



РАБОТА А. АЛЬТДОРФЕРА НАД ЗАКАЗАМИ ИМПЕРАТОРА МАКСИМИЛИАНА I КАК ЭТАП ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ МАСТЕРА

Л.В. Фролова

*Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург,
mila_grafik@mail.ru*

Аннотация. В статье впервые рассмотрена работа А. Альтдорфера по заказам императора Максимилиана I как самостоятельный этап в развитии стиля художника. Проанализированы памятники, созданные А. Альтдорфером и его мастерской по заказу императора в 1512–1516 гг. Среди этих памятников гравюры «Триумфальной арки», миниатюры и гравюры «Триумфальной процессии», рисунки к «Молитвеннику» императора Максимилиана I. Выявлено значение этого периода для переосмысления проблем, решение которых принципиально для творческой эволюции мастера. Художника на этом этапе занимает проблема организации большого цикла изображений, намеченная уже в более раннем цикле гравюр «Грехопадение и спасение человечества». Во время работы по заказам императора происходит перелом в отношении А. Альтдорфера к пластическому языку античности, построению пространства и фигуры человека, трактовке пейзажа. Под влиянием А. Дюрера мастер приходит к более упорядоченной системе перспективы, не утратив при этом интереса к передаче пространства за счет сложных сокращений человеческих фигур. Именно в рамках работы для императора А. Альтдорфер приходит к оригинальному пониманию пейзажа. Пейзажи мастера приобретают панорамность, размах, тягу к всеобщности, которые сохраняются в творчестве художника в дальнейшем. Выявлены черты сходства между образом пейзажа в работах А. Альтдорфера и в поэтических произведениях К. Целгиса, автора, игравшего значимую роль в составлении программы художественных произведений, заказанных императором Максимилианом I. Также именно в этот период наметилось то оригинальное понимание войны как трагического события, которое оказалось принципиальным для более поздних работ А. Альтдорфера.

Ключевые слова: А. Альтдорфер, Максимилиан I, пейзаж, «Триумфальная арка», «Молитвенник» Максимилиана I

Введение

А. Альтдорфер – один из ведущих мастеров немецкого Возрождения. Наряду с А. Дюрером, Л. Кранахом Старшим, Г. Бургкмайром и другими мастерами он был привлечен к многочисленным художественным заказам императора Максимилиана I, стремившегося средствами искусства поднять престиж своего государства и собственной власти, а также увековечить память о себе.

Работы по императорскому заказу, длившиеся в течение 1512–1516 гг., пришлись на время творческого расцвета мастера. Однако до сих пор исследователи

Фролова Людмила Валерьевна – экскурсовод Государственного Эрмитажа.

не пришли к единому мнению о значении произведений этого периода для становления и развития стиля художника. Оценки разнятся от резко негативных¹ до весьма восторженных². Но нет сомнений в том, что эти памятники составляют особую страницу в творчестве мастера, отличаются от предшествующих и последующих работ и не являются досадной помехой на творческом пути художника³. Во многом сложности оценки этого периода творчества А. Альддорфера связаны с проблемами атрибуции. Сейчас корпус работ, созданных А. Альддорфером для Максимилиана I, очерчен достаточно четко и настало время по-новому взглянуть на эту группу произведений, учтя те памятники, которым долгое время в авторстве А. Альддорфера отказывали.

К бесспорным работам А. Альддорфера для императора Максимилиана I относится ряд ксилографий для «Триумфальной процессии» (1516–1519 гг.) и «Триумфальной арки» (1515 г., N.VII.251)⁴. Эти масштабные графические работы были выполнены при участии многих мастеров. Помимо А. Альддорфера, над гравюрами трудились А. Дюрер, Г. Бургкмайр и некоторые другие художники. Композицию «Триумфальной арки» А. Альддорфер дополнил двумя боковыми башнями. На них расположились сцены из жизни Максимилиана I, десять из которых также были выполнены мастером лично (N. H. Altdorfer, w.77–w.86). Среди гравюр «Триумфальной процессии» А. Альддорфером были созданы листы № 57–88 с фигурами знаменосцев (N. H. Altdorfer, w.90.1– w.90.32) и № 132–137 с изображением обоза (N. H. Altdorfer, w.90.33– w.90.38). Помимо ксилографий «Триумфальной процессии» существует серия миниатюр (1512–1515, Вена, Графическое собрание Альбертина), созданных, очевидно, и как самостоятельное произведение, и как некий образец для печатного варианта. Эти листы, долгое время приписывавшиеся придворному художнику Максимилиана I Й. Кёльдереру, считаются сейчас работами А. Альддорфера и мастеров его круга. Среди авторов, работавших совместно с А. Альддорфером, называют Мастера истории Фридриха и Максимилиана и Г. Лембергера. Собственноручными работами А. Альддорфера считаются изображения статуй предков императора (мин. 80–84) и некоторые сцены сражений (Мин. 52, 53, 65, 66, 68)⁵. Вопросы атрибуции некоторых миниатюр решены не до конца и, возможно, принципиально неразрешимы, однако участие А. Альддорфера в этой работе не подвергается сомнению⁶.

Долгое время не очевидным было авторство рисунков к «Молитвеннику» Максимилиана I. Эта книга, напечатанная на пергаменте в типографии И. Шёншпергера в Аугсбурге в 1513 г., была украшена изысканными рисунками пером на полях⁷. Каждый из них несет монограмму художника, проставленную, очевидно, позже. Эти монограммы на некоторое время стали источником заблуждений⁸. Сейчас работами А. Альддорфера считаются рисунки, подписанные монограм-

¹ Friedländer 1923, 70.

² Voss 1910, 20.

³ Tietze 1923, 90; Winzinger 1963, 25–27.

⁴ Здесь и далее обозначения гравюр приводятся по изданию: Hollstein 1997.

⁵ Michel 2013, 55.

⁶ Hess 2005, 77.

⁷ Сейчас этот экземпляр разделен на две части: часть I – Мюнхен, Национальная Библиотека Баварии, часть II – Безансон, Городская библиотека.

⁸ Leidinger 1922, 13.

мой HD (II, fol.36r–56r), некогда приписывавшиеся Г. Дюреру, тогда как листы с монограммой А. Альтдорфера, принято рассматривать как продукцию мастерской художника⁹.

Делались попытки анализа работ Альтдорфера по императорскому заказу в контексте развития его творчества. О гравюрах мастера для «Триумфальной арки» и «Триумфальной процессии» и их месте в творческой эволюции художника упоминает Г. Восс, подробно пишут Ф. Винцингер, И. Г. Вельчинская¹⁰. Однако значение рисунков для «Молитвенника» и миниатюр «Триумфальной процессии» в этом контексте не обсуждается. Также оставлен без внимания ряд проблемных вопросов творческой биографии мастера: его интерес к архитектуре, способы изображения фигур и пространства, влияния А. Дюрера и немецких гуманистов круга Максимилиана I.

Достаточно рано в творчестве А. Альтдорфера появляется интерес к итальянским образцам. Античная манера, не будучи догмой для А. Альтдорфера, тем не менее живо его увлекала и была мастеру хорошо знакома¹¹. При этом ко времени работ по императорским заказам Альтдорфер виртуозно овладел разнообразными техниками и приемами и легко менял свой художественный почерк в зависимости от предпочтений заказчика. В его работах можно встретить как терпкую изысканность интернациональной готики, так и величие антикизирующих форм в духе итальянского Ренессанса или типично немецкую экспрессию¹². Дух античности был определяющим для официального искусства Максимилиана I, его художественные заказы в некоторой степени преследовали цель воссоздать величие Древнего Рима¹³. Очарованы античностью были А. Дюрер и Г. Бургкмайр, мастера, игравшие ведущую роль в работах для императора. Кажется, интерес А. Альтдорфера к ясности антикизирующих форм мог в такой среде лишь усиливаться. И, на первый взгляд, увлечение античностью не покидает А. Альтдорфера во время работы для императора. Гравюры со знаменитого «Триумфа Цезаря» А. Мантеньи (после 1486 г., Лондон, Королевское собрание, Хэмптон-корт) стали источником не только отдельных мотивов, но и общего замысла в работах А. Альтдорфера по императорскому заказу. Видимо, именно из этих гравюр позаимствованы штандарты, на которых несут сцены сражений фигуры в миниатюрах «Триумфальной процессии», хотя трактовка этого мотива у А. Альтдорфера необыкновенно самобытна. На страницах «Молитвенника» встречаются прямые заимствования из гравюр А. Мантеньи (II fol. 42v) и гротески в античном духе (II, fol.44r, 47r, 55r). Однако пластический язык работ, созданных по императорскому заказу, далек от ясности и величия античных форм. Пластика фигур в античном духе, «античное» чувство формы не чужды творчеству А. Альтдорфера к началу его работы для императора. Телесность, пластическая мощь, любование человеческим телом – все это встречается в гравюрах мастера на меди («Святой Себастьян», ок. 1512 (N. H. Altdorfer, e. 26), «Венера» (N. H. Altdorfer, e. 39)). Однако в работах, созданных для Максимилиана I, развивается не эта грань творчества

⁹ Tietze 1923, 94.

¹⁰ Voss 1910, 20; Winzinger 1963, 22–27, 71–77; Вельчинская 1977, 71–74.

¹¹ Voss 1910, 17; Bredt 1919, 9.

¹² Noll 2009, 332.

¹³ Müller, Röver-Kann 2003, 20–21.

художника. Фигуры легкие с удлинёнными пропорциями. Даже в казалось бы застылых фигурах чувствуется динамика. Особенно отчетливо это ощущается в миниатюрах «Триумфальной процессии». В сценах битв мастер будто нарочно искажает пропорции фигур, делая их подчеркнуто экспрессивными.

Архитектура боковых башен «Триумфальной арки» напоминает средневековые башни, хотя их декор скорее ренессансный (гирлянды и гротески в античном вкусе). А. Альтдорфер к моменту работы над этими гравюрами, очевидно, имел некое представление об античной архитектуре. Античные руины появляются в его гравюрах и рисунках 1511–1512 гг. («Избиение младенцев» (1511, N. H. Altdorfer, w. 46), «Жертвоприношение Авраама» (ок. 1511, Вена Графическое собрание Альбертина)). В античном духе оформлены фонтаны, близ которых расположились главные герои картины «Отдых на пути в Египет» (1510, Берлин, Картинная галерея, Гос. музей прусского культурного наследия) и ксилографии «Суд Париса» (1511, N. H. Altdorfer, w. 75). А. Альтдорфер будто бы принципиально избегает антикизирующих форм, создавая произведения, должны стать подражанием античному духу величия. Принципиальное неприятие антикизирующих форм итальянского Ренессанса отмечают и как характерную черту композиций «Алтаря Св. Себастьяна» для монастыря Св. Флориана¹⁴. Создание этого памятника близко по времени с работами А. Альтдорфера по императорскому заказу. И обе группы произведений свидетельствуют о том, сколь важное значение имели 1510-е гг. для становления оригинального художественного языка мастера.

Наиболее близки к антикизирующему искусству ксилографии «Триумфальной арки» и рисунки к «Молитвеннику». Вероятно, это обусловлено необходимостью следовать стилю, заданному А. Дюрером. А. Альтдорфер последним приступил к работам над «Молитвенником», очевидно, получив некоторые готовые рисунки в качестве образца¹⁵. Таким же образом строилась работа над ксилографиями «Триумфальной арки». Одна из сюжетных сцен была выполнена А. Дюрером в качестве образца для А. Альтдорфера¹⁶. В иллюстрациях к «Молитвеннику» появляется много античных персонажей. При этом зачастую они служат олицетворением тех или иных пороков. Примечательно, что рисунки к «Молитвеннику» – единственный пример искусства, заказанного Максимилианом I, где античность выступает темной, языческой стороной, где античные образы связываются с темой зла. Именно в этих изображениях живее всего чувствуется античная тяга к осязаемости, телесности, к любованию идеальными пропорциями человеческих тел. Это стремление выработать особый художественный язык для тем, отсылающих к величию античной культуры, и использование антикизирующих форм при трактовке религиозных сюжетов отсылают к средневековому искусству¹⁷. Музицирующие ангелы (fol. 51v) напоминают скорее античных амуров, а на листах 49v и 50v и вовсе игривых и жизнерадостных путти. Строки псалма 68 (II, fol. 42r), повествующие о тяжести гонений, которым подвергся Давид, проиллюстрированы изображением ангела, стреляющего из лука в женщин, восседающих на спине морского чудовища. Эти женские фигуры, одна из которых обнажена, изображе-

¹⁴ Степанов 2009, 357.

¹⁵ Silver 2008, 142.

¹⁶ Tietze 1923, 99.

¹⁷ Панофский 1999, 58.

ны с тем свободным ощущением телесности, живописной чувственности, которое присуще итальянским мастерам. Фигуры вылеплены светом и тенью, контур очерчен живой упругой линией, которая в некоторых местах вовсе исчезает. Мастеру удается скугими средствами рисунка передать мягкость волос, блеск чешуи морского животного, тяжесть складок. И все это оттеняет нежность и мягкость будто сияющего человеческого тела. Здесь, как и в гравюрах на меди 1510-х гг., А. Альтдорфер изобразил прекрасную обнаженную фигуру, основываясь на эмоциональном восприятии и чисто живописных приемах. В этом его подход совершенно не схож с более рассудочными поисками идеальной фигуры в творчестве А. Дюрера¹⁸.

Влияние творчества А. Дюрера на ранние работы А. Альтдорфера удивительно невелико. Безусловно, мастер знал знаменитые серии ксилографий великого нюрнбержца. Обращение к технике ксилографии в 1511 г., очевидно, произошло не без влияния А. Дюрера. Однако даже в работах, непосредственно восходящих к образцам А. Дюрера, А. Альтдорфер вырабатывает собственный пластический язык, более живописный и менее рассудочный. Тем не менее гравюры, созданные А. Альтдорфером для «Триумфальной арки», перенимают величественное спокойствие и сдержанность работ А. Дюрера. В этих ксилографиях А. Альтдорфер более строго и упорядочено изображает пространство, обнаруживая при этом более глубокие познания линейной перспективы, чем те, о которых говорят его ранние работы. Ксилография А. Дюрера, служившая для А. Альтдорфера образцом, демонстрирует виртуозное изображение пространства. Прославление Св. Роха происходит в храме, интерьер которого выстроен так, будто автор создавал учебное пособие по перспективе. Строгая и ясная перспектива, с изображением которой А. Альтдорфер столкнулся именно в процессе работы над «Триумфальной Аркой», сохранилась и в более позднем творчестве мастера¹⁹. Кроме того, эти ксилографии кажутся более сдержанными, менее напряженными, более рациональными, чем созданные несколько раньше ксилографии серии «Грехопадения и спасения человечества» (1513, N. H. Altdorfer, w. 1–40). Более сложная светотеневая моделировка, более тонкие градации тона, большее внимание к мелким деталям отличают гравюры «Триумфальной арки» от ранних листов. Однако объяснение этому легко увидеть не только во влиянии А. Дюрера, но и в различном социальном адресе этих изображений: утонченный и высокообразованный заказчик в одном случае и малограмотный простолюдин в другом. Есть и общие черты у этих казалось бы непохожих графических циклов. А. Альтдорфер и там и там выводит на передний план человеческие фигуры, приближает их к зрителю, помещает на неглубокую полосу пространства, напоминающую площадку сцены.

Стремление создать единую серию и увидеть каждую ксилографию не как обособленный лист, но как часть единого ансамбля, – вот что занимает А. Альтдорфера в это время. Он умело чередует симметричные и асимметричные, темные и светлые, контрастные и однородные по тону композиции так, чтобы глаз не уставал, переходя от изображения к изображению. Эта задача, видимо, была важна для художника и при работе над серией «Грехопадения», и при работах для императора.

¹⁸ Winzinger 1963, 36.

¹⁹ Winzinger 1963, 18.

Ксилографии, созданные А. Альтдорфером для «Триумфальной процессии», также демонстрируют стремление выстроить общий ритм следующих друг за другом композиций. Однако здесь задача усложняется тем, что сюжеты на соседних листах однотипны. И при этом мастеру удалось сделать немонотонными даже процессии всадников²⁰. В пределах каждого листа лошади то шествуют, то, ускоряя шаг, начинают скакать, то вновь замедляются. В одном листе автор будто бы показывает разные стадии одного и того же движения, будто мы видим не трех лошадей, а одну, переходящую с шага на бег. В соседних листах это движение меняет свой характер. Скачущие лошади останавливаются, накренившиеся флаги выравниваются, отставшие знаменосцы догоняют своих товарищей.

Эта динамика, интерес к передаче движения и к созданию единого ритма протяженной фризообразной композиции характерно не только для гравюр А. Альтдорфера, но и для серии миниатюр «Триумфальной процессии». Пешие знаменосцы то сгибаются под тяжестью штандартов, то переходят почти на бег. Хотя миниатюры создавались целым коллективом художников мастерской Альтдорфера и фигуры зачастую рисовались по заданным образцам²¹, общая структура композиции, ее ритмический рисунок, выдает тот интерес к созданию больших серий, который, видимо, был особенно важен для А. Альтдорфера в начале 1510-х гг. Этот же интерес нашел закономерное завершение в живописи мастера при создании знаменитого «Алтаря Св. Себастьяна» для монастыря Св. Флориана. Примечательно стремление мастера не просто выразительно решить каждую композицию, но выстроить последовательное повествование со строго продуманным соотношением темных и светлых, динамичных и спокойных композиций. При этом именно в этой последовательности, в целостности комплекса, в порядке следования композиций друг за другом выкристаллизовывается одна из основных идей алтаря – «идея движения от мрака к свету»²². До сих пор остается спорным вопрос о времени создания алтаря. Этот заказ упомянут в документах 1509 г., на самом алтаре сохранилась надпись 1518 г. Чаще всего работу А. Альтдорфера над алтарем относят к 1516–18 гг.²³, хотя стилистический анализ позволяет достаточно убедительно связать некоторые композиции алтаря с работами мастера 1512–1513 гг.²⁴. В любом случае алтарь для монастыря Св. Флориана создавался сразу же после окончания А. Альтдорфером работ по императорскому заказу, а, возможно, и параллельно с ним, что нашло отражение в интересе к проблеме серии изображений.

Наиболее самобытно дар А. Альтдорфера проявился в создании миниатюр «Триумфальной процессии». Над этим памятником трудился целый коллектив художников, среди которых, помимо А. Альтдорфера, называют Мастера Истории Фридриха и Максимилиана и Г. Лембергера. Однако в отношении ряда композиций, среди которых присутствуют изображения битв, исследователи единодушно признают авторство А. Альтдорфера.

Создавая эти композиции, мастер широко обращается к накопленному художественному опыту. Часто на переднем плане появляются фигуры поверженных

²⁰ Winzinger 1963, 27.

²¹ Michel 2013, 52–54.

²² Донин 2005, 227.

²³ Либман 1972, 140.

²⁴ Winzinger 1964, 119.

коней или воинов, виртуозно изображенные в резком перспективном сокращении. Эта особенность миниатюр А. Альтдорфера отличает его композиции от аналогичных сцен Мастера Истории Фридриха и Максимилиана, однако не вполне верно считать эту тягу к сложным позам и ракурсам чуждой другим соавторам А. Альтдорфера²⁵. Сцены битв на листе 51 («Война в Хальнауте и Пикардии» и «Битва близ Терруана в Артуа»), приписываемые Г. Лембергеру, демонстрируют не меньший интерес к передаче сложных движений и поз бегущих, падающих и поверженных воинов. Безусловно, эти черты появились не без влияния А. Альтдорфера. Фигура павшего воина, лежащего ногами к зрителю, на переднем плане «Битвы близ Терруана в Артуа» кажется прямой цитатой из работ А. Альтдорфера 1500-х гг. Действительно, особый интерес к перспективе и сложным ракурсам лежащих фигур, способствующих передаче глубокого пространства, появился в творчестве А. Альтдорфера рано²⁶. В работе по императорскому заказу мастер продолжил развивать этот интерес. Безусловно, не только стремление щегольнуть умением изображать сложнейшие ракурсы побудило мастера к изображению подобных фигур. В творчестве А. Альтдорфера появляется совершенно новое осмысление военной темы. Из демонстрации рыцарской доблести война превращается в безусловное зло, кровавую драму. Фигуры, искаженные будто бы предчувствием близкой смерти, стали одним из способов выразить это новое отношение к войне. Именно такой подход к изображению битвы, впервые сформулированный А. Альтдорфером в рамках работы по императорскому заказу, стал определяющим для картин мастера на военную тему. Сходным образом понята битва в таких картинах как «Победа Карла Великого над аварами под Регенсбургом» (1518, Нюрнберг, Германский Национальный музей) и «Битва Александра Македонского с персидским царем Дарием при Иссе» (1529, Мюнхен, Старая Пинакотека).

Не менее важным средством выразить настроение битвы, передать дух боя становится изображение пейзажа, на фоне которого разворачивается действие. Этот прием также используется А. Альтдорфером впервые именно в миниатюрах «Триумфальной процессии» и берется мастером на вооружение в картинах, упомянутых выше. Именно за счет пейзажа композиции с изображениями битв из «Триумфальной процессии» выглядят особенно самобытно. Неслучайно их причисляют к лучшим образцам раннего немецкого пейзажа²⁷. Тем не менее роль этих миниатюр в пейзажных поисках художника остается практически без внимания.

Пейзажи, на фоне которых происходят битвы, выглядят величественно и монументально. Действию отдана широкая полоса переднего плана, где царит суэта, вздымаются вверх тонкие копыта, отдельные фигуры чередуются с изображением толпы. При этом огромная равнина, служащая полем сражения, изображена так, будто зритель находится высоко над ней, а фигуры воинов, холмы деревьев, замки находятся будто на уровне глаз зрителя. Так принято было изображать земную поверхность на географических картах в начале XVI в. Вряд ли мастер мог иметь перед глазами иной образец, ибо задача передать огромное, бескрайнее про-

²⁵ Hess 2005, 87.

²⁶ Такие фигуры встречаются, например, в гравюрах «Пирам и Тисба» (N.H. Altdorfer, w. 76), «Оплакивание» (N. H. Altdorfer, w. 48), рисунках «Конец Серебряного века» (ок. 1510, Вена, Графическое собрание Альбертина), «Моление о чаше» (Берлин, Гравюрный Кабинет).

²⁷ Hess 2005, 77.

странство принципиально нова для искусства времени А. Альтдорфера. В ранних работах мастера далекой пейзаж появляется достаточно робко, встраиваясь в небольшой проем между кулисами, которые формируют кроны деревьев или архитектура на первом плане. Именно на этой площадке появляются и главные герои, будто бы отделенные от необъятной дали. Такая композиционная схема, разработанная еще М. Пахером, перешла в работы многих мастеров дунайского стиля²⁸. Первые опыты по преодолению границы между ближним и дальним пространством появляются в рисунках А. Альтдорфера, созданных непосредственно перед началом работы для императора. В знаменитых рисунках «Вид Сармингштейна» (1511, Будапешт, Музей изобразительных искусств) и «Альпийский пейзаж» (Вена, Академия изящных искусств) пространство уверенно устремляется вдаль, грандиозный, величественный и одновременно пугающий мир становится в этих рисунках главным героем. Такое же впечатление производят пейзажи миниатюр «Триумфальной процессии». На заднем плане – колоссальные горные цепи. Зачастую за основу взяты реальные пейзажи²⁹, но мир выглядит бесконечно огромным. Ощущение внутреннего смятения усиливается за счет передачи атмосферных эффектов. Сгущающиеся тучи, вспышки света, порывы ветра – все это создает ощущение шума битвы. Отношение к окружающему миру кажется двойственным. С одной стороны, природа выступает неупорядоченной, дикой и враждебной стихией, настроение которой соответствует опасности битвы. С другой стороны, через эту враждебность проступает восхищение мощью, величием и красотой мира вокруг. Оба взгляда на природу характерны для духовной культуры немецких земель начала XVI в. Мир, населенный опасными и враждебными человеку мифологическими существами, предстает в сочинениях Агриппы Неттесгеймского³⁰. Такое восприятие природы характерно для ранних работ А. Альтдорфера, таких как «Конец Серебряного века» (ок. 1510, Вена, Графическое собрание Альбертина), «Святой Георгий» (1510, Мюнхен, Старая Пинакотека)³¹. И одновременно в стихах К. Цельтиса появляется любовное отношение к окружающей природой. В своей поэме «Целокупная Германия» К. Цельтис не просто фиксирует картины немецкой природы, его стихи проникнуты глубоким личным отношением к природе. В «Элегиях» природа созвучна состоянию героя, она может быть опасной и враждебной, а может вызывать восторг и восхищение. Природа у К. Цельтиса выглядит грандиозной, колоссальной, пугающей и одновременно завораживающей, так же, как и в пейзажах А. Альтдорфера³².

К. Цельтис – один из поэтов, тесно связанных с кругом Максимилиана I, один из авторов программы тех художественных произведений, исполнителем которых был А. Альтдорфер. Конечно, написанные на латыни стихи К. Цельтиса вряд ли

²⁸ Донин 2014, 41, 55.

²⁹ Pfeiffer 1993, 76.

³⁰ Дмитриева 1978, 172.

³¹ Степанов 2009, 354–355.

³² Примером могут служить строки с описанием гор из элегии «К Хазилине, с описанием Карпат или Свевских гор» (Цельтис 1990, 151).

«Горы стоят, головой подпирая эфирное небо,
Крут от утесов и скал весь их зубчатый хребет.
Гиперборейских небес они достигают спиною,
Тянут отроги свои к дальним Рифейским горам».

были известны А. Альтдорферу. Но не исключено, что А. Альтдорфер мог знать пьесу К. Цельтиса «Игра Дианы», показанную в Линце на немецком языке в 1501 г.³³ В любом случае то эпическое отношение к миру, которое присуще описаниям природы у К. Цельтиса³⁴, проникает в пейзажи А. Альтдорфера именно во время работ для императора Максимилиана I, соединяясь с его собственным взволнованным, эмоциональным восприятием природы. Элегическое воспевание природы, родственное поэзии К. Цельтиса проявляется в еще большей мере в более поздней работе А. Альтдорфера по императорскому заказу, в рисунке к «Молитвеннику» (II, fol. 38v). Замок возвышается на вершине холма, за которым открывается вид на протяженную горную цепь. Стены и башни замка, украшенные затейливыми узорами, будто бы вырастают из скалы, поросшей мощными деревьями. Мир природы и мир человека сосуществуют, чуть ли не сливаются воедино, создавая образ, исполненный спокойствия, величия и одновременно необыкновенной жизненной силы.

Пейзажные офорты, созданные А. Альтдорфером в 1517–1518 гг. тесно связаны с памятниками, которые мастер создавал по заказу императора. В этих листах есть и мотивы, напрямую заимствованные из более ранних работ. Так, изображение дерева в ксилографии с изображением обоза из «Триумфальной процессии» (N.H. Altdorfer, w. 90.33–34, 38) повторяется с некоторыми дополнениями в офорте «Большая ель» (N.H. Altdorfer, e.85). Помимо прямых заимствований отдельных мотивов, эти листы перенимают двойственное отношение к пейзажу, совмещающее страх перед природой и восторг перед ней, впервые явственно сформулированное в миниатюрах «Триумфальной процессии».

Заключение

Работа по заказам императора Максимилиана I была важным этапом в творческой биографии А. Альтдорфера, тесно связанным как с предшествующим, так и с последующим развитием его художественной индивидуальности. Ряд мотивов, использованных Альтдорфером в его раннем творчестве, перешел в листы «Триумфальной арки», «Триумфальной процессии», «Молитвенника». При этом набор типажей и приемов, разработанных во время работы над этими памятниками, использовался и в последующие годы творчества художника. Особенно важными для А. Альтдорфера при работе над императорскими заказами становятся проблемы организации большого цикла изображений, проблемы передачи пространства, изображения человеческого тела. Под влиянием А. Дюрера мастер приходит к более упорядоченной системе перспективы, не утратив при этом интереса к передаче пространства за счет сложных сокращений человеческих фигур. В изображении человеческого тела А. Альтдорфер добивается, с одной стороны, чувственной телесности, присущей итальянским мастерам, с другой – экспрессии и динамики, характерной для немецкой школы. Именно в рамках работы для императора А. Альтдорфер приходит к оригинальному пониманию пейзажа. Пейзажи мастера приобретают панорамность, размах, тягу к всеобщности, которые сохранятся в творчестве художника в дальнейшем. Также именно в этот период А. Альтдорфер

³³ Schmidt 1964, 105.

³⁴ Донин 2006, 221.

выработал принципиально новый способ изображения битвы как трагического и при этом грандиозного события, разворачивающегося на фоне пугающего и одновременно вызывающего восхищение пейзажа. Без этих находок вряд ли могла появиться «Битва Александра Македонского с персидским царем Дарием при Иссе», главная картина в творчестве А. Альддорфера.

ЛИТЕРАТУРА

- Вельчинская, И.Л. 1977: *Альбрехт Альддорфер*. М.
- Дмитриева, М.Э. 1978: Античные образы и сюжеты в искусстве Немецкого Возрождения. В сб.: Ю.М. Сапрыкин (ред.), *Проблемы истории античности и средних веков*. М., 158–174
- Донин, А.Н. 2005: *Пейзаж немецкого Возрождения*. Нижний Новгород.
- Донин, А.Н. 2006: Ранний немецкий пейзаж и поэзия Конрада Цельтиса. В сб.: *Русско-зарубежные литературные связи: Межвузовский сборник научных трудов II*, 211–222.
- Донин, А.Н. 2014: Михаэль Пахер как предшественник дунайской школы. *ARS: исследования нижегородских искусствоведов: сборник научных статей 2*, 40–56.
- Либман, М.Я. 1972: *Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века*. М.
- Панофский, Э. 1999: Иконография и иконология. Введение в изучение искусства Ренессанса. В кн.: В.В. Симонова (пер.), А.К. Лепорк (ред.), *Смысл и толкование изобразительного искусства*. СПб., 43–73
- Степанов, А.В. 2009: *Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия*. СПб.
- Цельтис, К. 1990: *Стихотворения*. М.
- Bredt, E.W. 1919: *Albrecht Altdorfer*. München.
- Friedländer, M. 1923: *Albrecht Altdorfer*. Berlin.
- Hess, D. 2005: Altdorfers Weg zur Alexanderschlacht. Eine Neubewertung seiner «Tischplatte» im Germanischen Nationalmuseum. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 77–96.
- Hollstein, F.W.H. 1997: *The New Hollstein: German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700*. Altdorfer.
- Leidinger, G. 1922: *Albrecht Dürers und Lukas Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München*. München.
- Michel, E. «Zu Lob und ewiger Gedechnis» Albrecht Altdorfer's Triumphzug für Kaiser Maximilian I. In: E. Michel, M.L. Sternath (eds.), *Kaiser Maximilian und die Kunst der Dürerzeit*. München–London–New York, 49–65.
- Müller, M.F., Röver-Kann, A. 2003: *Künstler und Kaiser: Albrecht Dürer und Kaiser Maximilian I. Der Triumph des römischdeutschen Kaiserhofes. Ausstellungskatalog Kunsthalle Bremen (25.11.2003–18.01.2004)*. Bremen.
- Noll, T. 2009: Spielräume der Stilbildung bei Albrecht Altdorfer. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72, 3, 329–350.
- Pfeiffer, W. 1993: Zur Ikonographie der «Alexanderschlacht» Albrecht Altdorfers. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst III Folge XLIV*, 73–97.
- Silver, L. 2008: *Marketing Maximilian. The Virtual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton.
- Schmidt, J. 1964: Die Donauschule in Linz. *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, 99–113.
- Tietze, H. 1923: *Albrecht Altdorfer*. Leipzig.
- Voss, H.G.A. 1910: *Albrecht Altdorfer und Wolf Huber*. Leipzig.

- Winzinger, F. 1963: *Albrecht Altdorfer – Graphik. Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen. Gesamtausgabe*. München.
- Winzinger F. 1964: Zur Datierung des Altdorfer-Altars in St. Florian. *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, 113–119.

REFERENCES

- Bredt, E.W. 1919: *Albrecht Altdorfer*. München.
- Celtis, K. 1990: Gasparova, M L. (per., red.) *Stihrotvoreniya [Poems]*. Moscow.
- Dmitrieva, M.E. 1978: Antichnye obrazy i syuzhety v iskusstve Nemetskogo Vozrozhdeniya [Ancient Images and Subjects in the German Renaissance Art]. In: Yu.M. Saprykin (red.) *Problemy istorii antichnosti i srednihr vekov [Subjects of History of Antiquity and Middle Ages]*. Moscow, 158–174/
- Donin, A.N. 2005: *Peyzazh nemetskogo Vozrozhdeniya [Landscape of the German Renaissance]*. Nizhniy Novgorod.
- Donin, A.N. 2006: Ranniy nemetskiy peyzazh i poeziya Konrada Tsel'tisa [Early German Landscape and the Poetry of Konrad Celtis]. In: *Russko-zarubezhnye literaturnye svyazi: Mezhevuzovskiy sbornik nauchnyhr trudov [Russian-Foreign Contacts in the Literature: Interacademic Collection of Scientific Works]* II, 211–222.
- Donin, A.N. 2014: Mihrael' Pahrer kak predshestvennik dunayskoy shkoly [Michael Pacher as a Predecessor of Danube School]. *ARS: issledovaniya nizhegorodskihr iskusstvovedov: sbornik nauchnyhr statej [ARS: Researches of Art Historian of Nizhny Novgorod]* 2, 40–56.
- Friedländer, M. 1923: *Albrecht Altdorfer*. Berlin.
- Hess, D. 2005: Altdorfers Weg zur Alexanderschlacht. Eine Neubewertung seiner «Tischplatte» im Germanischen Nationalmuseum. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 77–96.
- Hollstein, F.W.H. 1997: *The New Hollstein: German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700*. Altdorfer.
- Leidinger, G. 1922: *Albrecht Dürers und Lukas Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München*. München.
- Libman, M.Ya. 1972: *Dyurer i ego epohra. Zhivopis' i grafika Germanii kontsa XV i pervoy poloviny XVI veka [Dürer and his Age. Painting and Graphic Arts in the End of XV and the First Half of XVI Centuries]*. Moscow.
- Michel, E. «Zu Lob und ewiger Gedechnis» Albrecht Altdorfer's Triumphzug für Kaiser Maximilian I. In: E. Michel, M.L. Sternath (eds.), *Kaiser Maximilian und die Kunst der Dürerzeit*. München–London–New York, 49–65.
- Müller, M.F., Röver-Kann, A. 2003: *Künstler und Kaiser. Albrecht Dürer und Kaiser Maximilian I. Der Triumph des römischdeutschen Kaiserhofes. Ausstellungskatalog Kunsthalle Bremen (25.11.2003-18.01.2004)*. Bremen.
- Noll, T. 2009: Spielräume der Stilbildung bei Albrecht Altdorfer. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72, 3, 329–350.
- Panofsky, E. 1999: Ikonografiya i ikonologiya. Vvedenie v izuchenie iskusstva Renessansa [Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art]. In: V.V. Simonova (transl.), A.K. Lepork, (red), *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva [Meaning in the Visual Arts]*. Saint-Petersburg, 43–73.
- Pfeiffer, W. 1993: Zur Ikonographie der «Alexanderschlacht» Albrecht Altdorfers. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst III Folge XLIV*, 73–97.
- Schmidt, J. 1964: Die Donauschule in Linz. *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, 99–113.
- Silver, L. 2008: *Marketing Maximilian. The Virtual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton.

- Stepanov, A. V. 2009: *Iskusstvo epohi Vozrozhdeniya. Niderlandy, Germaniya, Franciya, Ispaniya, Angliya* [Renaissance art. Netherlands, German, France, Spain]. Saint-Petersburg.
- Tietze, H. 1923: *Albrecht Altdorfer*. Leipzig.
- Vel'chinskaya, I.L. 1977: *Albrecht Altdorfer*. Moscow.
- Voss, H.G.A. 1910: *Albrecht Altdorfer und Wolf Huber*. Leipzig.
- Winzinger F. 1964: Zur Datierung des Altdorfer-Altars in St. Florian. *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, 113–119.
- Winzinger, F. 1963: *Albrecht Altdorfer – Graphik. Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen. Gesamtausgabe*. München.

A. ALTDORFER'S WORK BY THE REQUEST OF MAXIMILIAN I AS THE PHASE IN CREATIVE EVOLUTION OF THE MASTER

Liudmila V. Frolova

The State Hermitage Museum, Russia,
mila_grafik@mail.ru

Abstract. In the article, the work of A. Altdorfer by request of Maximilian I for the first time has been considered in detail as a separate stage in the development of the artist's style. The masterpieces created by A. Altdorfer and his workshop by the order of the Emperor in 1512–1516 are analyzed. The article focuses on such art works as the xylograph “The Triumphal Arch” (1515), miniatures and xylograph “Triumphal carriage” (1516–1519) and the illustrations for the «Prayer book» of Maximilian I. The value of this period for reconsideration of problems which solution is essential for creative evolution of the master is revealed. The artist's special importance attaches to the problem of organizing a large series of images, has already been scheduled in an earlier cycle of xylographs “The fall and salvation of mankind”. This period is discussed in connection with the evolution of A. Altdorfer's attitude to the ancient tradition, the depiction of space and human body. The influence of A. Dürer resulted in a more streamlined system of perspective, without losing interest in the space demonstration by the complex reduction of human figures. The original approach to the landscape understanding was formed in the art of Altdorfer during his work for the emperor under the influence of court humanists and developed in later works of the master. The landscapes, created by Altdorfer become panoramic; get the scope, the craving for generality, stored in the artist's work in the future. This image is similar to the poems of K. Celtis, the author played a significant role in establishing the programme of art works, commissioned by the Emperor Maximilian I. At the same time Altdorfer's original understanding of war as a tragic event was formed and turned out to be principal for his later works.

Key words: A. Altdorfer, Maximilian I, landscape, «The Triumphal Arch», Prayer Book of Emperor Maximilian I
