



ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Ренессанс в Германии, XV–XVI вв.





В этой лекции тема будет посвящена Ренессансу в Германии и Нидерландах. Мы уже с вами помним, что слово «ренессанс» французского происхождения. На самом деле правильнее было бы использовать итальянский термин «rinascimento», оно переводится как «рожденный заново».

Так вот, когда мы говорим про Ренессанс в Германии, мы должны понимать, как сильно он отличается от итальянского Ренессанса. Потому что возрождение античных идеалов в Италии произошло не случайно, а именно потому, что Италия была наследницей, носительницей античности греческой и римской. В странах Северной Европы, в Германии и Нидерландах не было этого античного наследия. И поэтому Ренессанс в Германии гораздо теснее связан с готикой, со Средними веками, чем с античностью. Давайте смотреть на тех художников, которые были интересны в живописи этого времени.

Сначала, конечно, вспомните исторический контекст. Что происходит в Германии XV–XVI веков? Это может быть самая трагичная страница в истории страны, потому что в это время идет длительная Столетняя война, потом начинается Тридцатилетняя война. Это время религиозных реформ, когда появляется Мартин Лютер, и появляется протестантская церковь. В общем, это время разрыва, разлома, бедствий и войны. И, как всегда в таких критических ситуациях, появляются такие фигуры, которые остаются на родине и такие фигуры, которые уезжают в поисках лучшей жизни.

И конечно, такой самой главной фигурой немецкого искусства рубежа XV–XVI веков является Альбрехт Дюрер. Но прежде чем начать разговор про Альбрехта Дюрера, мне хочется остановиться на Мартине Шонгауэре. Потому что это, безусловно, готический художник, который работает по всем правилам готики. Например, его «Мадонна в беседке из роз» – это прекрасное готическое произведение со всей его условностью, схематичностью, поэтичностью, музыкальностью. Это именно та работа, на которую смотрел Альбрехт Дюрер, когда был молодым. Вся эта детализация, такое пристальное виденье, умение увидеть каждый штрих, каждую подробность этого мира и включить все в одну картину – это еще взгляд средневекового художника.

Такой взгляд мы видели у братьев Лимбурггов, у герцога Беррийского. Такой взгляд мы видим у любого готического художника. И еще, кстати, одна особенность именно готической живописи – это ее линейность. Мы видим, что художники эпохи Ренессанса уходят от контура, от линии. Потому что если ты хочешь передать объем и пространство на плоскости, то тебе надо убрать все контуры. Так вот, северные художники, они не занимаются таким научным подходом, они наблюдают жизнь и мир эмпирически, снаружи. Проще говоря, для того чтобы понять, как устроен человек, его не надо анатомировать. А вот итальянским художником как раз это было надо.

Все это примеры живописи Мартина Шонгауэра. А все-таки даже его обращение к графике – это тоже не случайно. Потому что не будем забывать, что именно в XV веке в Германии впервые был изобретен книгопечатный станок. И создал его немецкий изобретатель Иоганн Гуттенберг. Это изобретение поменяло жизнь человечества, потому что до этого времени знание было элитарным. Оно было недоступным, как искусство. Оно тоже было проектом элитарным и предназначенным, адресованным узкому количеству людей, ценителей, любителей и знатоков. Для того чтобы разбираться в искусстве, нужно было знать очень много. Нужно было знать литературу, музыку, театр, историю. И вдруг изобретают книгопечатный станок. Это значит, что книга из драгоценности превращается в достаточно дешевый предмет. И это значит, что знание становится доступно всем. А знание – это свобода, конечно. И знание – это прогресс, конечно. И вот с этого момента начинается как раз другая история Европы.

А пока мы видим абсолютно готическое изображение Мартина Шонгауэра. Это «Искушение Святого Антония». И это бесология, когда Святой Антоний был искушаем бесами, и он устоял. Если вы помните, то кроме бесов, монстров были и девушки красивые. Его соблазняли и богатством, и роскошью, и вкусной едой. А самый главный бес был последний юноша. Прекрасный темнокожий юноша, явившийся к нему в келью и сказавший: «Какой же ты, Антоний, стойкий, ты все выдержал, ты все пережил, не соблазнился ничем!». И тогда Святой Антоний понял, что это был самый главный бес – бес самодовольства, бес тщеславия.



Конечно, немного по-другому рассказывает нам эту историю Мартин Шонгауэр. И пока его рисунки нам нужны, чтобы понять, где берет свое начало графика Дюрера. Кроме Мартина Шонгауэра можно посмотреть на Стефана Лохнера. И мы видим, как средневековые художники работают всегда по образцу. Они не творят что-то новое, не придумывают что-то новое, они заимствуют композицию, и это не считалось чем-то неправильным. Наоборот, каждый художник работал по образцу. Чтобы сделать новый витраж, например, для готической церкви, нужно было посмотреть старый. Чтобы сделать новую икону, нужно было увидеть старую икону. Чтобы сделать новый ковер, нужно было увидеть старый ковер. И поэтому такая традиционная передача ремесла, образов и символики была абсолютно характерной для всего искусства Западной Европы. Наверное, до XVII века, до эпохи барокко.

И вот теперь самый главный художник, солнце немецкого искусства – Альбрехт Дюрер. Это художник удивительный, совершенно не похожий ни на кого в своей стране. Художник, который стал фигурой не только в культурном мире, но и в политическом. Структурообразующая фигура. Как в свое время Рубенс во Фландрии. Сейчас мы видим его автопортреты. Это один из ранних автопортретов. И мы не увидим здесь ни палитры, ни красок. Мы видим такой загадочный облик в модной одежде, потому что Дюрер как раз был законодателем мод. И поэтому такая шнуровка и декольте, и ассиметричный берет, и очень красивые волосы. Именно Дюрер вводит моду на длинные волосы. И, кстати, на длинную бороду. В руках у него не цветок, а трава чертополох – загадочная, очень странная. Потому что и в живописи, и в жизни, и в творчестве Дюрера на самом деле всегда очень много странного. Потому что, с одной стороны, Дюрер принадлежит к средневековой культуре. Ментально, архетипически он человек готического мира. Но он единственный из всех северных художников едет учиться в Венецию. А Венеция – это все-таки итальянская школа Ренессанса. И он учится у Беллини, у Тициана. И с удовольствием признается однажды, что Тициан просит показать его кисточку. «Какой тонкости кисточка должна быть, чтобы так прописывать волосы?». И он показывает, что кисточка обыкновенная, просто для этого нужно мастерство. Так вот, Дюрер, в отличие от всех остальных своих собратьев, художников Северной Европы, он подготовлен абсолютно по-итальянски. То есть он изучает анатомию, он изучает перспективу, он изучает пропорции. Он с абсолютно научным итальянским подходом относится к живописи. Но при этом в глубине души он остается человеком, для которого внутреннее важнее внешнего, духовное важнее материального. И поэтому его картины невозможно идентифицировать только как ренессансные картины. В них все время есть такая двойственность, как и в нем самом. В них есть черты и Ренессанса, и готики одновременно.

Процитируем вам эти стихотворные строчки, потому что в них зашифровано все творчество Дюрера. Их, конечно, нет в тексте Гомбриха, но я думаю, что если бы он их услышал, ему бы тоже это все понравилось.

Пытливым и чудотворящим взором
Не ты ли обыденность опроверг,
Еще средневековый старовер,
Грядущим опьяненный кругозором?
Оглянешься внимательным дозором
В какой-нибудь Вальпургиев четверг,
И твой обыкновенный Нюрнберг
Окажется загадочным узором.
Единой волей ряд фигур и числ
Эзотерический получит смысл,
Преображенный в мастерской гравюре.
Работай же, Святой Иероним,
Суровый ангел меланхолий Дюрер,
Апостолами четырьмя храним.

Вот в этом стихотворении зашифрованы все лучшие, главные его произведения. Мастерские гравюры – это те самые три гравюры, которые он будет делать в расцвете сил. «Святой Иероним» – самая главная из них. «Четыре апостола» – это апостолы-евангелисты. Это тоже его главная



работа в живописи. Вальпургиев четверг – трагическая ночь, когда в разгар религиозных войн люди одной национальности убивают друг друга, выясняя, кто из них более правильный. И Нюрнберг – это как раз город, где он родился. И если вы приедете сюда, то вы обнаружите город в почти точно таком же состоянии. По крайней мере, облик города сохраняется очень бережно и хранится так же, как облик Флоренции, чтобы сохранить дух эпохи Дюрера.

Вот эти два рисунка – работы совсем раннего Дюрера. Это автопортреты. Между прочим, Дюреру здесь всего 12 лет. Вы можете посмотреть, какой степени одаренности был этот мальчик, если на портрете проработаны все детали и виден характер. Портрет отца написан, конечно, гораздо позже. Дюрер родился в семье художника, его отец был художником. Но не живописцем, а художником-ювелиром. И поэтому первым его учителем, конечно, был отец. И как вы понимаете, для ювелира точность деталей, линий очень важна. Поэтому и в творчестве Дюрера это тоже очень важно. Мы встречаем множество эскизов, этюдов, набросков Дюрера. И всегда они поражают необыкновенной точностью и выразительностью. Отдельное место в его творчестве занимают автопортреты. Их будет много, и это тоже не похоже на северных художников. Автопортреты ведь любили писать итальянские художники, потому что итальянские художники чувствовали себя демиургами, законодателями, они уравнивали себя с богом. А северные художники так не делали. Северные художники очень часто не подписывали свои произведения, потому что вот это готическое отношение к себе, не как к создателю, а как к посреднику между богом и человеком, оно сохраняется и в XV–XVI веках.

Это два самых известных портрета Дюрера. Перед нами автопортрет 1500 года и автопортрет в перчатках. Давайте сначала посмотрим на автопортрет 1500 года. Мы видим здесь очень странный ракурс – фронтальный. Такой ракурс обычно для портрета художника не выбирают, потому что он не позволяет передать объем, психологическую глубину, пространственную глубину. Поэтому художники, конечно, любят ракурс в три четверти. Но если мы с вами вспомним этот ракурс, ракурс в три четверти, то он тоже не сразу появляется. Первоначально портреты были только профильные. И если мы посмотрим на XIII век, на XIV век и даже на начало XV века, то это почти всегда профильные портреты. Потому что портреты начинаются всегда с медальонов, с монет. И потом постепенно разворачиваются в такой ракурс, который мы уже видим у Джоконды, который уже очень точно найден.

Что это за автопортрет 1500 года? Дело в том, что в 1500 году люди в Европе, как и много раз потом, ожидали конца света. И поэтому Дюрер написал этот автопортрет как послание. Он ведь не знал, будет ли конец света или нет, и он написал это как послание потомкам и подписал. Поэтому тут есть знаменитый автограф Дюрера, предназначенный для его потомков. И в этом автопортрете невозможно не уловить сходство облика художника и Иисуса. Нам это может показаться немножко кощунственным – писать себя в облике Иисуса. Но только не для зрителя XV века. Для зрителя эпохи Ренессанса, как и для зрителя эпохи готики, обнаружить в себе черты бога – это хорошо, это правильно. И поэтому здесь абсолютно нарочитое, подчеркнутое сходство – и жест руки, и взгляд, и волосы длинные. И вообще, весь образ, конечно, очень напоминает образ Иисуса. А рядом второй портрет, написанный в Венеции, в то время, когда Дюрер учился в Венеции и жил там. Он поэт и поэтому не похож как бы на северные портреты, на портреты Северной Европы. Здесь, например, вся фигура написана крупным планом, и мы видим, что человек занимает все пространство холста. Ведь мы помним, что в эпоху Ренессанса человек – центр мира. И вот эта философия всегда выражается в укрупненности фигур. Кроме того, мы видим здесь фон такой – абсолютно итальянский. Пейзаж пространственный с удивительным воздухом и светом. Мы не знаем, это картина или это окошко. Это не важно, потому что картина – это тоже окошко. В идеальный, прекрасный мир. Это художники эпохи Ренессанса. Главные их открытия как раз состоят в том, что они открывают нам идеально прекрасный мир. То, каким мог бы быть наш мир, если бы он был идеальным. И вот автопортрет Дюрера, который мы видим, здесь нет палитры, здесь нет кисточки, он совершенно не похож на автопортреты, например, Рембрандта или Брейгеля, которые всегда пишут себя рядом с мольбертом. Он пишет себя как аристократа, потому что художник – это аристократ духа. И вот нам сегодня может показаться, что тут это правильно, что это правда. Но так было не всегда. Еще в XV веке к художникам относились как к ремесленникам. Если мы поднимем архивы, то обнаружим, что, например, гонорары у литераторов, которые работают с текстом, со словом,



были на порядок выше, чем гонорары у художников, живописцев. Хотя живописцев знали, их любили, но вот это искусство считали механическим. Даже искусство живописи. И поэтому когда Дюрер так изображает себя, в таком красивом костюме, очень смелом, в очень модном в берете, с удивительными этими длинными кудрями и руки в перчатках, то он изображает себя как аристократа. Он говорит, что художник – это человек духа, это и есть аристократия. Удивительно сложный, интересный, абсолютно ренессансный портрет.

Давайте посмотрим другие работы Дюрера, которые были интересны и важны в его творчестве. Конечно, он очень быстро в живописи приходит к графике, потому что графика – это такой быстрый способ обратиться к массам, к своим современникам. Первый офорт Дюрера на дереве, гравюра на дереве, первая серия гравюр, которую он делал, называется «Апокалипсис». То есть он сразу начинает с последней главы Библии, где представлен конец мира, Страшный суд. Несколько десятков листов в этой серии. Но самая известная работа – это «Четыре всадника». Мы видим четырех всадников. Это, конечно, символические четыре бедствия того времени. Если мы с вами попробуем взглянуть в них, то увидим, что каждого из них можно идентифицировать. Всадник с луком – это, например, мор и эпидемии, от которых умирали целые города, и не только в XV веке, но даже и в XVII. Всадник, поднявший меч, это война. Война идет все время, повсюду, потому что, не будем забывать, что Германия – маленькая по территории страна, разделенная на 300 отдельных курфюрств. И все эти курфюрства воюют друг с другом, и это абсолютный распад страны. Поэтому война, конечно, это бедствие, всем знакомое. Самый первый всадник – скелет на очень худой лошади. Это голод. Голод – это постоянный спутник человечества на протяжении всех 2000 лет. Может быть, от голода человечество было избавлено только в последние 100 лет, да и то не все. Но еще один всадник здесь есть очень интересный, любопытный. Он и у нас с вами остался, к сожалению, в нашем времени. Это несправедливый суд. Мы видим всадника с весами, это несправедливый суд, несправедливость. Это тоже было одним из пороков времени. Мы видим, как под копытами этих всадников гибнут люди. Это люди разные – и молодые, и старые, и богатые, и бедные, потому что это такое общее бедствие времени. Мы пропускаем его наброски и очень интересные зоологические картинки, его зарисовки городов. Потому что Дюрер – это художник, путешествующий, в отличие от многих северных художников.

Давайте остановимся, например, на этих двух портретах. «Портрет молодой венецианки» и «Портрет старой венецианки». Мы видим, что «Портрет старой венецианки» на самом деле называется «Корыстная любовь». Такая работа никогда бы не появилась у итальянских художников, потому что это абсолютный выход за пределы нормы, а художники итальянского Ренессанса устанавливают нормы. А художники готические ничего не видят странного в том, чтобы изображать и обратную сторону красоты. И поэтому эти две женщины – это на самом деле, может быть, две разных стороны одной и той же личности.

«Портрет матери» удивительный. «Портрет отца», который он пишет всю жизнь. «Праздник четок» – самая известная работа венецианская. И, конечно, целая серия Мадонн. Какой художник Ренессанса может обойтись без Мадонн?

Но все-таки его самые главные гравюры – это мастерские гравюры. И мне хочется на них остановиться подробнее. Например, «Меланхолия». Мастерские гравюры – это три гравюры, очень сложные по смыслу и по исполнению, потому что это уже не гравюра на дереве, а это гравюра на металле. Поэтому здесь тончайшие воздушные линии, очень нежные. То, что мы видим здесь – это герои того времени, герои времени Дюрера. Мы видим рыцаря, он одет в доспехи, он на коне, он уставший и постаревший, и он не хочет воевать. У него нет вот этой молодцеватости, он не хочет воевать, но ему придется. Хотя коня останавливают два такие демона. Это дьявол и это смерть, потому что гравюра называется «Рыцарь, дьявол и смерть». Тем не менее он не останавливается, он продолжает свою дорогу.

Еще одна, более известная гравюра Дюрера – это, конечно, «Святой Иероним». А также «Меланхолия». «Святой Иероним» – это новый герой, который появляется в эпоху Ренессанса. Это герой не действующий, а мыслящий. Мы видим келью, отшельника, который удалился от мира и находится в уединении. Мы понимаем, что самое сложное происходит внутри человека. И самое сложное – это именно интеллектуальный труд, нравственный труд, невидимый для внешнего мира, но на нем держится этот внешний мир. Удивительная степень проработанности



деталей. Сколько бы мы ни вглядывались, мы не увидим недоделанных деталей. Еще одна, третья гравюра из мастерских – это его «Меланхолия». Дело в том, что Дюрер, конечно, увлекался алхимией. Все художники его времени были химиками. Они же сами делали себе краски. И поэтому они должны были быть знакомы со свойствами разных веществ. Это «Меланхолия». Дюрер живет в эпоху открытия психотипов людей. Считалось, что гении произрастают на территории меланхолии, поэтому на самом деле он пишет нам образ гения. И этот ангел, тяжело склонившийся в раздумье. В одной руке он держит циркуль. Это размышления. Он как раз символизирует все эти муки, сомнения, ошибки, которые поджидают художника и вообще любого первооткрывателя на его пути. Здесь, кстати, все атрибуты алхимические – и весы аптекарские, и часы песочные. И даже магический квадрат, который Дюрер просчитывал, и философский камень – тот самый прибор, который может превращать железо в золото.

Рядом с Дюрером на рубеже XV–XVI веков живет и работает еще один удивительный художник, не менее глубокий и сильный по драматизму, чем Дюрер. И самая известная из его работ – это «Изенгеймский алтарь». Он написан для города Изенгейм. По формату это традиционный триптих. Давайте посмотрим, что там происходит. Во-первых, с Грюневальдом связана такая история. Почти 500 лет его знали под именем Маттиас Грюневальд. И только в начале XIX века стало понятно, что его правильная фамилия Нитхардт, а Грюневальд – это фамилия мастера, который делал рамы. И теперь его знают и как Маттиаса Нитхардта, и как Маттиаса Грюневальда. Это одно и то же лицо.

«Изенгеймский алтарь» – это распятие, это тема смерти. Эта самая страшная, самая драматическая тема, которая усилена Грюневальдом многократно. Если мы внимательно посмотрим на саму композицию этой работы, то мы увидим, какая она разноплановая. Что мы видим здесь? Мы видим здесь темное пространство – ночное, абсолютно безлюдное. Мы видим крест огромный, который прогнулся под тяжестью висящего на нем. И мы видим, что Иисус, фигура Иисуса больше. Мы видим разномасштабность, которая свойственна скорее готике, чем Ренессансу. Да это и есть готическая картина, хотя она была создана тогда, когда уже пришел Ренессанс.

И мы видим, что если Иисус сейчас встанет на ноги, то он будет выше всех буквально на два метра. Но такая разномасштабность не смущает автора, потому что он сосредоточен не на реализме, а как раз на иносказании, на готическом иносказании и на готической зашифрованности. И поэтому он нам передает все страдания Иисуса физиологически страшно. Он передает нам буквально каждую его кровоточащую рану, губы, побелевшие от боли, венец терновый, скрюченные пальцы и прибитые гвоздями руки и ноги.

И такой нечеловеческий холод и боль исходят от этой работы, что невозможно оторвать взгляд. И, конечно, это одно из самых сильных произведений Северного Ренессанса, Германии XVI века. Но когда ты закрываешь алтарь, то заканчивается все вот этой сценой «Вознесение Иисуса», где боль преодолена, где земное остается с нами, а Иисус возносится туда, в космос, на небо. И Грюневальд выбирает для этого совершенно другие краски.

Не только эти два художника жили и творили в эпоху Ренессанса в Германии. На самом деле их можно назвать больше. Лукас Кранах Старший, Ганс Гольбейн Младший. И мы видим, что это традиционно для Германии – такая передача мастерства из рук в руки. Возникают династии. Ведь в Италии не всегда так получалось, а в Германии почти всегда. Кранахи, Гольбейны – это целые семейства. Да и Дюреры тоже. И, конечно, есть еще о чем поговорить, но пока для первого приближения к этой эпохе, к этому искусству нам было достаточно сосредоточиться на творчестве этих двух художников – Альбрехта Дюрера и Маттиаса Грюневальда.

Вот как много нам могут рассказать картины, если начать в них вглядываться и рассматривать их подробно. Именно об этом нам все время говорит Эрнст Гомбрих в своей книге. Он призывает нас смотреть картины внимательно, любопытствуя, а не равнодушно скользая взглядом. Все время, снова и снова вступать в диалог с художником, даже если этот художник жил 500 лет назад.