

К вопросу об особенностях восприятия античности в творчестве Альбрехта Дюрера

Научный руководитель – Ефимова Елена Анатольевна

Владимилова Дарья Владимировна

Студент (бакалавр)

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Исторический факультет, Кафедра всеобщей истории искусства, Москва, Россия

E-mail: vlaria01@mail.ru

Северным художникам XV века были чужды формы гётевской «естественной» (или «возвышенной») природы, сокровенные возможности которой и открывает классическое искусство [3, 5].

Художественную ситуацию, сложившуюся в Германии к концу XV века, метко характеризует Э.Панофский, говоря, что «даже если античные подлинники заполнили бы Германию и Нидерланды, немецким и голландским художникам не было бы от этого никакой пользы: они не обратили бы на них внимания или отнеслись бы к ним с неодобрением. . . » [3].

Первым немецким художником, кто до Дюрера делал шаги навстречу итальянизированной античности, был Михаэль Пахер. Однако, как справедливо замечает Панофский, «Михаэль Пахер сумел усвоить важные достижения итальянского Кватроченто, но только Дюрер, благодаря итальянскому Кватроченто, смог воспринять античность» [3].

В ходе доклада будет выявлен ряд специфических черт, которыми восприятие античности Дюрером отличается от *Nachleben der Antike* в работах итальянских кватрочентистов.

Например, Дюрер начинает свои поиски идеальных пропорций с женской фигуры, а не с мужской, как это делал Витрувий и вслед за ним итальянцы [3].

Более того, сама идея построения человеческого тела в определённой позе при помощи геометрии, вероятно, была позаимствована Дюрером из готики, однако он наполнил готический способ построения античным каноном человеческих пропорций [2]. Основой для построения мужских фигур стала геометрическая схема, которая обусловила фронтальное изображение грудной клетки Асклепия, Сола-Аполлона и Адама. Перспективное изображение ног и метод обозначения мускулатуры, вероятно, были навеяны фигурой из «Вакханалии с кубком» Андреа Мантеньи [3], работы которого Дюрер, как известно, копировал в ходе своей первой поездки в Италию в 1494-95 гг.

Вместе с античными формами через посредничество итальянцев в творчество Дюрера проникают и античные сюжеты, темы и образы, также перетолкованные на ренессансный язык.

Как пишет А. Варбург, знаменитая гравюра «Меланхолия I» и по замыслу, и по форме отвечает идеям гуманистического Ренессанса. «Она воскрешает античный образ речного божества, получивший эллинистическую окраску, наполняя его при этом сознательной энергией современного творческого человека» [1, 8].

Кроме того, при дворе Максимилиана I Габсбурга, являвшегося одним из главных центров гуманистической мысли и интереса к античному наследию к северу от Альп, происходит возрождение идеи античного триумфа [4, 7].

И «Триумфальная арка» (1515-1519), и «Триумфальная процессия» (1518-1522), и великолепная гробница со статуями великих *римских* императоров, наследуя античной традиции, были призваны прославлять имя правителя Священной Римской империи.

Нельзя обойти стороной и теоретическое наследие Дюрера. По словам самого художника, его теоретические труды — «субститут утраченных «древних книг» — создавались с намерением дать возможность «искусству живописи со временем достичь былого совершенства» [3]. Однако трактат Дюрера о пропорциях существенно отличается от аналогичных сочинений итальянских теоретиков, предлагавших обычно один или несколько наилучших типов пропорций. В конце третьей книги о пропорциях вставлен так называемый «эстетический экскурс», в котором Дюрер излагает свои взгляды на искусство [6]. После стольких поисков идеальных пропорций Дюрер убеждается в ограниченности «канона» и призывает последующие поколения художников брать за основу природу, ибо считает, что «поистине, искусство заключено в природе; кто умеет обнаружить его, тот владеет им» [2]. Своеобразие теории пропорций Дюрера было направлено на создание универсального алгоритма построения формы, которое призвано помочь художнику изучить природу, но не заменить ее.

Таким образом, античность была воспринята Альбрехтом Дюрером на уровнях формы, содержания, тем, образов и идей. Однако, как было убедительно доказано Э. Панофским, каждый раз взаимодействие с античностью происходило через посредничество итальянцев.

Восприятие античности Дюрером менялось на протяжении творческого пути. От постепенного овладения языком античности Дюрер доходит до его, фактически, отрицания.

Источники и литература

- 1) Варбург А. Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности; [сост. и пер. с нем. Е. Козиной, пер. с итал. Н. Булаховой; пер. с латин. Д. Захаровой]. - Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. — 381 с.
- 2) Нессельштраус Ц. Г. Альбрехт Дюрер. 1471—1528. — Л.-М.: Искусство, 1961. — 226 с.
- 3) Панофский Э. Альбрехт Дюрер и классическая античность // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Под ред. А. К. Лепорка. — СПб.: Академический проект, 1999. — С. 271—332.
- 4) Фролова (Михайлова) Л. В. Рецепция античных сюжетов и форм в художественных заказах императора Максимилиана I Габсбурга // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 5. / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: НП-Принт, 2015. — сс. 492-501.
- 5) Goethe. Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs herausgegeben von Max Hecker. Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1907. — S. 229.
- 6) Hammerschmied Ilse, Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften. (Zweite überarbeitete und ergänzte Auflage. Österreichischer Kunst- und Kulturverlag). Wien: 2007 [1997]. 347 s.
- 7) Leidinger G. Albrecht Dürer und die “Hypnerotomachia Poliphili”. — München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1929. — S. 14.
- 8) Panofsky E., Saxl F. Dürers 'Melencolia I': eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig-Berlin, Teubner, 1923.