

Хроника

**«Альбрехт Дюрер и проблемы
Северного Возрождения.
Опыт историко-художественного
осмысления.**

**К 550-летию со дня рождения
художника (1471–1528)»**

VIII чтения памяти Е. И. Ротенберга
(1920–2011)

Государственный институт
искусствознания, Москва
14–15 декабря 2021 года

Евгения Шидловская

В 2021 году исполнилось 550 лет со дня рождения Альбрехта Дюрера. Великий немецкий живописец, график и гравёр, один из гениев Северного Возрождения, к которому мировая слава пришла ещё при жизни, он был признан крупнейшим европейским мастером ксилографии, поднявшим это искусство до невиданных ранее высот. Его автопортреты задали вектор развития этого жанра в искусстве заальпийской Европы, а его творческие поиски не ограничивались чисто живописными или графическими задачами. Будучи человеком универсальных интересов (за что исследователи окрестили его «Северным Леонардо да Винчи»), он изучал теорию перспективы и построение геометрических фигур, написал практическое руководство по изобразительному и декоративно-прикладному искусству, был известен как теоретик искусства, математик и военный инженер.

К этой юбилейной дате многие музеи мира приурочили выставки и мероприятия, представляющие живописные работы мастера и его многочисленные рисунки, наброски, гравюры. В лондонской Национальной галерее впервые за почти двадцать лет была организована большая экспозиция под названием «Странствия

Дюрера: путешествия художника эпохи Возрождения» (*Dürer's Journeys: Travels of a Renaissance Artist*, 13 февраля — 16 мая 2021), где была показана хроника его поездок в Альпы и Италию в середине 1490-х годов, в Венецию (1505–1507) и в Нидерланды (1520–1521). В Аахене в Музее Зюрмонда-Людвига прошла крупная выставка «Здесь был Дюрер. Путешествие становится легендой» (*Dürer war hier: Eine Reise wird Legende*, 18 июля — 24 октября 2021), получившая такое необычное название в связи с тем, что художник посетил Аахен в октябре 1520 года, чтобы присутствовать на коронации Карла V, а затем в июле 1521 года, когда возвращался домой в Нюрнберг. Дом Альбрехта Дюрера в Нюрнберге 21 мая 2021 года в день рождения художника подготовил специальную программу, включая новую экспозицию в кабинете гравюр «Архитектура и пейзаж в гравюрах Альбрехта Дюрера». На портале Google Arts & Culture прошли две онлайн выставки: одна, *Dürer Stammbuch*, была посвящена тому, как отмечалось 300-летие со дня смерти Дюрера в 1828 году, когда немецкие художники предоставили 130 работ в честь своего великого соотечественника (ил. 1), и вторая, посвященная сценам из жизни Дюрера, которые были на знаменах, вывешенных на окнах ратуши по случаю той же юбилейной даты.

В России важными событиями стали масштабные выставки, прошедшие в Историческом музее в Москве «Альбрехт Дюрер. Шедевры гравюры» из собрания Пинакотеки Тозио Мартиненго в Брешии» (29 марта — 22 августа 2021), на которой было представлено более 120 экспонатов из Италии, а также гравюры, хранящиеся в собрании ГИМ (некоторые из них были выставлены впервые), и в Государственном Эрмитаже «Альбрехт Дюрер. К 550-летию со дня рождения» (8 декабря 2021 — 28 марта 2022), на которой было показано более 400 экспонатов из собраний Эрмитажа, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Российской национальной библиотеки, Государственной Третьяковской галереи, Ярославского художественного музея и других (подробнее об этой выставке см. доклад Н. С. Сэпман и С. В. Мурашкиной).

Ежегодно проводимые в Государственном институте искусствознания чтения, посвященные памяти выдающегося отечественного историка искусства Е. И. Ротенберга, открыл заведующий Сектором классического искусства Запада Д. В. Трубочкин. После традиционных приветственных слов он отметил такое важное для Сектора событие, как выход коллективной монографии, посвященной



1. Маттиас Кристоф Хартман
Художник с сыновьями перед бюстом
Альбрехта Дюрера. 1828
Картон, масло. 31,8 × 24,7
Дом Альбрехта Дюрера, Нюрнберг

памяти Е. И. Ротенберга и приуроченной к 100-летию со дня рождения ученого¹.

В обзорном докладе М. И. Сви́дерской (ГИИ, МГУ, Москва) «Фундаментальные особенности Северного Возрождения», который задал тон конференции, был представлен духовный и интеллектуальный контекст эпохи, позволивший развернуть основные положения в эволюции искусства Ренессанса заальпийских стран².

Становление европейского индивидуализма, как главная примета Возрождения, имело на Севере свой путь развития. В Италии исторический субъект эпохи выступает преимущественно как стихийно артистически-творчески самоутверждающийся индивид (А. Ф. Лосев), высшая норма его проявления – художник, личность которого формируется в процессе художественного претворения, в атмосфере всепроникающего эстетизма. На Севере доминирует иной тип личности, которая рождалась на основе религиозного и морально-нравственного индивидуализма.

Фундамент, на котором «строилась» культура ренессансной Италии и заальпийских стран, в значительной мере определил пути их художественной эволюции. Для итальянских мастеров наследие этрусков и античной классики, как греческой, так и римской, было родной почвой («наши древние» говорит о них Л.-Б. Альберти), которая способствовала становлению гуманизма – *studia humanitatis* в гуманитарной сфере и проникновению классического образного строя в искусство. Такого родства с античностью Север не знал, там порождающей матрицей культуры долго оставалось Средневековье. Своими истоками культура Севера Европы уходила в учения великих мистиков XIII века и их наследников – создателей течения «новой набожности» (*Devotio moderna*) Иоганна Таулера, Герхарда де Грооте, Иоганна Рейсбрука, основателей «Братства общей жизни» в Девентере. Их труды способствовали выработке оппозиционных римскому католицизму принципов непосредственного общения человека с Богом благодаря возможности индивидуально постигать

- 1 Из истории художественной культуры Западной Европы V–XX веков. Посвящается памяти Е. И. Ротенберга. К 100-летию со дня рождения/Авт.-сост. и отв. ред. М. И. Сви́дерская и Е. В. Шидловская. М.: БуксМАрт, 2021.
- 2 Выступление М. И. Сви́дерской приводится на основании текста, предоставленного автором для настоящей публикации.

истины христианского вероучения из священных текстов, переведенных на национальные языки, в сочетании с утверждением новых нравственных норм в быту (помощь ближним, моральная чистота, нравственное значение труда — «спасение трудом», стойкость в вере, способность пережить кризис богооставленности и другие), подготавливавших идеологию протестантизма. «Новое благочестие» стало в первой трети XV века духовной основой *Ars nova*, магистрального для Северного Возрождения стиля живописи и музыки, сформировавшегося на основе поздней готики (интернационального по форме и духу «искусства около 1400 года»), но заключавшего в себе признаки радикальных преобразований. К ним относятся: пристальный интерес к явлениям окружающего мира, к повседневному быту, жизни природы, к человеку как закономерной и важной части универсального бытия, пронизанного атмосферой благоговейного созерцания, одухотворенного идеей всепроникающего присутствия божества.

Основными источниками культуры итальянского Возрождения были античность, романский стиль, готика и византийская традиция. Для Севера доминирующей силой оказалась именно готика (причем для таких стран, как Германия и Великобритания, она была сильна вплоть до XIX века). Связь со средневековой почвой обусловила другую хронологию Северного Возрождения. В науке XIX–XX веков было принято отмечать некое запаздывание Севера по сравнению с Ренессансом в Италии, во всяком случае, Проторенессанса в странах к северу от Альп исследователи не наблюдают. Но принятое ранее мнение, что начало Возрождения на Севере Европы нужно датировать XVI веком, наукой XX–XXI веков убедительно опровергнуто. Нидерланды (творчество Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Гуго ван дер Гуса), Германия (новаторство Лукаса Мозера, Ганса Мультчера, Конрада Вица), Франция (графические шедевры часослова герцога Беррийского, живопись Ангеррана Картона) демонстрируют яркий расцвет раннеренессансных тенденций в искусстве 1420–1440-х годов, очень близкий по времени лишь немного опережающим свершениям Мазаччо, Уччелло, Кастанньо в Италии, и тем утверждают в своей национальной культуре XV век как период Раннего Возрождения.

Это подтверждает творчество крупных мастеров середины и второй половины столетия: Жана Фуке и Мастера из Мулена во Франции, отца и сына Эрхартов, Михаэля Пахера и Фейта Штосса (Вита

Ствоша) в Германии. основополагающий труд Отто Бенеша, посвященный Северному Возрождению, отмечает своеобразие способов вхождения разных стран региона в новый исторический и культурный этап. Для Нидерландов наиболее динамичной в своем развитии оказалась живопись, для Франции путеводной нитью стала миниатюра как иллюстрация рукописной книги, для Германии ведущую роль сыграли изобретение книгопечатания и связанная с ним печатная графика — гравюра на дереве (ксилография) и резцовая гравюра на металле, давшие автора общеевропейского масштаба — Мартина Шонгауэра.

Успехи северного гуманизма были отмечены трудами Эразма Роттердамского, Томаса Мора, Виллибальда Пиркгеймера, Себастьяна Брандта, Конрада Целтиса, Лефевра д'Этапля, Гийома Бюде, Робера Гагена — выдающихся умов, связанных перепиской и духовным общением с итальянскими гуманистами Марсилио Фичино, Пико дела Мирандола и другими. Так же как и их итальянские современники, они внесли определяющий вклад в ренессансный облик культуры своих стран, в развитие их языка, образования, религиозного сознания, истории, политики, философии и права. Рядом с ними стоят великие имена представителей различных сфер художественного творчества — Маргариты Наваррской, Франсуа Рабле, Ронсара и поэтов «Плеяды» во Франции, Джеффри Чосера, Бена Джонсона, Кристофера Марло, Шекспира в Англии, Лопе де Вега в Испании.

XVI век, в Италии соединивший в себе несколько культурных стадий: Высокое Возрождение, маньеризм и Позднее Возрождение, испытавший воздействие общемировых — Великие географические открытия — и европейских потрясений — «итальянские войны», для стран Севера оказался даже более противоречивым и трагическим. Нидерланды, охваченные первой в истории буржуазной революцией и одновременно национально-освободительной борьбой и религиозным конфликтом, восприняли воздействие итальянского Возрождения в специфической форме «романизма», соединившего классическое наследие с местным, еще во многом средневековым, не вполне органично, но подготовившего почву для искусства едва ли не самого выдающегося живописца эпохи — Питера Брейгеля Старшего. Его искусство стало уникальным синтезом унаследованного от Ренессанса, но преобразованного на внемифологической, гротескно-критической основе гуманизма и нового, поражающего своим

реализмом, образа мира, предвещающего основы художественного видения XVII века. Германия, в период до 1525 года, пережившая момент исключительно интенсивного творческого подъема, давшая миру целую плеяду великих мастеров Высокого Возрождения (Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах, Матиас Грюневальд, Ханс Гольбейн, Бальдунг Грин), переживает потрясения эпохи Реформации, острой религиозной борьбы, связанной с эксцессами иконоборчества. Болезненная смена духовных ориентиров усугубилась бедствием Крестьянской войны, оборвавшей естественный ход художественного развития страны. Центром развития маньеризма на немецких землях стала интернациональная творческая среда при дворе германского императора Рудольфа II в Праге («рудольфинцы» — Бартоломеус Спангер, Арчимбольдо, Иозеф Хайнц). Франция пережила в XVI столетии девять религиозных войн. Блестящая пора французской ренессансной архитектуры, начавшаяся еще в конце XV века, особенно яркие результаты принесла в 1530–1550-е годы («замки Луары»). Творчество выдающихся французских скульпторов (Жан Гужон, Жермен Пилон) простирается на время 1540–1580-х годов. Французская живопись дала первые образцы искусства Высокого Возрождения в 1530-х годах и поддерживала высокий творческий тонус вплоть до 1570-х (Жан Клуз, Корнель де Лион, Франсуа Клуз преимущественно в области живописного и карандашного портрета), но уже с середины 1550-х годов в произведениях мастеров 1-й и 2-й Школ Фонтенбло становятся очевидны признаки маньеризма.

Судьба изобразительного искусства на берегах Темзы определялась разрывом Генриха VIII с Римом, а значит, с классической ренессансной традицией Италии. В силу этого сложение национальной живописной школы Англии оказалось отложенным вплоть до XVIII века, но страна Шекспира компенсировала это блистательным расцветом живописной портретной миниатюры, у истоков которой оказался немец Гольбейн, но его «урок» был великолепно усвоен и способствовал появлению английских мастеров (Николас Хиллиард, Исаак Оливер), отметивших елизаветинскую эпоху в Британии творческим вкладом редкой одухотворенности и уникального художественного качества. Испания, отвоевавшая свою территорию у мавров (Реконкиста), отправившая в экспедицию корабли Колумба и ставшая первой в мире колониальной державой, сыграла ключевую роль в жизни Европы и всего мира в XVI веке. Под влиянием Нидер-

ландов и Италии страна-воин и мореплаватель, догоняя соседей, опередивших ее в области художественной культуры, к середине XVI века выдвинула из недр средневекового наследия пробужденного ренессансным импульсом великого живописца Бартоломе Карденаса, по прозвищу Бермехо, взрастила на своей почве уникальный евро-мавританский архитектурный синтез в нескольких его модификациях (мудехар, платереско и проч.), продемонстрировала уже в XVI веке свою причастность «золотому веку театра», затронувшему в этом и следующем столетиях ведущие культурные регионы эпохи (Англию, Францию, Италию), оплодотворила противоречивостью и драматизмом своего исторического бытия «пикарескный» маньеристский роман, подготовивший собой другой, содержавший великое разочарование, наряду с трагедиями Шекспира, в идеалах Возрождения, но не в патетической, а в трагикомической форме — «Дон Кихот» Диего Сервантеса, простерший свою иронию вплоть до XX века. Заключительный аккорд художественной культуры XVI века также принадлежит Испании, именно она стала родиной для живописца, уроженца Крита (Доменико Теотокопули, прозванного Эль Греко), изучавшего в Венеции искусство Тициана и Тинторетто, но ставшего философом-мистиком и визионером, поклонником сверхестественного, холодного фосфоресцирующего света, преобразующего все земное в зрелище полыхающих духовных энергий и ставшего провозвестником будущего экспрессионизма.

Нельзя не отметить пересмотр в искусствоведческой науке тенденций Возрождения, связанных с маньеризмом и ролью Италии, которая довольно рано проявилась во Франции и Германии. Раньше полагали, что если нет итальянских влияний, то это не Возрождение. Эта точка зрения давно пересмотрена, но может и сейчас интерпретироваться неоднозначно. Появление в Нидерландах активных итальянских воздействий — это романизм, который, как отмечалось, дает не всегда полноценный результат, если оценивать его строго с позиций Ренессанса. Тем не менее это воздействие очень важно — появляются изображения обнаженного тела, объемные фигуры, античная мифология как сюжет, центральная перспектива. В этой связи кроме Скореля, Гольциуса, Луки Лейденского стоит вспомнить и такую фигуру, как Антонис Мор, один из создателей интернационального канона маньеристского портрета, чью творческую манеру, несомненно, обогатило знакомство с итальянским искусством. Не менее важно

появление в нидерландской живописи нового типа бытовой картины (Питер Артсен, Иоахим Бейкелар) с изображением мотивов повседневной жизни (горожан и крестьянства) в соединении с избытком природных объектов — овощей, фруктов, дичи, рыбы — предшественников зарождающихся новых форм европейской живописи — бытового жанра и натюрморта.

На Севере, в отличие от Италии, не только в гравюре, но и в живописи — искусстве, утверждающем по своей природе — получают развитие критические, сатирические и гротескные черты, которые мы видим в произведениях Иеронима Босха и Брейгеля Старшего. Гротеск в работах этих мастеров носит уничижительный и прямо обличительный характер, тогда как творчество Франсуа Рабле во Франции является примером ренессансного гротеска роста (Л. Е. Пинский), бурного расцвета жизненных сил, набухания жизненной энергии и живой плоти, преодолевающей все средневековые пределы и ограничения.

Не пережитая с достаточной полнотой фаза Высокого Возрождения — это еще один чрезвычайно интересный аспект, заслуживающий внимания с культурологической точки зрения. То, что культура полностью не прошла в XVI веке стадию итогового максимального подъема и всестороннего раскрытия, не позволяет ей миновать нечто подобное в будущем. Например, Фландрия, где XVI век был временем революции и религиозной борьбы, переживает ренессансное органическое ощущение античного мифа уже в следующем столетии в творчестве Рубенса. В Германии еще позднее, во второй половине XVIII века, возникает такое явление, как неогуманизм (определение А. В. Михайлова), и фактически Шиллер и Гете восполнили те задачи в культуре, которые не были решены ранее. К этой когорте можно смело отнести Гойю в Испании и Пушкина в России.

Северу не была знакома та абсолютизация образа человека, которая была в Италии эпохи Возрождения. Отличительными особенностями северной культуры были связь с окружающей средой, человек воспринимался как часть большого мира в единстве с социальным и природным контекстом. И вполне закономерно, что культура Северного Возрождения внесла такой ощутимый вклад в развитие пейзажа и бытового жанра (достаточно вспомнить Дунайскую школу). Такие фигуры, как Уильям Оккам и особенно Николай Кузанский, в немалой степени этому способствовали. Философ

из Кузы в своем труде «Об ученом незнании» отделил друг от друга мир Божественный, куда интеллектуальному опыту входа нет, и все, что находится под ним, что открыто человеческому глазу, наблюдению и изучению. Отто Бенешем была справедливо отмечена большая роль эмпиризма в художественном мышлении Севера, который прорастает сквозь религиозное сознание, и отсюда рождается наука с активно развивающимся техническим знанием. Не случайно Брейгель во время своего путешествия в Италию встречался с историографами и создателями географических карт — его интересовал природный горизонт, который его окружает.

Поэтому, говоря о северных странах, необходимо говорить не только о запаздывании, но и об опережении в ряде областей науки, техники, натурфилософии. Северные мастера оказывали влияние на Италию, что проявилось в области пейзажа, портрета, резцовой гравюры, в технике масляной живописи. Ян ван Эйк, Роги ван дер Вейден, Жан Фуке, Йос ван Гент, Педро Берругете, Альбрехт Дюрер пользовались в стране Возрождения славой «добрых мастеров», которым подражали и открытия которых использовали.

Вопрос свободы художника на Севере очень важен. Здесь преобладала цеховая организация, выход мастеров из цеха в свободные художники проходил намного сложнее, чем в Италии. В Германии цеховые ограничения сдерживали художников — к примеру, Дюрер с большим напряжением вышел из цеховой структуры в свободные мастера. Однако в условиях Реформации цеховая система снова укрепляется, и цехи в тот исторический момент оказались важной опорой и защитой для художников в переломный момент, когда они теряли своего главного заказчика — католическую церковь.

Подводя некоторые итоги, отметим, что Северное Возрождение дало целое созвездие выдающихся мастеров, осуществивших синтез Средневековья и Возрождения, а в случае Испании — даже синтез Европы и Востока. Можно говорить поэтому о неклассичности Северного Возрождения, что является знаком не ущербности, а особого богатства, которое плодотворно отзовется в открытии и признании эстетической равноценности «разных вкусов» в культуре Европы XVIII столетия.

Французская традиция была наиболее близкой Италии, Германия шла своим путем, и, что любопытно, сами немцы не считают Дюрера национальным художником, ибо он слишком «итальянец», в то время как Крах — это типичный немец. Однако нетипичность

Дюрера связана не только с его итальянизмами, но и с тем, что ему удалось подняться над национальной ограниченностью и местной традицией и выйти на общеевропейский и мировой горизонт.

Далее участниками конференции были представлены темы, непосредственно связанные с творчеством Альбрехта Дюрера и изучением отдельно взятых его произведений.

В докладе «Дюрер в мастерской Мемлинга» Е. А. Забродина (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) поставила задачу выявить новые параллели в работах мастеров. Подобные попытки не раз предпринимались исследователями. Еще в 1795 году испанский гуманист, путешественник Мельхиор Гаспар Жовелланос при посещении монастыря Санта-Мария ла Реал в Нахере атрибутировал три панели «Христос и музицирующие ангелы» Дюреру (в настоящее время они, по общепринятому мнению, считаются продукцией мастерской Мемлинга). «Цитаты» из работ Мемлинга в творчестве Дюрера встречаются неоднократно, подобное же «цитирование» можно обнаружить и в произведениях Мемлинга. Гипотеза о том, что во время «путешествия подмастерья» в период 1490–1492 годов Дюрер посетил Брюгге и некоторое время находился в мастерской Мемлинга, появилась в последней трети XX века. Этой точки зрения придерживаются авторы, которые видят в произведениях Дюрера вплоть до 1500 года влияние Мемлинга. На примере целого ряда работ автором было показано разнообразие источников, оказавших воздействие на художественную манеру Дюрера.

В продолжение темы, связанной с источниками творчества Дюрера, прозвучал доклад М. А. Лопуховой (МГУ, Москва) ««Северный Леонардо»? Творческий метод Дюрера и Италия». Объектом исследования стали образы античного искусства в творчестве Дюрера и то, какими путями художник осваивал этот новый для него формальный язык. Интерес к классической древности не был характерен для немецких мастеров, и Дюрер в этом смысле был скорее исключением, чем общим правилом. Известно, что он дважды путешествовал по Италии. Его живопись середины 1500-х годов дает редкий для заальпийского художника пример сознательного (рационального и творческого одновременно) подхода к языку венецианской школы,

которую он высоко ценил. Кроме того, итальянское искусство было для Дюрера еще и посредником в постижении искусства древних. Гравюры Андреа Мантеньи и Антонио Поллайоло, зарисовки с антиков, соприкосновение с Якопо де Барбари стали для него своеобразной школой освоения классического наследия.

Было убедительно показано, что итальянский опыт немецкого мастера не ограничивался копированием итальянских моделей и образцов. Художник прошел последовательный путь от готической практики к ренессансной — его образы отличает синтез позднеготического художественного языка Севера с присущим Средневековью типом мышления и итальянских форм с поиском идеальной фигуры и уравновешенности композиции («Смерть Орфея», 1494; цикл «Большие Страсти», 1497–1510). Автором было продемонстрировано, какими путями Дюрер осваивал формальный язык и образы античного искусства, как он поначалу черпал их у своих итальянских современников, а потом разрабатывал сам, что именно заимствовал у них и как их творчество в целом влияло на его восприятие античности. Также было уделено внимание вопросу о том, какие интересы сближают Дюрера не только с Леонардо (с которым его обычно сравнивают), но и с Рафаэлем, а также его связи с Понтормо и флорентийским маньеризмом. В заключение М. А. Лопуховой было подчеркнуто, что заданная тема не ограничивается вопросом «Италия для Дюрера», но имеет и другой немаловажный аспект — «Дюрер для Италии», для которой он также оказался дающей стороной — *pittore da studiare*, художником, которого итальянцы изучали и которому подражали.

Доклад А. Н. Конева (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) ««Немезида» Альбрехта Дюрера: Справедливость или соблазны мира?» был посвящен проблеме интерпретации «Немезиды» — одной из важнейших «программных» гравюр Дюрера начала 1500-х годов. В нем автор представил неразрешимое до настоящего времени противоречие между устоявшимся прочтением композиции в контексте итальянских гуманистических текстов как аллегории Справедливости и тем, как образ может быть трактован в контексте позднесредневековой немецкой культуры. (Ил. 3.)

Автором были выявлены различные смысловые уровни и пласты этого антиклассического по форме произведения со сложной игрой аллюзий. Древнегреческая крылатая Немезида как богиня

возмездия и древнеримская Фортуна, покровительница удач и побед, может выступать олицетворением идеи справедливости с ее господством над миром. В Средние века память о ней как о богине была почти забыта. Однако позднее Немезида обрела и негативные смыслы, олицетворяя коварную, властвующую над миром, растленную женскую природу. Она породила образы обольстительницы, ассоциирующиеся с женской силой, грехами и соблазнами. Существует также представление о Фортуне как искусительнице в погоне за мирскими благами, что находит подтверждение в морализаторских текстах. Еще одна грань образа Фортуны — ее трансформация в тему изменчивости любви и искушения чувственными удовольствиями — в образе Фортуны выступает Венера. Фортуна предстает как неизбежность расплаты, Венера — как классическая богиня красоты и плотской любви. Остается лишь строить гипотезы, какая именно Немезида скрывается в образе, созданном Дюрером.

Далее Н. Ю. Вавилина (ГИИ; Российский институт театрального искусства; Высшая школа сценических искусств (Театральная школа Константина Райкина), Москва) в своем выступлении «Сцена Теренция» в иллюстрациях Альбрехта Дюрера» обратилась к особой типологии ренессансного театрального пространства, которая обозначается этим термином. Считается, что подобный тип сцены был характерен для постановок комедий Теренция, устраивавшихся гуманистами в конце XV века. В современной науке подобная гипотеза подвергается определенному сомнению, так как об устройстве самой «сцены Теренция» мы можем судить лишь по иллюстрациям к комедиям римского автора в изданиях XV и начала XVI века. Автором был поставлен вопрос, возможно ли утверждать, что миниатюры и гравюры, которыми снабжены эти издания, копируют современную им театральную практику, а не пытаются реконструировать образ римской сцены?

В этом отношении чрезвычайно показательна серия гравюр на дереве, выполненная около 1492 года для базельского типографа Иоганна Амербаха (издание не было осуществлено) и лионского типографа Жана Трекслея, опубликовавшего свой иллюстрированный сборник комедий Теренция несколько раньше. Атрибуция данных гравюр (Художественный музей, Базель) на протяжении многих лет вызывает вопросы, но имя Дюрера неизменно остается в списке возможных претендентов на авторство. Гравюры, приписываемые Дюреру



2. Альбрехт Дюрер. *Ведьма, скачущая задом наперед на козле.* Около 1500. Гравюра на меди



3. Альбрехт Дюрер. *Немезида* Около 1502. Гравюра на меди

или условному Мастеру базельского Теренция, позволяют сделать несколько чрезвычайно интересных наблюдений: место действия в них — сам город, а не его театральная интерпретация, как в лионском издании Трекслея, подготовленном совместно с гуманистом Бадием Асцензием. В докладе было приведено несколько определений античного театра и амфитеатра, сформулированных средневековыми лексикографами, прослеживается их связь с иллюстрациями к комедиям Теренция, выполненным для изданий Амербаха и Трекслея.

Затем участники конференции заслушали доклад Н. А. Истоминой (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) ««Страсти на меди» — *opus magnum* Альбрехта Дюрера?», посвященный одному из наиболее значимых циклов в творчестве Дюрера, над которым он работал

с 1503 по 15013 год в двух техниках — ксилографии и гравюре на меди. Автор поставила задачу показать серию «Страстей» на меди не как *opus magnum* мастера с точки зрения современной истории искусства, а как один из важнейших трудов для ее создателя. Тема Страстей Христовых проходит сквозь все творчество Дюрера, раскрывая его эволюцию как художника и мыслителя. Как для человека глубоко религиозного, для него она стала поводом для духовного самоанализа и одновременно открыла его исследовательский интерес к самой истории Спасения. «Страсти» на меди — самая сложная и вариативная с точки зрения интерпретации серия. На примере отдельных сцен автором были рассмотрены особенности их композиционного построения и смыслового прочтения, когда в традиционную иконографию сюжетов, разработанную еще со времен Средневековья, Дюрер вносил свои дополнения, как бы свое личное «прочтение», которое в отдельных случаях отражало его реакцию на социальную и религиозную жизнь эпохи.

Проблематика, связанная с несохранившимся автопортретом Дюрера была поднята Е. И. Таракановой (НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва) в докладе «“Нерукотворный” автопортрет Дюрера». По свидетельству Вазари известно, что Дюрер отправил это произведение, искусно написанное им на тончайшей ткани, в качестве подарка Рафаэлю. Из того же источника мы узнаем, что работа была выполнена таким образом, что ее можно было рассматривать с двух сторон, а также то, что Рафаэлю она показалась поразительной. После смерти мастера этот автопортрет Дюрера перешел по наследству к его ученику Джулио Романо, которым он очень дорожил. В докладе была выдвинута гипотеза, что это уникальное с художественной и технической точек зрения изображение, так поразившее, по словам Вазари, Рафаэля, было создано под впечатлением от реликвии плата Вероники (нерукотворного изображения Иисуса Христа), скорее всего, того, что хранится в базилике Святого Лика в Манопелло. Также автором были предложены варианты семантического прочтения этого произведения в контексте религиозной и социальной жизни того времени.

В следующем выступлении были рассмотрены два заказа, полученные Дюрером во втором десятилетии XVI века от императора Максимилиана I. В своем докладе «Трактат “Иероглифика” Гораполлона в творчестве Дюрера: официальный заказ и свобода

интерпретации» М. А. Демидова (ГИИ, Москва) остановилась на двух взаимосвязанных произведениях — необычной триумфальной арке в честь императора, созданной по программе Иоганнеса Стабиуса, и иллюстрациях латинского перевода «Иероглифики» Гораполлона, выполненного его другом Виллибальдом Пиркгеймером. Последний памятник известен по нескольким разрозненным собственноручным рисункам Дюрера с автографом Пиркгеймера из разных европейских собраний и рукописи-копии с полным переводом «Иероглифики» из Австрийской национальной библиотеки. Портреты императора — венчавший Триумфальную арку и украшавший венскую рукопись — идентичны, что в свое время позволило К. Гиелову, а затем и Э. Панофски связать оба произведения. Несколькими учеными при помощи текста «Иероглифики» была дана расшифровка загадочного изображения Максимилиана I. (Ил. 4.)

Очевидно, что иконография в обоих анализируемых произведениях во многом была определена гуманистами, консультировавшими Дюрера и его помощников. В докладе был поднят вопрос, насколько самого художника могло заинтересовать содержание таинственного египетского источника. Анализ трактовки различных символов на рисунках немецкого мастера позволил сделать вывод о том, что Дюрер шел наперекор принятому в гуманистической среде патетическому восприятию этого трактата. Несмотря на заложенный в изображениях скепсис, созданные художником образы превзошли по популярности сам перевод Пиркгеймера и были использованы в последующих европейских изданиях «Иероглифики» (Париж, Изд. Жака Керве, 1543 и 1553; Базель, Изд. Иоханна Херольда, 1551).

Следующие два сообщения были посвящены изображению архитектуры в творчестве Дюрера.

Ю. Н. Звездина (Музеи Московского Кремля, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва) в своем докладе «Трактовка архитектурных мотивов в цикле гравюр Альбрехта Дюрера “Большие страсти”», продолжая разговор об этой знаковой серии в творчестве мастера, сделала акцент не только на особенностях изображения архитектуры, но и на ее смысловой связи с сюжетами. К серии «Большие Страсти», выполненной в технике обрезной гравюры на дереве, Дюрер обращался дважды — в 1496–1500 годах и после своей второй поездки в Италию (1505–1507), издав ее в 1511 году в Нюрнберге. Автором были проведены сравнения таких деталей,



4. Альбрехт Дюрер. Портрет императора Максимилиана I. Миниатюра из рукописи: *Hieroglyphicon liber I et liber II introductio cum figuris*. Около 1510 Австрийская национальная библиотека, Вена, inv. Cod. 3255 HAN MAG, fol. IVv.

как полуциркульные арки и своды, характерные для гравюр 1510 года с более ранними листами цикла (1496–1499), где присутствуют подобные элементы, но в иной трактовке. На примере анализа отдельных композиций из «Больших страстей» («Тайная Вечеря», «Сошествие во Ад»), а также сцен из «Малых страстей» («Сошествие во Ад», «Ужин в Эммаусе») было продемонстрировано, как великий немецкий гравер добивался особой выразительности посредством исключительного владения светом и тенью, достигая синтеза в их слиянии с деталями и смыслами.

В исследовании «Геометрия А. Дюрера и стереотомия Ф. Делорма: к вопросу о происхождении математического метода расчета архитектурных конструкций», проведенном Е. А. Ефимовой (МГУ, Москва) было освещено недавно обнаруженное ею сходство математических принципов, изложенных Дюрером в «Руководстве к измерению циркулем и линейкой в плоскостях и целых телах» (1525), и тех, что были применены Филибером Делормом в его «геометрических чертежах» для построения сложных сводчатых конструкций, опубликованных в его трактате 1567 года. Насколько автору известно, подобная идея ранее не высказывалась в истории искусства, во всяком случае, публикаций на эту тему найти не удалось. Было отмечено, что наследие Делорма, в отличие от Дюрера, изучено намного меньше, хотя он считается отцом французской стереотомии с его методом расчета архитектурных конструкций, обеспечивающих их стабильность (впоследствии этот метод использовался при строительстве зданий барокко и классицизма). Новаторство Дюрера лежит не в сфере строительной практики, а в области математики, несмотря на то, что он был представителем практической науки и его теоретические исследования были больше ориентированы на художников.

Известно, что Делорм был знаком с трудом Дюрера, и Е. А. Ефимовой было высказано предположение о возможном влиянии немецкого гения на французского архитектора и теоретика. Ею был дан сравнительный анализ их методов и рассмотрены отдельные чертежи, выявляющие сходство и разницу в их геометрии и способах построения объектов. Было показано, что Дюрер выстраивает ортогональные разрезы как в современной математике, Делорм же демонстрирует более сложное построение с несколькими проекциями в одном чертеже, т. е. совмещающее построение в разных плоскостях, отчего его чертежи выглядят несколько запутанными и трудночитаемыми.

С этой точки зрения чертежи Дюрера значительно более современны. В заключение было сказано, что гипотеза о влиянии Дюрера на Делорма, несомненно, требует дополнительного исследования специалистов в области математики, но со всей очевидностью можно утверждать, что стереотомия Делорма и геометрия Дюрера представляют примеры теоретической работы художника и архитектора в духе ренессансной практики.

Следующий блок докладов затрагивал тему астрологии и магии в творчестве Дюрера, а также вопросы космогонических представлений эпохи.

О. К. Пичугина (Уральский государственный архитектурно-художественный университет, Екатеринбург) в своем выступлении «Астрологические мотивы в творчестве Дюрера и Джорджоне» обратилась к данной тематике в творчестве двух выдающихся мастеров Северного и итальянского Возрождения, чтобы показать различие в их подходах. Для Дюрера астрологические мотивы носили, по мнению докладчика, скорее, прикладной характер, состоящий в поисках способов изображения обнаженного тела («Обнаженная и зодиак», 1502). Впоследствии он воплотил свои наработки в создании карты звездного неба двух полушарий (1515). Другое интересующее его направление, связанное с четырьмя человеческими темпераментами, восходящее к средневековым представлениям об их связи с планетами, было реализовано им в «Адаме и Еве» (1504), «Рыцаре, смерти и дьяволе» (1513) и «Меланхолии I» (1514). В анализе последнего произведения О. К. Пичугина опиралась на тезис Э. Панофски, убедительно связавшего содержание «Меланхолии I» с астрологическими системами древности, развивавшими идеи о предопределении человеческих характеров звездными влияниями.

В творчестве Джорджоне, с точки зрения автора, астрологическая тема получила развитие в сторону таинственных магических приемов, способных изменить человеческие судьбы. В трактате Марсилио Фичино «О стяжании жизни с небес» разрабатывалась идея талисманной магии, управляющей событиями повседневности. К таким «талисманам» автор относит и знаменитую «Грозу» Джорджоне. В соответствии с этим положением, изображенные в ней персонажи, являясь своеобразными астрологическими символами, были призваны обеспечить их владельцу интеллектуальное развитие и финансовое благополучие.

Образ ведьмы в немецком искусстве времен позднего Средневековья и Возрождения был поднят в докладе Е. Х. Врионакис (СПбГУ, Санкт-Петербург) «Ведьма в творчестве Альбрехта Дюрера». Этот образ, сложившийся в европейской культуре еще со времен античности и обретший в Средние века особую значимость, был рассмотрен докладчиком на примере графических произведений Дюрера («Четыре ведьмы», 1497, «Ведьма, скачущая задом наперед на козле», 1500) в контексте начавшихся преследований за колдовство. Автором были приведены выдержки из демонологических трактатов той эпохи, показана связь темы дьявола с фольклором, выявлены отдельные стилистические и семантические аспекты анализируемых произведений. (Ил. 2.)

В продолжение астрологической темы прозвучал доклад Л. И. Ковальчук (Музеи Московского Кремля, Москва) «Зодиакальная образность в декоре нюрнбергского художественного серебра (XVI – начало XVII века)». На примере серебряных изделий из собрания Оружейной палаты ею была показана специфика изображения знаков Зодиака и связанной с ними планетарной символики. Подобные изображения получили широкое распространение в Средние века прежде всего в искусстве иллюминированных часословов. Далее эта тема обрела свое дальнейшее развитие в искусстве немецкого Возрождения, в том числе и декоративно-прикладном. В период с конца XV века и вплоть до начала Тридцатилетней войны (1618–1648) Нюрнберг оставался крупнейшим ремесленным и художественным центром к северу от Альп, а ренессансные кубки нюрнбергской школы по праву оценивались как произведения высочайшего художественного уровня, лишь в XVII веке уступив первенство мастерам Аугсбурга.

В исследуемых памятниках из коллекции Музеев Московского Кремля были выявлены близкие аналогии и заимствования из произведений Дюрера (эскизы кубков из «Дрезденской книги набросков», эскиз настольного фонтана), было определено их место в более широком контексте визуальной культуры Германии XVI столетия. Изображение знаков Зодиака, персонификаций месяцев и специфических занятий в тот или иной сезон года становятся популярным мотивом в произведениях из драгоценных металлов. Они демонстрируют определенную связь с графикой кляйнмастеров и особенно с произведениями немецких плакетистов. Так что утверждение Аби Варбурга

о том, что знаки Зодиака были *завоевателями пространства*, не кажется преувеличением.

Далее в программе конференции были подняты вопросы, связанные с темой «Дюрер и Нидерланды». Н. Ю. Маркова (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) посвятила свое выступление такому явлению, как «Дюреровский ренессанс» в Нидерландах, которым принято обозначать всплеск увлечения наследием Дюрера в искусстве Германии в последние десятилетия XVI века. Оно было поднято в работах специалистов еще в 1960-е годы и изучено довольно хорошо. Дюрера при жизни больше всего копировали немцы и итальянцы; в Нидерландах этот процесс шел менее интенсивно, а во Франции был вообще практически незаметен. По устоявшейся традиции центрами «Дюреровского ренессанса» считают Нюрнберг, родину художника, а также Мюнхен и Прагу, правители которых, в особенности император Рудольф II, стали поклонниками и коллекционерами его искусства.

Принято считать, что в другие регионы импульсы увлечения Дюрером шли из этих мест. Однако хроника художественной жизни, по мнению докладчика, вносит в эту картину некоторые коррективы. В Нидерландах уже в 1560–1570-е годы братья Вириксы усиленно копировали гравюры Дюрера (создав в общей сложности около 50 копий), наводнив ими Антверпен, который являлся главным европейским центром производства гравюр. Ведущий живописец Антверпена, Мартен де Вос, в целом приверженец итальянской школы, широко использовал в своих работах композиции и иконографию гравюр Дюрера. Апофеозом этого направления стала знаменитая имитация Хендриком Голциусом гравюры Дюрера «Обрезание», которой он доказывал, что равен в мастерстве великому предшественнику и по праву может называться «новым Дюрером». И если отсылки к дюреровским гравюрам в цикле «Страстей Христовых», в гравюрах «Мертвый Христос на коленях Девы Марии» и «Мадонны у стены» Голциуса давно отмечены в литературе, свежей идеей было выдвинутое докладчиком предположение о том, что в образе Христа в листе, открывающем серию апостолов (1589), Голциус дал идеализированный портрет Дюрера, отталкиваясь, возможно, от гравюры Ламберта Суавия с портретной медали Дюрера. И все это происходило до того, как Эгидий Саделер в Праге выпустил гравюры с рисунков Дюрера из собрания Рудольфа II (1598). В ходе доклада Н. Ю. Марковой был проведен сравнительный анализ гравюр перечисленных нидер-

ландских мастеров с многочисленными гравюрами Дюрера со всей очевидностью, демонстрирующих рассматриваемое явление.

Далее А. О. Ларионов (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) в своем докладе «Неизвестная картина Корнелиса ван Далема по композиции Альбрехта Дюрера» представил результаты впечатляющего атрибуционного исследования – работа, обнаруженная в фондах Эрмитажа, оказалась произведением фламандского художника Корнелиса ван Далема (до 1534–1573), который вполне справедливо может рассматриваться как одна из ключевых фигур в истории развития пейзажного жанра в Нидерландах. Основным источником вдохновения для него был Дюрер, что было отмечено еще более ста лет назад немецким историком искусства Людвигом Бурхардом, которому удалось расшифровать его подпись и таким образом открыть этого мастера. Творчеству ван Далема посвящена обширная литература. Однако до настоящего времени сохранилось буквально семь-восемь работ, которые могут достоверно считаться принадлежащими художнику, что безусловно осложняет вопросы атрибуции. А. О. Ларионовым был дан обстоятельный анализ исследуемой работы, приведены сравнения, в частности, гравюры Дюрера «Рождество Христово» (1504) с весьма сходной картиной ван Далема из частного собрания в Германии, отмечены характерные для художника черты – игра вертикалей и горизонталей, своеобразие живописной манеры (интерес к фактуре, передаче естественного дневного света), новизна пейзажной концепции, предвосхищающая Делфтскую школу. Неизвестная прежде картина художника, обнаруженная в запасниках Эрмитажа, проливает дополнительный свет на влияние Дюрера на пути развития нидерландского искусства середины XVI века.

Работа второго дня конференции началась с презентации самой большой выставки Дюрера в России – «Альбрехт Дюрер. К 550-летию со дня рождения» в Эрмитаже, которая была подготовлена двумя кураторами Н. С. Сэпман и С. В. Мурашкиной. Они рассказали о ее структуре (состоит из 12 разделов), в основе которой лежит тематический принцип, об открытиях и трудностях, с которыми им пришлось столкнуться в процессе подготовки, о наиболее важных и знаковых экспонатах.

Первый раздел обращает посетителя к началу начал – это «Учителя и истоки», где представлена ксилография из «Всемирной хроники» Гартмана Шедела, выполненная учителем Дюрера Михаэлем

Вольгемутом, а также его рисунок к створке алтаря «Рождество Христово». Следующий – «Апокалипсис», по существу, открывает выставку. Серия огромных по размеру гравюр на дереве (1496–1498), выполненная незадолго до ожидаемого Конца Света, стала неким прорывом не только в том, как Дюрер представил фантазмагоричный мир, полный деталей, но и в том, как он поднял гравюру на новую ступень развития. Раздел «Новая иконография традиционных сюжетов. Встреча с классической Италией. Аллегии и мифы. Христианские сюжеты. Светские сюжеты» демонстрирует работу Дюрера как с хорошо знакомыми публике темами, так и с малоизвестными. В его творчестве появляются мифологические темы («Жизнь и подвиги Геракла»), которые он открывает для себя в Италии и узнает по гравюрам своих итальянских коллег. Здесь же показан путь от начального рисунка к окончательному варианту в гравюре – от самой ранней гравюры Дюрера в собрании Эрмитажа «Женщина и Смерть», где можно видеть первые шаги мастера в резцовой гравюре до «Св. Евстафия», где он достигает совершенства, подходя к границам возможного в этой технике.

Следующий блок экспозиции «Страсти Христовы» представляет гравюры из двух серий – «Большие Страсти» и «Малые Страсти», выполненные в технике ксилографии, а также гравюры на меди. Причем среди них есть и раскрашенные листы, которые в свое время не котиrowались, тем не менее они показаны как некие свидетельства истории. В разделе «Образы Девы Марии» выставлены самые яркие образцы Мадонн Дюрера.

В блоке «Теория и ее воплощение» мы видим три трактата Дюрера, сплетенные в одну книгу (библиотека ГЭ): «Руководство к измерению» (1525), «Наставление к укреплению городов» (1527) и «Четыре книги о пропорциях» (1528). К этому разделу подобраны работы с прекрасными пропорциями, такие как «Немезида», «Адам и Ева». От трактатов идет логический переход к «Натурным штудиям и этюдам к картинам». Известно, что Дюрер готовил свои произведения чрезвычайно тщательно – картина «Мария в окружении святых» (1521–1522) не была реализована, однако к ней сохранились 22 штудии. Интересно, что в процессе подготовки выставки выяснилось, что в Ярославском музее есть этюд, который долгое время считался утраченным во время Второй мировой войны, и был любезно предоставлен для экспозиции. В следующей главе «Мастерские

гравюры» выставлены четыре оттиска знаменитой «Меланхолии», которые хранятся в Эрмитаже, три из которых показывают процесс печатания с доски, демонстрируя, насколько это тиражное искусство может быть разным по качеству.

Особый этап творчества мастера обозначен как «Дюрер и Максимилиан I. Новый масштаб». Здесь речь идет о знаменитой «Триумфальной арке», выполненной по заказу императора разными граверами по проекту Дюрера (из коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина, выставляется в России впервые). Для выставки была специально сделана полномасштабная реконструкция гигантской арки из гравюр (295 × 357 см), а оригинальные листы были выставлены в рамках. Новаторство Дюрера-портретиста показано в разделе «Портреты. Открытие человека». Здесь можно увидеть портреты самых близких ему людей – ученого и друга Виллибальда Пиркгеймера и супруги художника Агнессы Фрей.

В секции, посвященной знаменитому «Носорогу» Дюрера, собрано около 20 экспонатов – прекрасной сохранности оттиск (собрание Эрмитажа), книги, мелкая скульптура. Интересно, что ученые более позднего времени, которые лицезрели носорога вживую, продолжали использовать гравюру Дюрера с его фантазиями, настолько он оказался вдохновляющим. Здесь же можно увидеть «Носорога» XX века в исполнении Дмитрия Плавинского.

Последний раздел выставки «Под знаком Дюрера. Ученики и мастерская. Рецепция в искусстве XVI–XX веков» помимо учеников и последователей отражает возникшую в XIX веке моду на Дюрера, когда в Нюрнберге проводились торжества к 300-летию его смерти, а его дом стал местом паломничества. Ключевым экспонатом тут являются витражи по мотивам диптиха Дюрера «Четыре апостола», которые были выполнены в Нюрнберге в XIX веке, привезены меценатами в Россию, 70 лет служили декором церкви Св. Петра и Павла на Невском проспекте, в 1930-е годы были перенесены в музейные запасы Эрмитажа и теперь впервые выставлены после реставрации. Последней «изюминкой» этого раздела стали две работы XX века – известный рисунок немецкого художника Отто Дикса «Портрет матери», который, несомненно, был инспирирован знаменитым одноименным рисунком Дюрера 1514 года и «Автопортрет» Павла Филонова (1909, ГТГ), который отсылает к известному графическому автопортрету Дюрера из Эрлангена (1491–1492).

В заключение было отмечено, что выставка сопровождалась иллюстрированным каталогом и мультимедийными материалами, включающими масштабный видеопроект «Хроники Дюрера» (при поддержке платформы VK Video), а также аудиосопровождением «Музыкальное измерение», подготовленным Эрмитажем совместно с оркестром *MusicAeterna*.

После столь впечатляющего рассказа о выставке в Эрмитаже было заслушано сообщение Н. С. Сэпман (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) «Дюрер в собрании рисунков Карла Кобенцля. Вопросы атрибуции». В собрании Эрмитажа хранятся рисунки, поступившие в 1768 году в составе коллекции Карла Кобенцля с атрибуцией Альбрехту Дюреру. Дюрер и Гольбейн были наиболее известными немецкими мастерами, и потому некоторые рисунки ранее были приписаны именно им. Доклад был посвящен критическому осмыслению исторических атрибуций с учетом исследовательской практики XVIII века и современного определения авторства рисунков.

Тему музейных коллекций продолжила Т. А. Тютвинова (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва), выступив с докладом «Прошлое и настоящее рисунков Дюрера из коллекции Франца Кёнигса». Трофейная коллекция немецкого банкира Ф. Кёнигса, одержимого приобретением рисунков старых мастеров, вызывает неподдельный интерес. Коллекция создавалась стихийно на протяжении десяти лет и насчитывала к середине 1930-х годов более двух тысяч рисунков. Десять рисунков Дюрера не вызывают сомнений и имеют ясный провенанс, достойный отдельного рассказа. В ходе доклада было приведено интересное сравнение рисунка и гравюры Дюрера «Мадонна с Младенцем». Также был затронут широкий круг проблем, непосредственно касающихся хранения, консервации и изучения трофейных рисунков Дюрера, вошедших в состав коллекции ГМИИ в годы Отечественной войны; был обобщен опыт сотрудничества музейных кураторов и реставраторов, которые осуществляли подготовку графических листов мастера к экспонированию на выставке в Эрмитаже, приуроченной к 550-летию со дня рождения Дюрера.

Отдельные аспекты музейной жизни наследия Дюрера и его ближайшего окружения были освещены Т. Е. Савицкой (Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева) в докладе «Гравюры Альбрехта Дюрера и его учеников как объекты музейного показа. Из опыта интерпретации», в котором была изло-

жена краткая история формирования коллекции гравюр Альбрехта Дюрера и его учеников (Ханса Зебальда Бехама, Генриха Альдегревера, Ханса Бальдунга, Ханса Шпрингинклее) в собрании Саратовского музея. Была особо отмечена роль известного коллекционера А. В. Звенигородского, передавшего музею произведения XV века. Докладчиком был дан обзор презентации коллекции на выставках прошлых лет, показаны особенности интерпретации экспонируемых работ, определяемые концепцией той или иной выставки.

О. Ю. Кулакова (Санкт-Петербургская Академия художеств им. Ильи Репина, Санкт-Петербург) выступила с докладом «Естественно-научные рисунки Дюрера: генезис традиций». Ею было отмечено, что зарисовки животных и растений, распространенных в Германии на тот момент, появляются в творчестве великого немецкого художника к началу XVI века. Эти рисунки носили подробный, естественно-научный характер, с точной фиксацией деталей и строения растения. При этом Дюрер обобщает наблюдения за природой до идеального платоновского образа, не фиксируя внимания зрителя на непривлекательных чертах. Автором была обозначена традиция, которой следовал Дюрер, круг произведений естественно-научных рисунков и гравюр немецких мастеров XV века — это рисунки Мастера игральных карт, Мастера амстердамского кабинета, иллюминированная живопись Николауса Глокендона и особенно творчество Мартина Шонгауэра. Был также отмечен опыт нидерландских мастеров: Рогира ван дер Вейдена, Робера Кампена, Гуго ван дер Гуса, Герарда Давида, на который опирался Дюрер. В заключение было выявлено особое место Дюрера в трактовке природы и те особенности, которые были унаследованы от него мастерами следующих поколений.

Интригующая тема «Женщины-самоубийцы в нидерландской живописи XVI–XVII вв.: Лукреция, Софонисба, Клеопатра» прозвучала в докладе М. Ю. Овсянникова (РГГУ, Москва). Автором было отмечено, что начиная с XVI века среди нидерландских живописцев наблюдается устойчивый интерес к иллюстрированию историй Лукреции, Софонисбы и Клеопатры. К этим трем сюжетам в разное время обращались Мастер Святой Крови, «Мастер попугаев», Й. ван Клеве, Я. ван Хемессен, В. Селлер, Я. ван Скорел, Б. де Рикейре, Ф. Флорис, Рембрандт, Г. Метсю, В. ван Мирис и другие. Соседство женской красоты с насилием и смертью было привлекательно для нескольких поколений художников. В своем исследовании М. Ю. Овсянников предпринял

попытку раскрыть взаимоотношения женщины и общества в Нидерландах XVI–XVII веков сквозь призму живописной интерпретации сюжетов о самоубийстве женщины. Он акцентировал свое внимание на интересе художественных кругов Нидерландов к сюжету самоубийства женщины, на закономерности в изобразительной интерпретации сюжетов и ее эволюции, на общей идейной ситуации в Нидерландах и постепенном угасании интереса к этим сюжетам.

Следующие два доклада были посвящены культу Дюрера у художников, входивших в объединение «Союз святого Луки» (*Lukasbund*).

Л. В. Фроловой (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) в сообщении «Образ Альбрехта Дюрера в теории и практике назарейцев и их последователей» были проанализированы тексты, посвященные Дюреру, изображения художника, созданные немецкими романтиками, сюжеты, разработанные в связи с празднованиями в честь Дюрера в Нюрнберге (1828) и в Мюнхене (1840) – Дюрер как христианский художник, Дюрер как национальная идея и другие. Было показано, как интерпретация его личности и творчества решала проблемы обновления немецкого искусства, как возрождение стилистики работ Дюрера нашло отражение в творческом методе художников и в тематике их работ. Также автором были рассмотрены произведения, в которых последователи назарейцев – мастера Дюссельдорфской и Мюнхенской академий (Ф. Пфорт, Ф. Овербек, П. Корнелиус, Э. Н. Нойройтер и другие) использовали мотивы, образы и художественные приемы ренессансного мастера – в первую очередь графические работы, созданные под впечатлением от «Молитвенника» Максимилиана I (иллюстрации П. Корнелиуса и Э. Н. Нойройтера к произведениям Гете, иллюстрации к сказкам братьев Гримм и других).

Логическим продолжением темы обновления немецкого искусства путем обращения к наследию Дюрера, избранного в качестве художественного идеала, стал доклад П. Р. Агеевой (МГУ, Москва) «Назарейцы и Дюрер: иллюстрации П. Корнелиуса к «Фаусту» И. Гете». Проблему влияния творчества гения немецкого Ренессанса автор рассмотрела на примере конкретного памятника. В 1809–1816 годах Корнелиус, который был одним из лидеров «Союза святого Луки», создал двенадцать листов с иллюстрациями к «Фаусту» Гете. Этот цикл был в большей степени связан с традициями немецкого искусства, в отли-

чие от его предыдущих работ, ориентированных на итальянское Возрождение. Одним из главных источников его образов стали рисунки Дюрера на полях Молитвенника Максимилиана, о чем многократно упоминалось в переписке Корнелиуса с Гете. В докладе прослеживается влияние Дюрера на стилистику и иконографию иллюстраций Петера Корнелиуса, анализируются заимствования и то, как они были переосмыслены в контексте культуры первой четверти XIX века.

Отдельный блок докладов составили темы «Дюрер и Россия».

И. Д. Чечот (Российский институт истории искусства; СПбГУ, Санкт-Петербург) посвятил свое выступление «Дюрер в России. Строеение темы» вопросам рецепции Дюрера. Фокус внимания автора был сосредоточен на вопросе, что такое Дюрер для России. Речь шла не о том, что находится в музейных собраниях, а о том, что в нашем сознании и подсознании, о том, как русская культура воспринимает Дюрера начиная с грозненской эпохи и до наших дней, и о том, что подчас наши представления о Дюрере носят характер клише, вошедшие в употребление в конце XIX века (Дюрер как отец северного натурализма или северного реализма) или в начале XX столетия (Дюрер как праотец экспрессивного искусства) и далее в наши дни (Дюрер как первый фэшн-персонаж, предшественник компьютерного искусства и так далее.)

Докладчиком было подчеркнuto, что речь идет о разной России в образовательном и культурном ключе, что связано с географией ее территорий в различные периоды ее культурно-исторического развития – Московская Русь, Российская империя, серебряный век, Советский Союз, современная Россия... Что такое Дюрер для Москвы и Санкт-Петербурга, для Ярославля и Екатеринбурга, для провинциальной России... Это все разные вещи, и здесь много сложных вопросов, на которые нет простых ответов. В заключение И. Д. Чечот коснулся такого неоднозначного культурологического аспекта, как то, чем в России так притягивает и одновременно отталкивает Дюрер, и шире, что так сближает и одновременно разъединяет культуру России и Германии.

Тема изучения Дюрера в России нашла свое интересное продолжение в сообщении Е. В. Васильевой (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) «Альбрехт Дюрер в зеркале историка античного искусства В. К. Мальмберга». Оно посвящено малоизвестной стороне исследовательской деятельности русского ученого. Владимир



5. Альбрехт Дюрер. Прокаженный (Св. Петр и св. Иоанн исцеляют прокаженного). 1513
Фрагмент. Гравюра на меди

Константинович Мальмберг (1860–1921), директор Музея изящных искусств, один из преподавателей М. В. Алпатова, известен главным образом как историк античного искусства. Посмертно была опубликована его последняя статья «По поводу карандашного портрета “золотых дел мастера” в Венской Альбертине», посвященная графическим портретам А. Дюрера. Немецкий художник стал предметом исследований антиковеда уже с 1910-х годов. Не будучи специалистом, он интересовался его творчеством, особенно портретами и автопортретами Дюрера в живописи и в графике, следил за новыми публикациями и сам участвовал в атрибуционной полемике с признанными знатоками, такими как Макс Фридлендер. Свое исследование Е. В. Васильева посвятила полемике В. К. Мальмберга с М. Фридлендером в отношении двух графических портретов – «Автопортрета Дюрера в возрасте тринадцати лет» (1484) и «Портрета Дюрера Старшего» (1486).

Доклад А. Е. Завьяловой (НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва) «Гравюры Альбрехта Дюрера в творчестве Мстислава Добужинского» затронул вопрос влияния ксилографий Дюрера («Жизнь Марии», «Апокалипсис») на формирование уникальной как для русского, так и для европейского модерна «проволочной» линии в ранних графических работах Добужинского (начало 1900-х годов), а также на обращение мастера к серии «Жизнь Марии» в поисках решений для книжных иллюстраций в зрелый период его творчества («Скупой рыцарь», 1921).

А. Е. Завьяловой было отмечено, что гравюры Дюрера сохранили значение важных художественных источников вплоть до начала XX века, в том числе и для мастеров объединения «Мир искусства». Однако они, в отличие от своих предшественников, не копировали дюреровские листы, а обращались к ним в поисках новых решений. Анна Остроумова-Лебедева и Иван Билибин изучали гравюры Дюрера на дереве для оттачивания графической линии в своих работах. Константин Сомов обращался к образам ведьм из ксилографий Дюрера. Мстислав Добужинский, единственный из «мирискусников», уделил внимание как линии, так и художественным мотивам дюреровских гравюр на дереве. На основании воспоминаний Добужинского и его друзей, а также формального анализа произведений, к которым он обращался на протяжении двадцати лет (пусть и эпизодически), автору удалось раскрыть еще один из многочисленных источников

формирования стиля модерн в России и проследить его эволюцию в контексте ретроспективных исканий мастера.

Завершил конференцию доклад Д. О. Мартыновой (Национальный исследовательский университет ИТМО, Санкт-Петербургская Академия художеств им. Ильи Репина, Санкт-Петербург) «“О прокаженном Альбрехта Дюрера”: медико-искусствоведческая интерпретация второй половины XIX века в трудах Сальпетриер», в котором она рассказала о медико-художественном анализе работ разных мастеров, проводимых в больнице Сальпетриер в Париже под руководством доктора Жан-Мартена Шарко. Как известно, он был крупнейшим коллекционером произведений искусства, в которых были изображены разнообразные болезни, а также основателем медицинского музея, «театра» и фотолаборатории при больнице. С 1888 по 1918 год под его руководством издавали журнал «Новая иконография Сальпетриер», в котором медики проводили так называемые медико-искусствоведческие интерпретации работ разных мастеров, называя это «медицинская критика».

В первом выпуске доктор Шарко совместно со своим интерном Полем Рише опубликовали статью о «Прокаженном» («Святые Петр и Иоанн исцеляют калеку у ворот храма») Альбрехта Дюрера 1513 года. В отличие от Рафаэля и Пуссена, изображавших калек с перебитыми или сломанными ногами, Дюрер, по мнению Шарко и Рише, смог точно отразить последствия проказы, показав морфологические признаки серьезного изменения тканей, которые ученые описали лишь спустя три столетия после создания гравюры. (Ил. 5.) Статья по «Прокаженному» Дюрера была ключевой для дальнейших исследований живописной истории болезней в клинике Сальпетриер: она легла в основу книги «Болезни и деформации в искусстве» докторов Шарко и Рише. Помимо этого, подобный разбор произведения — свидетельство создания нового метода — нейромимезиса, во время которого медики создавали протоперформативные практики, заставляя больных копировать позы из произведений истории искусства.

Творчество Альбрехта Дюрера было высоко оценено еще при жизни его современниками, его произведения копировали, они становились

не только образцом для подражания, но оказывали влияние на сложение иконографии, на развитие стиля и манеры художников других европейских стран. Настоящая конференция стала прекрасной возможностью обратиться не только к вопросам, связанным с академическими исследованиями творчества самого Дюрера, но и к более широким проблемам западноевропейского искусства к северу от Альп конца XV — первой трети XVI века, к характерным явлениям XVI столетия в целом, а также к вопросам художественной культуры последующих веков, испытавшей влияние этого гения немецкого Ренессанса.