски занимают коленопреклоненные донаторы – члены венецианской немецкой общины.

Когда художник закончил «Праздник четю», он был удостоен высочайших похвал. Такой творческий успех Дюрера заставил замолчать злых завистников, распускавших слухи о том, что немец – хороший график, но совершенно не умеет обращаться с красками. Некоторые местные живописцы были до такой степени негативно настроены по отношению к мастеру, что тому часто приходилось скрываться, опасаясь быть отравленным. Однако, несмотря на это, среди представителей итальянского культурного общест-

ва Дюрер имел много хороших знакомых и друзей.

В Италии было создано произведение «Двенадцатилетний Христос среди книжников» (1506, собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид). Если над предыдущей работой он трудился пять месяцев, то эту закончил всего за пять дней. Композиция картины включает семь фигур, изображенных на темном нейтральном фоне. В центре полотна стоит юный золотоволосый Христос, облаченный в простую темно-синюю одежду; со всех сторон Его окружают ученые мужи, с которыми Он ведет беседу. На первом плане изображены два седобородых старца, один из них внимает словам Спасителя, положив руки на закрытую книгу, в то время как другой задумался и, всматриваясь вдаль, держит раскрытый кодекс. Человек, стоящий рядом с Иисусом, – самый непримиримый оппонент Христа: вывод об этом можно сделать, исходя из характера его жестов. Один из находящихся в левом верхнем углу композиции



Адам и Ева. 1507



*Мученичество десяти тысяч христиан. 1508*

слушает Господа, а другой, желая опровергнуть слова Спасителя, ищет нужные строки в книге. Человек, изображенный в правом верхнем углу, с любопытством наблюдает за спорящими людьми.

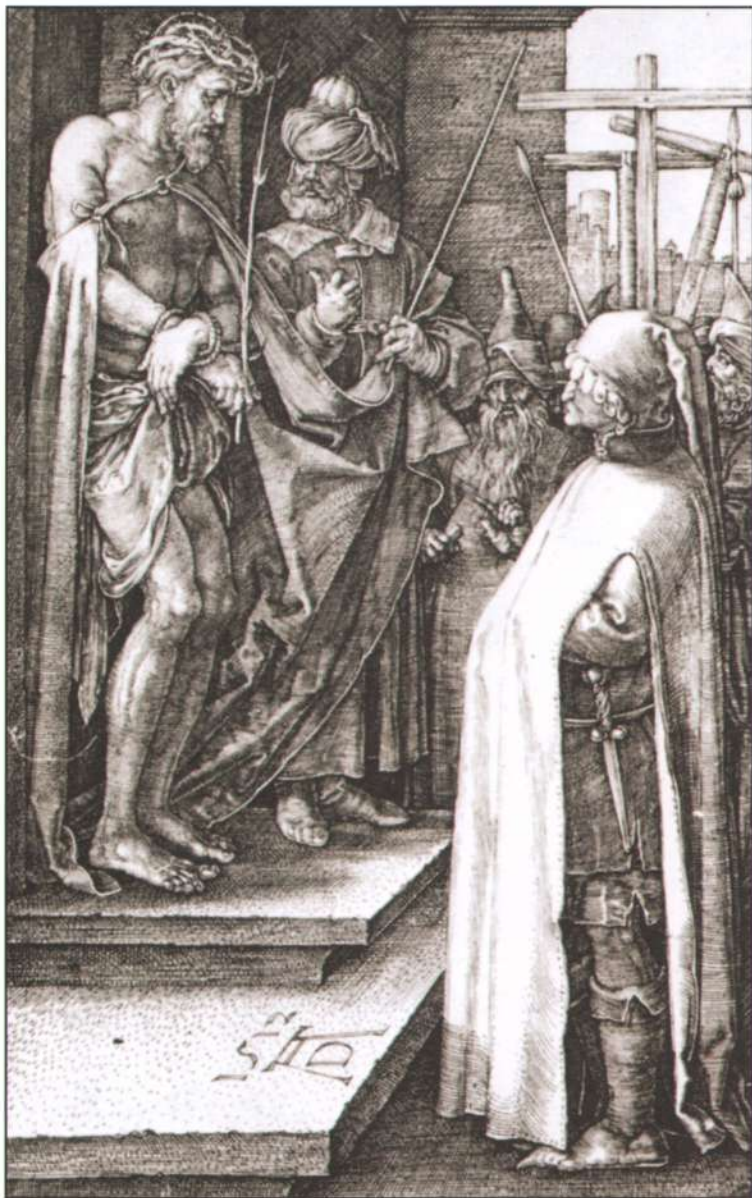
У каждого персонажа этой картины индивидуа-

лизированы черты лица; автор также сосредоточил свое внимание на жестах героев. Именно руки и язык жестов приобретают здесь особенное значение. Возможно, вся работа была задумана и исполнена Дюрером с целью получения навыков изображения пластики и различных ракурсов кистей рук.

К концу 1506 художник начал приводить свои дела



Поклонение святой Троице (Алтарь Ландауэр). 1511



*Се человек. Из серии «Страсти Христа». 1512*

в Италии в порядок, намереваясь вернуться на родину. Но, привыкнув к теплему климату и сблизившись со многими живописцами, гуманистами и философами, он не очень хотел покидать эту землю. Поэтому Дюрер отправился в Болонью – старейший университетский город Италии, где остался на некоторое время, постигая под руководством одного из местных мастеров секреты перспективы. Затем он вернулся в Венецию и уже оттуда все-таки выехал в Германию.

В начале 1507 Дюрер прибыл в Нюрнберг. Поездка в Венецию оказалась весьма удачной и поправила материальные дела художника, что дало ему возможность расплатиться с долгами и купить для своей семьи новый дом.

По возвращении на родину Дюрер создал ряд картин, в которых использовал заимствованные в Италии приемы изображения обнаженного тела и некоторые композиционные принципы. Например, практически сразу же после приезда мастер стал работать над диптихом «Адам и Ева» (1507, Музей Прадо, Мадрид). Створки стали первым изображением обнаженной натуры в немецком искусстве того времени. Тради-

ционно этот сюжет трактовался художниками как сцена грехопадения, где первых людей, вкушивших плоды древа познания, изгнали из райского сада. Из-за совершенного греха они сами и их потомки были осуждены на тяжелый труд и невзгоды. Такую же трактовку сюжета мы видим и в одноименной гравюре Дюрера, исполненной им еще до второго путешествия в Италию. Но в 1507 мастер иначе представил библейский сюжет. Он превратил его в торжественный гимн во славу человека, созданного по образу и подобию Бога Творца.

## Мастерские гравюры

Постепенно графика, занятия которой Дюрер не оставлял все эти годы, снова вышла на первый план в его творчестве, причем на этот раз стала преобладать резцовая гравюра. 1510-е стали временем блестящего расцвета графического искусства мастера.

В феврале 1512 Нюрнберг посетил правитель Священной Римской империи Максимилиан I. К приезду

*Воскресение. Из серии «Страсти Христа». 1512*





*Рыцарь, Смерть и Дьявол. 1513*

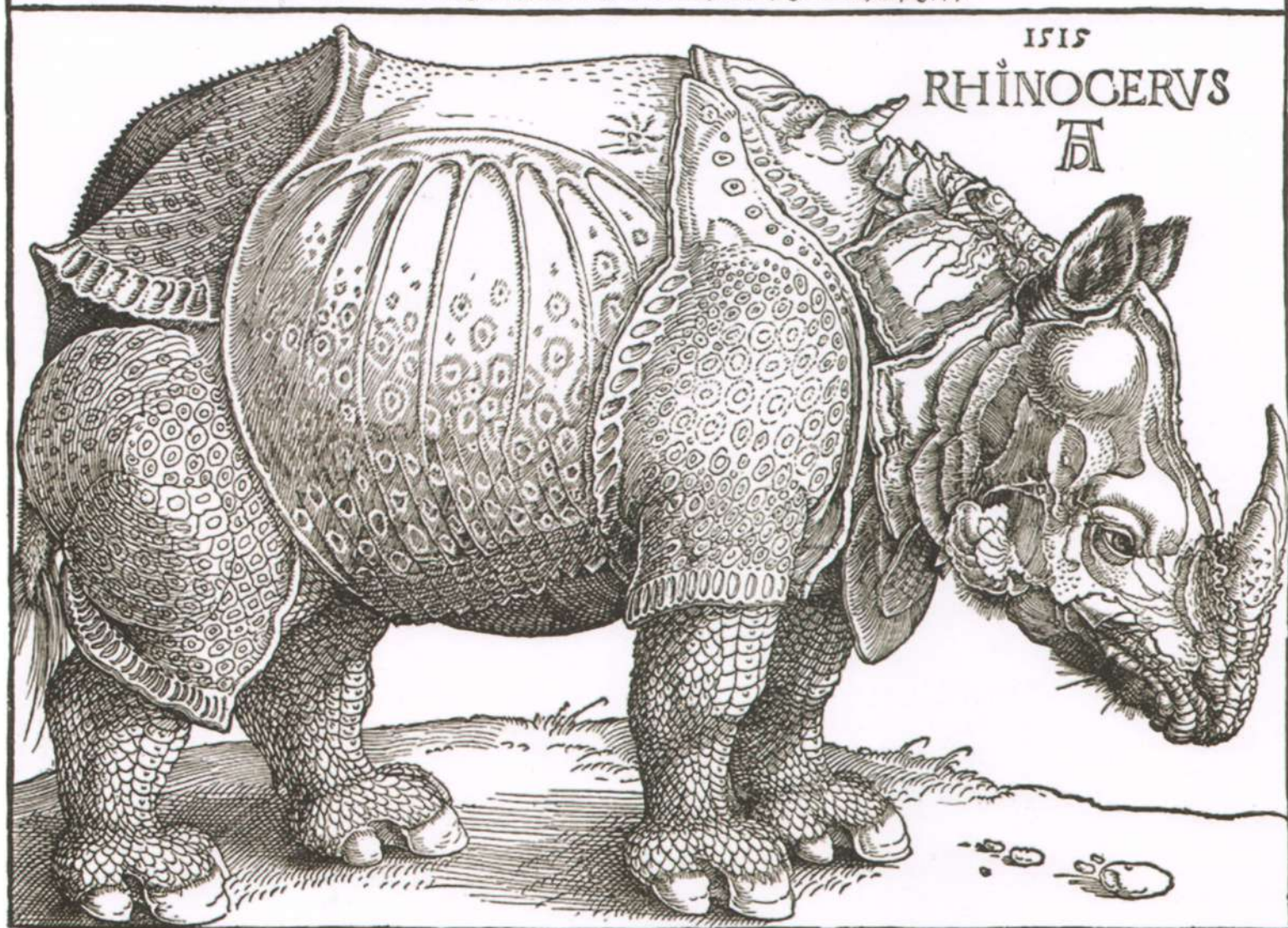


Святой Иероним в келье. 1514



Меланхолия I. 1514

Nach Choistiegeburt: 1513. Jar Abi. May hat man dem großmechtigsten König Emanuel von Portugal/gen Lysabona aus India pracht/ ain solch lebendig Thier. das nennen sie Rhinocerus/ Das ist hie mit all seiner gulten Abconterfect. Es hat ein farb wie ein gepfeckelter schädelrot/ vnd ist von dicken schalen vberleget sehr fest/ vnd ist in der gröss als der heilffande/ aber niderlicher von baynen vnd sehr wehrhafftig es hat ein scharffstachel Horn vorn auff der Claffen/ das besgundt es zu weizen wo es bey staynen ist / das da ein Sieg Thier ist/ des heilffanden Toddefeyndt. Der heilffande fürchtet fast vbel/ den wo es Jhn ankompt/ so laufft Jhm das Thier mit dem kopff zwischen die forden bayn/ vnd reist den heilffanten vnter am bauch auff/ vnd er wüthet Jhn des mag er sich nicht erwehren. dann das Thier ist also gewapnet/ das Jhm der heilffande nichts thun kan/ Sie sagen auch/ das der Rhinocerus/ Schudl/ fraytig/ vnd auch Lauffig / sey.



Носорог. 1515

императора Дюрер исполнил несколько портретов его предшественников. Эти работы настолько понравились Максимилиану I, что он сделал мастеру несколько личных заказов.

Получив таким образом некоторую финансовую независимость, художник стал очень мало работать над крупными заказами, предпочитая посвящать основную часть своего времени творческим поискам.

В 1513–1514 Дюрер создал три большие гравюры на меди: «Рыцарь, Смерть и Дьявол» (1513), «Святой Иероним в келье» (1514), «Меланхолия I» (1514) (все – Государственная галерея, Карлсруэ), вошедшие в историю искусства как «Мастерские гравюры». По виртуозности исполнения эти работы превзошли все предыдущие творения художника.

Гравюра «Рыцарь, Смерть и Дьявол» изображает рыцаря в полном вооружении, едущего верхом на боевом коне вдоль скал, покрытых засохшими деревья-

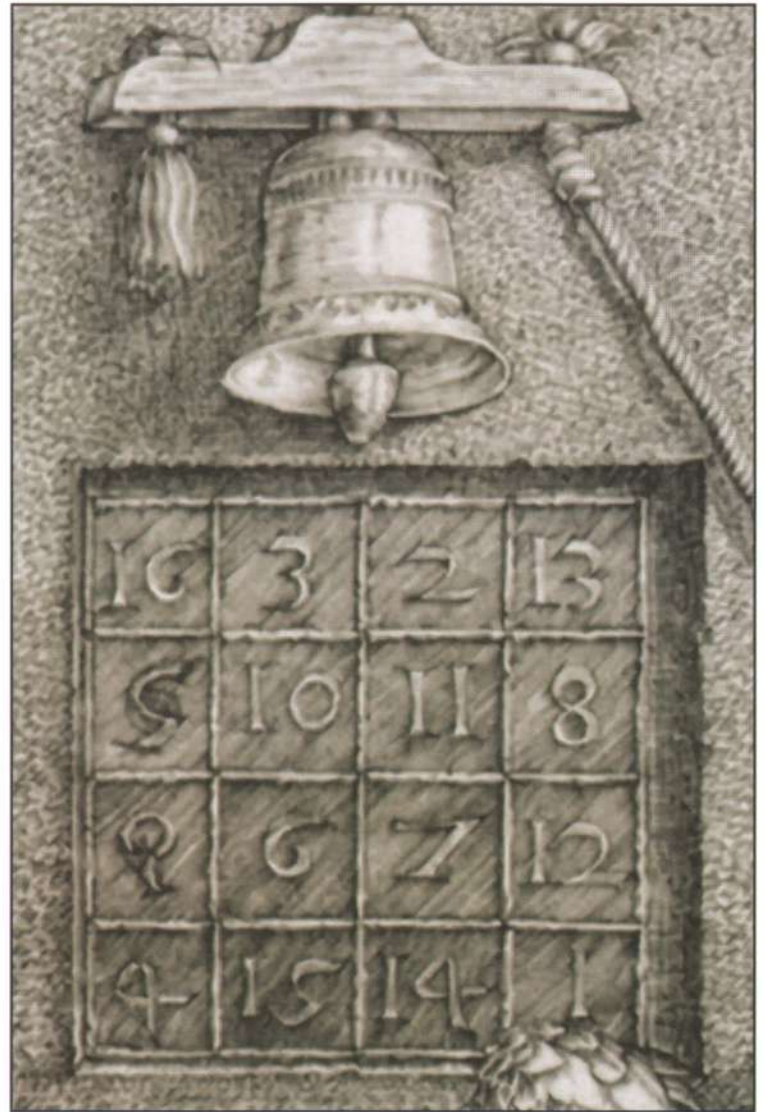
ми и кустарниками. Справа от него, также верхом, едет Смерть – обтянутый кожей скелет со включенной бородой, голову которого венчает корона, оплетенная змеями. В руке он держит песочные часы – напоминание о скоротечности земной жизни. Лошадь Смерти, низко опустившая голову, обращает внимание зрителя на лежащий на дороге череп и табличку с выравненным годом создания работы и монограммой Дюрера. За всадниками идет козлоногий Дьявол, в фантастическом облике которого мастер умело использовал образ волка, дополнив его свиным рылом, ослиными ушами, рогами барана, а также серповидным костяным отростком, торчащим из затылка чудовища.

Однако всадник, сопровождаемый беззаботным псом, проезжает мимо призраков и продолжает путь. Он непоколебимо движется к только ему известной цели. Вера и убежденность в своей правоте придают ему смелости в этом мрачном ущелье. В монументальный образ рыцаря художник вложил глубокий смысл. Для него этот человек является представителем новой

эпохи, он обладает иными внутренними качествами, убеждениями и твердостью духа и отказывается от темных и зловещих предрассудков прошлого.

Похожие интонации присутствуют в работе «Святой Иероним в келье». Здесь Дюрер создает образ ученого, воспевая человеческий разум. Святой Иероним – аскет и церковный писатель, сделавший перевод Ветхого Завета и отредактировавший латинский вариант Нового Завета, изображен в одежде монаха. Он сидит за столом перед невысокой подставкой, на которой пишет священные строки. Его келья больше походит на кабинет ученого эпохи Возрождения. В просторной комнате, вдоль больших окон стоит длинная лавка, на которой лежат несколько книг и подушек; на стене висят широкополая шляпа и песочные часы, а на полках расставлены стеклянные колбы и подсвечники. На подоконнике виден череп – символ победы разума над плотью. На первом плане художник изобразил спящую собаку (символ верности) и льва – постоянного спутника святого. Предание гласит, что однажды, когда Иероним сидел у стен монастыря в Вифлееме, туда пришел лев, который сильно хромал. Вся братия,

*Святой Иероним в келье. Фрагмент. 1514*



*Меланхолия I. Фрагмент. 1514*

увидев хищника, в ужасе разбежалась. Однако святой направился к зверю, и тот поднял больную лапу. Иероним, осмотрев животное, извлек из его лапы занозу. С тех пор лев повсюду сопровождал святого и охранял осла, который служил монахам.

Третья гравюра, вошедшая в этот цикл, – «Меланхолия I». До сих пор значение некоторых деталей этой работы не раскрыто до конца. Главным персонажем произведения является молодая девушка с большими сильными крыльями за спиной. Сложно ответить на вопрос, кто она – ангел, муза или богиня.

Героиня изображена в длинном платье, собирающемся во множество мелких складок, на широком поясе висят присборенные на тесемку кошель и ключи. Голову ее украшает венок. Погруженная в свои мысли дева-муза оперлась на левую руку и смотрит куда-то вдаль. Ее отстраненность от мира заставила застыть все вокруг. Маленький пухлый ангелок не шалит, а спокойно сидит на покрытом материей колесе. Перед ним на земле спит собака, над которой возвышается многогранник. На первом плане разбросаны многочисленные измерительные инструменты, среди которых лежит идеально сделанный шар. Это может



*Мария с гвоздикой. 1516*

означать, что думы ангелоподобного создания – об идеальном устройстве мира.

Она словно знает: хаос можно превратить в порядок, измеряя и рассчитывая, опираясь на достижения науки, добиться равновесия и гармонии.

На стене за спиной девушки висят песочные часы, а рядом с ними – колокольчик, под ним высечен магический квадрат. Сумма чисел по вертикали, горизонтали, всем диагоналям, в каждой четверти (!) и даже угловых равна тридцати четырем. При этом Дюрер так мастерски расставил числа внутри этой таблицы, что в центре нижнего регистра мы видим дату создания гравюры – 1514. На другой стене помещены весы, символизирующие гармонию.

Дальний план занимает морской пейзаж, над которым раскинулась радуга. Под ней в крыльях существа, похожего на летучую мышь, Дюрер выгравировал название произведения – «Меланхолия I». Близко к горизонту светится комета.

Эта гравюра – одно из лучших произведений мастера и, как никакая другая из его работ, ставит перед зрителем большое количество вопросов. Например, почему дева изображена с крыльями, почему она бездеятельна, что означают магический квадрат, разбросанные инструменты и цифра I в подписи, кто звонит в колокол и что это за малыш, так спокойно сидящий на колесе?

В 1514 Дюрер пережил страшную утрату: 17 мая скончалась его горячо любимая мать.

В это время художник продолжал работать для императора Максимилиана. В 1515 он создал для него гравюру на дереве, изображающую несколько стилизованного «Носорога» (Музей изящных искусств, Бостон). Дюрер никогда не видел этого животного и воспроизвел его со слов очевидцев и рисунков других мастеров. Надпись на гравюре гласит: «В 1512 году после Рождества Христова в первый день мая могущественному королю Португалии Эммануилу привезли в Лиссабон живого зверя из Индии, которого они называют носорогом. Здесь изображено, как он выглядит. Цвет его подобен цвету черепашьего панциря, и он плотно покрыт толстой чешуей. И по величине он равен слону, но ноги у него короче, и он хорошо защищен. Спереди на носу он имеет крепкий рог, который он точит повсюду, когда бывает среди камней. Этот зверь – смертельный враг слона, и слон его очень боится. Ибо, где бы он его ни встретил, этот зверь просовывает свою голову между передними ногами слона и вспарывает ему брюхо и убивает его, и тот не может от него защититься. Ибо этот зверь так вооружен, что слон ему ничего не может сделать. Говорят также, что носорог быстрый, веселый и подвижный зверь».

Не имея возможности оплатить выполненные мастером работы, Максимилиан обязал нюрнбергский

*Молящаяся Мария. 1518*





Портрет императора Максимилиана I. 1519

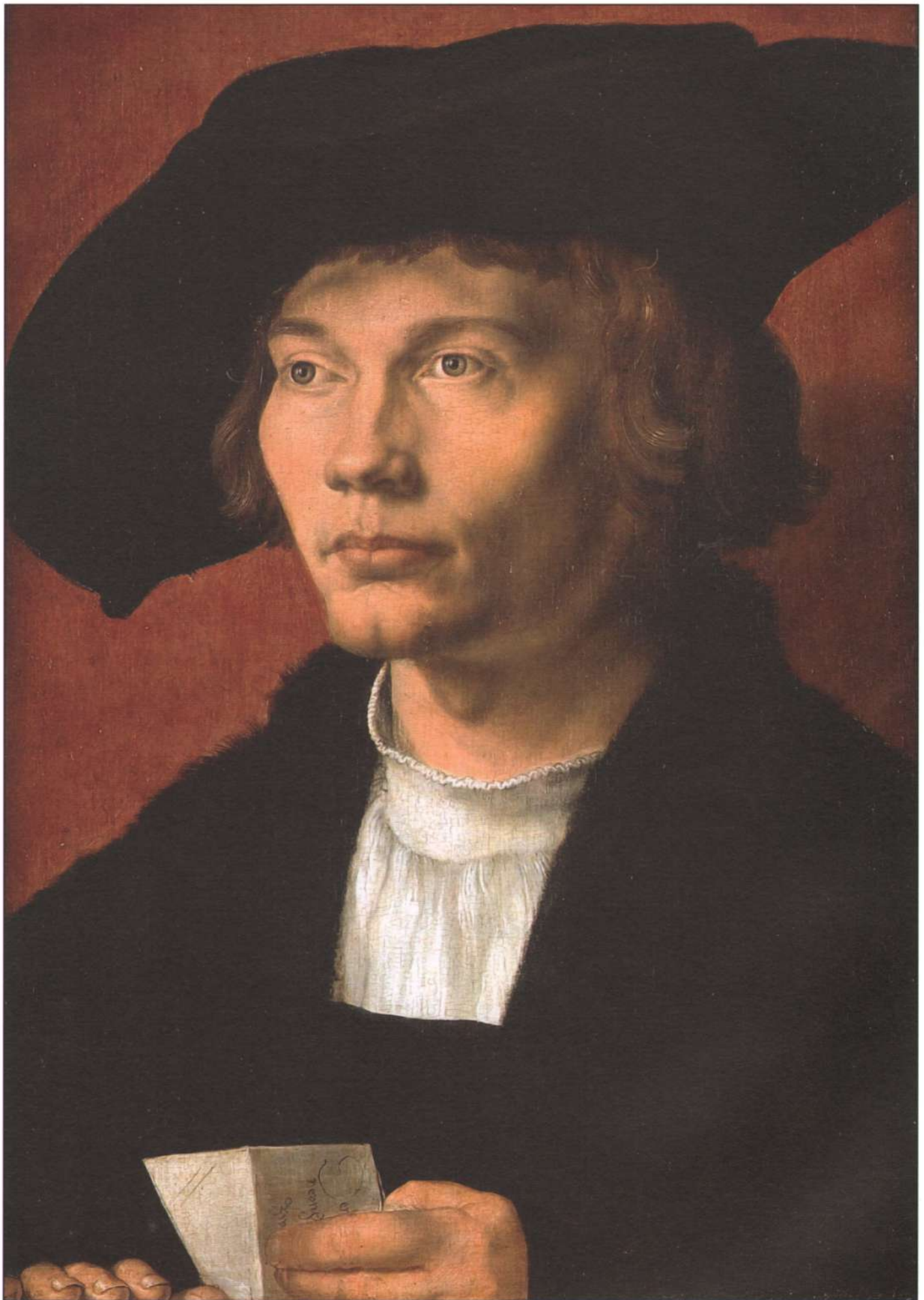


*Дева Мария с Младенцем и святой Анной. 1519*

Совет выплачивать Дюреру пожизненную ренту из той суммы, которую город ежегодно вносил в императорскую казну.

В 1515–1518 художник работал в новой, толь-

ко возникшей технике офорта. От резцовой гравюры офорт отличается тем, что рисунок выполняется не резцом, а вытравливается кислотой. Сначала пластину покрывали особым кислотоупорным лаком, на котором специальным инструментом процарапывали линии рисунка. Затем подготовленную пластину



Портрет молодого человека (Бернхарт ван Рестен (?). 1521



*Портрет художника Лукаса ван Лейдена. 1521*

опускали в кислоту и в местах, где металл был обнажен, кислота, разъедая его, образовывала углубления. После травления оставшийся лак снимали с «доски». Перед печатью на пластину наносили краску, а затем счищали ее, в результате чего она оставалась только в протравленных углублениях. Во времена Дюрера эта техника преимущественно применялась для нанесения узоров на оружие и доспехи. Создав несколько офортов, мастер разочаровался в ней и прекратил работать в этом направлении.

В 1519 художника постигла неприятность: 12 января внезапно скончался император Максимилиан I, и Совет Нюрнберга отказался выплачивать Дюреру дарованную ему пожизненную пенсию без распоряжения нового правителя.

## Поездка в Нидерланды

**Ч**тобы получить от нового императора Карла V подтверждение назначенного содержания, художник вместе со своей женой 12 июля 1520 отправился в Нидерланды. Путь их лежал через Бамберг, где Дюрер подарил местному епископу и меценату Георгу III несколько своих гравюр, а взамен получил рекомендательные письма и открытый лист, освободивший мастера от уплаты таможенных пошлин.



*Портрет негритянки Катерины. 1521*

Приехавший в Антверпен Дюрер был очень хорошо встречен местными художниками, которые в честь его прибытия устроили настоящий праздник. Обосновавшись в этом городе, живописец совершал непродолжительные поездки по различным местам с целью посмотреть страну и изучить ее культурное наследие. Так, например, в конце августа супруги отправились в Брюссель, где им оказали еще более радушный прием. Немного задержавшись здесь, Дюрер выполнил углем портрет Эразма Роттердамского (который в 1526 использовал для создания одноименной гравюры).

Пробыв в Антверпене довольно продолжительное время, мастер создал несколько портретов, среди которых выделяется «Этюд головы девяностотрехлетнего мужчины» (1521, Галерея Альбертина, собрание графики, Вена). Для этой работы характерны четкость и целостность в трактовке малейших деталей и нюансов внешности пожилого человека.

В начале 1521 Дюрер с женой по приглашению датского короля Христиана II отправился в Брюссель, где был приглашен на обед, устроенный королем для императора Карла V, эрцгерцогини Маргариты и гостившей там испанской королевы. Получив подтверждение от Карла о пожизненной пенсии, 12 июля 1521 супруги отправились домой.

За время отсутствия Дюрера в Германии произошло



Этюд головы девяностотрехлетнего мужчины. 1521



Портрет Ульриха Варнбюлера. 1522

несколько событий, имевших первостепенное значение для всей страны. Реформация начала входить в свою активную фазу. С целью остановить распространение лютеранства был издан Вормсский эдикт, в котором Мартин Лютер был назван еретиком и преступником, также был наложен запрет на чтение его книг. Лютер несколько лет скрывался в Вартбургском замке, находясь под покровительством саксонского курфюрста Фридриха III, где начал переводить Новый Завет на немецкий язык.

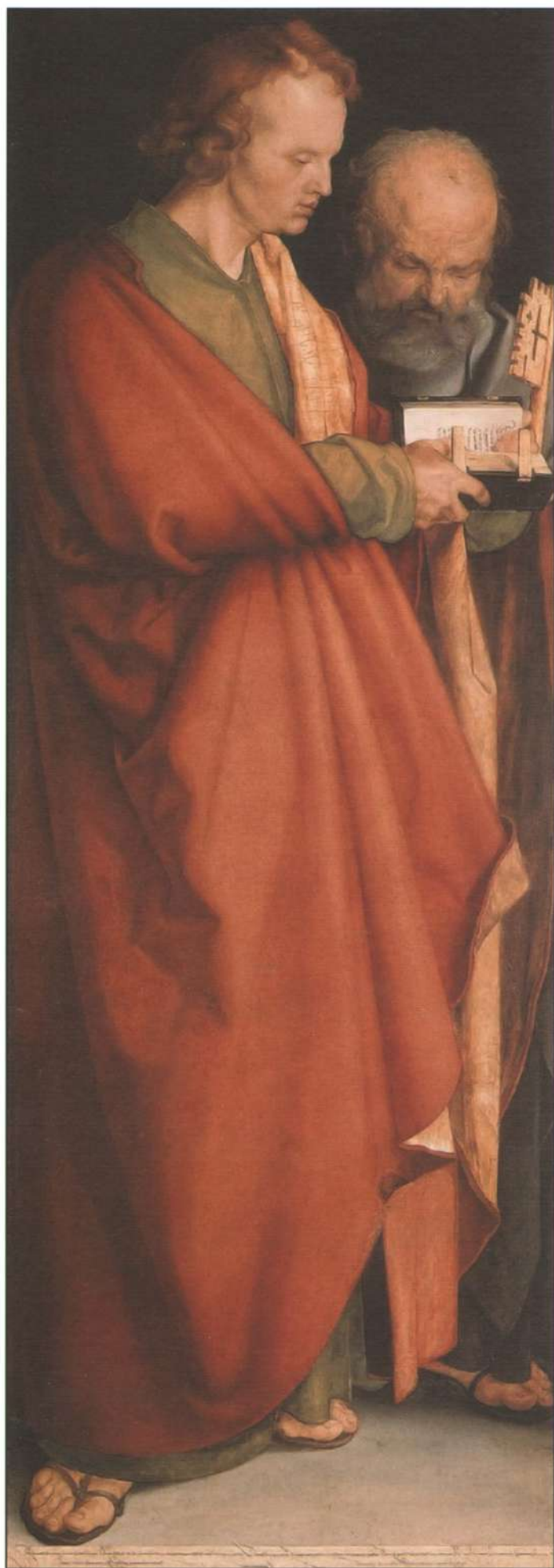
Эти события довольно сильно повлияли на художника. В своем дневнике он записал: «Пусть каждый, кто читал сочинение Мартина Лютера, посмотрит, насколько ясно и понятно его учение, в котором он проповедует свое евангелие. <...> О Боже,

если Лютер умрет, то кто же будет нам с такой ясностью проповедовать святое евангелие?»<sup>7</sup>

Количество произведений, созданных Дюрером после возвращения из Нидерландов, заметно сократилось относительно более ранних периодов. Теперь основное внимание мастера было сосредоточено на создании портретов своих современников. Реализм в композициях поздних работ достигается через правдивую передачу пластики движений человеческого тела, жестов и поз. В портретах этого периода нет никакой излишней детализации в изображении модели, главное – чувства и переживания.

*Портрет Вилибальда Пиркгеймера. Фрагмент 1524*





Четыре апостола. Левая часть диптиха.  
Святые Иоанн и Петр. 1526



Четыре апостола. Правая часть диптиха.  
Святые Марк и Павел. 1526

## «Четыре апостола»

Самым значительным произведением Дюрера не только этого периода, но и всего его творчества является диптих, который в 1538 получил название «Четыре апостола» (1526, Старая Пинакотека, Мюнхен) и состоит из двух узких вертикальных досок, скрепленных между собой. На левой створке изображены апостолы Иоанн и Петр, на правой – Марк и Павел. Все они стоят в темном едином пространстве, но освещены светом и композиционно настолько близко находятся друг к другу, что кажутся единым и неделимым духовным целым. Образы апостолов несут в себе глубокое философско-этическое содержание: Дюрер пытался показать своим современникам пример совершенных человеческих характеров, умов и духа. Изображенные отличаются твердостью воли, мужеством и особым темпераментом, но при этом их образы индивидуализированы. Возможно, именно поэтому в каждом из четырех апостолов видели еще и воплощение основных темпераментов – холерического (Павел), меланхолического (Иоанн), сангвинического (Марк) и флегматического (Петр).

Осенью 1526 живописец преподнес картину в дар родному Нюрнбергу, но городской Совет решил заплатить художнику за столь совершенную по исполнению работу. В постановлении магистрата от 6 октября этого же года говорилось: «Альбрехту Дюреру выдано 112 рейнских гульденов за две большие картины. <...> Причем самому Дюреру 100 гульденов, а его жене в подарок 12 гульденов. Кроме того, два рейнских гульдена даны в подарок слуге Дюрера»<sup>8</sup>.

Это произведение имело для художника огромное, если не сказать первостепенное, значение. В него мастер вложил те идеи, которые наиболее волновали его и составляли суть его этических представлений о человеке, таком, каким он должен быть.

## Последние годы

В последние годы жизни Дюрер большую часть своего времени проводил за письменным столом. Его литературное наследие можно разделить на две части. Одну из них составляют письма, автобиографические наброски, «Дневник путешествия в Нидерланды», стихи и различные записи. Появление подобных мемуаров было характерной чертой эпохи Возрождения, отражающей рост самосознания художника. Так, например, «Семейная хроника», написанная Дюрером, представляет собой одну из первых автобиографий в истории западноевропейского искусства.

Вторая часть – теоретические труды. Дюрер написал и издал три трактата: «Руководство к измерению циркулем и линейкой» (1525), «Наставление по укреплению городов, замков и крепостей» (1527) и «Четыре книги о пропорциях человеческого тела» (1528).



Портрет Иеронима Гольцшюера. 1526

Это были первые сочинения подобного рода в Северной Европе. В литературных трудах Дюрера впервые в Германии прозвучала мысль о высоком назначении искусства и необходимости разностороннего образования для художника.

Альбрехт Дюрер скоропостижно скончался на пятьдесят седьмом году жизни – 6 апреля 1528 – и был похоронен на городском кладбище святого Иоанна в Нюрнберге. Творчество этого мастера имело огромное значение для развития немецкого искусства первой половины XVI столетия. Его художественные достижения были продолжены в работах таких его учеников, как Георг Пенц (1500–1550), братья Бехам: Бартель (1502–1540) и Ганс (1500–1550).

Гений Дюрера сыграл огромную роль в становлении жанра пейзажа в национальном искусстве и несколько изменил портретный жанр, в котором главное место отвел отражению внутреннего мира человека, его характеру и переживаниям. Еще при жизни на небывалую высоту художник поднял искусство гравирования на дереве и меди. При всем этом весьма обширном и значительном вкладе Дюрера в развитие искусства своей страны его главной заслугой является утверждение реалистических принципов в немецкой живописи и гравюре XVI века.

## Примечания:

- 1 Цит. по: Миронов А. М. Альбрехт Дюрер. Его жизнь и художественная деятельность. – М., 2010. С. 2.
- 2 Там же.
- 3 Там же. С. 3.
- 4 Перевод Ц. Г. Нессельштраус. Цит. по: Нессельштраус Ц. Г. Дюрер. – М.-Л., 1961. С. 14.
- 5 Миронов А. М. Там же. С. 83.
- 6 См.: Альбрехт Дюрер. Трактаты. Дневники. Письма. – М., 2000.
- 7 Цит. по: Миронов А. М. С. 331.
- 8 Там же. С. 346.

## Список иллюстраций:

- стр. 3 – Автопортрет. 1484. Бумага, серебряный карандаш. Галерея Альбертина, собрание графики, Вена
- стр. 4 – Прогулка верхом. 1489. Бумага, перо, тушь, сепия. Кунстхалле, Гравюрный кабинет, Бремен
- стр. 5 – Портрет Барбары Дюрер. 1490. Дерево, масло. Национальный музей Германии, Нюрнберг  
Портрет Альбрехта Дюрера-старшего. 1490. Дерево, масло. Галерея Уффици, Флоренция  
Автопортрет. 1493. Холст, масло. Лувер, Париж
- стр. 6 – Вид Инсбрука. 1495. Бумага, акварель. Галерея Альбертина, Вена
- стр. 7 – Вид Арко. 1495. Бумага, акварель, гуашь. Лувер, Париж
- стр. 8 – Дрезденский алтарь. Около 1496. Дерево, масло. Картинная галерея, Дрезден
- стр. 9 – Блаженный сын. Около 1497. Гравюра на меди. Частное собрание  
Святое семейство с кузнециком. Около 1496. Гравюра на меди. Гравюрный кабинет, Берлин
- стр. 10 – Портрет мужчины на зеленом фоне. Около 1497. Дерево, пергамент. Собрание Хайнца Кистерса, Кройцлинген
- стр. 11 – Девушка с заплетенными волосами. Около 1497. Холст, масло. Картинная галерея, Берлин  
Портрет Альбрехта Дюрера-старшего. 1497. Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон  
Девушка с распущенными волосами. 1497. Холст, масло. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне
- стр. 12 – Четыре всадника Апокалипсиса. Иллюстрация к Апокалипсису. Около 1497–1498. Гравюра на дереве. Государственная галерея, Карлсруэ
- стр. 13 – Семь трубящих ангелов. Иллюстрация к Апокалипсису. Около 1497–1498. Гравюра на дереве. Государственная галерея, Карлсруэ  
Битва архангела Михаила с драконом. Иллюстрация к Апокалипсису. Около 1497–1498. Гравюра на дереве. Государственная галерея, Карлсруэ
- стр. 14 – Семиглавый дракон и рогатый зверь. Иллюстрация к Апокалипсису. Около 1497–1498. Гравюра на дереве. Государственная галерея, Карлсруэ
- стр. 15 – Вавилонская блудница. Иллюстрация к Апокалипсису. Около 1497–1498. Гравюра на дереве. Государственная галерея, Карлсруэ  
Ангел с ключом от преисподней и Видение небесного Иерусалима. Иллюстрация к Апокалипсису. Около 1497–1498. Гравюра на дереве. Государственная галерея, Карлсруэ
- стр. 16 – Автопортрет. 1498. Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид  
Портрет Освальда Креля. 1499. Дерево, масло. Старая Пинакотекка, Мюнхен
- стр. 17 – Портрет Ганса Тухера. 1499. Дерево, масло. Государственное художественное собрание, Веймар  
Портрет Эльсбет Тухер. 1499. Дерево, масло. Музей земли Гессен, Кассель
- стр. 18 – Автопортрет. 1500. Дерево, масло. Старая Пинакотекка, Мюнхен
- стр. 19 – Молодой заяц. Фрагмент. 1502. Бумага, акварель, гуашь. Галерея Альбертина, Вена  
Немезида. Около 1501–1502. Гравюра на меди. Музей Метрополитен, Отделение рисунка, Нью-Йорк  
Горожанка Нюрнберга в платье для церкви. Фрагмент. 1500–1501. Перо, подцветка акварелью, на бумаге. Британский музей, Отдел гравюры и рисунка, Лондон
- стр. 20 – Большой кусок дерна. 1503. Акварель, гуашь, бумага. Галерея Альбертина, Вена  
Ирис. Около 1503. Бумага, акварель. Кунстхалле, Бремен
- стр. 21 – Алтарь Паумгартнера. Около 1503. Дерево, масло. Старая Пинакотекка, Мюнхен
- стр. 22 – Адам и Ева. 1504. Гравюра на меди. Британский музей, Отдел гравюры и рисунка, Лондон
- стр. 23 – Маленький конь. 1505. Гравюра на меди. Государственная галерея, Карлсруэ
- стр. 24 – Портрет венецианки. 1505. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 25 – Портрет Буркарда фон Шпейера. 1506. Дерево, масло. Королевское художественное собрание, Виндзорский замок
- стр. 26–27 – Праздник четок. Фрагмент. 1506. Дерево, масло. Национальный музей, Прага
- стр. 28 – Двенадцатилетний Христос среди книжников. 1506. Дерево, масло. Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид
- стр. 29 – Адам и Ева. 1507. Дерево, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 30 – Мученичество десяти тысяч христиан. 1508. Холст, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 31 – Похоронение святой Троицы (Алтарь Ландауэр). 1511. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 32 – Се человек. Из серии «Страсти Христа». 1512. Гравюра на меди. Принстонский университет, Музей исторического искусства, Принстон  
Воскресение. Из серии «Страсти Христа». 1512. Гравюра на меди. Музей Метрополитен, Отделение рисунка, Нью-Йорк
- стр. 33 – Рыцарь, Смерть и Дьявол. 1513. Гравюра на меди. Государственная галерея, Карлсруэ
- стр. 34 – Святой Иероним в келье. 1514. Гравюра на меди. Государственная галерея, Карлсруэ
- стр. 35 – Меланхолия I. 1514. Гравюра на меди. Государственная галерея, Карлсруэ
- стр. 36 – Носорог. 1515. Гравюра на дереве. Музей изящных искусств, Бостон
- стр. 37 – Меланхолия I. Фрагмент. 1514  
Святой Иероним в келье. Фрагмент. 1514
- стр. 38 – Мария с гвоздикой. 1516. Дерево, масло. Старая Пинакотекка, Мюнхен  
Молящаяся Мария. 1518. Дерево, масло. Картинная галерея, Берлин
- стр. 39 – Портрет императора Максимилиана I. 1519. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена
- стр. 40 – Дева Мария с младенцем и святой Анной. 1519. Холст, масло, темпера, перенесено с дерева. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- стр. 41 – Портрет молодого человека (Бернхарт ван Рестен (?)). 1521. Дерево, масло. Картинная галерея, Дрезден
- стр. 42 – Портрет художника Лукаса ван Лейдена. 1521. Бумага, серебряный штифт. Дворец изящных искусств, Кабинет рисунков, Лувр  
Портрет негрятки Катерины. 1521. Бумага, серебряный штифт. Галерея Уффици, Флоренция
- стр. 43 – Эпюа головы девятилетнего мальчика. 1521. Тонированная бумага, кисть, подцветка белым. Галерея Альбертина, собрание графики, Вена
- стр. 44 – Портрет Ульриха Варнбюлера. 1522. Гравюра на дереве. Государственный музей, Амстердам
- стр. 45 – Портрет Виллабальда Пиркгеймера. Фрагмент. 1524. Гравюра на меди. Музей Метрополитен, Отделение рисунка, Нью-Йорк
- стр. 46 – Четыре апостола. Левая часть диптиха. Святые Иоанн и Петр. 1526. Дерево, масло. Старая Пинакотекка, Мюнхен
- стр. 46 – Четыре апостола. Правая часть диптиха. Святые Марк и Павел. 1526. Дерево, масло. Старая Пинакотекка, Мюнхен
- стр. 47 – Портрет Иеронима Гольцшюера. 1526. Дерево, масло. Картинная галерея, Берлин



СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



## БРЕЙГЕЛЬ

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

49



Питер Брейгель Старший — великий нидерландский художник XVI века, благодаря персонажам своих работ получивший прозвище «Мужицкий». На протяжении всей жизни мастера интересовал простой человек, в судьбе которого он находил драму — борьбу добра и зла, светлого и темного начал жизни. В наше время искусство Питера Брейгеля актуально более, чем когда-либо.

Реализуется с газетой  
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-7475-0026-6



4 607071 483082