

Л

ГЛАВА

18

ГЛАВА

Der deutsche  
gentiluomo

**Альбрехт Дюрер**

1471 – 1528

А

Его называли (и продолжают называть) «*Леонардо Севера*». Дюреру исполнилось всего 30 лет, когда его провозгласили «*немецким Апеллесом*» (поэт, современник Дюрера, Конрад Келтис, прославлял его в стихах как «*нового Фидия и нового Апеллеса*»). 1971 год ЮНЕСКО объявило – в связи с 500-летием со дня рождения художника – «*Годом Дюрера*».

Но имел ли «*Леонардо Севера*» что-то общее с настоящим Леонардо? Natürlich!<sup>1</sup> – и это можно доказать, обратившись к нескольким аргументам.

1. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, был исключительно интересным мужчиной и обладал безупречным телосложением.

2. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, был типичным (космополитичным и философствующим) гуманистом эпохи Возрождения.

3. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, обладал огромной широтой интересов, от естественно-научных до фортификационных, не исключая интереса к подробностям и мелочам (с той же самой страстью, с какой Леонардо изображал складки одежд, Альбрехт изучал и набрасывал складки измятых подушек и подушечек).

4. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, создал первые, в искусстве белого человека, чистые пейзажи, то есть, пейзажи, не содержавшие стаффажа<sup>2</sup> (Леонардо – пером, Дюрер – акварелью).

5. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, был теоретиком искусства, автором трактатов о правилах художественного творчества.

6. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, в зрелом возрасте понял слабость живописи и (о чем свидетельствует Меланхтон<sup>3</sup> в письме в 1546 году), «уже не восхищался собственными работами, но временами вздыхал, глядя на свои картины, и размышлял над тем, чего им не хватает».

7. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, имел довольно странную сексуальную биографию.

Этих подобий еще больше, но гораздо больше, чем сходств, имеется различий (в том числе, и по тем пунктам, которые я, скорее в шутку, чем серьезно, упомянул в качестве сходства), так что выдвижение Дюрера на звание «*Леонардо Севера*» является, говоря деликатно – преувеличением, а выражаясь прямо – шовинистической аберрацией немцев и блестящим пустословием дилетантов.

Поскольку "*ladies first*" («*дамы обладают правом первенств*»), начнем с того, что заинтересует, прежде всего, читательниц – с сексуальной жизни Дюрера. Папаша Альбрехта (Альбрехт Дюрер-старший, ювелир, приехавший из Венгрии в Нюрнберг), приказал сыну жениться. Невеста была не слишком привлекательной шестнадцатилетней девицей, превратившейся впоследствии в сухую и холодную квочку, которую муж абсолютно игнорировал. Потому ли у Дюрера не было детей? Историки подозревают его в модном среди тогдашних гуманистов «*мизогинизме*», сильно отдающим гомосексуализмом, источником же подобных предположений является письмо каноника из Бамберга, Лоренца Бехайма, где мы читаем о каком-то "*ragazzo*" (мальчике) Дюрера, но ведь у того же Бехайма мы читаем и о том, что «*Дюрер жаждет многих женщин*». Бисексуальность? Если и так, то почему же не сохранилось упоминаний о какой-либо (если игнорировать законную, брачную) женщине в жизни человека, который «*жаждал многих женщин*»?

Но давайте оставим постель и брак, поскольку не эта область отличает «*Леонардо Се-*

<sup>1</sup> Конечно (нем.)

<sup>2</sup> **Стаффаж** (от нем. staffieren — украшать картины фигурами), в пейзажной живописи, небольшие фигуры людей и животных, изображаемые для оживления вида и имеющие второстепенное значение. Стаффаж получил распространение в XVI-XVII вв., когда пейзажисты часто включали в свои произведения религиозные и мифологические сцены. Нередко стаффаж вписывался в картины не автором пейзажа, а другим художником.

<sup>3</sup> **Филипп Меланхтон** (1497-1560), немецкий гуманист, теолог и педагог, евангелический реформатор, систематизатор лютеранской теологии, сподвижник Мартина Лютера.



Альбрехт Дюрер «Поклонение волхвов»

(1504, дерево, масло; 100x114

Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

*вера»* от оригинала, здесь важны верхние органы – руки и голова. Круг интересов нюрнбержца был, и вправду, своеобразной ренессансной мульти-деятельностью, но по сравнению со всесторонней деятельностью, глубиной исследований, экспериментов и изобретений итальянца он был словно кухня вегетарианца рядом с китайской кухней. Точно так же, и живопись Дюрера по сравнению с живописью да Винчи – это, скорее, ремесло, чем искусство; это – земля рядом с Олимпом.

Немец, прочитав представленное выше мнение, выругается или завопит от возмущения. Для немцев Дюрер был, есть и будет Наполеоном кисти, великим европейским маэстро – *"Erzmeister des Pinsels"* (архимастером кисти). Гёте, когда плевал на Рококо, высказался: *«О, великолепный Альбрехт, высмеиваемый новаторами, меня намного больше радуют твои, словно вытесанные из дерева персонажи»*. Именно такими я их и вижу – твердыми, толстокожими, словно вытесанными топором. Другой немец, Генрих Вакенродер, обращался к Дюреру с похожими словами в 1797 году: *«Немногим дана способность понимать твои произведения и наслаждаться ними»*. Мне этого не дано. Я остаюсь совершенно равнодушным, когда слышу панегирик Томаса Манна, датированный 1928 годом: *«Думать о Дюрере – это любить, улыбаться, вспоминать»*. Возможно, для этого следует иметь германскую кровь, или, быть может, любить, улыбаться и вспоминать по-немецки, что каким-то образом отличается от тех же вещей у других народов? Я, во всяком случае, когда размышляю о «Леонардо Севера», это не люблю, не вспоминаю и не смеюсь, а думаю о процессе мышления. О том творческом мышлении, что ведет к меланхолии.

Сам Дюрер выразил это так: *«Постоянная работа разума расходует самый легкий и деликатный компонент крови, тем самым вызывая меланхолическое состояние ума»*. Он



Альбрехт Дюрер «Меланхолия I»  
(1514, гравюра; 24,3x18,7)  
Кабинет гравюр,  
Кунстхалле, Карлсруэ, Германия)

был неизлечимым меланхоликом, как большинство гениев. Его современник, Меланхтон пишет о *"melancholia generosissima Düreri"*<sup>4</sup>. Вильгельм Ваецольдт<sup>5</sup> (1935) выдвинул предположение о «балансировании Дюрера между маниакальным и депрессивным состояниями»; Жан Делюмо (1967) – о предназначении гения, как человека *ex definitione* обреченного на печаль и одиночество, и т.д. и т.п. А ведь, как свидетельствует знакомый Дюрера, Иоахим Камерарий: «Он совсем не отличался мрачной суровостью, наоборот, он любил веселые развлечения». Только это с меланхолией, и даже с депрессией, не расходится. Дюрер был – как Боттичелли, Джорджоне, Рафаэль и множество иных мастеров – *"homo duplex"*, двойным, раздвоенным человеком; Дюрером внутренним (меланхолия) и Дюрером внешним (демонстрация радости жизни).

Говорить о дюреровской меланхолии – это означает представлять дюреровскую «Меланхолию» и наконец-то обосновывать право Дюрера на звание гения. Имея в виду – гения гравюры, которого никто у него не отнимет, даже такой



Альбрехт Дюрер «Самоубийство Лукреции»  
(1518, дерево, масло; 166x74  
Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)

<sup>4</sup> Щедрой дюреровской меланхолии (лат.)

<sup>5</sup> Вильгельм Ваецольдт (1880-1945), немецкий историк искусства, высокопоставленный чиновник прусского Министерства культуры; в 1927-33 гг. генеральный директор Национального музея в Берлине, профессор Берлинского университета.

критик, как я, который не в восхищении от дюреровской живописи. До Дюрера гравюры (и по дереву, и по меди) были грубыми и топорными; в этом плане Альбрехт совершил революцию, придав им тонкость, близкую к живописной, введя движение, глубину, светотеневое моделирование и другие приемы, до сих пор доступные только искусству кисти. Это стало откровением, гравюры Дюрера сделались образцами для граверов нескольких последующих эпох. Британский путешественник, Эдвард Райт, вояжировавший по Европе (1722), сообщает, что заключенный в тюрьму Дюрер сделал в своей камере с помощью перочинного ножа гравюру по дереву, изображающую Адама и Еву на райских лугах, за которую ему возвратили свободу. Этот анекдот – выдумка, но сам факт, что он ходил столь долго, уже представляет собой многозначительный симптом. Эразм Роттердамский с восхищением говорил об искусстве Дюрера-гравера: *«Чего только не может он представить одним цветом, простой линией! Свет, тень, сияние, выпуклости и вогнутости, и, наконец, то, чего невозможно и представить: человеческие чувства, мысли и даже людской голос».*



Альбрехт Дюрер «Мадонна Галлера»  
(1498, дерево, масло; 50,2x39,7  
Национальная галерея искусств, Вашингтон,  
США)

«Меланхолия» Дюрера, гравюра номер один, совершенно лишена людского голоса, ибо, во-первых здесь нет людей, и во-вторых – меланхолия должна быть молчаливой, в противном случае она перестает быть меланхолией. Среди экзегезовских толкований значения этой гравюры по меди имеются совершенно крайние – на одном полюсе: *«Бессилие Гения, погруженного в разрушающее ум отчаяние»* (Эрвин Панофский<sup>6</sup>); а на другом: *«Визионерский транс Гения»* (Фрэнсис Йетс<sup>7</sup>), то есть, противопоставление депрессии и печали. Как интерпретатору, мне ближе тезис Панофского – я вижу здесь проекцию рака психики, того состояния беспомощности, что поработает душу и приводит к тому, что любое действие, всякое усилие подавляется в зародыше критическим анализом сознания. 1512-14 годы были паршивыми для психики Дюрера, им тогда овладели сомнения, есть ли смысл в занятиях искусством. Для него начал разрушаться столь долго признаваемый догмат, что искусству можно научить и что заниматься им возможно на основе рационально составленных правил (игры пропорций, перспективы, света, цветов и т.д.). Все это возможно, но для того, чтобы создавать шедевры, необходимо еще что-то – нечто из пятого, неземного измерения, загадочная божья искра. В живописи Дюрера ее как раз и не хватает. Не хватает поэзии, метафизики и мистики, которым никакая школа не научит. Гений – это нечто большее, чем мастерство.

Быть может, упомянутых аспектов и не хватает у Дюрера, поскольку остальных у него даже слишком много. Слишком много скрещенного с ученым ремесленника, который помешан на числах и формах, а не на красках, настроении и пространстве; его умелой рукой движет холодный мозг и канон, а не сердце и безумие. Леонардо тоже обладал душой исследователя, но в его произведениях эмпиризм порождал поэзию и тайну, в то время, как ученость Дюрера ведет только лишь к соблюдению художественных правил игры. Художес-

<sup>6</sup> Эрвин Панофский (1892-1968), американский историк и теоретик искусства.

<sup>7</sup> Фрэнсис Амелия Йетс (1899-1981), английский историк культуры и искусства Ренессанса.



Джованни Беллини  
«Мадонна с деревцами»  
(1487, дерево, масло; 74x58  
Галерея Академии, Венеция, Италия)

твенных? Скорее эвклидовских, поскольку хроматика Дюрера паршива, от нее несет любительщиной. Графический (и геометрический) темперамент подавляют у него чувство цвета и настроения. Давайте поглядим: он пожелал изобразить нагой красивую женщину. Результат? Фрау Лукреция встала с ложа и, неудовлетворенная очередным отсутствием оргазма, шантажирует своего любовника угрозой, что сейчас пронзит себя кухонным вертелом. Или же, мы находимся в кабинете медика: пришла, разделась и показывает, где у нее болит. Историки подсказывают, что образцом обнаженной природы для Дюрера была «Леда» да Винчи, что весьма похоже на правду. Только дело в том, что «Лукрецию» писал аналитик, фанатично увлеченный пропорциями, а «Леду» – трубадур. «Леда» – искушает, а «Лукреция» – смешит. Североевропейский реализм, который у фламандцев не глушит поэзию произведения, здесь попросту уничтожает её тяжелой швабской солидностью. Першерон, вроде бы, и похож на арабского скакуна, но при этом, он настолько от него отличен, словно принадлежит к совершенно иному виду млекопитающих.

Тот, враждебный итальянской идеализации, натурализм Дюрера, отвращающий меня в его живописи, в графике Дюрера – восхищает. Вивисекционное обследование старости своей матери, достигнутое впоследствии лишь Грюневальдом, который тоже рисовал свою мать, полностью компрометирует стилизованное исследование старости Леонардо, которое ближе к карикатуре, чем к реалистическим эскизам. Только эта анатомическая брутальность стала врагом для кисти человека из Нюрнберга.

А ведь он желал перенести всю Италию в Германию. Он обожал Ренессанс Италии; перебирался за Альпы, чтобы углубить все, что было ренессансным, а потом выучить этому братию художников северной Европы. С этой целью он писал трактаты о мерах и пропорциях, а так же рекомендовал германским художникам приобретать итальянские кисти. Это была амбициозная попытка освобождения североевропейского искусства от местных привычек, равно как и от цеховых (ремесленных) зависимостей, и введения его в царство *"artes liberales"* (вольных искусств). Отчасти эта попытка удалась, поскольку флейтист из Нюрнберга играл красиво (как и флейтист-крысолов из Гаммельна), так что дети не остались безразличными к звукам чудного инструмента. Внутри заколдованной горы очутились пафос итальянской живописи, правильная итальянская перспектива и анатомия, хроматические решения Юга, надлежащие пропорции форм и, наконец, достоинство своего статуса. Только найти и безошибочно использовать – это не одно и то же. Так что, можно ли удивляться, если сам мастер Альбрехт не понял толком итальянского реформаторства? Дюреровские цвета, его краски так и не вышли из куколки *«локального цвета»*, хотя большую часть времени своего обучения в Италии Дюрер провел у венецианских мастеров! Его лучшее «итальянское» произведение, «Мадонна с Младенцем», названная «Мадонной Халлера», является пастишем «Мадонны» Беллини и болеет тяжелой, топорной прелестью германского происхождения.

Дюреровское искусство кисти, которое меня так сильно отталкивает, не нашло бы места в книге моих любимых живописных изображений, если бы не два автопортрета. В особенности один, из этой пары, мадридский, стоит писательской мессы Лысяка.



Альбрехт Дюрер «Автопортрет в перчатках»

1498, дерево, масло; 52x41  
Прадо, Мадрид, Испания

Существует проблема славы и общественного положения художников. И способы их саморекламы. Все это также было «изобретено» во времена Ренессанса. «Изобретено» в кавычках, поскольку Ренессанс этого не изобрел, а всего лишь «вспомнил забытое» времен средиземноморской античности, что была идеальным примером для Возрождения. Фидий, Апеллес, Зевкис, Скопас, Пракситель, Поликлет, Лизипп и множество других древних мастеров в языческие времена пользовались достойным признанием.

Христианские времена – это почти полторы тысячи лет поста. В монастырях, цехах, мастерских, в группах каменщиков, рисовальщиков, обработчиков, искусство является работой общей, *vulgo* анонимной. Впрочем, даже когда оно индивидуально, то все равно – анонимно. Создатель не подписывает собственных произведений, ему и в голову не придет такая безумная мысль. Ведь живопись и ваяние – это ремесло, точно такое же, как пошив сапог – а разве сапожник подписывает сделанные им тапки? В то время ценились «свободные искусства» – *"artes liberales"* (поэзия, риторика, логика и т.д.), а «обычные искусства» – *"artes vulgares"*<sup>8</sup>, которые в Средневековье называли «механическими» (скульптура, обработка древесины, живопись, гончарство и т.д.) уважали меньше, поскольку для занятия ими необходимы были мышечные усилия<sup>9</sup>. Статус «физического» всегда был ниже, а «умственного» – всегда царил, так что все, вроде бы, было правильно, только у амбициозных творцов Средневековья в сердцах кипела злость. «Физические» дисциплины (живопись, скульптура и строительство) только ожидали в те времена повышения до экстра-класса искусств.

Кто первый осмелился подписаться? Этого мы никогда не узнаем наверняка. Нам известна сигнатура XII века, украшающая тимпан романского собора св. Лазаря в Отюне: *"Gislebertus hoc fecit"* («Делал Гислеберт»). Но это было исключением, точно так же, как исключением было прославление Чимабуэ и Джотто стихами Данте (XIII век) или же Мартини – Петраркой (XIV век). Только эти исключения понемногу приоткрывали калитку в райские кущи. Флоренция заказала строительство собора художнику Джотто ди Бондоне

<sup>8</sup> Термин введен в V веке учёным Марцианом Капеллой – примечание автора.

<sup>9</sup> Деление (по крайней мере, теоретическое) на «свободные» и «механические» искусства существовало еще долгое время. В первом томе французской «Энциклопедии» (1751) Дидро, автор статьи «Искусство», придерживается этого деления, что в то время уже было поразительным анахронизмом – примечание автора.



Альбрехт Дюрер «Автопортрет в шубе»

1500, дерево, масло; 67x49

Старая пинакотека, Мюнхен, Германия

только по одной причине – потому что он был знаменит! До этого монополией на славу владели: король, полководец-победитель, верховный священник; и ни в коем случае не мазила-художник. Джотто дополнил перечень монополистов.

XV век радикально изменил ситуацию. Строительство и украшение громадного числа роскошных помещений, плюс искусство, как статус престижа и как вложение капитала, равняются сверхспросу на искусство и, вследствие этого, подъем социального статуса творцов, которое в следующем столетии (XVI) создаст их настоящий культ. Когда А.Д. 1500 Микеланджело не подписал ватиканскую «**Пьету**» (впоследствии он сделал это тайком, ночью), он был анахроничен, поскольку теперь в Италии подписываются все и вся. Вскоре тот же гений начнет надменно ссориться с герцогами и папой, и великие Медичи начнут вставать, когда Микеланджело входит в комнату, поскольку Микеланджело был "*divino*" (божественным). Таким же "*divino*" был и Рафаэль. Каждый художник желает быть "*divino*" или, по крайней мере, "*artifex*", "*pictor celeberrimus*", "*statuaris*"<sup>10</sup>. Освобождение из ремесленных цехов начинает подъем на олимпийский Парнас индивидуализма, но пребывание там предусмотрено исключительно для гигантов резца и кисти.

Одной подписи уже недостаточно. Потомство должно знать и рожу художника. К тому же, этому учили и древние времена – Фидий поместил свое изображение в центре щита Афины-Парфенос. Христианская культура, вплоть до поздней Готики, автопортретов не знала (исключением был автопортрет византийского мастера Эвлалия в одной из сцен, украшавших церковь Святых Апостолов в Константинополе). Согласно сведениям, оставленным нам Вазари, в табернакле<sup>11</sup> флорентийской Ор Сан Микеле поместил в XIV веке свое изображение Орканья. Но лавина тронулась только лишь тогда, когда один из отцов Ренессанса, Лоренцо Гиберти, поместил собственное изображение на дверях флорентийского Баптистерия (1401). В эпоху Возрождения всякий художник и скульптор изображает собственное обличье. Отдельное, как Гиберти, или же «скрытое» в многофигурных композициях (Леонардо в «**Вечере**», Микеланджело в «**Пьете со св. Никодимом**», Рафаэль в «**Афинской школе**» и т.д.). Но в этом смысле всех оставил позади нюрнбержец. Ни о какой итальянской прививке речи здесь идти не может, поскольку Дюрер

<sup>10</sup> Художник, известный живописец, признанный (мастер) (лат.)

<sup>11</sup> **Табернакль** (от лат. tabernaculum – шатер), декоративно оформленная ниша со статуей святого.



начал игру с автопортретами еще в 13 лет, а впоследствии пек собственные изображения так часто, что из подобных «снимков» можно было бы сложить весь путь его взросления чуть ли не по годам. Ренессансный рекорд, весьма импозантный для того времени, хотя и далекий от абсолютного рекорда, который остается за Рембрандтом.

«Дюрер первым среди немцев взглянул в зеркало, чтобы спросить: «Кто я такой?» – сказал Вольфганг Браунфельс<sup>12</sup> (1964). Нужно быть немцем и сильно любить Дюрера, чтобы только этим – желанием психологической само-вивисекции посредством пера и кисти – объяснять страсть нюрнбержца к автопортретам. Это что же, он игрался зеркалом совершенно без привкуса мегаломании? Без гордыни полубогов? И даже богов, поскольку Дюрер несколько раз воплотился в Христа (в основном, в рисунках), что совершенно не имело прецедента.

Общеизвестным примером является мюнхенский «Автопортрет» 1500 года, подправленный в начале 1520 года и содержащий длинную, импозантную подпись: «Альбрехт Дюрер, нюрнбержец. Так я изобразил себя добрыми красками в возрасте 28 лет». С формальной точки зрения этот автопортрет является эпохальным в качестве изображения художника-гуманиста эпохи Возрождения. И наверняка Дюрер именно это и имел в виду. Только он имел в виду и нечто большее – гораздо большее. Он представил себя в позе Христа-Триумфатора, наследуя готическую иконографическую схему Христа-Спасителя, разве что не благословляя нас рукой, но держа ее у груди (хотя расположена она так, как будто бы он только что опустил ее после благословения). Какая скромность, герр Дюрер! Впоследствии эта скромность станет намного меньше, когда он станет рисовать собственную наготу в виде наготы страдающего Христа.

Наглое дюреровское *"imitatio Christi"* (подражание Христу) (наглое, поскольку представлено было посредством изобразительного искусства, а не духовной инкарнации) имеет превосходное алиби, причем, алиби двойное. Первое из них обосновал Роланд Бейнтон<sup>13</sup>: «Во времена Дюрера и Лютера небо было еще настолько ближе к земле, а понятия *"imitatio"* и *"conformitas Christi"* были еще настолько живыми, что никто не связывал святотатственный смысл с изображением самого себя или своих друзей в образе Христа (...) Люди того поколения жили в неустанном представлении страстей, где каждый и все вокруг могли играть роль Христа» (1947). Второе же алиби Дюрера находит целую армию защитников:

По мнению историков и теоретиков, из мюнхенского автопортрета не исходило ничего святотатственного, ибо стилизация «под Христа» служит только идее демонстрации того, что великий художник – это существо располагающее творческой силой, равной Божественной. Сколько же можно найти цитат для обоснования подобного тезиса! Мнение о том, что искусство возвышает творца над *"condition humaine"*, что позволяет ему сравняться с Богом, что делает его избранником, Богом вдохновенным и т.д., высказывало множество суперзвезд Возрождения. Ченнини внушал мысль о Божественном источнике искусства. Альберти писал, что «каждый мастер в живописи будет чувствовать себя вторым Богом». Леонардо заявлял: «Божественность знания художника приводит к тому, что замысел художника делается отражением Божественного замысла, когда тот с неограниченными силами приступал к созданию людей, животных, растений, плоды и земли». Фичино уверял, что «могущество человека практически равняется Божественному, ибо, как и Бог, так и людской дух, творят мыслью». Сам Дюрер был сторонником тезиса, что «талант художника происходит от Бога, которому мы тем более уподобляемся, чем больше умеем». Вот только уподобиться Ему, надев на автопортрете маску по импозантной схеме *"Salvator Mundi"* (Спаситель Мира), было грубой неумеренностью. Уж таким *"divino"* художник не является по своей творческой мощи. Кисть способна избавить только от скуки и серости, от глупости и уродства мира. «В самом лучшем случае, искусство не бывает

<sup>12</sup> Вольфганг Браунфельс (1911-1987), немецкий историк искусств, профессор Мюнхенского университета.

<sup>13</sup> Роланд Бейнтон (1894-1984), американский историк протестантской церкви.

ничем большим, как только средством, позволяющим на время забыть о человеческой катастрофе, о людском падении», - очень верно заметил Исаак Башевич Зингер<sup>14</sup>.

Я хочу, чтобы меня правильно поняли. Да, я могу согласиться с тем, что великие художники скорее избранники богов, чем дьяволов (дьяволы терпеть не могут художников за то, что те рисуют их с рогами, хотя ни один дьявол никогда не вступал в брак), но мюнхенский автопортрет рассматриваю как святотатство, ибо доска эта извращает библейский догмат, восклицая: «Человек создал Бога по образу и подобию своему!» А точнее: «Человек создал Бога по образу и подобию Альбрехта Дюрера!» Впоследствии весельчаки начнут украшать алтари мюнхенским автопортретом в форме коллажа или фотомонтажа (см. декабрьский номер "**Kunstgeverblatt**" за 1898 год). Нужно обладать воистину громадной мегаломанией и громадной спесью, чтобы натянуть на себя шкуру Бога. Что, впрочем, идеально Дюреру и не удалось. С избыточной точностью он копировал зеркальное отражение своих губ и взгляда, так что увековечена была не только интеллигентность портретируемого, но и его гордыня и хитрость. Их едва слышно, словно самый тихий шепот, и едва видно, как самую легкую тень – но они есть!

Джон Поуп-Хеннесси в 1966 году отважился усомниться в общепринятой дате создания «**Автопортрета в шубе**»<sup>15</sup>, хотя доказательством является сигнатура Дюрера. По мнению Поуп-Хеннесси, Дюрер не столько излишне серьезно отнесся к книге Фомы Кемпийского «**О подражании Христу**», сколько был тронут упомянутыми выше утверждениями неоплатонистов относительно Божественной сути великих творцов, из чего следует вывод о том, что нюрнбержец писал свой мюнхенский автопортрет уже после второго посещения Италии, то есть – после 1507 года. Первое высказывание самого Дюрера относительно роли художника как демиурга и Божественного статуса великих мастеров фигурирует в его письмах, датированных (только лишь) 1512 годом. Это догадки, а что же с авторской подписью? Эта подпись фальшива, утверждает Поуп-Хеннесси, она была добавлена в картину позднее. Но большинство историков считает, что фальшива не подпись Дюрера, а тезисы Поуп-Хеннесси.

«**Автопортрет в шубе**» почти монохроматичен, сплошная коричневая краска. С точки зрения живописи намного более интересен «**Автопортрет в перчатках**» (второе название: «**Автопортрет с пейзажем**»), мое любимое произведение Дюрера. В первом была симметричная, церемониальная фронтальность, типичная для изображений Сына Божьего, здесь же мы видим светского персонажа, представленного от пояса и повернутого "*en trois-quarts*" (в три четверти). Фон с фрагментом пейзажа и сплетенные ладони позволяют именно это, а не мюнхенское произведение, называть – наполовину в шутку, наполовину серьезно – «**Джокондой**» нюрнбержца.

Автопортрет, висящий в Прадо, имеет подпись, более длинную, чем у находящегося в Старой пинакотеке: "*1498. Das malt ich mach meiner gestalt. Ich war sex und zwanzig jor alt. Albrecht Dürer*" (1498. *Написал по своей внешности, имея двадцать шесть лет. Альбрехт Дюрер*). В 1636 году Городской совет Нюрнберга подарил картину Томасу Говарду, лорду Арунделу, а тот – королю Англии Карлу I. Когда Карлу отрубили голову и устроили распродажу его коллекций (1654), картину приобрел агент короля Испании Филиппа IV, и автопортрет украсил мадридский Алькасар<sup>16</sup>. В 1827 году он попал в Прадо.

У «**Джоконды**» имелись горы на заднем фоне, и у Дюрера на заднем плане имеются горы. Там горы были сюрреалистическими и размытыми, здесь же они – реалистичные и четкие, нарисованные в жесткой манере, но Дюрер вообще был более умелым рисовальщиком, чем живописцем, так что автопортрет, прекрасный в плане живописи, в плане рисунка – еще лучше. Эти горы – память об Альпах, которые он пересекал по дороге в

<sup>14</sup> **Исаак Башевич-Зингер** (1904-1991), американский еврейский писатель, жил и работал в Нью-Йорке. Лауреат Нобелевской премии по литературе 1978 года.

<sup>15</sup> Оригинальное название: "**Selbstbildnis im Pelzrock**", что можно перевести и как «**Автопортрет в меховой накидке**».

<sup>16</sup> **Реаль Алькасар де Мадрид**, дворец-резиденция испанских королей; сгорел в 1734 г. и на его месте был возведен Паласио Реаль де Мадрид, нынешняя резиденция испанских монархов.



Италию, чтобы обучаться Ренессансу на произведениях Беллини, Джорджоне, Рафаэля, Леонардо и Мантеньи, чтобы копировать их, чтобы пробуждать зависть итальянцев своим искусством гравера и своим северным веризмом, чтобы сделаться творцом-господином по итальянской моде. А затем учить немцев тому, что художник, занимающийся свободными искусствами – это аристократ. Мадридская картина, отзвук первой поездки Дюрера в Италию, служила как раз этому – саморекламе и пропаганде гуманистической "*dignitas*"<sup>17</sup> творцов. Болтовня о том, что это, якобы, его взгляд внутрь себя, меня может только насмешить. На самом деле это – самопродвижение Дюрера посредством кисти!

И еще это указание для коллег из северной Европы, указание, звучащее словно призыв к штурму для смельчаков, колонизирующих американский Дикий Запад в XIX веке: "*Go west, young man!*" – «Езжай на запад, парень!». Дюрер кричал: «Езжайте на юг, в рай!» И многие его послушают. В XVI веке чуть ли не каждый германский или фламандский художник будет рваться в Италию. Эта массовая эмиграция впоследствии вызовет критические замечания немецких историков, но можно ли удивляться тем художникам, что из душевной провинции рвались в землю свободы? На Апеннинском полуострове владеющий кистью и штихелем «паразит» становился «господином», в то время как о Германии великий Эразм в рекомендательном письме для Гольбейна писал: «Здесь искусства стынут». Дюрер, после возвращения из Италии здесь «стыл от тоски по солнцу». Сказка его жизни осталась в Италии, а в Германии он «хирел от духоты филистерской клетки». Кто же произнес столь грубую фразу? Рихард Мутер, немец, гордость швабской историографии искусств. Так что, пусть Мутер расскажет вам о положении германских художников перед Дюрером и даже во времена Дюрера:

*«Итальянские мастера скачут по горным вершинам, словно «певец, что шествует рядом с королем», в то время как германский художник – это бедняга, принадлежащий к цеху, в одном ряду со стекольщиками, седельщиками, переплетчиками. Поначалу, в качестве подмастерья, он долгие годы отбывает срок у своего мастера, затем женится на его дочке или вдове, и так становится членом цеха. Здесь нет ни двора, любящего искусства, ни аристократических меценатов. Меценатом искусств здесь является богатый горожанин, который оплачивает создание алтаря, чтобы купить себе пропуск на небо (...) Так что сложно говорить о стиле в германском искусстве XV века. Первоочередное задание – это дидактика катехизиса и соблюдение четкости, доступности темы, что реализуется вульгарно, в основном, кистями подмастерьев, надрывающихся на мастеров (...) Картина обязана быть яркой, понятной, удовлетворяющей вкус публики. Потому художники наваливают краски толстым слоем, они кричат, вместо того, чтобы говорить, упрощают естественность карикатурой, чтобы сцену понял даже идиот. Они смешивают дикость и сухость, тупую размашистость и доморощенное усердие, мученичество и шутовство, потоки слез и потоки крови, чтобы напугать, рассмешить народец или же потрясти его. Нет никакой задумчивости и грации...» (1899-1902).*

Здесь Мутер имеет в виду итальянскую грацию, равно как и итальянскую задумчивость, взгляд на самого себя. И как раз именно эти черты Дюрер привез немцам из Италии, что показывает его мадридский автопортрет, но – как я уже упоминал – самопродвижение (самореклама) является здесь гораздо более сильным мотивом, чем продвижение итальянского искусства или же анализ внутренней жизни человека.

Об этом говорит костюм. В подобных костюмах нюрнбергские художники никогда на людях не появлялись. Потому-то мы совершенно не видим здесь нюрнбергского художника. Мы видим типичного "*gentiluomo*" в итальянском стиле, классического "*homo universale*" (светского человека) Ренессанса. Богатый, изысканно элегантный, претенциозный – денди эпохи Возрождения. Все амбиции мастеров Rinascimento (Ренессанса), весь их зарождающийся культ – вот в чем идея этого персонажа, исполненного с северным изяществом, то есть – с детальностью фламандского происхождения.

<sup>17</sup> «Достоинство» (лат.)



Альбрехт Дюрер «Праздник четок» или «Праздник розового венка»  
(1506, дерево, масло; 162x194,5  
Национальная галерея, Прага, Чехия)

Давайте поглядим на прическу, убранную по-аристократически в локоны – разве её писал не парикмахер? Это, как раз, и есть легендарная точность и четкость Дюрера. В своем «Исследовании травы» он, словно ботаник, запечатлел каждую веточку, каждый листик и каждый комочек земли; белку, рака, птицу, летучую мышь или кузнечика он рисовал и писал будто для зоологического атласа; шерсть зайца изобразил настолько тщательно, что можно различить каждый волосок. Человеческие волосы он воспроизводил столь же скрупулезно. Шокированный этим Беллини пожелал увидеть кисть, которая давала Дюреру подобную возможность. Альбрехт принес ему целую кучу обычных кисточек. Беллини, считая, что нюрнбержец обманывает его, да еще и насмехается, желая скрыть профессиональный секрет, буркнул: *«Я просил не эти, а ту, особенную, без которой ты не смог бы писать волосы с такой точностью всего одним мазком!»*. Дюрер усмехнулся и тут же, самой обычной кистью, продемонстрировал Беллини северную веристическую тщательность, нарисовав женскую прическу из длинных волос. *«Никому бы не поверил и никто бы меня не убедил, если бы я не увидел этого собственными глазами!»* – рассказывал впоследствии Беллини землякам.

Сложно представить, чтобы сыну ювелира, смолоду работавшему в отцовской мастерской, эти тщательность и точность не вошли в кровь. Со временем Дюрер усовершенствовался в точности настолько, что воскресил древнюю легенду. Согласно ей, птицы слетались к винограду, нарисованному Зевксисом, чтобы клевать его. Но правда то, что слуги пытались согнать муху, нарисованную Дюрером в «Празднике четок» (сейчас



Альбрехт Дюрер «Заяц»  
(1502, бумага, гуашь и акварель; 25х22,6  
Галерея Альбертина, Вена, Австрия)



Альбрехт Дюрер «Куст дёрна»  
(1503, бумага, гуашь и акварель; 41х31,5  
Галерея Альбертина, Вена, Австрия)

этой мухи уже нет, ее смыли) и убирать написанную им по углам паутину. Это не легенда, это были иллюзионистские шутки нюрнбержца. В его точности никто не сомневался. Но один немецкий офтальмолог обследовал глаза персонажей Дюрера, для профана являющиеся шедевром точности, и нашел в них кучу ошибок. Только это никакого значения не имеет, главное – факт, что когда мы глядим на перчатки с мадридского автопортрета, нам так и хочется прикоснуться к их тонкой замше.

Чудесный костюм. Дюрер обладал мудростью женщины, которая знает, что костюм красит человека. Эти глаза спрашивают: «Ты видишь, как красиво я одет?» Этот автопортрет должен был бы называться: «**Портрет нюрнбергского Нарцисса**».

Автопортрет – это влюбленность в самого себя. Только кто же не влюблен в себя? Кто из глупцов считает, будто бы он глуп? Быть может, я без всякого смысла цепляюсь к Дюреру-Нарциссу, немецкому "*gentiluomo*", который должен получить свое ренессансное отпущение грехов. Ведь все Возрождение было патетически влюблено в самого себя, потому и все его искусство было огромным автопортретом, повторенным в тысячах скульптур и картин.

