

алтарная живопись ГОТИКИ: германский путь к станковой картине

Т. М. КОТЕЛЬНИКОВА

Государственный институт
искусствознания Министерства
культуры РФ, 125009, Россия, Москва,
Козицкий пер., д. 5
kotelintatyana@yandex.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-53-100

Аннотация

Статья посвящена анализу изобразительных принципов в живописных комплексах алтарей Германии в период поздней готики. Переход от надалтарных статуй к заалтарным сооружениям, которые будут включать кроме статуй изобразительные повествовательные серии картин, произошел в XIV веке. Автор раздвигает хронологические рамки анализа, так как связывает расцвет алтарной живописи с изменением характера религиозности, начиная с XII века, и обоснование этого тезиса проводится в теоретическом экскурсе. Поступательное продвижение позднесредневековой живописи к светской станковой картине неявно, но тесно связано с расцветом алтарной живописи и близкого ей типа отдельного моленного образа, Andachtsbild, который получил широкое распространение с начала XV века. Образцы, выбранные из большого свода памятников, занимают место в ряду ключевых в развитии немецкой живописи XV века, но в статье сделан акцент на прорастании нового в традиционном при сближении сакрального и мирского. В статье не затрагиваются алтари XVI века, большинство из которых было коллективными произведениями. Более важным фактором для будущего, связанного с утверждением светской станковой картины, автору представляется отделение, отпочкование от общего потока алтарной живописи индивидуального образа для личного пользования, что происходит в последней четверти XV века. В контакте с гравюрой творческое видение художников наращивало багаж для перехода к многомерному, индивидуальному восприятию мира и человека, что определяло направление развития позднесредневековой алтарной живописи к послесредневековой станковой картине.

Ключевые слова: немецкая готика, алтарная живопись, позднесредневековая живопись, Альбрехт Дюрер, Шоттенский алтарь, Конрад фон Зёст, Конрад Виц, Штефан Лохнер, Ханс Мульчер

gothic altar painting: german way to the easel painting

TATIANA
M. KOTELNIKOVA

State Institute for Art Studies of the Ministry
of Culture of the Russian Federation, 125009,
Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
kotelintatyana@yandex.ru

Для цитирования: Котельникова Т. М.
Алтарная живопись готики: германский путь
к станковой картине // Журнал ВШЭ по
искусству и дизайну / HSE University Journal
of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 53–100

Abstract

The article is devoted to the analysis of pictorial principles in the picturesque complexes of altars in Germany in the late Gothic period. The transition from supra-altar statues to behind-the-altar structures, which would include, in addition to statues, pictorial narrative series of paintings, occurred in the 14th century. The author expands the chronological framework of the analysis, as he connects the flourishing of altar painting with the change in the nature of religiosity, starting from the 12th century, and the substantiation of this thesis is carried out in a theoretical digression. The progressive advancement of late medieval painting to secular easel painting is implicitly, but closely associated with the flourishing of altar painting and a close type of separate prayer image, Andachtsbild, which became widespread from the beginning of the 15th century. Samples selected from a large collection of monuments occupy a place among the key ones in the development of German painting of the 15th century, but the article emphasizes the germination of the new in the traditional in the process of convergence of the sacred and the secular. The article does not touch upon the altarpieces of the 16th century, most of which were collective works. A more important factor for the future, connected with the establishment of secular easel painting, seems to the author to be the separation, the branching off from the general flow of altar painting of an individual image for personal use, which occurred in the last quarter of the 15th century. In contact with engraving, the creative vision of artists increased the baggage for the transition to a multidimensional, individual perception of the world and man, which determined the direction of development of late medieval altar painting to post-medieval easel painting.

Keywords: German Gothic, altar painting, late medieval painting, Albrecht Dürer, Schotten Altarpiece, Konrad von Soest, Konrad Witz, Stefan Lochner, Hans Mulcher

В 1526 году прославленный нюрнбергский мастер Альбрехт Дюрер, известный по обе стороны Альп своими работами и более всего широко расходившимися гравюрными оттисками, напишет большую и необычную картину — парную, состоящую из двух отдельных, но композиционно крепко спаянных частей. За ней закрепилось название «Четыре апостола» (Ил. 1), хотя одна из фигур справа, со свернутым свитком, представляет евангелиста Марка, не входившего в число апостолов. В профиль перед ним возвышается, держа тяжелый фолиант и меч, фигура Павла, величественная и строгая. Апостольская пара слева погружена в текст бережно раскрытого кодекса: на Петра и Иоанна Евангелиста указывают их атрибуты — ключ и книга. Сильно вытянутый формат с отношением высоты к ширине почти 3:1, традиционное дерево в качестве материала основы и особенно фланкирующая постановка передних, обозреваемых полностью фигур (в повороте не столько друг к другу, сколько к некоему подразумеваемому центру) — все это делает картину похожей на закрытые створки высокого алтаря (фигуры немного превышают человеческий рост). К таким монументальным заалтарным комплексам с середины XIV века шло развитие изобразительных программ интерьерных культовых сооружений в исполнении скульпторов или живописцев.

Картина Дюрера, однако, не предназначалась для храма. Под конец жизни он потратит год на воплощение замысла, который вызревал в его сознании десять лет, и подарит эту работу, столь важную для него, нюрнбергскому городскому совету — в память о себе, а точнее, о назначении творчества художника. Тройной акцент — две книги и свиток в руках причастных к Священной истории персонажей — указывает на хранителей божественного Слова (на открытой странице прочитывается «В начале было Слово»). Смысл взятых из их текстов отрывков, помещенных в нижней части каждой доски, включает в себе предостережение «не поклоняться ложным пророкам». В годы колебания веры, когда никто еще не предполагал, что вскоре она разделится на две разные ветви, а радикалы от Реформации уже шли на Bildersturm, истребление религиозной живописи, подобное предостережение было очень важным. Но творческое завещание великого мастера, неуклонно слабевшего от подхваченной в Нидерландах малярии и тем не менее преисполненного, как и раньше, духовными силами и обладающего обостренным внутренним видением, не могло свестись только к этому.

Сакральное и мирское, четыре возраста и четыре темперамента, чувство и разум, разум и вера, высокий синтез эмпирического постижения индивидуально-конкретного и монументальная простота по-римски весомой и благородной статуарности и, наконец, то сочетание пластической свободы и напряженной ауры, которое так поражало в дюреровской манере итальянцев, — все это образует в «Четырех апостолах» нерасторжимый смысловой и образный сплав. Пространство, сжатое до узкого отсека и при этом не сковывающее крупные объемы, усиливает внутреннюю концентрацию. Словно в поиске духовной опоры и вердикта хранителей Истины, поток

земного здешнего света, найдя их, замирает, не проникая в глубь черного фона — неистребимой и вечной духовной Вселенной. Они принадлежат ей, но соприсутствуют реальному миру. Пронизывающий, устремленный взгляд Павла властно подчиняет пространство зрителя, будто внушая беспокойному разуму нового времени, мятущемуся и пытливому, ответственность высшего порядка.

Отголосок алтарной традиции в последней большой работе Дюрера и неизжитая тема веры и разума — не дань прошлому, а уловление глубинных корней и токов, как действие генетической связи времен, подытоживающей и преображающей. В христианском искусстве, обращенном к высшему духовному миру, сразу была установлена непреодолимая дистанция между зрителем и сакральным изображением. Сперва оно было почти только знаковым, позднее — в период романского искусства — получило объемность, а зачастую и экспрессивность лаконичной пластической идеи, но по-прежнему оставалось имперсональным, далеким от земного конечного существа, что не предполагало сопереживания верующего, его эмоциональной сопричастности Священной истории и святым деяниям. Сокращение этой дистанции произошло в готике, и оно было проявлением изменившегося характера религиозности, означая приход новой художественной эпохи. «...Извечная для Средневековья проблема воплощения трансцендентной идеи и в реально воспринимаемом и могущественно воздействующем художественном образе нашла в готическом синтезе искусств свое наиболее действенное разрешение» [Ротенберг, 1997, с. 134].

В XII веке, на пике развития романского искусства, богослов Бернард Клервоский стал адресовать свои проповеди и тексты не массе, не безликой пастве, а верующему как индивидууму, допуская его собственное, личное участие в постижении Бога. И в поздней романике появлялось все больше образов, вызывающих эмоциональный отклик, что особенно повлияло на иконографию Богоматери. Обращение к ней как к залого Спасения, заступнице перед Сыном Божьим, делало образ Царицы Небесной ближе, а от догмата Непорочного зачатия веяло светом небесной чистоты Девы Марии. Лик Марии в Либфрауэнкирхе Хальберштадта (Ил. 2), восседающей с Младенцем Христом в центре группы апостолов (так оформлена стукковыми рельефами южная сторона ограды хора в этой базилике), несет в себе обещание высшей радости: он настолько исполнен живой и трепетной одухотворенности, что в идеальном образе неуловимо проступает обаяние красоты реальной натуры. Почти на уровне глаз человека, но увлекая его за собой в сферу высшую, этот лик анфас был обращен к мирянам: в рукаве креста романского храма, близко к алтарю слушали мессу почетные донаторы¹.

¹ Ограда, выделяющая средокрестие как место для монахов, в Либфрауэнкирхе не слишком высокая (выше человеческого роста) и не сплошная: боковая арка позволяет находящимся в рукавах креста видеть алтарь. В рельефах второй ограды, у северного рукава трансепта, в центре в окружении еще шести апостолов воссе-

дает Христос Вседержитель. Север или юг — тонкий нюанс, как правило, учитывавшийся при распределении изображений в храмах. На южной ограде на благодатную роль Девы Марии в деле Спасения намекает добавленный вверху фриз из райски пышных завитков аканфа с фантазийными природными существами.

Бернард Клервоский последовательно защищал чистую веру от ползновений философа Абеляра объяснять ее средствами разума (знаменитое «понимаю, чтобы верить» его теологического рационализма). Допуск возможности прямого — минуя барьеры разума — соприкосновения с запредельным божественным миром открывал широкую дорогу мистике. Визионерским, антирациональным скачком в трансцендентное мистицизм отменял границу между конечным и бесконечным. К XIV веку он займет прочное место в массовом сознании, оказывая возрастающее воздействие на изобразительное искусство. Земля и небо, противоположение высших сил и земного природного начала (в понятиях христианского вероучения, соответственно, Бога и мира, духа и плоти, духовного смысла и искажающего его чувственного, иллюзорного восприятия) всегда было не праздным для религиозного сознания, пребывающего в переменной окружающей реальности. Мистика не могла дать целостную модель мировосприятия, способную разрешить дилемму разума и веры. Религиозная идея всеобъемлющего целого, с приматом духовного в строго иерархической дифференциации, получила воплощение в архитектуре, в ее абстрагированных и рациональных формах. Интеллектуальное сопровождение обеспечила зрелая схоластика, детище Парижского университета, ставшая в XIII веке господствующим типом религиозной философии.

В структуре готического собора отражен рационалистический и подчиненный теологии метод схоластики с его формально-логическими уровнями и связями [Пановский, 1951]. Концепция здания, начиная с мельчайшей детали, основана на принципе разворачивающейся подразделенности, где индивидуальные элементы, четко различимые благодаря единообразному разделению, формируют неделимое множественное целое. Принцип взаимной выводимости проявляется не в объемах и размерах, как это было в античной архитектуре, а в соотносительности всех элементов готической постройки между собой. Как подрасчлененность «Суммы» у Фомы Аквинского облакает сам процесс развития мысли, так и архитектуре важны высказанность идеи, прояснение своей функции.

В схоластике, устраняя барьер между трансцендентным и мирским, принцип *manifestatio*, прояснение полноты и самодостаточности самой системы мысли («всеохватно, членораздельно и взаимосвязано»), применяли для прояснения веры. Но, становясь самодостаточным, этот принцип вел к окостенению философской системы схоластики, которое совпало с заключительным этапом высокой готики (примерно 1270–1330). Эпоха больших соборов во Франции была позади, и система готической архитектуры уже подверглась схематизации. Хотя в Германию готика пришла только в 1230-е годы, она усваивалась как чужая система — не сразу повсеместно и с модификацией в соответствии с местными условиями и надобностями. В возведении как внушительных и амбициозных построек, так и тем более небольших храмов в малых городах, которых было несопоставимо больше в германских землях, утверждалась практика соединения готических контрфорсов со стенами. Это вело к сложению зального типа храма и более разнообразным



Ил. 1
Альбрехт Дюрер. Четыре апостола. 1526. Дерево, масло. 204×74 (каждая доска). Старая пинакотека, Мюнхен

решениям внутреннего пространства. Далее и монастырям, и общинам городских приходов оставалось только соревноваться в насыщении интерьера творениями достойных мастеров, местных или приглашенных. Огромные соборные артели к середине XIV века уже стали распадаться; входившие в их состав скульпторы, а также работавшие в витраже художники оседали в городах, переходя в цеховую систему.

Всеохватная духовная и мировоззренческая модель, какую представлял в своей образности готический собор, не мешала самостоятельным процессам внутри нее. Воплощение в архитектурной оболочке готического собора схоластической программы не исчерпывало художественный образ собственно архитектуры, в которой действенную роль играет фактор создаваемого пространства. Пространственный объем романского храма несет в себе систему четко заданных направлений и создает впечатление непроницаемых границ. Интерьер готического собора с его равноценными множественными направлениями и проницаемыми для ирреального света границами индивидуум воспринимает как открытую целостность, включающую и его самого, целостность умопостигаемую, но до конца непостижимую. Так соприкасаются и пересекаются в этом божественном Универсуме разум и вера, конечное и бесконечное. Значимость индивидуального, заложенная в рационалистической программе готического собора, пройдет путь и к эмансипации реального человеческого чувства, и к сближению религиозного канона с конкретным многообразием реального мира, и к автономному развитию отдельных элементов готического синтеза искусств. Что ярко раскроется в алтарной живописи позднего Средневековья, унаследовавшей нарративные функции фресковых циклов и рельефов предалтарных оград, чтобы своими изобразительными возможностями активно перенастроить восприятие зрителя.

В Верхнем Гессене городок Шоттен, что к северу от Франкфурта и чуть на восток в направлении Фульды, является одним из многих и типичных: уютно устроившись в долине у тихой реки в окружении лесистых холмов, он и поныне успешно сохраняет средневековый облик и почти прежние размеры. В его силуэте выделяется заостренный верх небольшой готической церкви Девы Марии, Либфрауэнкирхе, подтянуто-ребристой снаружи и с зальным пространством внутри, плавно обтекающим круглые столбы. В нем сохранился створчатый алтарь той же эпохи (отреставрированный, как и сама церковь), живопись которого датируется 1370–1380 годами; ее талантливого автора, чье имя осталось неизвестным, называют по этому произведению (Ил. 3). Близких его манере работ и следов деятельности в соседних и более отдаленных местах обнаружено не было. Своя живописная мастерская в маленьком Шоттене вряд ли имелась, так что местный священник, известный как заказчик алтаря и его программы, явно имел дело со странствующим художником, тем более что вся область Среднего Рейна с притоками Майном, Мозелем и Ланом всегда была открыта связям запада и востока, от Франции до Чехии, и севера с югом, от Нидерландов до Швейцарии.



Ил. 2
Неизвестный скульптор. «Мария с Младенцем»
в ограде хора. 1200-е. Полихромный рельеф, стукко.
Либфрауэнкирхе, Хальберштадт

Исходный элемент программы Шоттенского алтаря — позолоченная культовая статуя Марии, восседающей в короне Царицы Небесной; ее осеняет изящный резной балдахин из декоративных элементов готической архитектуры. Алтарь включает широкий короб, со статуей в центре, и подвижные створки. Праздничный вид алтаря — это шестнадцать сцен жизни Марии: они читаются от верхнего угла левой створки двумя рядами, минуя нишу со статуей, и завершаются в нижней половине правой створки Успением и коронованием Богоматери. Закрытые створки соответствуют периодам молитвенного поста церковного календаря: на них изображены события Страстной недели, восемь сцен от Моления о чаше до Воскресения.

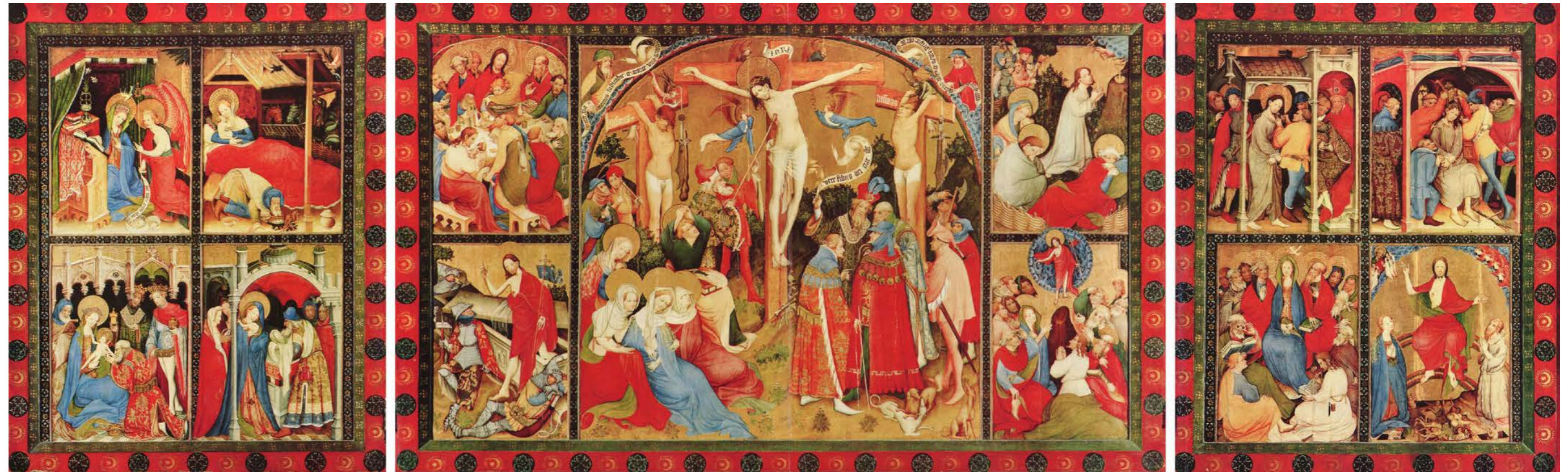
Сияющие яркие краски раскрытого алтаря родственны цветному свету витража, но утонченно-строгий ритм готических архитектурных членений создает выразительный контраст живописному действию с его динамичным развертыванием, разнообразием поз, движений и жестов персонажей. Компонировка сцен и занимаемые ими участки изобразительной поверхности демонстрируют свободу художника от жестких схем: в своем повествовании он следует ходу событий, не скупясь на конкретные жизненные подробности. В готических скульптурных порталах XIV века формальная организация уже вытесняла образное начало ради прояснения канонических программ. Алтарная скульптура, напротив, развивалась в большей свободе, особенно в германских землях, но в алтарной живописи, которая начиналась как дополнение к скульптуре, художники нашли свои возможности для приложения фантазии и собственного принципа творческого действия.

У мастера Шоттенского алтаря оживленное действие и естественные эмоции персонажей придают религиозному канону убедительность реальности. Свольным допущением трактован и сам канон: четыре начальные сцены (отказ в принятии жертвы от бездетного Иоакима Иерусалимскому храму, его решение удалиться в пустыню, весть ангела о грядущем зачатии Марии, радостная встреча Иоакима и Анны) отвечают тексту апокрифического Протоевангелия, которым Иаков Ворагинский дополнил составленный им житийный свод «Золотая легенда», расхворившийся с XIII века в бесчисленных списках. Принцип нарратива, переноса текста в наглядную изобразительную форму использовался в книжной миниатюре, и, возможно, автор шоттенских картин работал в книжной живописи, где для изображений может использоваться любое свободное от текста место. В начале XIV века для германских центров определяющим было влияние французского искусства. Оно осуществлялось через книжную живопись (с раннего Средневековья она была самым мобильным видом распространения сначала иконографических схем для христианской тематики, а затем и новых художественных стандартов), а также через рабочие альбомы соборных мастерских, с которыми работали каменотесы и резчики, скульпторы и витражисты.

К середине того же столетия за Альпами все больше стало появляться и образцов, и самих последователей джоттовской системы изобразительного пространства. К концу века французский регламент из удлиненных готических пропорций и элегантного языка гибких линий с одной стороны и



Ил. 3
Мастер Шоттенского алтаря. «Жизнь Марии» на внутренней части алтаря. Ок. 1370–1380. Дерево, темпера, смешанная техника. Либфрауэнкирхе, Шоттен



с другой — приемы заглубления сценической площадки изображения расстановкой фигур и предметов — все это было уже общим достоянием с единым языком. Мастер Шоттенского алтаря, явно знакомый с живописными исканиями не только французских и итальянских художников, но и кельнских, и чешских мастеров, сохранил самостоятельность в том, чтобы этим изобразительным языком передать собственное живое мировосприятие.

В сценах, связанных непосредственно с Марией, которые начинаются справа от ажурного навершия над статуей Царицы Небесной, торжественность события — рождение будущей Богоматери — подчеркнута не чем иным, как объектом малой архитектуры, высоким ложем Анны, но его же элементы создают трехмерное пространство, в котором эмоции персонажей отвечают естественности, характерной для привычной и по-житейски спокойной обстановки. Рядом, в том же поле, золотой фон и эффектное сочетание красного и зеленого звучно выделяют традиционную сцену Благовещения, а движение Девы — вполоборота к Архангелу — плавно переводит изобразительное повествование к следующему событию, переданному с такой же лаконичностью на правой створке алтаря, — встрече Марии и Елизаветы. В трогательном объятии женщин вертикально струящиеся контуры одежд оставляют место для символического обозначения новой жизни в их телах и место для будущей встречи Иоанна Крестителя с Христом (Мк., 1:9–11).

Женщины стоят будто перед сценической дверью, за которой ход событий вдруг ускоряется: пропуская факт рождения Спасителя, художник в своем рассказе переходит сразу к Поклонению волхвов. Среди других сцен это самая развернутая композиция, знаменательная по своей пространственной

Ил. 4
Конрад фон Зёст (Конрад Зост). Вильдунгенский алтарь (Алтарь Страстей Христовых). 1403. 146×193 (средник), 146×120 (каждая створка). Дерево, темпера. Церковь Святого Николая, Бад-Вильдунген

структуре. Персонажи помещены в условную, но довольно глубокую интерьерную коробку, поставленную под углом. Придя откуда-то из глубины, три царственных гостя свершают церемониальное действие: «...и падши поклонились Ему; и, открывши сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну» (Мф., 2:11). Но евангельскую информацию к тому времени уже пополнила легенда, согласно которой мудрецы превратились в царей и объявились такие зрители, как вол и осел, чьи морды мастер Шоттенского алтаря втиснул за плетеную загородку. Внимание зрителя обостряют жизненные детали: Младенец резво тянет ручку к золотым монетам, Мария крепко его держит; позади нее, резко отдернув красный полог, выглядывает Иосиф, взволнованный необычностью происходящего.

Звучные краски несут с собой радость и ликование, а затемненное пространство внушает атмосферу тайны — события, свершившегося укромно, дабы остаться сокрытым от чуждого взгляда. Линии нежно укладывают складки одежд, уводят в глубину стены и потолок «хлева», но главную роль играет пластический прием «за» и «перед»: он создает на живописной плоскости иллюзию трехмерности пространства и усиливает земную телесность фигур. Пробираясь взглядом сквозь скопление перекрывающихся друг друга фигур и предметов, улавливая при этом различные детали, зритель невольно проникается ощущением своей сопричастности зримому и открывается сопереживанию. «...Лишь после крутого разлома традиции, привнесенного Джотто, с его *novus ordo* линейный стиль стал подлинно оживляющим элементом в живописи, сделав возможным полное выражение в ней духовной сущности готического мира, уже проявившей себя в архитектуре и в скульптуре» [Carli, 1965, p. 16].

Продолжительный обмен художественным опытом помог преодолеть замкнутость локальных живописных школ, но конец XIV века обернулся победным возвращением «мягкого стиля». Смещение французских, нидерландских и итальянских элементов и широкое распространение новой художественной моды, придававшее ей отчетливо космополитический дух, обусловило (много позже, в истории искусства) появление понятия «интернациональная готика» (или «интернациональный стиль»). Усиление декоративно-орнаментальных качеств готики, более чувственный и светский характер образов, окрашенных в куртуазные или загадочно-мистические тона, были характерны для придворно-аристократической культуры. Изысканный стиль, однако, вышел за ее пределы, захватив буржуазные слои. Городские заказчики тоже тяготели к более утонченной трактовке религиозных мотивов, благородной элегантности и придворным темам, воспринимая все это как отдельную сторону действительности, менее знакомую им, — с иными проявлениями человеческого поведения и поразительно богатыми особенностями материальных качеств: «Момент двойственности культуры около 1400 года надо иметь в виду, когда обращаешься к искусству того времени. С одной стороны, мы наблюдаем тесную связь между европейскими дворами, во многом определившими вкусы современников. <...> Но вместе с тем крепились привязанные к определенному



Ил. 5
Конрад фон Зёст (Конрад Зост). Смерть Марии.
До 1420. Дерево, темпера. 137×110. Мариенкирхе,
Дортмунд

месту мастерские, все сильнее давали о себе знать локальные особенности, а нередко стали выступать и индивидуальные черты художников» [Либман, 1991, с. 25].

Одним из самых значительных мастеров, сформировавшихся под влиянием особого образного языка интернациональной готики, богатого мотивами, утонченного в цветовом и линейном выражении, был Конрад фон Зёст, явивший собой ранний пример уже проступавшего нового типа художника. Фон Зёст означает «из Зёста», но Конрад родился в Дортмунде, куда из Зёста в 1348 году переехал его отец, тоже художник. У сына географическое название стало уже семейной фамилией, принадлежащей полуторавековой династии, работавшей в разных городах Вестфалии. Документированные рамки творческого пути мастера Конрада заданы фактами биографии: это женитьба (1394) и членство в дортмундском братстве Святого Николая (1413–1422). До 1420 года им был закончен алтарь в Мариенкирхе Дортмунда. Дата на раме большого створчатого алтаря, выполненного для Николаускирхе в Нидервильдунгене (Ил. 4), принята с условным прочтением «1403/04» из-за полустертых двух цифр; это мог быть и 1413 год, когда художник вступил в братство. В любом случае к моменту приглашения в небольшой город на востоке ландграфства Гессен Конрад фон Зёст был хорошо известен за пределами родного города. Нижний (nieder) Вильдунген, быстро развивавшийся в противостоянии с графским замком на высокой горе по соседству, с 1906 года называется Бад-Вильдунген благодаря целебным источникам и по-прежнему хранит свой шедевр старонемецкой живописи.

Для алтарной живописи Среднего Рейна географически близким источником воздействия «мягкого стиля» была франко-бургундская книжная миниатюра. Иллюстрации не только роскошных заказных, но и малоформатных книг личного пользования, например, часословов, погружали в мир особой реальности, исполненной гармонии и возвышенной красоты. Элегантную стилистику «мягкого стиля» Конрад фон Зёст успешно совместил с воплощением традиционных сюжетов и тем. Он быстро развивался от тщательной детализации в ранних работах к линейно обобщенным формам и благородной идеализации с сильным лирическим наполнением. Драма Распятия, главного сюжета и центральной композиции в «Алтаре Страстей», как еще называют вильдунгенский триптих, представлена душевной драмой для одних и умственной проблемой для других свидетелей казни Спасителя (надпись на свитке у пышно разодетого начальника стражников раскрывает правду о Сыне Божьем). Рассредоточенные в неглубоком пространстве группы ошеломляют множественным разнообразием направлений, узоров и форм, но все это связывается в целостный яркий ковер ритмическими переключками нежных линий, трепетных и текучих в их непрерывном мелодическом движении. В построении пространства Конрад фон Зёст прибегает к обычному для книжной миниатюры принципу скользящей точки зрения (вдоль передней плоскости вверх): так и мы переводим взгляд от переднего плана к Христу в многофигурной сцене Тайной вечери слева от Распятия, сжатой



Ил. 6
Верхнерейнский мастер. Райский сад. 1410-е.
Дерево, темпера, смешанная техника. 26,3×33,4.
Штеделевский художественный институт,
Франкфурт-на-Майне

в своем узком поле, — кверху от спины с откинутым назад кошельком, по которому сразу опознаем Иуду.

В Бургундии активно работали мастера из Нидерландов, привнося реализм нового видения, нацеленного на пристальное изучение реальной природы. Но влияние нидерландского искусства на рейнские центры шло и непосредственно с севера. В Вильдунгенском алтаре на левой его створке с короткой серией из четырех сцен с Девой Марией художник включил в композицию Рождества совсем бытовую трогательную деталь: старик Иосиф, согнувшись возле ложа, раздувает в жаровне на полу огонь, чтобы сварить суп жене и обогреть ее с Младенцем в холодную зимнюю ночь.

В поздней работе, алтаре Девы Марии, у Конрада фон Зёста проявилось заметное стремление к упрощению структуры. В одном из уцелевших фрагментов алтаря, сцене «Смерть Марии» (Ил. 5), доминанта глубокого синего тона, покоящегося в медлительных контурах, усиливает благородную величавость центрального образа. Стайка крохотных ангелов с большими крыльями несказанно нежными прикосновениями провожает превращение еще земного лица в лик. Рядом с утонченной — отныне вечной — красотой Девы острее воспринимается выразительность жестов Иоанна: он медлит отвести кончики пальцев от падающих пальцев Марии, тогда как другая его рука уже выпрямляет ее смертную свечу. Выше середины свечи в нее воткнут коричневый кругляш монеты; установлено, что художник мог заметить такое во Фландрии как особенность местного погребального обряда. Но кто знает, возможно, и не только местного, а и совсем иного, гораздо более древнего: неслучайно в руке у Иоанна находится тонкая пальмовая ветвь, которую упоминают только греческие апокрифы [Kretzenbacher, 1999]. Программы церковных изображений курировали теологи на местах (в Вильдунгене это был капеллан Штолле), но художники все шире использовали и другие источники.

В XIV веке религиозная иконография обогатилась образами более сильного эмоционального воздействия: так, «Муж скорбей» (Христос со знаками Страстей, см. ил. 15) являл собой концентрированное выражение всех страданий Спасителя. Изменившийся характер религиозности вызвал рост потребности в моленных образах частного характера, образах для семейных алтарей в домах или на отведенных местах в храмах. Он же способствовал стремительному усилению культа Богоматери, с которым множились и широко распространялись легенды мистического толка — визионерские описания явления Девы тем, кто славит и обращается к ней в молитвах, и ее помощи в опасностях, делах и спасении души². Мистико-созерцательные картины, *Andachtsbilder*, становились продукцией устойчивого сбыта для городских и монастырских мастерских. Легенды доходили до художников — как

² Свод этого богатого материала и поныне служит источником для публикаций разного назначения с соответствующими названиями, например, «Мать Милосердия» (*Mutter der Barmherzigkeit: Mittelalterliche deutsche Mirakelersählungen von der Gottesmutter*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1986).



Ил. 7
Верхнерейнский мастер или его мастерская.
Мадонна в земляничнике. 1420-е. Дерево, темпера.
145,5×87. Художественный музей, Золотурн

в устных вариациях, так и в письменных переложениях авторов, имена которых частично сохранились для истории литературы. Легенду о приходе Марии к умирающей юной пастушке Герман из Фрицлара [Hermann, 1962, s. 82f.], дабы усилить достоверность, художник расцвечивает подробностями и раскрывает механизм образования этих чудесных историй. В поиске бедной девушки Царица Небесная сначала предстает въяве двум странствующим монахам, отдохавшим в лесу: и уснувшему иноку, и его бодрствующему (якобы) попутчику она предстает одинаковым (!) видением, окруженная прекрасными девственницами.

Тема сна, грезы и получаемого в них откровения обрела подходящую почву в искусстве интернациональной готики, помогая в расширении образно-смысловых возможностей живописи. Небольшой картине «Райский сад» (Ил. 6) (а точнее, «садик», поскольку вскоре после первого варианта утвердилось уменьшительное *Paradiesgaertlein*) посвящены бесчисленные интерпретации. В свете христианского догмата Непорочного зачатия, символическим образом которого стал *hortus conclusus*, «запертый сад» из библейской Песни песней, а изобразительным синонимом любое ограждение — и каменная с замковыми зубцами стена «садика», и шпалера розария в другой работе того же автора «Мадонна в земляничнике» (Ил. 7), вполне допустимо ребус из трех до сих пор не опознанных женских фигур «Райского сада» считать девственницами из свиты Богородицы. Но можно усмотреть в них, как сон-предчувствие грядущего Распятия, и трех Марий возле скорбящей Богородицы, тем более что в центре «садика» на псалтериуме библейского царя Давида³ играет будущий Спаситель, а на столе за спиной Марии выставлен натюрморт Искупления — стакан как символ вина евхаристии и семь яблок, включая остатки съеденного Евой.

Несколько наивная открытость в выражении религиозного чувства, отличающая благочестивое созерцание и его объект, *Andachtsbild*, обеспечивает место в этом разряде и «Райскому саду». Утонченная и непритязательная в художественном решении, лиричная и очень человеческая по эмоциональному строю, картина воздействует как прекрасная мелодия, которой внемлют священные персонажи (узнаются архангел Михаил и святой Георгий по скованному дьяволу и мертвому дракону), птицы (символизируют прежде всего души умерших), деревья (красные плоды вишни — символы капель крови Христа на кресте), цветы (розы, пионы, лилии, ирисы, ландыши — цветы Марии), да и сам воздух. Атмосфера мечтательности («чарующая сказка», по определению Александра Бенуа) и в том же регистре куртуазности характерна для интернациональной готики; «ковровое» плоскостное построение, чистые цвета, тонкая проработка деталей близки франко-бургундской книжной живописи.

³ Аналог древнего инструмента (известен в Египте и на Ближнем Востоке) — это гусли, в европейских странах — цитра, очень популярная в Австрии и Германии еще в XIX веке, но псалтериум был широко распространен и в период позднего Средневековья.



Ил. 8
Штефан Лохнер. Страшный суд (средник алтаря из церкви Святого Лаврентия в Кёльне). 1435. Дерево (дуб), масло, золочение. 124,5×174. Музей Вальраф-Рихарц, Кёльн

По месту хранения картины ее безымянного автора нередко и поныне называют Мастером франкфуртского Райского сада. Но отсутствие в его манере той изоцированной линейной виртуозности, которая отличала парижскую школу книжной иллюминации — главный центр интернациональной готики в последней четверти XIV века, сильно влиявший на Средний Рейн и Вестфалию, обусловило локализацию мастерской на юге, вероятно, в Базеле, вольном имперском городе и перекрестке многих культурных связей. Ранней работой художника, перекроенного в верхнерейнского мастера, считается «Благовещение» в собрании Рейнхарта (Винтертур) с фигурами тех же пропорций и плавностью линий; более поздним произведением — «Мадонна в земляничнике», большой образ алтарного типа, в правом нижнем углу с донатором в благоговейно молитвенной позе. Подснежники, весенний символ стойкой надежды, фиалки как воплощение скромности и смирения, ландыши, символ и чистоты, и слез Марии, превращают в пышный партер узкий передний план, похожий на ковер. Цветы и плоды земляники вместе закрепили ассоциацию с Марией как одновременно Девой и Матерью. Кувшинчик в руке Христа символизирует вино евхаристии, белые розы — непорочность, а красные — мученичество. Все эти и еще другие растения, а также гораздо большее количество птиц присутствуют и на картине «Райский сад»; книга в руках Марии, согласно традиции, представляет ее как Матерь Мудрости.

Многослойная символика всего изображенного в маленьком *Paradiesgaertlein* не снимает вопроса о том, не скрывается ли за столь тщательным и ясным выполнением ученых пожеланий вероятного заказчика нечто важное для самого художника. Интеллектуальная структура изображения (в продолжение принципа смысловой многозначности) могла быть и оболочкой с разрешающим поводом пристально взглянуть в реальные объекты живой природы — в растения (идентифицировано более 20 видов) и птиц (13 видов), и характерный вид тех и других уже не мог быть взят из альбомов образцов. В совершенном зеркале реальности, каким предстают эти участки изобразительной поверхности, трансцендентное и земное сближаются до крайней черты, которой вдруг оказывается передняя плоскость картины. Верхнерейнский мастер обыгрывает стилистику интернациональной готики в отдельных формах, мотивах и образных интонациях, но упрощает структуру, отказываясь от рафинированной стилизации, которая чем дальше, тем больше становилась стереотипной в «мягком стиле». В этом подходе отразились бюргерско-трезвый дух швабско-верхнерейнского культурного ареала, ясный взгляд на окружающую действительность.

Спустя десятилетия в совсем иной творческой обстановке стремление осмыслить наследие интернациональной готики реализует — и как результат подытожит и завершит — Штефан Лохнер. Он происходил из южногерманского городка Мерсбург, что на Боденском озере, напротив Констанца, на другом его берегу. Как художник сформировался на родине, но около 1430 года обосновался намного севернее в Кёльне, вероятно, после учебного путешествия, включавшего нидерландские художественные центры.



Ил. 9
Штефан Лохнер. Мария в беседке из роз. Ок. 1448.
Дерево, смешанная техника. 50,5×40. Музей Вальраф-Рихардц, Кёльн

Кёльн с его долгой исторической традицией еще сохранял статус важного центра на Нижнем Рейне: в начале века кёльнская живописная школа внесла заметный вклад в утверждение утонченного «мягкого стиля» прежде всего в религиозной живописи, и это по-прежнему поддерживалось набожностью аристократических и бюргерских кругов. За двадцать лет творчества Лохнер привел к синтезу усвоенное им на родном юге (более расположенном к наблюдению природы) — скрупулезный реализм нидерландских мастеров и давнюю высокоартистичную кёльнскую традицию.

Становление собственной творческой концепции проявилось уже в его первом значительном произведении, «Алтаре Страшного суда» (Ил. 8), где уроки искусства братьев ван Эйк — убеждающе материальная объемность форм, торжественная монументальность целого — молодой художник дополнил важными нюансами. Традиционный сюжет «конца времен», в христианской трактовке линейного времени, он вводит в психологическую систему координат, которая актуализирует время текущее, ежеминутно значимое для человеческой души. Динамичный круговорот ангельского воинства вокруг Христа-Судии обостряет глубину пространства с восстающими из могил сонмищами мертвых. Напряжение создают контрасты, а именно: канонически ясное распределение перегруженных фигурами масс праведников и грешников, драматически точно расставленные силуэтные акценты, активная роль света и тени и непререкаемая власть золотого фона с триадой насыщенных тонов в главных фигурах. Вкрапления индивидуальных, жизненно реалистичных черт, движений и жестов звучат конкретным призывом к эмоционально глубокому переживанию, которое неустанно культивировалось искусством поздней готики.

Главной работой Лохнера, о которой знал и которую стремился посмотреть в капелле кёльнской ратуши Альбрехт Дюрер на пути к Нидерландам осенью 1520 года, является большой алтарь «Поклонение волхвов» (или Трех королей, 1440-е, ныне в соборе Кёльна). Собственно, со случайного любопытства, с попытки ответить на вопрос «почему Дюрер захотел увидеть какую-то картину какого-то „мастера Штефана“?», и начались в XIX веке поиски его фамилии и сличение работ, из которых только на двух имелась дата. Но что же увидел в ней Дюрер? При всей официальности заказа Городского совета (на створках изображены небесные покровители Кёльна святая Урсула и святой Гереон) и немалой ширине главной композиции (569 см празднично раскрытого алтаря) многофигурное предстояние у трона Богоматери с Младенцем не подавляет статичностью. Пространственное единство, выстроенное на внешних сторонах створок интерьером Благовещения, выдержано и внутри по всей ширине с помощью однородного переднего плана с полоской луга и сияющего золотого фона. Но главное в этом пространстве, занятом большим количеством фигур, — это их комфортное пребывание в тесном соседстве, в одинаковом повороте к центру; спокойные позы отвечают атмосфере хотя и сдержанного, но свободного выражения чувств. Шкала их оттенков вбирает большую коллекцию разных характеров, возрастов и жизненного предназначения: персонажи улыбки



Ил. 10
Лукас Мозер. Тифенброннский алтарь Магдалины.
1432. Дерево (дуб), пергамент, смешанная техника.
240×300. Церковь Святой Марии Магдалины,
Тифенбронн

или строги, они посматривают один на другого или погружены в задумчивость, излучают радость или удовлетворение, недоверчиво-тихое изумление или готовность защитить, постоять за веру, но все, будто в едином порыве, связаны общим состоянием души, живым и длящимся, с переходом в категорию Вечности.

Все это как сложившееся творческое кредо можно отнести к одной из последних картин мастера Штефана «Мария в беседке из роз» (Ил. 9). Из своей предыдущей, самой торжественной и праздничной алтарной композиции он перенес в *Andachtsbild*, в небольшой формат, фигуру Марии — с тем же наклоном головы, но уже не к Младенцу, а в сторону, равно как и тот оборачивает взор в сторону от нее, сжимая при этом яблоко: это символ грехопадения, но также и Искупления, будучи в руке Христа. Тип изображения, появившийся в XIV веке в североитальянской живописи, в котором Мария сидит на земле, нередко на подушке, характеризует ее как Богоматерь Смирение. Тройчатые листья земляники возле складок плаща напоминают о догмате Троицы, но и сам Бог Отец с голубем Святого Духа открываются в окулусе золотого купола Неба. Золотой фон (отдельное произведение ювелирного искусства в картине, как и нимбы) тонкой сеткой линий, намечающих перспективу, создает вкупе с откинутым ангелами роскошным пологом, беседкой и кружком ангелов вокруг Марии канонический *hortus conclusus*, «запертый сад» непорочности. Ангельский концерт как тема музыки непосредственно не связан со священными сюжетами, но как желанные участники прославления Марии ангелы часто появляются со своими инструментами в ее образах для частного культа.

Мотив цветочного ковра для обозначения Рая в начале XV века возник во французской книжной миниатюре и ювелирной пластике и почти одновременно в итальянской и немецкой алтарной живописи. Лохнер свободно использует мотивы и приемы, как общие для интернациональной готики — вроде узорчатого великолепия тканей и изысканного ритмического рисунка в складках драпировок, так и те, что отличали кельнскую школу, тяготение ее художников к особенно проникновенной трактовке религиозных образов, к несущим тонкую одухотворенность чистым линиям и гармоничному созвучию красок. Но если набор тем и сюжетов в ту пору еще не претерпел коренных изменений, то в языке форм они назревали. Штефан Лохнер рано овладел приемами изображения пластических объемов в их свободном пребывании внутри трехмерного пространства. Через жесты и взгляды персонажей он научился передавать и смысл действия, и его атмосферу, включая состояние при бездействии. В последнем выявилось настойчивое стремление художника к выражению духовно-душевных процессов, что выводит его образы уже за пределы стилистических формул интернациональной готики.

Богоматерь Смирение все знает и чувствует, как и Христос, и ангелы. Один из них привстает, чтобы к сорванной розе прибавить еще одну (тоже красную) — символ мученичества; другой тянется с яблоком к Марии, имея целую корзинку плодов, знаков ее Скорбей. Лохнер последовательно



Ил. 11

Конрад Виц. Чудесный улов (внешняя сторона левой створки алтаря из собора Святого Петра в Женеве). 1444. 132×154. Дерево, смешанная техника. Музей искусства и истории, Женева

развивался как мастер красноречивых деталей и тонких нюансов. Легкое изменение светотени, мягко растворяющиеся контуры лика Марии, угасающий ритм складок, почти незаметное движение глаз, взгляды и жесты ангелов как отклик на периферии — все это создает внутри беседки из роз пространственную атмосферу, в которой происходит внутренняя жизнь чувств, то замирая, то усиливаясь и выходя вовне. Этой атмосфере отвечает нежно звучащая музыка, слыша которую самые крошечные ангелы молитвенно складывают руки. Для такой музыки инструменты ангельского концерта были выбраны верно: это переносной орган и такие струнные щипковые, как арфа и две лютни, большая и малая.

Штефан Лохнер умер в 1451 году, когда Кёльн поразила эпидемия чумы. Направление его творчества в кёльнской школе не получило продолжения (несколько позже ее самостоятельность постепенно растворится в новой волне нидерландского влияния). Художники германского юга и юго-запада, откуда происходил и Лохнер, во второй четверти XV века параллельно с его творческим развитием достигли решающего продвижения в завоевании реальности. Когда он только начинал в Кёльне, удивительное произведение появилось в швабской глубинке, на краю Шварцвальда в городке Тифенбронн, что между Штутгартом и Карлсруэ близ Пфорцхайма. В 1432 (или 1431) году вместо осыпавшейся фрески на южной стене трансепта в местной церкви Святой Марии Магдалины установили новый алтарь с картинами ее жизни. На раме их автор Лукас Мозер оставил надписи. В ходе изысканий он был идентифицирован по записям о художнике Лукасе в документах Ульма: в 1402 году, затем с 1409 до 1434 года с пропуском 1429–1433 годов, на которые и приходится создание Тифенброннского алтаря Магдалины (Ил. 10).

Культ Марии Магдалины широко распространялся с XIII века вместе с паломничеством в Прованс к обнаруженным там якобы ее реликвиям. Католическая церковь усиливала смысл семи таинств — свершаемых ею ритуальных процедур дарования благодати, и для одного из этих таинств, Покаяния (Исповедь), образ Марии Магдалины получил подлинно свидетельское значение. В смысловом отношении ключевым в алтаре Мозера изображением является сцена, данная в пролете стрельчатого арочного завершения. Переплетение двух эпизодов евангельской истории имеет следствием скрещение двух ее женских персонажей. Один из эпизодов — трапеза в доме Симона Фарисея, где некая грешница, поверив в Спасителя, омыла слезами «...и целовала ноги Его, и мазала миром», после чего и получила отпущение со словами Иисуса «вера твоя спасла тебя» (Лк., 7:38, 50); второй — прием в доме Марфы (Лк., 10:38–42), сестры Лазаря и Марии, и о последней Иоанн Евангелист в своем рассказе о смерти Лазаря упоминает как о той, «которая помазала Господа миром и отерла ноги Его волосами своими» (Ин., 11:2). Это объясняет присутствие Лазаря в сцене с трапезой (фигура в центре, с нимбом) и в паре с Марфой на внутренних сторонах створок, устроенных в середине Тифенброннского алтаря для традиционной ниши со статуей. Но сестру Лазаря Марию изначально связывали не с безымянной грешницей, а с Марией Магдалиной, из которой Христос изгнал семь бесов (Лк., 8:2),



Ил. 12
Конрад Виц. Освобождение Петра из темницы (внешняя сторона правой створки алтаря из собора Святого Петра в Женеве). 1444. 132×154. Дерево, смешанная техника. Музей искусства и истории, Женева

и она же была у креста Распятия возле Богоматери, и первой встретила воскресшего Христа. Священный статус этой Марии Магдалины поднимал на свою высоту две другие составляющие в ее образе, Лазаревой сестры Марии и безвестной покаявшейся грешницы, и католическая церковь их не различала в отличие от восточной. Вот почему в росписи Тифенброннского алтаря Мария Магдалина появляется вместе с Марфой и Лазарем — их сестрой и, по тексту Иоанна, первой раскаявшейся грешницей.

Прославлению святой и возвышению как темы Покаяния, так и сакраментального значения самого таинства содействовала провансальская легенда XI века, пересказанная Иаковом Ворагинским в своде житий «Золотая легенда». Марию Магдалину и много верующих вывезли в море и бросили на корабле без руля и весел, но, ведомые ангелами, они приплыли в Марсель, где вскоре им удалось обратить в истинную веру местных язычников. Не впущенные стражей в город, святые заснули у его ворот, тогда как жене князя во сне явилась Мария Магдалина с просьбой оказать прием гонимым за веру. После многих лет отшельнического покаяния святой ангелы переносят ее в Собор Экса, где епископ Максимиан, один из спутников в плавании по морю, совершает ее последнее причащение. Все это рассказано в красках художником Тифенброннского алтаря, а в правой его части в заключительном эпизоде Мария Магдалина представлена во власянице отшельницы. В провансальской легенде произошло ассоциативное слияние с давно известным в тех местах житием Марии Египетской, александрийской блудницы, уверовавшей в Христа в иерусалимском храме Гроба Господня и после того навсегда удалившейся для покаяния в пустыню.

До Тифенброннской алтарной росписи текст этой легенды за Рейном не был широко известен. Мозер мог узнать ее еще подмастерьем, добравшись до Прованса в своем учебном странствии, в 1400-е годы. Тогда уже работал «мастер из Турне», основоположник фламандской школы Робер Кампен, и его новые живописные установки Лукас мог узнать через художников бургундского двора. С принятием им реализма Кампена согласуется тяготение к точности наблюдаемых деталей, к передаче материальной объемности фигур и предметов, к правде изобразительного рассказа. Мозер знает и такой нидерландский прием, как локальный пространственный рывок в глубину через архитектурный проем в его перспективном сокращении. Бургундский отзвук присутствует в утонченном решении верхней сцены с ее изящными женскими фигурами и элегантно введенными жанровыми мотивами, но и в ней, и в полоске нижней композиции в пределле алтаря, с полуфигурами Христа и женщин из притчи о девах разумных и неразумных, главным для Мозера остается пространственное взаимодействие фигур.

Тифенброннский алтарь Магдалины вывел германскую живопись на один уровень с процессами, происходившими в тот период в итальянском и нидерландском искусстве. События провансальской легенды разворачиваются в едином пространстве с его золотистым (позолота) предзакатным светом: они читаются слева направо, захватывая закрытые створки, куда «вторгаются» контрфорсы собора. Так — отрицая раму — объединял сцены



Ил. 13
Ханс Мюльчер. Вурцахский алтарь: Поклонение волхвов. 1437. Дерево, масло. 150×140. Картинная галерея Государственных музеев, Берлин

и Робер Кампен, но прежде всего это характерно для изображений в сложных рамах витражей, и ульмская запись 1434 года, фиксируя выплату «художнику Лукасу» за витражную живопись («в помещенице собора»), представляет Мозера как витражиста. Изображение моря в левой части алтаря — с солнечными бликами (пластинки серебра), гористым побережьем, с кораблями под парусом вдали и утлым суденышком на переднем плане — являет собой первый германский крупноформатный пейзаж с глубинным пространством хронологически одновременно или даже чуть раньше, чем Гентский алтарь братьев ван Эйк.

Мотив морской поездки святых фигурировал в южнофранцузском искусстве, откуда столетием раньше Джотто перенес его в свою фреску в капелле Магдалины Сан-Франческо в Ассизи. Но стереометрия художнического видения Мозера воспитана большим архитектурным пространством. Какими бы ни были лакуны в немецкой живописи XV века из-за позднейших утрат, Мозер мог быть реально мастером одной картины. В Ульме строился огромный Münster, и художники, связанные цеховым уставом, выполняли много подготовительной работы для других видов деятельности в многоуровневой системе готического собора. И знаменитая надпись на раме единственного расписанного им алтаря — «Плачь, искусство, плачь и громко жалуйся, никто в наши дни тебя не домогается. Так что увь. 1431» — могла выражать горькое чувство художника, сознающего нереализованность своего таланта именно в живописи.

Творческая судьба Конрада Вица, сильно укрепившего путь немецкого искусства к восприятию и реалистичной передаче окружающего мира, противоположна мозеровской. Уроженец и начинающий живописец небольшого Ротвайля в южной Швабии, он около 1431 года прибыл в богатый, деловой, открытый всем ветрам — и культурным, и религиозно-политическим как место проведения в те годы очередного Вселенского собора католической церкви — город Базель, где был принят в гильдию живописцев по исполнению большого алтаря «Зерцало искупления человечества» для церкви местного монастыря августинцев (ок. 1435). Виц успел написать ряд других алтарных картин и вошел в Городской совет, но умер, прежде чем достиг зрелого возраста, вероятно, при вспышке чумы (между 1444 и 1446). Его манера отражает почвенную, верхнерейнскую живописную традицию, свободную от удлинённых пропорций и гибких линий «мягкого стиля»: крепкие фигуры, легко несущие тяжелые одежды с ломкими складками, пребывают в пространстве вместительном, с элементами перспективы, но более выстраиваемом эмпирически, через сами объемы и падающие от них тени. В молодости художник пробовал свои силы в скульптуре, что также повлияло на его чувство пластической формы.

От этих картин отличается отдельный образ, вероятно, из разряда *Andachtsbild*, «Святой Христофор» (1435, Художественный музей, Базель), в котором фигура великана, переносящего через реку Младенца Христа, почти растворяется в пейзаже. Согласно легенде, когда он ощутил невероятную тяжесть своего «груза», то услышал от ребенка слова «ведь ты несешь на



Ил. 14
Ханс Мульчер. Вурцахский алтарь: Моление о чаше. 1437. Дерево, масло. 150×140. Картинная галерея Государственных музеев, Берлин

себе весь мир» и понял, что несет на своих плечах Спасителя мира. Опыт изображения далекого пейзажа и наблюдений у воды, преломления форм в ее глубине, ряби волн и зеркальной глади поверхности пригодится Конраду Вицу в его главном и последнем произведении — алтаре Святого Петра для собора Женевы, выполненном по заказу епископа Женевского кардинала Франсуа де Меца (о художнике тот узнал, будучи участником Базельского собора). Латинская надпись на подлинной раме, с датой и именем — *Nos opus pinxit magister conradus sapientis de basiles MCCCCXLVIII* — позволяет предположить, что фамилия у Конрада появилась в Базеле: слову «sapientis» («мудрый») близко немецкое «Witz» («остроумие»); художником живого ума, остроумцем, видимо, называли Конрада базельцы, и так стал именовать себя он сам.

Центральная часть Женевского алтаря утрачена; три из четырех сцен его двусторонних створок пострадали при погроме иконоборцев-кальвинистов в 1535 году, особенно лик Христа в «Чудесном улове» (Ил. 11). На внешней стороне правой створки осталась неповрежденной вторая сцена с апостолом Петром «Освобождение из темницы» (Ил. 12), сюжет которой отвечает точному названию собора: «Святой Петр в веригах» (*in vinculis*). На внутренних сторонах створок представлены слева Поклонение волхвов, на правой створке — Богоматерь с Младенцем и донатор кардинал де Мец (вотивный образ поклонения Мадонне стал для него поминальным — кардинал скончался до завершения алтаря, в марте того года).

Сакраментальное значение евангельского Чудесного улова — обращение в истинную веру — обосновано символическим смыслом метафоры «...будете ловцами человеков» (Мк., 1:17), обращенной к рыбакам Симону (Петру) и Андрею, будущим апостолам, близ моря Галилейского, и ею же, но переданной в ином контексте евангелистом Лукой (Лк., 5:5–11). Композиция на переднем плане, однако, посвящена теме колебания в вере, как от него предостерегает эпизод с хождением по воде (Мф., 14:25–31), когда Христос спасает испугавшегося и начавшего тонуть Петра, произнеся «маловерный! зачем ты усомнился?». Поразительная топографическая точность пейзажного фона — с узнаваемой частью Женевского озера (рядом с вытекающей из него Роной), горным массивом Вуарон, остроконечной горой Ле-Моль, пологим склоном Пти-Салев (гора Малая Салев) и заснеженной альпийской цепью поблескивающего льдом Монблана вдали (около 70 км от данного места) — сочетается с видом старых береговых укреплений, характерных свайных хижин, фигурками занятых своими делами жителей, кавалькадой рыцарей с гербом Савойского дома на флаге. И последнее совсем неслучайно. Женевский пейзаж обращен в сторону Верхней Савойи, благочестивый правитель которой, герцог Савойский Амадей VIII, был избран антипапой Феликсом V, и кардинал де Мец его поддерживал. Пейзаж с флагом, Монбланом и мотивами веры и сомнения был для него, вероятно, своеобразным обетом верности.

Но Конрад Виц решал в этой картине собственные, живописные задачи. В своем первом алтаре, с библейскими персонажами, он использовал



Ил. 15
Мартин Шонгауэр. Христос как «Муж скорбей»
между Девой Марией и Иоанном Евангелистом.
Ок. 1471–1473. Гравюра на меди. 20×15,8.
Графическое собрание Альбертина, Вена

золотой фон, который заставляет насыщенные цвета выступить вперед и усиливать эффект объемности форм, но филигранный узор ослаблял воздействие контура, отдавая часть золотого сияния драпировкам и лицам. В «Чудесном улове» его волнует, скорее, задача передать саму материальность объекта посредством распределения и сопоставления светлых и темных участков изобразительной поверхности, и в этом он двигался параллельно Лохнеру. В соотношении с затемненным передним планом, с тускло поблескивающей водой, благородно ниспадающий красный плащ Христа, кажется, сам по себе тоже движется навстречу Петру. Под нависающим темным контуром гор склоны холмов с их живыми изгородями, домиками и полосками полей выступают вперед, освещенные ровным светом под облачным небом. Увлеченный светом, Conradus sapientis («Конрад живого ума» из семьи ювелиров и гильдии, которая включала не только художников и ювелиров, но и стеклодувов) добавлял, как доказано экспертизой, частички цветного стекла в слой красного лака своего особого состава. В «Освобождении Петра из темницы» (Ил. 12) живые тени, призванные усиливать иллюзию реальности, включены в тонкую пространственную игру светлых и темных зон — достаточно крупных, чтобы выстроить четкую площадку действия и не нарушить плавный ход событий: ведь Петр, сказано в тексте Деяний апостолов, вышел и следовал за ангелом, «не зная, что делаемое Ангелом было действительно, а думая, что видит видение» (Деян., 12:9). Сдержанно-темная одежда Петра, как две веши в организации движения, усиливает сияние ангела, чьи растворяющиеся контуры словно предвещают момент, когда по вхождении в город он исчезнет и Петр придет в себя.

К поколению Конрада Вица принадлежал Ханс Мультчер, наиболее полно реализовавший свои дарования в скульптуре, но благодаря все еще средневековому комплексному обучению хорошо владевший рисунком и работой красками и потому сумевший ярко выступить и на поприще живописи, и отчасти в гравюре. Мультчер родился на швабском юге в местечке Райхенхофен близ Лойткирха, чуть к северу от Боденского озера, «швабского моря», как его прозвали издавна. После длительного учебного путешествия, — возможно, в Бургундию для знакомства с творениями прославленного скульптора Клауса Слютера в Дижоне и, судя по направленности его творчества, на север в Турне и Фландрию, чтобы вживе изучить *ars nova* Робера Кампена и Яна ван Эйка, — он начал успешно внедрять эти новые веяния на родине. Как уроженец Лойткирхской пустоши он имел право стать гражданином любого города империи [Либман, 1990, с. 275] и выбрал Ульм, ближний богатый город, где строили большой собор и нуждались в талантливых мастерах. В 1427 году магистрат назначил Мультчера городским мастером и независимым экспертом (для надзора над работой соборной артели и цеховых мастеров); он женился на дочери зажиточного бюргера, открыл собственную мастерскую и управлял ею как свободный художник-предприниматель до своей кончины в 1467 году. Мастерская выполняла как заказы для клиентов вне Ульма, так и частные от патрициата — на отдельные статуи и на алтари,



Ил. 16
Мартин Шонгауэр. Мадонна в беседке из роз.
1473. Дерево, масло. 200×114,5 (первоначально
прямоугольник 250×165, рама поздняя). Музей
в доминиканской церкви, Кольмар

скульптурные и комплексные створчатые, с двусторонней росписью на их внешних и внутренних сторонах.

К такому типу принадлежал несохранившийся Ландсбергский алтарь (из него происходят две уцелевшие статуи, Мария с Младенцем и неизвестная святая), с которым связывают два сюжетных цикла на парных досках, ныне разъединенных (две из них подписаны, на одной дата — 1437). Они получили условное название Вурцахский алтарь по предыдущему нахождению в галерее замка Вурцах, по соседству с Лойткирхом. Восемь монументальных композиций, по две в два ряда, оформляли внешнюю сторону алтаря (к ней относят канонические сцены жизни Марии: Рождество и Поклонение волхвов (Ил. 13) — сверху, Сошествие Святого Духа и Смерть Марии — внизу) и его внутреннюю сторону (это Страстной цикл: Моление о чаше (Ил. 14) и Христос перед Пилатом — сверху, Несение креста и Воскресение — внизу).

В сложном комплексе задач, которые решались в немецкой живописи на этапе поздней готики, Ханс Мульчер — скульптор-художник — до конца отработал главное в том, что относилось к человеческой фигуре: пластическая форма как пространственный фактор, индивидуальная характеристика и индивидуальность как тип. Прежде чем художники всерьез занялись пластической анатомией, чтобы понять работу мышц и связок, Мульчер эмпирическим путем умножает варианты превращения любого движения человеческого тела — с остановкой в самой невероятной позе — в естественное, анатомически якобы возможное. Он знает, что не только игра теней в сложном объеме, но и его постановка под углом, усиливая ощущение трехмерности, обостряет одновременно экспрессию действия и эффект его реальности. Он наблюдал, как люди спят, принимая во сне неудобное положение, и сцена «Воскресение» из Вурцахского алтаря стала знаменитой во многом из-за парадоксального соседства невообразимых поз у четверки спящих стражников с фронтально воспаряющей в выходе из гроба фигурой Христа.

Разнообразие мимики и жестов человеческого существа, характеризующих его эмоции и действия, Мульчер свободно соединяет с социальной типизацией, отражающей дух бюргерской культуры. Подобно ученому он пристально наблюдает и достойно — в картинах большого формата — отчитывается перед Богом о своем изучении того, как человек раскрывается в вере. В «Поклонении волхвов» Вурцахского алтаря (Ил. 13) образ Богоматери трактован сдержанно, напоминая традиционную алтарную скульптуру, но в контрасте с этой нейтральностью вокруг разыгрывается вся гамма человеческих реакций на приход Спасителя в земной мир. За благородными фигурами волхвов (королей), почтительно преклоняющих колена перед божественным Младенцем, остальные тесно сгрудившиеся свидетели этого вытягивают шеи и наверняка встанут на цыпочки, чтобы лучше видеть, как это делают зрители ярмарочного балагана или карнавального хода ряженных. Кое-кто еще недоверчив, но уже и темнокожий соплеменник волхва Балтазара прикладывает к груди ладонь, признавая свершившееся чудо, а левее



Ил. 17

Мастер Шотландского алтаря. Бегство в Египет (панно из алтаря церкви Богородицы). 1469–1475. Дерево, темпера. 70×70. Музей Шотландского монастыря, Вена

из складок великолепного золотистого плаща вдруг высовывается голова крепкого бюргера, упавшего в благоговейном восторге на колени с молитвенно поднятыми к самому подбородку руками. Художник не робеет перед курьезными деталями: будто опытный режиссер, он знает, как и чем оживить действие. Деятельный Иосиф, крепко держа в руке сковородку с едой для жены, тут же задирает подбородок в почти яростной готовности защитить свою семью от любых чужаков.

В своей живописи Мультчер остается скульптором, привыкшим работать в резном горельефе. В «Поклонении волхвов» сценическая площадка для изображаемого действия остается узкой полоской переднего плана в пределах архитектурной рампы и задника в виде павильона-кухни с их косою перспективой. Старинный золотой фон, пусть малым участком, помогает ей «вытолкнуть» фигуры на зрителя. В таком пространстве фигуры проявляют себя с предельной полнотой их телесной пластики, создавая столь насыщенную энергией атмосферу, что она заставляет толкаться и громоздиться даже предметы натюрмортов на кухонных полках. Композиция «Моления о чаше» (Ил. 14) строится по вертикали с драматическим разрывом в центре; глубина пространства художника не интересует, что, кстати, характеризует и раннюю немецкую гравюру, в том числе иллюстрации в раннепечатных книгах. Мультчера, воссоздающего атмосферу надвигающейся трагедии, занимает экспрессивная передача действия, в данном случае — ускоряющейся смены событий. Участники предшествующего эпизода, с приходом в Гефсиманию, еще спят, заснув в третий раз, так и не став свидетелями скорбного обращения Христа к Отцу, и Христос еще свершает последнюю молитву, а Иуда уже занес ногу через плетень. Воздействующий как грозное зарево золотой фон буквально опрокидывает на зрителя сверху слева (для этого даже нарушено соотношение пропорций) тяжелую массу, состоящую из фигур стражников и прочих, с Иудой впереди. В противопоставлении добра и зла Мультчер никогда не колеблется в почти гротескном заострении грубой физиогномики, как и не испытывает смущения, чтобы показать зрителю наивысшую духовную сущность воплощенной в самой простой человеческой оболочке. Он не прибегает к какой-либо идеализации, представляя абсолютно новое, трезво-реалистичное отношение к миру в лице человека. Завоевание реальности, стоявшее на повестке дня, он провел с такой жестко непредвзятой установкой на откровенную правду, какой немецкая живопись до того времени еще не знала.

В совокупности творческих усилий художников одного поколения — Мозера, Мультчера, Лохнера, Вица, вряд ли контактировавших друг с другом, — задачи нового формообразования и выражения в германской готике в основном были решены, и контуры национальной школы обозначились. Стадию их утверждения и углубления, которая прилась на третью четверть XV века, осложнило усилившееся влияние нидерландского искусства, привычное для северных и нижнерейнских школ, но ставшее своего рода моментом истины для германского юга, где оно распространилось от Верхнего Рейна до Австрии. На фоне все более активного и самостоятельного развития гравюры



Ил. 18

Мартин Шонгауэр. Крестьянское семейство по дороге на рынок. Ок. 1470–1475. Гравюра на меди. 16,4×16,4. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

для разрозненных процессов в живописи верхнерейнских и других сильных южногерманских центров наступила кризисная пауза. Выйти к синтезу национального характера образности со стилистикой великого Рогера ван дер Вейдена и быть наравне с мощным вторым поколением в нидерландской живописи смог кольмарский художник Мартин Шонгауэр, который был и крупнейшим до Дюрера мастером резцовой гравюры (Ил. 15).

Родом из патрицианской аугсбургской семьи, Шонгауэр родился уже в Кольмаре, рос в обстановке высокого профессионализма ювелирной мастерской отца, где обучился гравюрному делу и, хотя его готовили к духовной карьере, отстаивал свое право быть художником. Способность быстрой обучаемости пригодилась в двухлетнем учебном путешествии в Нидерланды, где им были выполнены рисунки-копии с произведений прежде всего мастера Рогера, а натурные рисунки с испанскими маврами и характерными природными мотивами указывают на продление маршрута за Пиренеи. В 1471 году Мартин Шонгауэр был уже в Кольмаре, и в 1473-м в церкви Святого Мартина появилась написанная им большая картина с образом Богородицы (Ил. 16). Твердая дата (единственная в немалом числе его картин, в подавляющем большинстве известных по копиям и отзывам) и ошеломляющее мастерство исполнителя, достигаемое не иначе как в зрелом возрасте, заставляли исследователей немецкой живописи относить время рождения Шонгауэра к 1430-м годам, хотя возникала неясность с его ранним периодом, из-за чего эту дату стали сдвигать ближе к 1450 году. Победила дата «предположительно 1453»: ее выводят из надписи на сохранившемся портрете Мартина кисти Томана Бургкмайра с гербом Шонгауэра и датой то ли 1483, то ли 1453 и чуть более поздней надписи на обратной стороне портрета, подтверждающей, что «милый Мартин» изображен здесь тридцатилетним; ученых долго смущала только одежда портретируемого — по моде середины века.

Написать в двадцатилетнем возрасте монументальный образ-шедевр, каким является кольмарская «Мадонна в беседке из роз», мог только гениальный художник. Для германского искусства того периода это работа совершенно нового качества образности: при остроте и силе воздействия в ней нет экзальтации, архаичного или искусственного внешнего пафоса. «Только» величавая торжественность и внутренняя сдержанность, идеальность образов и полная открытость непосредственному наблюдению природы, праздничность и тишина. По сохранившейся копии, датированной XVI веком, понятно, что позднее оригинал был сильно уменьшен сверху и по сторонам. Над ангелами, несущими великолепную корону Царицы Небесной, находилось изображение Бога Отца с голубем Святого Духа; крупных красных пионов («роза без шипов») в пышном кусте слева было три, символизируя Троицу; у правого края композиции элегантный стройный стебель белой лилии, символ непорочности, держал себя со скромным достоинством. Волнующие своей ритмической свободой складки плаща не были обрезаны, и больше воздуха и пространства вокруг напряженно собранной, спянной группы Девы Марии и Христа, надо полагать, сильнее влекло к осознанию



Ил. 19
М. Шонгауэр. Бегство в Египет. Ок. 1470–1475.
Гравюра на меди. 25,3×16,9. Смитсоновский музей
дизайна Купер Хьюитт, Нью-Йорк

того, что от нее исходит энергия, ею непрерывно создается гармония мира вокруг, которая четко, но мягко проявляется в более поздней венской картине Шонгауэра «Святое семейство» с ее глубинным пейзажем.

Через центральную группу — покоящуюся, но крутую пирамиду — проходят композиционные горизонталы; диагональные скрещения направлений внутри группы успокоены вертикальными стойками беседки. Мотив ласкания, происходящий из иконографического типа Матерь Умиление (*Mater Amabilis*), приобретает иной, трагический смысл, так как Мария и Младенец смотрят в разные стороны. Они знают, что их ждет, и взгляд каждого отражает это знание, само-со-знание. Группа скульптурна, тогда как колорит динамичен. Упрощение структуры, с результатом в виде емкой лаконичности целого, сильнее выявляет выразительность живописных средств — драгоценность цвета, сопряженного с моделирующим изменением света, и чистое звучание контрастов: сияющая киноварь и прохладный кармин против сдержанного зеленого, переливчатый синий и пестрые аккорды пятен в контурах птиц и цветов против золотого фона. Глубокий и прозрачный колорит Шонгауэра восходит к нидерландским урокам⁴. В искусстве Рогира ван дер Вейдена он оценил торжественную соразмерность целого, законченность наглядного смыслового воздействия, а исключительное чувство выразительной силы линии и плавно моделирующей светотени (в гравюре он нашел новые приемы для этого) были изначально присущи ему самому. Избегая ловушки стилизации, он не мог подражать Рогиру в том, чтобы преобразовывать отдельный элемент реальности в стилевую формулу ради идеального образа. Птицы-символы и цветы Марии, красные и белые, в листьях ее «беседки для роз» живут, а не пребывают в вечности, и ровный золотой свет Рая для них равен теплему земному свету.

Нидерландский реализм с новыми приемами идеализации становился общим достоянием живописцев Центральной Европы. На другом от Кольмара конце германского юга в те же годы в Вене в старинном бенедиктинском монастыре, прозванном Шотландским (он был основан для ирландских монахов), создавался большой алтарь с картинами на сюжеты Священной истории (Ил. 17). В сцене «Бегство в Египет» иконография и трактовка образов традиционны, мастер не забывает и о символике Марии, оставляя справа место для дикой розы, фонтана (атрибут Девы в Непорочном зачатии), птицы-синицы и бегущего вдаль кролика (победа, одержанная целомудрием). Линейный рисунок главенствует: художник использует обобщенный контур и стандартную проработку складок, что вместе с условными пейзажными планами создает впечатление плоскостности, характерной для гравюры на дереве. Вид города на дальнем плане похож на картинку с одинаковыми домиками

⁴ С медленно сохнущими маслами в качестве связующих художники экспериментировали с начала XV века (в сочетании с традиционными белковыми связующими из яйца, молока и других соединений), но усовершенствование техники масляной живописи произошло ближе к концу столетия, способствуя ее широкому распространению.



Ил. 20
Альбрехт Дюрер. Мадонна со многими животными.
1503. Бумага, перо, чернила, акварель. 32,1×24,3.
Графическое собрание Альбертина, Вена

и башнями, которая в первых печатных книгах повторялась, обозначая разные города. Но у мастера Шотландского алтаря это не чужой неведомый город, а Вена и еще Кремс вдали, топографически довольно точно нарисованные, что лучше игры с реальностью в символике деталей внушало зрителю непроизвольное сопереживание Святому семейству.

Редкая для тех времен чисто жанровая гравюра на мотив поездки на рынок (Ил. 18) открывает, каким прямым и ясным взглядом Шонгауэр смотрел на окружающую жизнь, не боясь зрительных переключек с религиозной иконографией. Его взглядом, все подмечающим и доброжелательным, смотрели на знакомый мир современники — покупатели недорогих бумажных картинок, приехавшие на рынок, или горожане, желающие перенестись на минутку в реальность, где нет тесноты, а есть природа и много вольного воздуха и простора. Шонгауэр рисовал, хорошо зная, какое именно касание или нажим резца обеспечат на отпечатанном листе изображение предметов с текстурой мягкой или шершавой, а света по-южному резким или же мягким, рассеянным. Но он понимал, что для гравюр, несущих смысл высшего порядка, важно дать почувствовать тому, кто держит в руках такой лист, присутствие трансцендентного — совсем близко, рядом, «здесь и сейчас».

В листе «Бегство в Египет» (Ил. 19) отразились, вероятно, впечатления от южной испанской природы — финиковые пальмы, отяжеленные плодами, занимают большую часть листа. Происшествие, из-за которого Святое семейство ненадолго сделало остановку, зритель рассматривает, пользуясь моментом: тропинка ведет вперед на него и чуть мимо, куда ослик уже повернул свою морду. Сначала экзотические пальмы, а затем само пространство вдруг завораживают некой тайной. Густой лес живет своей жизнью: олени чутко прислушиваются к тишине (неслучайно они стали атрибутом слуха, одного из пяти чувств), шустро бегают ящерицы, попугай склевывает финик послаще на самом верху, заодно отсылая к чуду Непорочного зачатия. В этом таинственном мире ангелы целой командой могут помочь кому надо собрать с высокого дерева плоды. Здесь есть и действие, и созерцание, как отблеск извечного выбора между *Vita activa* и *Vita contemplativa*: Мария задумчиво рассматривает плод в своей руке, который зритель не сразу и замечает в геометрическом центре изображения (!), а заметив, тотчас вспоминает о другом плоде, из сада Рая. Не сразу обращает на себя внимание и то, что над головкой Младенца сквозь арку согнутой ангелами пальмы вдруг открывается окно в обычный мир: как в окуляре подзорной трубы, появляется умиротворенный вид, кусок отдаленного пейзажа с домами, крепостной башней и деревом на холме. Художник своей фантазией, внутренним видением моделирует взгляд Бога на сотворенный мир в его сиюминутном и вечном существовании. И этим взглядом смотрит на него зритель.

Гравюра — особенно когда ее рисовальщик был одновременно и живописцем, как утонченный Мастер домашней книги, а затем и Шонгауэр, и Дюрер, — во многом прокладывает путь станковой картине. Для германской живописи это существенная национальная особенность в том общеевропейском явлении, которое затрагивает вычленение отдельного

сюжета из алтарного — исходно готического — целого, но, и это важно, с сохранением привычки к множественным смыслам. Изображение становится толчком для самосознания человека в момент, когда он воспринимает его как нечто важное и открывающееся именно ему. Даже если он сделал его сам. Рисунок Дюрера «Мадонна со многими животными» (Ил. 20) имеет формат *Andachtsbild* в гравюре. Включенный недавно в корпус его произведений найденный первый вариант (он считается подготовительным рисунком) подтверждает, что планировался выпуск партии гравюр с этим мотивом. Но она не появилась — мастер оставил лист у себя, доведя до законченности, дополнив деталями и нежными акцентами цвета. Это фантазия, греза и посвящение великой предшествующей традиции — наделять все зримое высшим смыслом. Пространство рисунка вмещает все — и кладезь символики, явленной в живности всех видов, в книге и растениях Марии; и события евангельской истории, как Благовещение пастухам, и, похоже, библейские мотивы, выступающие провидением будущего. Дюрер видит Космос в малом: все дискретное находится в большом, но и Космос открывается в малом — например, в человеке, в его отношении к миру, к Богу и к себе самому.

Библиография

Либман, М. С. (1972). *Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века*. М.: Искусство.

Либман, М. С. (1991). *Западноевропейское искусство около 1400 года и проблема так называемой интернациональной готики* // Либман М. Я. Очерки немецкого искусства позднего Средневековья и эпохи Возрождения. М.: Советский художник. С. 21—33.

Либман, М. С. (1990). *Немецкий художник эпохи Возрождения в социальной структуре его времени* // Советское искусствознание. Вып. 26. М.: Советский художник. С. 272—284.

Ротенберг, Е. И. (1997). *Сакральная идея и художественный образ* // Мир искусств: альманах. Государственный институт искусствознания. М.: РИК Русанова. С. 125—135.

(1981). *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470* (hrsg. von E. Ullmann). Leipzig: VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag.

(1985). *Geschichte der deutschen Kunst 1470–1550* / Malerei, Graphik und Kunsthandwerk (hrsg. von E. Ullmann). Leipzig: VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag.

(1962). *Hermann von Fritzlar. Die Tochter des Hirten* // Deutsche Mystiker des vierzehnten (2003). Jahrhunderts (hrsg. von F. Pfeiffer). Bd. 1. Leipzig, 1845, Neudr. Aalen. S. 82f.

(2008). *Strasbourg 1400: un foyer d’art dans l’Europe gothique*. Catalogue de l’exposition du Musee de l’Oeuvre, Strasbourg, 28 mars — 6 juillet 2008. Strasbourg: Musees de la ville de Strasbourg.

Baxandall, M. (1980). *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven (Conn.): Yale University Press.

Carli, E. (1965). *Gothic Painting in Italy, Northern and Central Europe* // G. Suchal, E. Carli, J. Gudiol. Gothic Painting. The Contact History of Art. London: Weidenfeld & Nicolson Ltd. Pp. 15—52.

Engelbert, A. (1995). *Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400*. Köln: Cramers Kunstanstalt.

Impelluso, L. (2003). *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*. Milano: Mondadori Electa S.p.A.

Kretzenbacher, L. (1999). *Sterbekerze und Palmzweig-Ritual beim “Marienod”*: zum Apokryphen in Wort und Bild. Wien: Oesterreichische Akademie der Wissenschaften.

Panofsky, E. (1951). *Gothic Architecture and Scholasticism*. (1st ed.) United States: Archabbey Press; Meridian Books.

Piccard, G. (1969). *Der Magdalenenaltar des Lukas Moser in Tiefenbronn. Ein Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Schuette, U. (Hrsg.) (2019). *Mittelalterliche Retabel in Hessen: Werke, Kontexte, Ensembles*. Bd. 1—2. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

Stange, A. (1955). *Deutsche Malerei der Gotik: Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Список иллюстраций

Ил. 1. А. Дюрер. Четыре апостола. 1526. Дерево, масло. 204×74 (каждая доска). Старая пинакотекa, Мюнхен. Источники изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Four_Apostles,_Saints_John_and_Peter.jpg; https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Four_Apostles,_Saints_Mark_and_Paul.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 2. Неизвестный скульптор. «Мария с младенцем» в ограде хора. 1200-е. Полихромный рельеф, стукко. Либфрауэнкирхе, Хальберштадт. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Liebfrauenkirche_Halberstadt_s%C3%BCdliche_Chorschranke_Maria.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 3. Мастер Шоттенского алтаря. «Жизнь Марии» на внутренней части алтаря. Ок. 1370—1380. Дерево, смешанная техника. Либфрауэнкирхе, Шоттен. Источник изображения — URL: https://www.kirchen-galerie.de/de/content/files/deutschland/hessen/vogelsbergkreis/schotten/evkirche/i2g.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 4. К. фон Зёст (К. Зост). Вильдунгенский алтарь (Алтарь Страстей Христовых). 1403. 146×193 (средник), 146×120 (каждая створка). Дерево, темпера. Церковь Святого Николая, Бад-Вильдунген. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Conrad_von_Soest_002.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 5. К. фон Зёст (К. Зост). Смерть Марии. До 1420. Дерево, темпера. 137×110. Мариенкирхе, Дортмунд. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Marientar-Mittlere-Tafel.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 6. Верхнерейнский мастер. Райский сад. 1410-е. Дерево, темпера, смешанная техника. 26,3×33,4. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Upper_Rhenish_Master_-_The_little_Garden_of_Paradise_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 7. Верхнерейнский мастер или его мастерская. Мадонна в земляничнике. 1420-е. Дерево, темпера. 145,5×87. Художественный музей, Золотурн. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Oberrheinischer_Meister_-_Madonna_mit_den_Erdbeeren.png (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 8. Ш. Лохнер. Страшный суд (средник алтаря из церкви Святого Лаврентия в Кёльне). 1435. Дерево (дуб), масло, золочение. 124,5×174. Музей Вальраф-Рихарц, Кёльн. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Stefan_Lochner_-_Last_Judgement_-_circa_1435.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 9. Ш. Лохнер. Мадонна в беседке из роз. Ок. 1448. Дерево, смешанная техника. 50,5×40. Музей Вальраф-Рихарц, Кёльн. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Stefan_Lochner_Madonna_im_Rosenhag.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 10. Л. Мозер. Тифенброннский алтарь Магдалины. 1432. Дерево (дуб), пергамент, смешанная техника. 240×300. Церковь Святой Марии Магдалины, Тифенбронн. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Moser_001.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 11. К. Виц. Чудесный улов (внешняя сторона левой створки алтаря из собора Святого Петра в Женеве). 1444.

132×154. Дерево, смешанная техника. Музей искусства и истории, Женева. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Konrad_Witz_Der_Wunderbare_Fischzug_(1444).jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 12. К. Виц. Освобождение Петра из темницы (внешняя сторона правой створки алтаря из собора Святого Петра в Женеве). 1444. 132×154. Дерево, смешанная техника. Музей искусства и истории, Женева. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Konrad_Witz_011.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 13. Х. Мультчер. Вурцахский алтарь: Поклонение волхвов. 1437. Дерево, масло. 150×140. Картинная галерея Государственных музеев, Берлин. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Multscher_-_Au%C3%9Fenf%C3%BCgel_des_Wurzacher_Altars_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 14. Х. Мультчер. Вурцахский алтарь: Моление о чаше. 1437. Дерево, масло. 150×140. Картинная галерея Государственных музеев, Берлин. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Multscher_-_Innenseite_des_Wurzacher_Altars_(links_oben)_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 15. М. Шонгауэр. Христос как «Муж скорбей» между Девой Марией и Иоанном Евангелистом. Ок. 1471—1473. Гравюра на меди. 20×15,8. Графическое собрание Альбертина, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martin_Schongauer_-_The_Man_of_Sorrows_with_the_Virgin_Mary_and_St_John_the_Evangelist_-_WGA21022.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 16. М. Шонгауэр. Мадонна в беседке из роз. 1473. Дерево, масло. 200×114,5 (первоначально прямоугольник 250×165, рама поздняя). Музей в доминиканской церкви, Кольмар. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martin_Schongauer_003.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 17. Мастер Шотландского алтаря. Бегство в Египет (панно из алтаря церкви Богоматери). 1469—1475. Дерево, темпера. 70×70. Музей Шотландского монастыря, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:23Schottenaltar-Wien.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 18. М. Шонгауэр. Крестьянское семейство по дороге на рынок. Ок. 1470—1475. Гравюра на меди. 16,4×16,4. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Peasant_Family_Going_to_Market_MET_DP820023.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 19. М. Шонгауэр. Бегство в Египет. Ок. 1470—1475. Гравюра на меди. 25,3×16,9. Смитсоновский музей дизайна Купер Хьюитт, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Print_The_Flight_into_Egypt_1470%E2%80%9315_%28CH_18428015%29.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 20. А. Дюрер. Мадонна со многими животными. 1503. Бумага, перо, чернила, акварель. 32,1×24,3. Графическое собрание Альбертина, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Mary_among_a_Multitude_of_Animals,_c._1503_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

References

(1962). *Hermann von Fritzlar. Die Tochter des Hirten* // Deutsche Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts (hrsg. von F. Pfeiffer). Bd. I. Leipzig, 1845, Neudr. Aalen. S. 82f.

(1981). *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470* (hrsg. von E. Ullmann). Leipzig: VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag.

(1985). *Geschichte der deutschen Kunst 1470–1550* / Malerei, Graphik und Kunsthandwerk (hrsg. von E. Ullmann). Leipzig: VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag.

(2008). *Strasbourg 1400: un foyer d’art dans l’Europe gothique*. Catalogue de l’exposition du Musee de l’Oeuvre, Strasbourg, 28 mars — 6 juillet 2008. Strasbourg: Musees de la ville de Strasbourg.

Baxandall, Michael (1980). *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven (Conn.): Yale University Press.

Carli, Enzo (1965). *Gothic Painting in Italy, Northern and Central Europe* // G. Suchal, E. Carli, J. Gudiol. Gothic Painting. The Contact History of Art. London: Weidenfekd and Nicolson Ltd. Pp. 15—52.

Engelbert, Arthur (1995). *Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400*. Köln: Cramers Kunstanstalt.

Impelluso, Lucia (2003). *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*. Milano: Mondadori Electa S.p.A.

Kretzenbacher, Leopold (1999). *Sterbekerze und Palmzweig-Ritual beim “Marienod”*: zum Apokryphen in Wort und Bild. Wien: Oesterreichische Akademie der Wissenschaften.

Liebman, Michael (1972). *Durer and his time. Painting and prints in Germany at the end of the 15th and the first half of the 16th century*. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

Liebman, Michael (1990). *German artist of the Renaissance epoch in the social structure of his time* // Sovetskoye iskusstwoznaniye. No. 26. Moscow: Sovetskiy hudozhnik. Pp. 272—284. [In Russ.]

Liebman, Michael (1991). *European art circa 1400 and the problem of the so-called International Gothic* // Idem. Otsherki nemetskogo iskusstva pozdnego srednevekovya & epohi Vozrozhdeniya. Moscow: Sovetskiy hudozhnik. Pp. 21—33. [In Russ.]

Panofsky, Erwin (1951). *Gothic Architecture and Scholasticism*. (1st ed.) United States: Archabbey Press; Meridian Books.

Piccard, Gerhard (1969). *Der Magdalenenaltar des Lukas Moser in Tiefenbronn. Ein Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Rotenberg, Evsey (1997). *Sacred Idea and Artistic Imago* // Mir iskusstva / almanach. State Institute of Art Science. Moscow: RIK Rusanova. Pp. 125—135. [In Russ.]

Schuette, Ulrich (Hrsg.) (2019). *Mittelalterliche Retabel in Hessen: Werke, Kontexte, Ensembles*. Bd. 1—2. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

Stange, Alfred (1955). *Deutsche Malerei der Gotik: Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.