

великие художники

Альбрехт Дюрер

от первого лица



Великие художники. От первого лица

Альбрехт Дюрер

**Альбрехт Дюрер.
Дневники и письма**

«Издательство АСТ»

УДК 75.071.1:929(430)

ББК 85.143(3)-8

Дюрер А.

Альбрехт Дюрер. Дневники и письма / А. Дюрер —
«Издательство АСТ», — (Великие художники. От первого лица)

ISBN 978-5-17-114284-1

В этой книге сделана подборка наиболее интересных писем, дневниковых записей и трактатов великого немецкого художника. Литературное наследие живописца раскрывает перед читателем прежде всего увлеченного человека, которому не безразлично все, что его окружает. Даже живописные трактаты Дюрера лишены скучного академизма, при этом легко превратятся в «настольную книгу» современного художника или человека, готового овладеть основами живописного мастерства. За исключением вступительной статьи, книга состоит только из собственных работ и записей Альбрехта Дюрера.

УДК 75.071.1:929(430)

ББК 85.143(3)-8

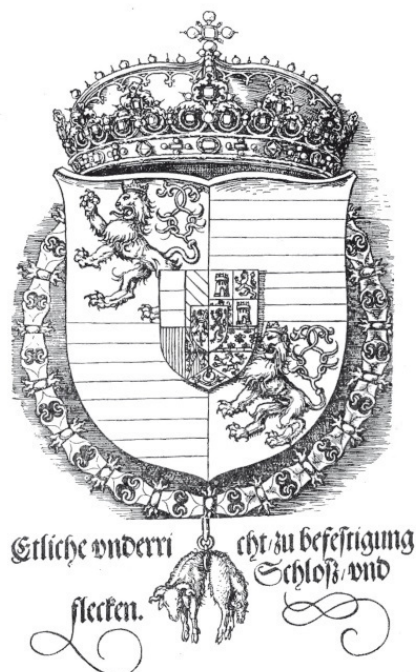
ISBN 978-5-17-114284-1

© Дюрер А.

© Издательство АСТ

Содержание

Введение	5
Литературное наследие Дюрера[1]	7
Конец ознакомительного фрагмента.	22



Альбрехт Дюрер. Дневники и письма

Введение

Литературное наследие Альбрехта Дюрера издавалось на русском языке в конце 1950-х годов. В настоящем издании читатель найдет автобиографические материалы, письма, дневники художника и выдержки из его теоретических трудов, касающиеся как биографии Дюрера, так и его творческого пути.

Из предисловия к изданию 1957 г.

Перевод литературного наследия Дюрера на русский язык представляет значительные трудности. Живой и образный, местами приближающийся к разговорному, язык писем Дюрера или «Дневника путешествия в Нидерланды» нелегко поддается переводу. Обилие устаревших выражений, а в трактатах – отсутствие установившейся научной терминологии и разнообразное применение некоторых терминов и понятий еще более усложняют задачу. Не имея возможности передать в полной мере своеобразие дюреровского языка, мы стремились, по возможности, сохранять строй его речи, а при переводе терминов выясняли их смысл в каждом отдельном случае и пытались передать их описательный характер.

В соответствии с характером материала (...) в расположении документов мы придерживались хронологического порядка, с тем, чтобы перед читателем последовательно вырисовывался жизненный и творческий путь художника.

(...) Подбирая документы «Приложения», мы не ставили себе задачей собрать (...) полностью все старые источники о Дюрере, но ограничились лишь теми из них, которые восполняют пробелы автобиографических материалов и дополняют наше представление о художнике. Расположение материала в «Приложении» следует датам биографии Дюрера. Вперед вынесено лишь единственное раннее жизнеописание Дюрера, составленное известным нюрнбергским каллиграфом Нейдёрфером.

(...) Поскольку трактаты Дюрера весьма обширны и в значительной мере носят специальный характер, а также изобилуют повторениями, опубликование их полностью сделало бы

издание чрезвычайно громоздким. В основу расположения материала и здесь положен хронологический принцип, что дает возможность проследить последовательность работы Дюрера над теоретическими трудами, а также эволюцию его художественных взглядов.

В основу настоящего перевода положен текст двух лучших немецких изданий литературного наследия Дюрера: Ланге и Фузе (K. Lange und F. Fuhse, *Durers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893) и Гейдриха (E. Heidrich, *Albrecht Durers schriftlicher Nachlass*, Berlin, 1910); для «Дневника путешествия в Нидерланды» использовано также издание его Фетом и Мюллером (J. Veth und S. Muller, *Albrecht Durers niederlandische Reise*, Berlin – Utrecht, 1918, тт. 1–2). Текст трактатов переведен по их первым изданиям; для материалов «Приложения» отчасти использован сборник Людеке и Хайланд «Дюрер и потомство» («Durer und die Nachwelt», *gesammelt und erläutert von H. Ludecke und S. Heiland*, Berlin, 1955), а также некоторые другие источники.

Все пропуски в тексте трактатов отмечены многоточием и оговорены в комментариях, где кратко указывается содержание выпущенных разделов. Дополнения переводчика (даты, отдельные слова и т. п.) заключены в квадратные скобки. Комментарии помещены сразу же после публикуемых текстов.

Литературное наследие Дюрера¹

I

Среди художников немецкого Возрождения Альбрехт Дюрер выделяется не только силой своего дарования, но и широтой интересов и разносторонностью знаний. Глава прогрессивного направления в немецком искусстве XVI века, реалист, в творчестве которого решительно торжествует верность разуму и натуре, он первым среди художников северных стран Европы обратился к освоению научных основ искусства. Жажда знаний, стремление к широкому образованию – характернейшая черта Дюрера. Живописец и гравер, он пробовал свои силы и в архитектуре, занимался теорией фортификации, изучал математику, интересовался различными областями естественных наук. Он не был чужд и гуманитарных знаний – был знаком с латынью, читал древних авторов, даже сочинял стихи. В условиях отсталой Германии, где в конце XV – начале XVI века искусство все еще жило, подобно ремеслам, традицией передававшихся от мастера к мастеру практических навыков, Дюрер воплотил новый тип художника-ученого, уже привычный в Италии, но еще неизвестный на его родине. Яркий представитель порожденной эпохой Возрождения, он более чем кто-либо из художников его времени достоин занять место подле Леонардо да Винчи в ряду наиболее всеобъемлющих умов Возрождения.

Деятельность его протекала в Германии в период, когда она вступила в полосу потрясений, ознаменовавших кризис феодальной системы. В конце XV – начале XVI столетия в Германии назрела необходимость преобразований. Политическая раздробленность страны, порождавшая неравномерность экономического развития отдельных областей, тормозила дальнейший подъем торговли и производства. Разорение многих слоев населения, бесправное положение и тяжелое угнетение крестьянства и городской бедноты вызывали протест народных масс против феодальных порядков. Подобно всем социальным движениям средневековья, протест этот вылился прежде всего в форму борьбы против главного оплота феодального строя – католической церкви. Борьба эта приобрела исключительно широкий размах и привела к реформации. [...] в свою очередь реформация послужила толчком к повсеместным народным волнениям в стране и Великой крестьянской войне.

Эта революция бюргеров, крестьян и плебеев вызвала подъем всех прогрессивных сил Германии. Ей сопутствовало обновление немецкой культуры, постепенно освобождавшейся от безраздельного господства церкви и приобретающей более светский характер. В конце XV – начале XVI века в Германии наблюдается быстрое развитие математических, естественных и гуманитарных наук, начинается расцвет литературы, окрашенной антифеодальными и антикатолическими тенденциями. Во многих городах возникают и развивают оживленную деятельность кружки гуманистов. При их посредстве распространяется интерес к античности, начинается изучение древних языков и сочинений древних авторов, подобно тому, как это давно имело место в Италии, где культура Возрождения в то время уже достигла расцвета. Однако особенности социальной и политической обстановки в Германии обусловили иной характер немецкого гуманизма по сравнению с итальянским. Культурная отсталость страны, прочные основы, которые имела религия в широких слоях населения, придали религиозную окраску и немецкому гуманизму. В отличие от свободомыслия итальянцев, подчас не скрывавших своего скептического отношения к вопросам религии, большинство гуманистов Германии оставались

¹ Статья к изданию 1957 г.

еще на почве богословия и стремились главным образом к более углубленному изучению Библии и священных книг, к очищению христианства от искаживших его позднейших наслоений.

Тем не менее гуманизм сыграл значительную роль в обновлении немецкой культуры. Изучение сочинений древних авторов способствовало расширению кругозора немецких ученых и дало толчок развитию гуманитарных и естественных наук. Стремление восстановить христианство в том виде, в каком оно существовало в древности, породило критическое исследование христианских источников, что повлекло за собой сомнение в истинности ряда догматов католической церкви и в непогрешимости учений средневековых церковных авторитетов. Все эти новые тенденции вызвали яростное противодействие со стороны реакционных кругов духовенства. Особенно остро встал вопрос о возможности критического исследования церковных книг в связи с шумевшим выступлением в 1509 году видного гуманиста и одного из крупнейших филологов Германии Иоганна Рейхлина, высказавшегося против предполагавшегося уничтожения древнееврейских книг, которые он считал важным источником для истории христианства. В защиту Рейхлина выступили все передовые деятели тогдашней Германии, в том числе ближайший друг Дюрера известный нюрнбергский гуманист Вилибальд Пиркгеймер, а эрфуртский кружок гуманистов во главе с Ульрихом фон Гуттенем выпустил в 1515 году анонимную сатиру «Письма темных людей» – один из самых ярких антиклерикальных памфлетов того времени, нанесший сильный удар лагерю обскурантов и католической церкви. В то же время в Германии появились и сразу же приобрели известность сатирические литературные произведения, высмеивавшие феодальные порядки и духовенство, как, например, «Корабль глупцов» Себастиана Бранта (1494), «Похвальное слово глупости» Эразма Роттердамского (1509), «Цех плутов» Томаса Мурнера (1512). В эти же годы наблюдается расцвет народной литературы, публикуются первые письменные редакции широко популярной народной книги «Тиль Уленшпигель», блестящий подъем переживает поэзия мейстерзингеров. Изобретение и успехи книгопечатания способствуют быстрому распространению новых литературных произведений и научных трудов в невиданных ранее масштабах. «О столетие, – писал Ульрих фон Гуттен Вилибальду Пиркгеймеру в 1518 году, – умы пробуждаются, науки расцветают, как радостно жить!»

Изобразительное искусство Германии не осталось в стороне от этого общего подъема. Первая половина XVI века вписала в его историю одну из самых блестящих страниц. Если до сих пор оно лишь медленно и с трудом пробивалось к жизненной правде, то теперь оно вышло на новый путь. Разнообразие и смелость исканий и, главное, страстность, живое биение жизни характеризуют искусство этой поры, давшее Германии Дюрера и Гольбейна, Грюневальда и Рименшнейдера, Краха и Альтдорфера.

Обновление это прежде всего сказалось в живописи, хотя она не имела здесь такого распространения и не играла той роли в общественной жизни, какая выпала ей в Италии. Монументальная живопись почти не привилась в Германии. Живописные произведения немецкого Возрождения представляли собой по большей части алтарные картины, заказы на которые исходили от князей, духовенства или, иногда, от богатых купеческих семей. Немецкая живопись оставалась в то время почти исключительно религиозным искусством; светская тематика проникала в нее крайне медленно, изображение античных мифологических сюжетов появлялось очень редко, из новых жанров значительное распространение получил лишь портрет. Тем не менее в произведениях начала XVI века проявляются новое чувство природы и красоты, интерес к передаче всего многообразия действительности. Уступая итальянским художникам в разработке научных основ искусства, в знании перспективы и оптики и в изображении нагого тела, немецкие художники нашли свой путь к жизненной правде прежде всего в любовной передаче всего окружения человека, бытовых предметов, природы. В этом они опирались на традиции позднеготического искусства, с характерным для него интересом к конкретному и точному воспроизведению отдельных элементов реальности. Вместе с тем с начала XVI века

немецкие художники постепенно приобщаются и к достижениям итальянского Возрождения – овладевают изображением пространства, начинают правильно передавать естественные пропорции человеческого тела.

Пожалуй, быстрее всего новые тенденции развивались в гравюре. Возникновение этого вида искусства было вызвано ростом новых потребностей: появлением спроса на художественные произведения со стороны более широкого круга населения необходимостью найти способ размножения рисунков для иллюстрирования печатных книг. В конце XV – начале XVI века развитие гравюры на дереве и металле приобретает в Германии больший размах, чем во всех других странах Европы. Этому в значительной мере способствовало широкое использование гравюры в обширной полемической литературе и разного рода сатирических листках, получивших большое распространение в период подготовки и проведения реформации. Особенный расцвет переживает немецкая гравюра в начале XVI века, когда из рук неизвестных резчиков она переходит в руки больших мастеров-живописцев, которые совершенствуют ее технику и придают ей значение самостоятельного вида искусства. Не будучи скована традицией, гравюра быстрее, чем живопись находит путь к новой тематике. В ней отражаются жизнь и быт народа, проявляется вся полнота чувства природы.

Среди сложного переплетения разнородных тенденций в немецком искусстве конца XV – начала XVI столетия творчество Дюрера знаменует торжество принципов Возрождения. Особенно обращает на себя внимание значение в нем разумного, логического начала. Полагая, что недостаточно руководствоваться в искусстве только чувством и зрительным впечатлением, Дюрер стремился опереться на знания, которые могли бы обеспечить вместо случайных удач и взлетов твердый и надежный успех. При этом рационализм сочетается в творчестве Дюрера с глубокой преданностью натуре, с той наблюдательностью и проникновенностью, которых никогда не заменят точнейшие измерения и теоретические расчеты и которые вместе с тем составляют самое существо искусства.

С первых же шагов своей творческой деятельности Дюрер был связан со становлением новой немецкой культуры. Еще путешествуя по Германии в качестве подмастерья, он посетил в 1492–1493 годах крупнейшие центры книгопечатания и немецкого гуманизма Базель и Страсбург и принял участие в иллюстрировании ряда новых изданий, возможно, комедий римского писателя Теренция, а также впервые вышедшей в 1494 году в Страсбурге книги Себастиана Бранта «Корабль глупцов». Помимо иллюстративной гравюры, Дюрер с ранней поры начал работать над отдельными листами и сериями гравюр на дереве и на меди и поднял это искусство на невиданную дотоле высоту. Недаром впоследствии Эразм Роттердамский, желая почтить Дюрера, восхвалял прежде всего его высокое мастерство гравера, позволявшее ему без помощи красок, одними лишь черными штрихами передать все, доступное человеческому зрению и чувствам. Уже ранние гравюры Дюрера поражают богатством содержания и смелостью художественных приемов. Используя традиционные религиозные сюжеты, Дюрер придает им современное звучание. Его знаменитая серия гравюр на дереве «Апокалипсис», проникнутая пафосом борьбы, была созвучна тревожному настроению, царившему в то время в Германии. Это произведение, прославившее имя Дюрера, впервые показало, какая огромная сила выразительности может быть достигнута в этом новом виде искусства. Далее, в сериях «Больших Страстей» и «Малых Страстей» Дюрер создает вместо традиционного образа страдающего испитателя образ мужественного и прекрасного Христа, сражающегося со злом. Серия «Жизнь Марии» воплощает бюргерский идеал мирной семейной жизни и богата изображением бытовых подробностей, разнообразных строений, интерьеров и мирных ландшафтов. Хотя во всех этих произведениях еще дают себя знать неизжитые традиции готического стиля, Дюрер достигает в них внутренней логики и убедительности в передаче движений людей, точности в изображении пейзажа и аксессуаров.

Одновременно Дюрер работал и в области живописи, причем наряду с алтарными картинами писал большое количество портретов. И здесь он прокладывал новый путь, ибо жанр портрета до этих пор почти совершенно отсутствовал в немецком искусстве. Уже ранние работы – портреты нюрнбергских бюргеров Освальда Крелля, четы Тухеров, ряд автопортретов – выдвигают Дюрера в число лучших портретистов его времени. Известно, что сам он высоко ценил этот жанр и впоследствии, перечисляя достоинства живописи, писал, что одной из главных ее заслуг является способность сохранять для потомства облик человека. В дальнейшем Дюрер постоянно обращался к портрету как в живописи, так и в гравюре.

Дюрер проявлял большой интерес к искусству итальянского Возрождения. Еще в юности он копировал гравюры Мантеньи, стремясь постигнуть структуру человеческого тела и овладеть изображением движения. В 1494–1495 годах он предпринял путешествие в Италию. От этой поездки сохранился ряд рисунков и акварелей, преимущественно пейзажей, выполненных им в пути. Пейзажи эти отличаются удивительным для того времени чувством цельности пространства и большой точностью в передаче особенностей местной природы. Впоследствии Дюрер использовал эти рисунки для некоторых своих работ.

Стремление овладеть общими принципами изображения пространства и нагого тела приводит Дюрера к изучению математических основ искусства – теории линейной перспективы и пропорций человеческого тела. Увлеченный ими, он на первых порах пытался найти некие идеальные пропорции тела и лица человека, построенные на основе геометрических форм. Такие сконструированные фигуры и лица появляются в ряде работ, выполненных преимущественно между 1500–1505 годами. Примерами их могут служить мюнхенский автопортрет художника, гравюра «Адам и Ева» и некоторые другие произведения. Хотя присущий этим работам оттенок рассудочности придает им известную сухость и холодность, Дюрер достигает в них правильности построения и постановки фигур, впечатления объемности формы и преодолевает линейность рисунка и изломанность движений, еще присутствовавшие в его ранних работах.

Дюрер рано приобрел широкую известность у себя на родине и за ее пределами. Немецкие писатели и гуманисты уже в начале 1500-х годов восторженно приветствовали его как первого художника Германии и провозгласили его немецким Апеллесом. Так, уже в 1505 году известный писатель Якоб Вимпфелинг упомянул о нем в своей истории Германии как об авторе совершеннейших картин и произведений, которые высоко ценились даже в Италии. Действительно, гравюры Дюрера в то время уже были известны далеко за пределами Германии и имели всюду большой успех. По свидетельству нюрнбергского юриста Кристофа Шейрля, болонские живописцы оказали Дюреру восторженный прием, когда в 1506 году, во время второго путешествия в Италию, он посетил этот город. Эта вторая поездка в Италию, по-видимому, вызванная более всего желанием постигнуть секреты нового искусства, оставила заметный след в творчестве Дюрера. В написанных им в Венеции картинах сказывается воздействие мягкой живописной манеры венецианской школы. По возвращении в Нюрнберг Дюрер написал ряд картин, в которых использовал заимствованные в Италии приемы изображения нагого тела и некоторые композиционные принципы. Так, в парном изображении Адама и Евы он достигает такой свободы в передаче нагого тела, какой не знало немецкое искусство его времени. Вслед за этой картиной он написал, несомненно под впечатлением итальянской живописи, несколько больших алтарных картин. Однако увлечение логической стройностью композиции приводило его иногда к чрезмерной рассудочности построения, как, например, в картине «Поклонение троиче».

Если некоторые работы Дюрера 1500–1510-х годов отразили стремление к созданию канона человеческой красоты и применению геометрических схем в композиции, то позднее он отказался от поисков идеальных форм. Снова произведения его наполняются дыханием жизни, обретают страстность и убедительную конкретность его ранних работ. Таковы его прославленные гравюры на меди 1513–1514 годов – «Рыцарь, смерть и дьявол», «Меланхолия»

и «Св. Иероним», в которых он поднимает волновавшие всех в то время вопросы о верности долгу и твердости убеждений, об истинной ценности человеческих знаний. Таковы и его поздние картины, выполненные после возвращения из Нидерландов, в которых яркость и индивидуальность образов сочетаются с пластической обобщенностью и правильностью структуры и пространственного расположения форм. Среди работ этого периода особенно выделяются портреты нюрнбергских бюргеров Иеронима Хольцшюэра и Якоба Муффеля, а также преподнесенная Дюрером в дар городскому Совету Нюрнберга картина «Четыре апостола». Эта картина – одно из самых сильных произведений художника. В период смут и раздоров среди сторонников реформации, разделившихся на множество враждовавших между собою сект, Дюрер воплотил в ней образы мужественных и страстных поборников справедливости, обличителей лжепророков, указывающих людям истинный путь.

Стремясь возвысить искусство Германии над ограниченностью и узостью средневекового ремесла и поднять его до высот разума и наук, Дюрер прибегал не только к резцу и кисти, но, как истинный представитель Возрождения, пытался воздействовать и силою слова. Первым из художников Германии он оставил помимо картин и гравюр богатый литературный архив. Литературное наследие Дюрера распадается на две части. Первую составляют автобиографические наброски, письма, «Дневник путешествия в Нидерланды» и различные записи, касающиеся отдельных событий и впечатлений. Появление подобных автобиографических материалов – характерная черта Возрождения, отражающая рост самосознания художников. Дюрер стремился сохранить сведения о себе для потомства. Он подписывал и датировал свои картины, делал надписи на рисунках. Его «Семейная хроника» представляет собой одну из первых автобиографий в истории западноевропейского искусства. Все эти документы позволяют нам полнее понять противоречивую и сложную натуру художника. В них Дюрер предстает перед нами то как сухой и расчетливый педант, то как горячий, увлекающийся человек, живущий в гуще борьбы и интересов своего времени. Помимо биографических сведений письма и дневники Дюрера сохранили интересный исторический материал. Это – ценные документы эпохи и быта, которые вводят нас в обстановку Германии начала XVI века, с охватившим ее всеобщим брожением, развитием гуманизма, страстными религиозными спорами.

Вторую часть литературного наследия Дюрера составляют его теоретические труды. При создании их он опирался на опыт итальянских художников и теоретиков, однако превзошел их обстоятельностью своих работ. Дюрер написал и издал три трактата: «Руководство к измерению» (1525), «Наставление к укреплению городов» (1527) и «Четыре книги о пропорциях» (1528). Два из них посвящены изложению научных основ искусства. Это первые в северных странах Европы сочинения подобного рода. В них впервые в Германии прозвучала мысль о высоком назначении искусства, о необходимости разностороннего образования для художника и были изложены основы геометрии и оптики, а также приведены многие полезные для художников сведения. В них прозвучало повторенное много раз требование верности природе как в возвышенных, так и в обыденных ее проявлениях. По мысли Дюрера, трактаты его должны были способствовать формированию в Германии нового искусства и дать ему надежную основу, которая обеспечила бы его расцвет. Они должны были направить художников в сторону изучения и правдивого изображения природы, а также освоения наиболее прогрессивных достижений итальянского Возрождения. Хотя этим надеждам Дюрера не суждено было осуществиться, ибо культура Возрождения, не имевшая в Германии прочной основы, не получила здесь, в силу исторических обстоятельств, дальнейшего развития и наметившиеся в искусстве Дюрера тенденции фактически не имели продолжения, все же трактаты его остаются интересным памятником немецкого Возрождения. (...)

III

«Все потребности человека настолько пресыщаются преходящими вещами в случае их избытка, что последние вызывают в нем отвращение, исключая одну только жажду знаний, которая никому не досаждаёт. Желание многое знать и через это постигнуть истинную сущность всех вещей заложено в нас от природы». Так писал в 1512 году Альбрехт Дюрер, подготавливая первый вариант своего трактата о пропорциях.

Рационализм составляет существеннейшую особенность всей культуры Возрождения. В те времена, когда после долгих веков безраздельного торжества веры над разумом, теологии над наукой, люди впервые восстали против гнета духовной диктатуры церкви, утвердилась безграничная вера в силу разума, в истинность извлекаемых из опыта знаний. Сочинения гуманистов проникнуты мыслью о том, что именно разум делает человека могущественнейшим из всех созданий, почти равным богу. Человек, писал в середине XV века глава флорентийской Платоновской академии известный гуманист Марсилио Фичино, «измеряет землю и небо, а также исследует глубины Тартара. Ни небо не представляется для него слишком высоким, ни центр земли слишком глубоким. А так как человек познал строй небесных светил, и как они движутся, и в каком направлении, и каковы их размеры, и что они производят, то кто станет отрицать, что гений человека (если можно так выразиться) почти таков же, как у самого творца небесных светил; и что он некоторым образом мог бы создать эти светила, если бы имел орудия и небесный материал».² Как далеки эти дерзкие слова от смиренного: «Верую, через то познаю» одного из виднейших средневековых схоластов Ансельма Кентерберийского.

Жаждой знаний проникнуто и все искусство этой эпохи. Главной целью его теперь снова провозглашается «подражание природе» – принцип, некогда составлявший основу эстетики древних греков и отвергнутый в средние века, когда церковь, искореняя в искусстве всякое жизненное начало, стремилась сделать его воплощением абстрактных идей. Отвергая теперь, в свою очередь, мистицизм и условность искусства средневековья, открыв вновь красоту и значение реального мира, художники Возрождения ищут основы для его правдивого воспроизведения в объективных данных разума и наук. Вот почему так часто художники становятся одновременно и естествоиспытателями, и учеными. Самое искусство рассматривается теперь как род науки. Общеизвестны слова Леонардо: «...поистине, живопись – наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой».³ Теоретики Возрождения постоянно подчеркивают познавательное значение искусства. «Благодаря живописи стало понятным измерение земли, вод и звезд, и еще многое раскроется через живопись», – писал в одном из проектов введения к трактату о пропорциях Альбрехт Дюрер.

Эта формулировка Дюрера свидетельствует также о том, какое значение придавалось в то время измерению, как одной из важнейших основ познания. Стремясь обнаружить в каждом явлении его причины, выявить его внутреннюю закономерность, теоретики и ученые Возрождения чаще всего выражали эту закономерность в форме числовых отношений. Из сферы денежных расчетов математика вторглась в область изобразительного искусства, строительства, техники, а затем философии, гуманитарных и естественных наук. Мера, число, пропорции приобрели значение универсального ключа к истине и красоте. Философы объясняли с их помощью устройство мира. Все качества и своеобразие явлений выводились из количественного соотношения основных элементов. «Число, – писал один из крупнейших философов XV века Николай Кузанский, – заключает в себе все способы быть пропорциональным, причем

² Отрывок из сочинения Марсилио Фичино «Theologia platonica» приведен по книге Ф. Монье «Опыт литературной истории Италии XV века» (СПб., 1904, с. 37–38).

³ Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, 1935, с. 57.

создает не только количественную пропорцию, но создает все то, что каким-либо образом, по сущности или случайно, может согласовываться или различаться. Так Пифагор настойчиво утверждал, что все установлено и понято на основе чисел». ⁴ Подобным же образом и в основе эстетических учений Возрождения лежит мысль о гармонии как пропорциональной соразмерности частей.

Изучая явления природы, художники Возрождения одновременно стремились найти способы сходного их изображения. Построенные на математике, оптике, анатомии, учения о перспективе, светотени, пропорциях становятся опорой нового искусства. Они позволяют художнику воссоздавать на плоскости трехмерное пространство, добиваться впечатления округлости и рельефности предметов, дают ему ключ к правильному строению человеческого тела.

Естественно, что интерес к научным основам искусства вызывает появление теоретических трудов, заключающих в себе не только изложение той или иной вспомогательной дисциплины, но и теорию искусства. Появление подобных трактатов и их широкое распространение составляют характерную особенность Возрождения. Помимо разработки теоретических вопросов значение их состояло еще и в том, что они должны были возвысить изобразительное искусство, в средние века занимавшее положение ремесла, и поднять его на один уровень с науками. Трактаты теоретиков Возрождения начиная с XV века коренным образом отличаются поэтому от трактатов средневековья, носивших характер практических руководств.

Разработка научных основ искусства ранее всего началась в Италии. Уже в XV веке здесь появляется ряд трактатов нового типа, значительно отличающихся от подобных сочинений эпохи средневековья. Чтобы почувствовать это различие, достаточно сопоставить датированный около 1400 года трактат Ченнино Ченнини с трактатом «О живописи» Леона Баттиста Альберти, написанным всего лишь на три с половиной десятилетия позднее. В то время как труд Ченнини представляет собою в основном еще сборник ремесленных рецептов, в книге Альберти речь идет о научных основах искусства. Книга Альберти проникнута духом гуманизма. В ней впервые высказывается мысль о необходимости универсального образования для художника, рассматриваются задачи искусства, выдвигается в качестве важнейшей проблемы искусства проблема прекрасного, которое Альберти определяет как гармонию, соразмерность частей. В трактате «О живописи» были впервые изложены основы линейной перспективы, а также теории пропорций человеческого тела, позднее более полно разработанной Альберти в трактате «О скульптуре».

В своем стремительном развитии искусство итальянского Возрождения опередило искусство других европейских стран. Хотя в начале XVI века живопись северных стран Европы уже достигла больших успехов в передаче красочного многообразия жизни, все же, скованная наследием средневековья, она не могла еще в полной мере освободиться от плоскостности и условности готических форм. Именно в таком положении было во времена Дюрера искусство Германии. Достижения итальянской теории искусства еще совсем не были известны немецким художникам. По словам Дюрера, живописцы обучались здесь «без всякой основы, только путем ежедневной практики» и «вырастали в невежестве, подобно дикому неподрезанному дереву», вследствие чего многие из них работали несознательно, понапрасну теряя силы и время. Как истинный представитель Возрождения, Дюрер именно в этом видит причину отставания немецкой живописи. Только развитие теории, основанной на достижениях наук, может вывести ее из полуремесленного состояния, обеспечить ее расцвет. Но где же взять необходимые знания? Дюрер призывает опытных и умелых художников поделиться всеми секретами своего мастерства, подобно тому, как некогда, по свидетельству римского историка Плиния, это сделали художники древности. Сам он показывает пример. Так появляются трактаты Дюрера, в которых он излагает «для пользы жаждущих знаний юношей» теоретические и

⁴ Николай Кузанский, Избранные философские сочинения, М., 1937, с. 7.

научные основы искусства, и прежде всего теорию линейной перспективы и пропорций человеческого тела. Естественно, что многое Дюрер заимствует у итальянцев.

Изображение пространства и трехмерных предметов на плоскости было одной из первых задач, вставших перед искусством с того момента, когда оно снова стало ориентироваться на правдивую передачу реальности. Искусство средних веков не знало этой проблемы. Средневековая живопись всецело подчиняла изображение плоскости. Фигуры, архитектурные формы, элементы пейзажа накладывались на абстрактный фон – золотой, синий, составленный из разного цвета полос или орнаментального узора. Иллюзионистические приемы изображения, получившие развитие в искусстве классической древности, были забыты. Только в поздний период готики были сделаны первые попытки преодолеть эту плоскостность изображения. При этом художники руководствовались сначала зрительным впечатлением, на основе которого выработан был затем ряд приемов изображения пространства. Эти приемы лишь отчасти позволяли достигнуть иллюзию глубины, ибо они не создавали впечатления целостного пространства, не давали правильного соотношения пейзажа, архитектуры и фигур. В эпоху Возрождения они не могли более удовлетворять художников. Для решения новых задач искусства необходима была теория, которая дала бы научное обоснование построения в картине пространства и объемных предметов любой формы. Такой теорией и стала линейная перспектива, представляющая, по выражению Леонардо, «тончайшее исследование и изобретение, основанное на изучении математики, которое силою линий заставляло казаться отдаленным то, что близко, и большим то, что невелико».⁵

Кажущееся уменьшение предметов по мере их удаления от глаза, изменение формы видимых под углом поверхностей были известны еще в древности. О таких изменениях говорит Эвклид в своей книге об оптике, где он излагает также теорию зрительного восприятия. Теория эта состоит в том, что зрительное впечатление возникает у человека благодаря активности особых «зрительных лучей», падающих из глаза на предмет и образующих при этом как бы конус или пирамиду, вершина которой находится в глазу. Однако ни Эвклид, ни кто-либо другой из древних авторов не переходят от этих теоретических положений к способам построения пространственных и трехмерных изображений. Эту задачу разрешили впервые теоретики Возрождения.

Естественно, что прежде всего эта задача встала в Италии, где культура Возрождения зародилась и окрепла намного раньше, чем в других странах, и где рационалистическое начало в искусстве проявилось с наибольшей силой. Насколько известно, первым стал искать математическое обоснование практических приемов перспективы знаменитый флорентийский архитектор начала XV века Филиппо Брунеллески, который, по словам Вазари, нашел способ построения перспективы «путем начертания плана и профиля, а также путем пересечений». Об увлечении Брунеллески вопросами перспективы рассказывает и его анонимный биограф, который подробно сообщает о его нашумевших в те времена иллюзионистических опытах. Вероятно, под влиянием Брунеллески занялся перспективой и Леон Баттиста Альберти, оставивший в своем трактате «О живописи» первое изложение ее основ. Как и все его современники, Альберти заимствовал теорию зрительного восприятия у древних авторов. Хотя в этой теории и содержалось ошибочное представление о природе зрительных ощущений, тем не менее правильность установленных Эвклидом основных законов распространения световых лучей позволила разработать в XV веке принципы построения перспективы, которые сохранились без существенных изменений до наших дней. По определению Альберти, картина подобна окну, через которое мы смотрим на часть видимого мира. Основываясь на положениях эвклидовой оптики, он рассматривает изображение как проекцию пирамиды «зрительных лучей» на пересекающую их картинную плоскость. Эта теория становится основой всех методов постро-

⁵ Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, с. 84.

ения линейной перспективы, разработанных в эпоху Возрождения. Сам Альберти дает только сокращенный практический способ, позволяющий построить пространство и вычертить архитектуру и предметы геометрической формы; более же сложные тела он рекомендует рисовать с натуры, пользуясь вспомогательным приспособлением в виде рамы с натянутыми на ней нитями, пересекающимися под прямым углом.

Теория перспективы вызвала живейший интерес среди художников. Со слов Вазари и по сохранившимся произведениям мастеров XV века мы знаем, что крупнейшие живописцы и скульпторы – Мазаччо, Паоло Уччелло, Кастаньо, Донателло, Гиберти, Пьеро делла Франческа – сразу же начали применять новую теорию в своих работах. Многие из них занимались при этом и дальнейшей разработкой линейной перспективы, стремясь найти прежде всего способ геометрического построения предметов неправильной формы, с которыми постоянно придется иметь дело живописцу. Результаты этих изысканий были изложены в 1484–1487 годах Пьеро делла Франческа в трактате «О живописной перспективе», где он впервые дал описание перспективного построения предметов любой формы, вплоть до человеческого тела, при помощи плана и профильного изображения.

Хотя трактаты Альберти и Пьеро делла Франческа и не были сразу опубликованы, они стали известны теоретикам и художникам, которые продолжали заниматься вопросами перспективы. В начале XVI века вопросы эти по-прежнему вызывали большой интерес. Ими занимались Леонардо да Винчи, его друг математик Лука Пачоли, знаменитый архитектор Донато Браманте и многие другие. Из всех них только Леонардо расширил границы вопроса, указав на необходимость изучения также воздушной перспективы – изменения цвета и четкости очертаний предметов по мере их удаления от глаза, вследствие воздействия прослойки воздушной среды. Однако вопросы, связанные с воздушной перспективой, так и остались неразработанными. Внимание художников Возрождения всецело поглощено было теорией линейной перспективы, которая служила им как для создания иллюзии третьего измерения, так и для достижения единства композиции путем организации всех ее элементов вокруг единого центра – неподвижной точки зрения, помещаемой обычно в середине картины. Внося в произведение логический порядок и обеспечивая его композиционную цельность, линейная перспектива, в силу заложенной в ней математической закономерности, отвечала эстетическому идеалу времени, идее гармонической соразмерности частей.

Это же представление о соразмерности лежит и в основе теории пропорций – второй важнейшей проблемы искусства Возрождения, глубоко родственной теории перспективы. (...) Успех и значение обеих коренились в развитии рационализма, находившего выражение в широком применении математики как в естественных науках, так и в художественном творчестве. Стремясь обнаружить во всех явлениях природы математическую закономерность, художники Возрождения искали числовое выражение и для строения человеческого тела. Выявляя закономерности строения тела, такое числовое соотношение должно было одновременно воплощать идеальную человеческую красоту, состоящую, по выражению Леонардо да Винчи, «из пропорциональности прекрасных членов».⁶

Подобное понимание красоты не только соответствовало духу времени, но и находило подкрепление в указаниях древних авторов, и прежде всего Витрувия, выводившего из гармонических отношений частей человеческого тела пропорции архитектурных сооружений. Общеизвестны также рассказы Плиния о созданных крупнейшими греческими скульпторами канонах пропорций тела. Мы мало знаем об этих канонах, но несомненно, что исходным моментом при их создании служили не отвлеченные математические отношения, а результаты обмеров и изучения натуры. В противоположность этому, в средние века, когда органическая структура и красота человеческого тела мало интересовали художников, для облегчения рисо-

⁶ Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 65.

вания его нередко пользовались вспомогательными геометрическими фигурами, конструируя тело на основе геометрических форм, как можно видеть в рисунках французского архитектора XIII века Виллара д'Оннекура.⁷ Подобное насилие над природой было чуждо художникам Возрождения, которые вновь воскресили принципы греческой антропометрии. Из изучения строения тела, из обмера множества красивых фигур и классических статуй древности они стремятся извлечь принципы прекраснейшего телосложения. Теория пропорций становится для них средством зафиксировать приобретенное ими знание реального строения тела и способствует развитию правдивого изображения действительности.

Именно такое впечатление создается сразу же при ознакомлении с теорией пропорций, как она впервые была изложена в середине XV века Леоном Баттиста Альберти. Пропорции Альберти и, в особенности, развитая им в трактате «О скульптуре» система так называемой эксемпеды сводятся, в сущности, к нахождению особого масштаба, дающего возможность очень подробно обмерить человеческую фигуру. Подобно большинству теоретиков Италии, Альберти верит в возможность найти абсолютно прекрасные пропорции тела, однако стремится вывести их не из математических формул, но из обмера многих прекрасных фигур людей и сочетания их прекраснейших частей.

Теория пропорций не была столь тщательно разработана итальянцами, как теория перспективы, хотя многие художники и теоретики проявляли к ней большой интерес. После Альберти, в особенности в начале XVI века, усиливается нормативный характер подобных систем. Отношения частей человеческого тела все чаще связываются с формулой «золотого сечения» или другими математическими формулами, в которых теоретики надеются найти выражение абсолютной, непогрешимой красоты. Так, большое значение принципу «золотого сечения» придает Лука Пачоли в своем трактате «О божественной пропорции», напечатанном в Венеции в 1509 году. Исключение и здесь составляет лишь Леонардо да Винчи, который, отдавая дань увлечению математическими способами выражения пропорциональных отношений частей тела, делает все же акцент на изучении его реальных форм и анатомического строения. Первым в свое время Леонардо высказывает мысль об относительности понятия прекрасного и, предостерегая художников от повторения однообразных идеальных типов, настаивает на необходимости отображения в искусстве всего разнообразия природы.

Несомненно, интерес к вопросам теории возник у Дюрера под влиянием искусства Италии. Как известно с его собственных слов, он особенно ценил в картинах итальянских художников правильное построение пространства и изображение нагого тела – два качества, которых особенно недоставало современному ему искусству Германии. Отсюда его увлечение итальянским искусством, означавшее стремление приобщиться к прогрессивным достижениям Возрождения. Отсюда и интерес к итальянской теории искусства, и прежде всего к учению о перспективе и пропорциях человеческого тела. Изучив, по возможности, теоретические труды итальянцев, Дюрер многое развивает и дополняет сам. Стремление вывести искусство Германии на новый путь побуждает его опубликовать результаты своих изысканий в трактатах для художников.

Мысль о создании теоретического труда для художников возникла у Дюрера, вероятно, вскоре после возвращения из второго итальянского путешествия. В это время, отчасти под влиянием своих друзей-гуманистов, в особенности Пиркгеймера, которому он посвятил впоследствии два главных своих труда, Дюрер задумал написать грандиозный трактат, в котором должно было быть заключено все, относящееся к воспитанию и обучению идеального, универсально образованного и всесторонне развитого художника. Необходимость широкого образования для живописца давно уже была признана итальянцами. «Мне хочется также, чтобы

⁷ См.: Album de Villard de Honnecourf, Paris, 1927.

живописец был учен, насколько это только в его силах, во всех свободных искусствах»,⁸ – писал Леон Баттиста Альберти еще в 30-х годах XV века. Однако в Германии подобная программа обучения художника была тогда совершенно неслыханной.

В 1507–1512 годах Дюрер интенсивно работает над задуманной книгой, которую он предполагает назвать «Пища для учеников-живописцев» или просто «Учебник живописи». Рукописные наброски этих лет сохранили план всего сочинения и отдельных частей, а также отрывки о живописи, перспективе, архитектуре и заметки к вступительной части. Книга эта должна была состоять из трех частей, из которых первая должна была быть посвящена выбору и воспитанию живописца и восхвалению достоинств живописи, вторая – содержать необходимые для художников сведения о пропорциях, архитектуре, перспективе, светотени и красках, третья – заключать в себе рассуждение о ценности и задачах искусства. Несомненно, план этот составлен был под влиянием идей гуманизма. Если бы он был осуществлен, Дюрер создал бы сочинение более всеобъемлющее, чем все, что когда-либо было написано на подобную тему.

Почувствовав, по-видимому, невыполнимость столь грандиозного проекта, Дюрер вскоре отказался от этого плана. Хранящийся среди бумаг лондонского собрания план «книжечки», куда входят уже только десять вопросов, имеющих непосредственное отношение к работе живописца, – пропорции мужчины, женщины и ребенка, пропорции лошади, архитектура, перспектива, светотень, цвет, композиция, создание картины по воображению, – представляет собой второй, сокращенный вариант «Книги о живописи».

Однако и этот план оказался слишком громоздким, и вскоре Дюрер расчленил и его. Уже в 1512–1513 годах он решил ограничиться для начала изложением учения о пропорциях. «Я начну с пропорций человека, – пишет он в предисловии 1512 года, – а после того, если бог дарует мне время, я напишу еще о других вещах». Но трактат о пропорциях потребовал гораздо больше времени, чем он сначала предполагал. Лишь к концу жизни Дюреру удалось завершить свой труд, опубликованный уже после его смерти. Из остальных разделов «книжечки» Дюрер успел разработать еще пятый, шестой и седьмой (архитектура, перспектива, светотень), из которых вырос трактат «Руководство к измерению». От занятий Дюрера пропорциями лошади сохранились лишь ряд рисунков и две гравюры;⁹ вопросам цвета посвящен небольшой рукописный фрагмент; о композиции Дюрер, по-видимому, так и не успел ничего написать; что же касается создания картины по воображению, то, как видно из дальнейшего, Дюрер впоследствии совершенно отверг такую возможность.

Из всех теоретических вопросов изобразительного искусства Дюрер больше всего внимания уделил учению о пропорциях. Первые его опыты в этой области относятся, очевидно, еще к началу 1500-х годов. По его собственным словам, его натолкнул на это впервые итальянский художник Якопо Барбари, состоявший на службе у императора Максимилиана и около 1500 года работавший в Нюрнберге. Но хотя Барбари и показал ему сконструированные при помощи измерений фигуры, однако он не пожелал раскрыть свой секрет. «Этот вышеупомянутый Якобус не хотел показать мне ясно своих основ, это я хорошо в нем заметил», – вспоминал впоследствии Дюрер. Тогда Дюрер начинает «день за днем по собственному разумению» искать решение занимавшего его вопроса, используя также известное указание Витрувия о пропорциональности частей человеческого тела. Об увлечении проблемой изображения нагого тела свидетельствуют многочисленные сохранившиеся рисунки того времени, на основании которых он делает затем ряд гравюр («Немезида», «Адам и Ева» и другие). Ранние дюреровские студии пропорций образуют особую группу. В них он пытается сочетать указания Барбари и Витрувия с средневековой традицией построения человеческого тела из геометрических фигур – спо-

⁸ Леон Баттиста Альберти, Книга о живописи, «Мастера искусства об искусстве», т. I, ОГИЗ, с. 85.

⁹ По словам Камерария, Дюрер подготовил материал для специального трактата о пропорциях лошади, который был у него украден.

соб, впоследствии им совершенно оставленный.¹⁰ Характерным примером подобного построения тела может служить известный датируемый 1507 годом рисунок фигуры Адама из собрания Альбертины в Вене, на оборотной стороне которого Дюрер попытался вычертить контур фигуры, вписывая ее в окружности, квадраты и ряд дуг. Применение подобного способа заставляет предположить, что в это время Дюрер надеялся найти канон прекраснейших пропорций тела, формы которого могли бы быть вычислены на основе математических формул и вычерчены при помощи циркуля и линейки. Однако с самого начала Дюрер исходит не из геометрии, но стремится лишь зафиксировать с ее помощью наилучшие пропорции, извлеченные из изучения натуры и памятников классической древности. Так, давно уже установлено, что в указанной группе рисунков и, в частности, в фигуре Адама Дюрер использует пропорции и позу античной статуи Аполлона Бельведерского. Эти классические основы пропорций Дюрера и их верность природе сразу же отличают их от средневековых канонов.

По-видимому, во время поездки в Италию в 1506–1507 годах Дюрер имел возможность познакомиться с новой системой пропорций, разработанной итальянцами. Во всяком случае, в рисунках, выполненных после поездки в Италию, он почти не возвращается больше к геометрическим способам построения тела и переходит, по примеру итальянцев, к точному обмеру фигуры с помощью специальных мер, выявляющих отношение длины каждой части тела к его общей длине. Вероятно, в это время Дюрер пришел к убеждению, что «человеческое тело не может быть вычерчено с помощью линейки и циркуля, но должно быть нарисовано от точки к точке», – как он писал впоследствии в трактате 1528 года. Как явствует из рисунков этого времени, Дюрер уже не стремится более к созданию одного идеального типа. Напротив, теперь появляется много вариантов фигур, в основе пропорций которых лежат разные отношения размера головы ко всей длине тела. Если в ранних рисунках Дюрер надеялся найти некий канон, то теперь он отказывается от такого намерения ради передачи разнообразия реальных форм.

Это изменение чрезвычайно существенно и определяет все направление дальнейшей работы Дюрера над теорией пропорций. Как полагает виднейший исследователь творчества Дюрера Э. Пановски,¹¹ толчок здесь мог исходить от Леонардо да Винчи, к которому Дюрер всегда проявлял большой интерес и с которым он, может быть, соприкасался в Италии, если не непосредственно, то через кого-то из его окружения. Мы уже говорили, что Леонардо высказывал мысль об относительности понятия прекрасного и предостерегал живописцев, которые «изучают только размеренную и пропорциональную наготу и не ищут ее разнообразия», от шаблона и повторения одинаковых форм, ибо этого не бывает в природе. Отныне это положение становится краеугольным камнем всей теории пропорций Дюрера.

Уже в 1512–1513 годах Дюрер делает первую попытку обобщить накопленный материал. Насколько можно судить по рисункам, он разработал в это время пять вариантов мужской и женской фигуры, вошедших впоследствии в первую книгу опубликованного в 1528 году трактата. Датированные 1512–1513 годами, многочисленные наброски предисловия позволяют предположить, что в это время он думал уже об издании книги.

В этом предисловии, где Дюрер впервые излагает свои взгляды на искусство, он уже ясно высказывает мысль о невозможности достигнуть идеала и об относительности понятия прекрасного. «Что такое прекрасное – этого я не знаю», – читаем мы в лондонском наброске 1512 года. Мнения о прекрасном расходятся, и в одних вещах нам кажется прекрасным то, что некрасиво в других. Человеческий разум не в силах установить истину, и нет на земле человека, который мог бы сказать, какую должна быть прекраснейшая фигура. Поэтому художник может лишь приближаться к идеалу, и это удастся ему лучше всего, если он будет следовать за

¹⁰ О связи ранних опытов Дюрера в области теории пропорций со средневековой традицией см.: E. Panofsky, *Albrecht Durer*, London, 1948; J. Giesen, *Durers Proportionsstudien in Rahmen der allgemeinen Proportionsentwicklung*, Bonn, 1930.

¹¹ Помимо названной выше монографии, см. также: E. Panofsky, *Durers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zu der Kunsttheorie der Italiener*, Berlin, 1915.

природой и сумеет извлечь из нее рассеянные в ней элементы прекрасного, наподобие пчелы, собирающей мед из цветов.

Эта первая редакция трактата о пропорциях не была опубликована. Начав поиски в направлении увеличения количества типов, Дюрер, по-видимому, не был удовлетворен результатом и намеревался дополнить ряд вариантов, а также показать способы изображения фигуры в движении. Однако в последующие годы он не имел возможности посвящать много времени завершению трактата. Его отвлекают сначала заказы императора Максимилиана, затем затянувшиеся хлопоты о пенсии, в связи с которыми он предпринимает поездку в Нидерланды. Тем не менее он не оставляет мысли о продолжении задуманного труда. В 1519–1520-х годах он разрабатывает дальнейшие варианты пропорций и изображение фигуры в движении. Вероятно, около этого времени он начинает работать над изложением основ геометрии, перспективы и светотени. Всюду, где только возможно, он собирает полезные сведения. Так, в Мехельне его внимание привлекает хранившийся у эрцгерцогини Маргариты альбом рисунков Якопо Барбари, в Брюгге он зарисовывает с картины Рогира ван дер Вейдена перспективу паркетных полов. Не оставляет он и своих математических штудий, в которых пользуется то советами Никласа Кратцера, то другого своего друга – военного инженера и архитектора Иоганна Черте.

По возвращении из Нидерландов Дюрер деятельно берется за переработку трактата о пропорциях. Уже в 1523 году закончена рукопись, сохранившаяся в собрании Дрезденской библиотеки. Однако Дюрер почему-то и на этот раз откладывает ее опубликование. Быть может, он убедился в необходимости издать сначала пособие по геометрии и перспективе, которое должно было дать начинающим необходимые навыки для понимания и применения учения о пропорциях.

Такое пособие Дюрер действительно издает в 1525 году. Это – «Руководство к измерению». Нигде разносторонность Дюрера не проявилась в такой мере, как в этом трактате, охватывающем большой и разнообразный круг вопросов. Дюрер излагает здесь основы геометрии, перспективы, касается вопросов оптики, астрономии, рассматривает архитектурные формы, разрабатывает теорию орнамента. Впоследствии, уже после издания трактата, Дюрер снова возвратился к нему и сделал еще ряд поправок и дополнений, которые были учтены во втором издании, вышедшем уже после смерти художника, в 1538 году. Трактат состоит из четырех книг. Первая посвящена определению важнейших геометрических понятий и способам вычерчивания некоторых кривых, во второй речь идет о фигурах на плоскости, в третьей – об объемных телах, в четвертой – о перспективе и светотени.

Трактат «Руководство к измерению» свидетельствует, что Дюрер был сведущ в важнейших математических проблемах. Одним из главных источников его знаний был, конечно, Эвклид, на которого он неоднократно ссылается. Но это далеко не единственный его источник. Как установлено, многое он берет и в немецкой строительной геометрии, которая была в то время хорошо известна в строительных мастерских и письменный вариант которой был опубликован в Нюрнберге в 1484 году под названием «Немецкая геометрия».¹²

По всей вероятности, Дюреру были доступны книги и рукописи, принадлежавшие некогда знаменитому математику и астроному Иоганну Мюллеру (Региомонтану), часть которых попала после смерти последнего в библиотеку Пиркгеймера. Известно далее, что Дюрер был знаком с работами видного нюрнбергского математика Иоганна Вернера, а также обсуждал математические проблемы с Никласом Кратцером и Иоганном Черте. Все это и позволило Дюреру быть в курсе важнейших вопросов математики. Он обладал ясным представлением о бесконечности, знал различие между геометрической абстракцией и условным зрительным

¹² Об отношении Дюрера к немецкой строительной геометрии см.: M. Steck, *Durers Gestaltlehre der Mathematik und der bildenden Kunst*, Halle, 1948. Там же приведена исчерпывающая библиография по этому вопросу.

изображением геометрических элементов, знал способ удвоения объема тел, затрагивал даже вопрос о квадратуре круга.

При всем этом трактат задуман не как ученый труд, а как практическое руководство для художников. В предисловии Дюрер высказывает надежду, что книга его будет полезна как живописцам и скульпторам, так и многим ремесленникам, которым приходится иметь дело с измерениями, – каменщикам, столярам, горшечникам, золотых дел мастерам. Поэтому, рассматривая какую-нибудь геометрическую форму, Дюрер всякий раз старается указать и возможность ее применения на практике. Так, в первой книге он показывает применение спирали для вычерчивания волют капителей, побега с листвой или украшения епископского жезла. Во второй книге, говоря о плоских фигурах, он показывает, как складывать из них узоры, которые могут найти применение при наборе паркетных и каменных мозаичных полов, и, таким образом, пытается найти теоретическое обоснование орнамента. Большой интерес представляют рассматриваемые Дюрером в третьей книге архитектурные формы. Здесь Дюрер описывает способы построения колонн, капителей, карнизов и баз, дает формы и названия архитектурных профилей Любопытно, что хотя он и ссылается на Витрувия, описываемые им конструкции в большинстве случаев принадлежат поздней готике, в то время еще безраздельно господствовавшей в архитектуре Германии. Призывая строителей вводить новые формы в архитектуру, подобно тому, как это делали древние, Дюрер рекомендует оставить всякое подражание и создавать такие формы, которые, отвечая современным потребностям, одновременно соответствовали бы национальному вкусу. Здесь же Дюрер приводит описания проектов памятных колонн, надгробного памятника и башни на рыночной площади, в которых дает волю своей фантазии.

Среди этих сооружений особенно большой интерес представляет проект памятника в честь победы, одержанной над восставшими крестьянами. Гравюра эта является, несомненно, откликом на недавние события. В начале 1525 года было окончательно подавлено швабско-франконское восстание крестьян. После этого Дюрер в очень короткий срок сделал свою гравюру и вставил ее в трактат, который был опубликован в том же году. Хотя Дюрер и называет эту гравюру проектом памятника в честь победы, одержанной над крестьянами, в ней явно чувствуется насмешка над победителями. Составив свою колонну из предметов домашнего обихода и орудий мирного сельского труда, Дюрер поместил наверху сидящего в печальном раздумье крестьянина, пронзенного мечом в спину. Он безоружен и мало похож на разбойника или грабителя, скорее, это оплакивающая свое разорение жертва. Сопроводительный текст к гравюре, в котором в качестве трофеев победителя, составляющих остов колонны, описываются кувшины, горшки, вилы для навоза и прочий сельскохозяйственный инвентарь, звучит иронически. Во всяком случае, в гравюре этой нет и следа той ненависти, с какою обрушивается на мятежных крестьян Лютер.

В заключение Дюрер добавляет в третьей книге еще ряд полезных для строителей сведений, как, например, об устройстве солнечных часов или о начертании букв латинского и готического алфавитов. Сообщаемые Дюрером сведения об устройстве солнечных часов свидетельствуют о его познаниях в области астрономии, к которой он давно проявлял интерес. Что же касается латинского и готического алфавитов, то описанный Дюрером способ построения латинских букв восходит к способу Луки Пачоли (описание его помещено в конце трактата Пачоли «О божественной пропорции»), для готических же букв Дюрер самостоятельно разработывает систему, совершенно отличную от построения латинских. Возможно, что Дюрер пользовался здесь советами своего друга, известного нюрнбергского каллиграфа Иоганна Нейдёрфера, шрифты которого сыграли большую роль в создании формы немецкого печатного шрифта.

Венец геометрии Дюрера – теория перспективы, которой посвящена четвертая книга трактата. Источником знаний Дюрера в этой области являются, несомненно работы итальян-

цев. Известно, что во время пребывания в Венеции в 1506 году Дюрер интересовался «секретами перспективы» и даже предпринимал специальную поездку в Болонью с целью повидаться с кем-то из ее знатоков. Мы не знаем с кем встретился в Болонье Дюрер. Может быть, это был Лука Пачоли, автор трактата «О божественной пропорции», в то время уже написанного, но опубликованного позднее, после отъезда Дюрера. Возможно, что это был знаменитый архитектор Донато Браманте или кто-либо из миланских теоретиков из окружения Леонардо.¹³ Но кто бы ни был советчиком Дюрера, несомненно, это был человек хорошо осведомленный, ибо Дюрер имел возможность изучить как более сложную, полную систему перспективного построения (*construzione legittima*), изложенную в трактате Пьеро делла Франческа, так и сокращенный метод Альберти, которым в большинстве случаев пользовались художники. Одновременно он мог познакомиться с рядом теоретических положений и с рисунками Леонардо да Винчи.

В своем трактате Дюрер приводит оба известных итальянцам способа построения перспективы – полный, То есть построение перспективного изображения при помощи плана и профильного изображения предмета, и сокращенный (Дюрер называет его «ближайшим путем»), который дает возможность обходиться без вспомогательных чертежей плана и профиля. В дополнение к последнему Дюрер, по примеру Альберти, описывает приспособления для рисования с натуры тел неправильной формы. В первом издании трактата помещено описание двух подобных приспособлений, во втором к ним добавлено еще два. Кроме известных в Италии способов рисования через стекло и через сетку здесь приводится еще описание вспомогательного инструмента некоего Якоба Кезера и, наконец, изобретенный самим Дюрером способ перспективного рисования при помощи перекрещивающихся нитей.

¹³ Известный итальянский живописец и теоретик искусства Джованни Паоло Ломаццо (1538–1600) утверждал, что Дюрер заимствовал сведения о перспективе из сочинений миланского живописца Винченцо Фоппа и работавшего в Милане и Риме живописца и архитектора Брамантино (Бартоломео Суарди), однако о сочинениях Фоппа и Брамантино ничего не известно.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.