

Альбрехт Дюрер: от Ренессанса к барокко: Эволюция теоретических взглядов

Александр Ф. Эсоно

*Российская национальная библиотека,
Санкт-Петербург, Россия, aesono@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена исследованию вопроса о том, как теоретическое наследие А. Дюрера осмыслялось авторами эпохи немецкого барокко XVII–XVIII вв. В статье обзревается три характерные для этой эпохи источники: первое в XVII в. переиздание работ Дюрера; сочинение о творческом наследии мастера, написанное видным теоретиком немецкого барокко Йоахимом фон Зандратом; упоминание о Дюрере в труде Иоганна Якоба Шюблера XVIII в., мастера зрелого немецкого барокко. Выявляются те аспекты творчества немецкого мастера Ренессанса, которые были актуальны в контексте теоретических поисков барокко, в частности вопросы передачи объема и освещения, столь важные как для живописи, так и для скульптуры своего времени. Выявление причин актуальности идей Дюрера в эпоху барокко подтверждает гипотезу о том, что в XVII–XVIII вв. теоретическое наследие этого мастера имело практическое значение, активно использовалось – как художниками в плане иконографии, так и теоретиками, отмечавшими важные для культуры барокко эффекты, которые могли быть достигнуты благодаря следованию наставлениям Дюрера. Прежде всего стоит отметить вопрос о правдоподобию изображенного, а также понимание относительности человеческой красоты, в зависимости от мнения большинства зрителей. Эти аспекты теории Дюрера и ее интерпретации оказали большое влияние, например, на скульптуру барокко, которая как самостоятельный объект довольно редко появляется в теоретических трудах барокко.

Ключевые слова: барокко, Ренессанс, скульптура, теория искусства, Германия XVII–XVIII вв.

Для цитирования: Эсоно А.Ф. Альбрехт Дюрер: от Ренессанса к барокко: Эволюция теоретических взглядов // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 129–138. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-129-138.

Albrecht Dürer: from Renaissance to Baroque. Evolution of theory

Aleksandr F. Esono

National library of Russia, Saint-Petersburg, Russia, aesono@yandex.ru

Abstract. The article is concerned to the study of how theoretical heritage of A. Dürer was interpreted by the authors of the German Baroque era in the 17th–18th cc. It reviews three characteristic sources for that epoch: the first in the 17th century re-issue of Dürer's works; an essay about the master's heritage, written by a prominent German Baroque theoretician Joachim von Sandrart; the mention of Dürer in the work of Johann Jacob Schübler, a master of mature German baroque of the 18th c. Those aspects of the work of the German Renaissance master that were relevant in the context of theoretical searches of the Baroque are revealed, in particular, questions of the transfer of volume and lighting, so important for both painting and sculpture of their time. The clarification of the reasons for the relevance of the ideas of Dürer for the Baroque era confirms the hypothesis that in the 17th–18th cc. the theoretical heritage of that master was of practical importance, was actively used – both by artists in terms of iconography, and by theoreticians who noted important for the culture of the Baroque effects, which could be achieved through following the teachings of Dürer. First of all, it is worth to raise the question of the image likeness, as well as an understanding of the relativity of human beauty, which depends on the opinion of the majority of viewers. Those aspects of Dürer's theory and its interpretation had a great influence, for example, on Baroque sculpture, which as an independent object quite rarely appears in the theoretical works of the Baroque.

Keywords: Baroque, Renaissance, sculpture, art theory, Germany of 17th–18th cc.

For citation: Esono, A.F. (2019), "Albrecht Dürer: from Renaissance to Baroque. Evolution of theory", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 129-138. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-129-138.

Данная статья посвящена обзору нескольких характерных немецкоязычных источников XVII и XVIII вв., позволяющих в самых общих чертах обозначить историю обращения к трудам Дюрера-теоретика на протяжении двух веков. Можно предположить, что в XIX в. наследие Дюрера изучалось в значительной степени с точки зрения истории искусства как науки исторической, авторов интересовали его биография, описание его произведений и пр. Однако очевидно, что на протяжении двух веков до XIX столетия Дюрер также мог упоминаться в текстах, связанных с искусством,

и можно предположить, что в эту эпоху ссылки на Дюрера имели скорее практический, нежели искусствоведческий характер.

Важно подчеркнуть, что то, что можно назвать «теорией барокко» – скорее реконструкция теоретических воззрений на основе анализа дошедших до нас произведений. Актуальность исследования того, как теоретическая мысль Дюрера отразилась в трудах эпохи барокко, заключается в том, что результаты такого исследования могут быть применимы к тем отраслям искусства, которые в XVII–XVIII вв. бурно развивались не только в Германии, но и во всей Европе, однако не имели ясно прописанной теоретической базы.

Один из ярких примеров такой ситуации – феномен барочной скульптуры, распространенной от Испании до Чехии. При изучении этого массива пластики нехватка теоретических трудов ощущается особо сильно. Немецкая же скульптура барокко XVII–XVIII вв., практически единственная среди своих аналогов, развивалась в условиях наличия теоретических трактатов, что дает возможность анализировать ее без отрыва от современной на тот момент теории, пытаясь затем применить этот анализ и для теоретического исследования других школ скульптуры того времени. При попытках воссоздания «теории барокко» применительно к скульптуре имя Альбрехта Дюрера имеет особо значение.

Без преувеличения можно сказать, что искусство барокко очень близко к мысли Дюрера – «будем считать прекрасным то, что считают прекрасным все» [Дюрер 2000, с. 98], которая вряд ли была известна современникам, так как сохранилась только в наброске рукописи. Впоследствии Дюрер писал в конце 3-й книги о пропорциях несколько иначе: «соразмерные вещи считаются прекрасными» [Дюрер 2000, с. 308]. Когда Дюрер советовал художнику делать зарисовки с натуры для поиска идеальных пропорций, он отмечал: «выискивай для этого людей, которые считаются красивыми...» [Дюрер 2000, с. 309].

Во многом слова Дюрера в эпоху барокко превратились в такой феномен, как «популярная красота» – распространенное словосочетание в испанском искусствознании – как профессиональном, так и любительском (ведь есть множество энтузиастов, посещающих церкви своего района, муниципалитета или провинции и фотографирующих полихромную скульптуру, ищущих всю доступную литературу о ней). «Популярная красота» – относительная, созданная для конкретного образа по общим правилам, массовая, национальная, и, вероятно, поэтому статуи кажутся «привлекательными» до сих пор. В свою очередь Дюрер оказал на испанское искусство значительное влияние – как теоретик пропорций [Alon-

so Capo 2002, p. 167] и как художник – в плане иконографии [Luxta Crusem 2015, p. 68].

Однако, чтобы красоту сделать доступной и понятной, нужно было изобресть или вспомнить такой изобразительный язык, который наиболее ясно соответствовал бы поставленной задаче – «казаться», т. е. создавать правдоподобный образ. Казаться живым, создавать иллюзию объема – это принципиальная позиция барокко, равно как и само характерное для архитектуры и изобразительного искусства этого направления желание выйти за рамки плоскости и конструкции. Именно этот вопрос наиболее четко связывает Дюрера и барокко, т. е. объем и способ его изображения на плоскости. Здесь надо высказать вторую гипотезу, которая и ставит Дюрера в обозначенное в заглавии положение: перспектива в барокко служит для показа объема. И именно поэтому трактаты Дюрера о перспективе и пропорциях, об освещении объемных предметов были актуальны в XVII–XVIII вв. и могли восприниматься как учебное пособие.

Если перспектива у Дюрера и в трактатах барокко имела своей целью показать объем, то это характерная для искусства того времени проблема, о которой, например, столь ярко заявил своей живописью Караваджо в 1600-е гг. Важно понять, как это отразилось в немецких текстах эпохи барокко, и сначала следует обратиться, собственно, к первому в XVII в. переизданию работ Дюрера.

В 1604 г. в городе Арнем (в Голландии) на немецком языке вышла “Opera Alberti Dureri” [Dürer 1604]. В предисловии издатель Ян Янсен сообщает, что его книга-компиляция должна быть полезна хотя бы потому, что все книги Дюрера, напечатанные ранее, довольно редко встречаются или их вовсе нигде нельзя купить. Далее утверждается, что «немецкая нация может сравниться с другими великими хотя бы потому, что в Германии и изобрели книгопечатание». Издатель как бы утешает немецкую нацию: и у нее есть свои великие художники – среди них Альбрехт Дюрер из Нюрнберга. Он говорит, что Нюрнберг славится своими мастерами во всех областях искусства, а «произведение славит своего мастера», разнообразит поговорками свою речь Янсен.

Далее он приводит очень краткие сведения о биографии Дюрера. Янсен использует в двух местах своего маленького текста выражение: “für die Augen stellen” – буквально «поставить перед глазами», изобразить. Этим он подчеркивает то, каких вершин достиг сам Дюрер в изображении предметов и – в математике, раз с помощью цвета мог изображать столькие вещи, что было недостижимо для других художников его времени.

В другом месте Янсен пишет о том, что благодаря своему искусству Дюрер мог изобразить и город, и людей, и животных, и ландшафт, так «чтобы оно выглядело живым» (в контексте данной статьи было бы правильнее написать – правдоподобным). Это главное, что славит Дюрера и делает его бессмертным для читателей XVII в.

Немецкое барокко не раз заставляет задуматься о барокко в целом как о чем-то «протонаучном», что само по себе не противоречит науке, но по понятным причинам ею еще не является. Самый очевидный пример – это стремление построить общение зрителя с искусством на основе психологии самого человека, а в изображении формы приблизиться к тому, что он видит и понимает, т. е. к восприятию объема и его освещения. И если, например, рассуждая о барокко, можно говорить об эмоциональности, то не стоит забывать, что эта эмоциональность была заведомо заложена в искусство, заранее спланированное для воздействия на реципиента. Эта «спланированность» барокко явственно свидетельствует о его связи с искусством ренессансным. Однако желание изобразить объем, его природу приводит к натурализму, к подробному воспроизведению натуры.

Поэтому можно сказать, что задолго до барокко Дюрер всем своим творчеством показал основное диалектическое противоречие барокко (а возможно и искусства Нового времени): противоречие между стремлением к отображению натуры и созданием образа по заранее придуманному плану. Он продемонстрировал диалектику между натуралистической тенденцией и идеалистической, в итоге дающих свой продукт – правдоподобие. Этот барочный феномен создает впечатление объективности и правдивости в изобразительном искусстве или литературе. Подобно тому, как в трактатах Дюрера или затем в немецкой или испанской скульптуре можно выявить концепцию «популярной красоты», в творчестве Дюрера и в барокко вообще можно обнаружить практику именно правдоподобия.

К другим сугубо практическим моментам этого издания Янсена 1604 г. стоит отнести работу нюрнбергского мастера о фортификации и еще два раздела – о перенесении объема на плоскость с помощью различных геометрических приспособлений и о шрифтах. Почти все рекомендации Дюрера были актуальны к началу XVII в., но уже в гораздо более крупных масштабах – граверов и издателей в барочной Германии было довольно много, и Нюрнберг оставался таким же центром книгопечатания, каким был на рубеже XV–XVI вв.

Надо сказать, что само развитие барокко в Германии было довольно долгим и противоречивым. Однако сравнительно быстро

возникли попытки теорию превратить в практику и создать систему обучения, соответствующую запросам искусства барокко. Во второй половине XVII в. благодаря своим академическим проектам стали знамениты двое представителей семейства Зандрартов – Иоахим фон Зандрарт Старший и его племянник Якоб Зандрарт. Первый в 1670 г. основал академию в Аугсбурге, второй еще в 1662 г. – в Нюрнберге. Нужно отметить, что в начале XVIII в. эти академии действительно дали Германии значительное число grave-ров, архитекторов, которые спроектировали и построили многие памятники барокко в стране.

В 1675–1679 гг. старший Зандрарт издал знаменитую «Немецкую Академию благородных искусств» [Sandrart 1675], где привел множество биографий художников, опираясь на итальянские источники (в основном Дж. Вазари), и проявил большую осведомленность в биографиях немецких мастеров, а также выступил как теоретик искусства. Видимо, как живописец он был знаком с творчеством Караваджо, а также учился у утрехтского караваджиста Геррита ван Хонтхорста.

В главе, посвященной Дюреру [Sandrart 1675, S. 222], Зандрарт начал с уже знакомого оборота о том, что Италия полнится разными художниками, а Германия может гордиться тем, что у нее есть Дюрер. Зандрарт буквально назвал его «светом» и отметил, что многие гравюры Дюрера используются в работах других художников, итальянских и др. Так, Зандрарт уже во второй половине XVII в. свидетельствовал о влиянии Дюрера на иконографию итальянских живописцев (можно также вспомнить и нидерландских, и испанских), потому что к тому времени это было обычной практикой. Однако Зандрарт упоминает также, что сам Дюрер многому научился у нидерландских живописцев и grave-ров.

Выводом автора является признание того, что Дюрер был прилежным и внимательным, тщательно изучил геометрию, арифметику и перспективу. В целом рассказ Зандрарта соответствует тому, как должен был выглядеть рассказ о великом художнике в эпоху немецкого барокко – т. е. занято.

Нужно отметить, что над текстом историка искусства работал также Зигмунд фон Биркен – вероятно, самый известный поэт барокко в Германии. Но даже и без подобной литературной обработки биография Дюрера выглядела бы абсолютно в духе хроник, топографий, листовок барокко – поучительно и правдоподобно, ведь для большей документальности и достоверности Зандрарт после своих слов приводит автобиографию Дюрера, выдержки из писем Эразма Роттердамского, Пиркегеймера и др.

Нужно иметь в виду, что Зандрарту присущи многие особенности, связывающие его с итальянским Возрождением. Он опирался на Вазари не только как на источник информации, но и как образец для собственных изысканий. Кроме того, он находился в типичной картине мира Возрождения (и части Нового времени), пытаясь сравнить Дюрера с итальянскими «титанами» - по сути, это одна из самых длительных традиций искусствознания.

Такая система представлений – вполне академическая в том смысле, что на подобных идеалах строились академии в Европе с XVII в. Однако ясно, что античные пропорции изучались в основном по скульптуре. И это очень интересный момент: очевидно, и в Германии, и в Италии, и в Испании античная скульптура имела большое влияние на скульптуру современную, но чисто в теоретическом плане. Однако в разделе о пропорциях человека Зандрарт ставил перед читателями несколько иную задачу:

...Здесь многого добилась скульптура. Альбрехт Дюрер делил человеческое тело минутами (длиной в ширину большого пальца) и другими еще более мелкими измерениями, которые более приличествуют скульпторам, нежели живописцам. Я часто слышал такие рассуждения: тот, кто слишком много измеряет, остается обмерщиком и едва ли чего-то добьется. Витрувий и другие разумные художники сообщали, что на всех мельчайших измерениях головы, ног, носов и ступней задерживается только молодежь [Sandrart 1675, S. 68].

Говоря о Дюрере, Зандрарт лишь показывал кратчайший путь к изображению пропорций, а те, кто хотел знать больше, могли обратиться к книгам самого Дюрера. Зандрарт признавал за ним авторитет в этой области, но и предостерегал – ведь слишком частые и мелкие замеры скорее вредны, чем полезны, и художник должен иметь в виду, что с помощью тела он должен показывать характер героя, его эмоции, оказывая воздействие на зрителя. В вопросе об эмоциях Зандрарт также придерживался вполне ренессансных представлений о четырех темпераментах и присущих им состояниях.

Можно отметить, что Зандрарт в наследии Дюрера выявил все то живое и нужное, что делало его актуальным в эпоху барокко на практическом уровне, придал его фигуре академическое величие и включил его в историю искусства, уподобив итальянским мастерам. Однако Зандрарт добавлял и свои замечания, показывающие теорию и практику Дюрера противоречивыми, находящимися между Возрождением и Барокко из-за их поэтичности, появляющейся в силу диалектического взаимодействия идеализма и натурализма.

Наконец, следует обратиться к такому мастеру и теоретику зрелого немецкого барокко, как Иоганн Якоб Шюблер. В 1718–1719 гг. он написал и издал трактат “*Perspectiva res picturae*” [Schübler 1719], который сам рассматривал как пособие по использованию перспективы в архитектуре.

Сам Шюблер учился у основателя Нюрнбергской «академии» Якоба Зандрарта и у нюрнбергского же астронома, математика и гравера Георга Кристофа Аймарта. Математика, вероятно, глубоко повлияла на мышление Шюблера, и важно понимать, что, в сущности, математика у него и его современников выступала тем универсальным правилом, по которому и должно создаваться произведение, т. е. являлась логическим продолжением идей Дюрера об измерениях и пропорциях.

По мнению Шюблера, которое он приводит в предисловии, Дюрер «сделал перспективу чем-то практическим» [Schübler 1719], доступным для художников, показав, как изображать объекты в пространстве. И сделал он это настолько ясно, что не только немцев, но и самих итальянцев привел к еще более глубокому пониманию перспективы и искусства вообще.

Можно сказать, что трактаты Дюрера об изображении объема в плоскости с помощью перспективы и передачи изображения постепенно превращаются в настоящую науку иллюзии. Это в полной мере отразилось в архитектурных проектах самого Шюблера.

Тем не менее противоречивость немецкого барокко во многом выросла из творческого наследия Дюрера – именно так работы этого мастера Северного Возрождения оставались актуальными для практиков барокко вплоть до середины или даже конца XVIII в. Однако после барокко, в XIX в., он становится, наконец, именно «титаном» прошлого, вроде итальянских мастеров, в связи с дальнейшим развитием изобразительного искусства и появлением новых стилистических направлений.

В заключении можно привести игривое стихотворение, которое напечатано в «Немецкой академии благородных искусств» в конце раздела об эмоциях:

Художник и поэт – они все сочиняют,
 Оратор в своей речи то же затевает:
 Картина, стих и слово – ими создаются.
 Картина – говорит, а стих – играет,
 Оратор и поэт словами-красками вещают.
 За услаждение и полноту они дерутся.
 Так родственны все трое, что они все три –
 Живопись–речь–поэзия – в почете и любви [Sandrart 1675, S. 78].

Автор данного произведения подчеркивает родство этих трех искусств, состоящее именно в сочинении, без которого невозможно представить искусство барочного правдоподобия, во многом, опирающегося на теорию и практику Альбрехта Дюрера.

Следует отметить, что концепция сочинения лежит и в основе скульптуры барокко, поражающей зрителя своим правдоподобием и пластической выразительностью. Этот вывод, который может быть сделан после обращения к истории восприятия идей Дюрера на протяжении двух веков, вероятно, применим и к явлениям барочной скульптуры во всей Европе.

Литература

- Дюрер 2000 – *Дюрер А.* Трактаты, дневники, письма. СПб: Азбука, 2000. 311 с.
- Alonso Cano 2002 – Alonso Cano: *Espiritualidad y modernidad artistic*, catalogo de exposicion / J.L. Romero Torres (ed.). Granada: Hospital Real, 2002. 510 p.
- Dürer 1604 – *Dürer A.* Opera Alberti Dureri. Das ist Alle Bucher des weitberuhmbten... Arnhem, 1604.
- Luxta Crucem 2015 – “luxta Crucem”, *Arte e iconografia de la Pasion de Cristo en la Granada Moderna (S. XVI-XVIII)* / Medina L.G. (ed.). Granada: Imprenta Comercial, 2015. 423 p.
- Sandrart 1675 – *Sandrart J.* L'Academia Todesca della Architettura, Scultura e pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste... 3. Buch. Nurnberg, 1675.
- Schübler 1719 – *Schubler J.J.* *Perspectiva pes picturae. Das ist: kurze und leichte Verfassung der paracticabelsten regul, zur perspectivischen Zeichnungskunst...* Nurnberg, 1719.

References

- Dürer, A. (2000), *Traktaty, dnevniki, pis'ma* [Treatises, diaries, letters], Azbuka, St. Petersburg, Russia.
- Dürer, A. (1604), *Opera Alberti Dureri. Das ist Alle Bucher des weitberuhmbten...* Arnhem, Nederland.
- Medina, L.G., (ed.) (2015), “luxta Crucem”, *Arte e iconografia de la Pasion de Cristo en la Granada Moderna (S. XVI-XVIII)*, Imprenta Comercial, Granada, Spain.
- Romero Torres, J.L., (ed.) (2002), *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artistic, catalogo de exposicion*, Hospital Real, Granada, Spain.
- Sandrart, J. (1675), *L'Academia Todesca della Architettura, Scultura e pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste... 3. Buch*, Nurnberg, Germany.
- Schübler, J.J. (1719), *Perspectiva pes picturae. Das ist: kurze und leichte Verfassung der paracticabelsten regul, zur perspectivischen Zeichnungskunst...*, Nurnberg, Germany.

Информация об авторе

Александр Ф. Эсоно, кандидат искусствоведения, Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург, Россия; 191069, Россия, Санкт-Петербург, ул. Садовая, д. 18; aesono@yandex.ru

Information about the author

Aleksandr F. Esono, Cand. of Sci. (Art History), National library of Russia, Saint-Petersburg, Russia; bld. 18, Sadovaya str., Saint-Petersburg, Russia, 191069; aesono@yandex.ru