

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	6
Литературное наследие Дюрера	8
ДНЕВНИКИ И ПИСЬМА	31
Семейная хроника	32
[1502 год].	35
ТРАКТАТЫ Из ранних рукописных набросков	39
Книга о живописи. <i>Введение и план книги</i>	40
Наброски к предисловию книги о живописи.	43
О живописи	43
О прекрасном	44
Наброски к различным разделам книги о живописи	49
О пропорциях человека	49
О перспективе.	50
О красках.	50
Наброски введения к первому варианту трактата о пропорциях	52
1512 год	52
1513 год	58
О пользе учения	60
Из трактата «Руководство к измерению»	61
Из трактата «Четыре книги о пропорциях»	100
Из рукописных набросков « <i>К четырем книгам о пропорциях</i> »	181
1523, 18 [октября] в Нюрнберге	181
Содержание книги I	188
Наброски к книге I	190
Наброски к книге III	192
Из набросков к «Эстетическому экскурсу».	190

ДНЕВНИК ПУТЕШЕСТВИЯ В НИДЕРЛАНДЫ	197
ПРИЛОЖЕНИЯ	243
Из рукописи «Известия о художниках и мастерах» (1547)	244
Из книги «Извлечения из немецкой истории» (1505)	245
Из «Книжечки в похвалу Германии» (1508)	245
Из книги «Заметки о жизни и кончине преподобного отца Антоня Кресса» (1515)	246
Из письма Вилибальду Пиркгеймеру от 25 декабря 1518 года	247
Из книги «Собрание изречений, извлеченных за многие годы из речей и бесед Филиппа Меланхтона и других выдающихся мужей Иоганном Манлием	247
Из книги «Великолепие немецкой нации» (1609)	248
Из письма от 19 июля 1523 года	248
Из письма от 8 января 1525 года	248
Из письма от 30 июля 1526 года	248
Письмо Дюреру. 1522 год	250
Письмо Дюреру от 23 февраля 1524 года	250
Письмо Дюреру от 24 октября 1524 года	250
Отзыв Дюрера о Лютере Из книги «Собрание изречений, извлеченных за многие годы из речей и бесед Филиппа Меланхтона и других выдающихся мужей Иоганном Манлием».	251
Из письма Георгу фон Ангальтд от 17 декабря 1547 года	252
Из диалога «О правильном произношении в греческом и латинском языках»	252
Из письма Вилибальду Пиркгеймеру от 31 марта 1528 года	253
Из письма Вилибальду Пиркгеймеру от 24 апреля 1528 года	253
Из письма Иоакиму Камерарию от 10 июня 1528 года	254
Письмо Иоганну Черте. 1530 год	254
 Библиография	 258
Сноски	259

EPITOME IN DIVAE PARTHENICES MARI
AE HISTORIAM AB ALBERTO DÜRERO
NORICO PER FIGURAS DIGES
TAM CVM VERSIBVS ANNE
XIS CHELIDONII



Quisquis fortunæ correptus turbine, perfers
Quam tibi iacturam fata sinistra ferunt.
Aut animæ delicta gemis, Phlegethontis & ignes
Anxius æternos corde tremente paues.
Quisquis & vrgeris iam tam decedere vita
Alterius migrans: mefcius hospitij.
Huc ades: auxilium: pete: continuoq; rogabo
Pro te: quem pau lacte: tulicq; sinu.
Ille deus rerum mihi subdidit astra: deosq;
Flectitur ille meis O homo supplicijs.

Введение

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

Из предисловия к изданию 1957 г.

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

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

(...) Подбирая документы «Приложения», мы не ставили себе задачей собрать (...) полностью все старые источники о Дюрере, но ограничились лишь теми из них, которые восполняют пробелы автобиографических материалов и дополняют наше пред-

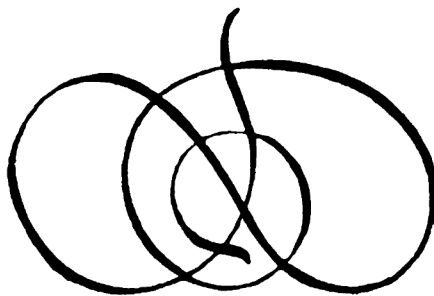
ставление о художнике. Расположение материала в «Приложении» следует датам биографии Дюрера. Вперед вынесено лишь единственное раннее жизнеописание Дюрера, составленное известным нюрнбергским каллиграфом Нейдёрфером.

(...)Поскольку трактаты Дюрера весьма обширны и в значительной мере носят специальный характер, а также изобилуют повторениями, опубликование их полностью сделало бы издание чрезвычайно громоздким. В основу расположения материала и здесь положен хронологический принцип, что дает возможность проследить последовательность работы Дюрера над теоретическими трудами, а также эволюцию его художественных взглядов.

В основу настоящего перевода положен текст двух лучших немецких изданий литературного наследия Дюрера: Ланге и Фузе (K. Lange und F. Fuhse, *Durers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893) и Гей-

дриха (E. Heidrich, *Albrecht Durers schriftlicher Nachlass*, Berlin, 1910); для «Дневника путешествия в Нидерланды» использовано также издание его Фетом и Мюллером (J. Veth und S. Muller, *Albrecht Durers niederlandische Reise*, Berlin — Utrecht, 1918, тт. 1–2). Текст трактатов переведен по их первым изданиям; для материалов «Приложения» отчасти использован сборник Людеке и Хайланд «Дюрер и потомство» («Durer und die Nachwelt», gesammelt und erläutert von H. Ludecke und S. Heiland, Berlin, 1955), а также некоторые другие источники.

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



Литературное наследие Дюрера¹

I

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

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

Эта революция бюргеров, крестьян и плебеев вызвала подъем всех прогрессивных сил Германии. Ей сопутствовало обновление немецкой культуры, постепенно освобождавшейся от безраздельного господства церкви и приобретающей более светский характер. В конце XV — начале XVI века в Германии наблюдается быстрое развитие математических, естественных и гуманитарных наук, начинается

расцвет литературы, окрашенной антифеодалными и антикатолическими тенденциями. Во многих городах возникают и развивают оживленную деятельность кружки гуманистов. При их посредстве распространяется интерес к античности, начинается изучение древних языков и сочинений древних авторов, подобно тому, как это давно имело место в Италии, где культура Возрождения в то время уже достигла расцвета. Однако особенности социальной и политической обстановки в Германии обусловили иной характер немецкого гуманизма по сравнению с итальянским. Культурная отсталость страны, прочные основы, которые имела религия в широких слоях населения, придали религиозную окраску и немецкому гуманизму. В отличие от свободомыслия итальянцев, подчас не скрывавших своего скептического отношения к вопросам религии, большинство гуманистов Германии оставались еще на почве богословия и стремились главным образом к более углубленному изучению Библии и священных книг, к очищению христианства от искаживших его позднейших наслоений.

Тем не менее гуманизм сыграл значительную роль в обновлении немецкой культуры. Изучение сочинений древних авторов способствовало расширению кругозора немецких ученых и дало толчок развитию гуманитарных и естественных наук. Стремление восстановить христианство в том виде, в каком оно существовало в древности, породило критическое исследование христианских источников, что повлекло за собой сомнение в истинности ряда догматов католической церкви и в непогрешимости учений средневековых церковных авторитетов. Все эти новые тенденции вызвали ярост-

ное противодействие со стороны реакционных кругов духовенства. Особенно остро встал вопрос о возможности критического исследования церковных книг в связи с на шумевшим выступлением в 1509 году видного гуманиста и одного из крупнейших филологов Германии Иоганна Рейхлина, высказавшегося против предполагавшегося уничтожения древнееврейских книг, которые он считал важным источником для истории христианства. В защиту Рейхлина выступили все передовые деятели тогдашней Германии, в том числе ближайший друг Дюрера известный нюрнбергский гуманист Вилибальд Пиркгеймер, а эрфуртский кружок гуманистов во главе с Ульрихом фон Гуттенем выпустил в 1515 году анонимную сатиру «Письма темных людей» — один из самых ярких антиклерикальных памфлетов того времени, нанесший сильный удар лагерю обскурантов и католической церкви. В то же время в Германии появились и сразу же приобрели известность сатирические литературные произведения, высмеивавшие феодальные порядки и духовенство, как, например, «Корабль глупцов» Себастиана Бранта (1494), «Похвальное слово глупости» Эразма Роттердамского (1509), «Цех плутов» Томаса Мурнера (1512). В эти же годы наблюдается расцвет народной литературы, публикуются первые письменные редакции широко популярной народной книги «Тиль Уленшпигель», блестящий подъем переживает поэзия мейстерзингеров. Изобретение и успехи книгопечатания способствуют быстрому распространению новых литературных произведений и научных трудов в невиданных ранее масштабах. «О столетие, — писал Ульрих фон Гуттен Вилибальду Пиркгеймеру в 1518 го-

ду, — умы пробуждаются, науки расцветают, как радостно жить!»

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

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

бовной передаче всего окружения человека, бытовых предметов, природы. В этом они опирались на традиции позднеготического искусства, с характерным для него интересом к конкретному и точному воспроизведению отдельных элементов реальности. Вместе с тем с начала XVI века немецкие художники постепенно приобщаются и к достижениям итальянского Возрождения — овладевают изображением пространства, начинают правильно передавать естественные пропорции человеческого тела.

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

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

С первых же шагов своей творческой деятельности Дюрер был связан со становлением новой немецкой культуры. Еще путешествуя по Германии в качестве подмастерья, он посетил в 1492—1493 годах крупнейшие центры книгопечатания и немецкого гуманизма Базель и Страсбург и принял участие в иллюстрировании ряда новых изданий, возможно, комедий римского писателя Теренция, а также впервые вышедшей в 1494 году в Страсбурге книги Себастиана Бранта «Корабль глупцов». Помимо иллюстративной гравюры, Дюрер с ранней поры начал работать над отдельными листами и сериями гравюр на дереве и на меди и поднял это искусство на невиданную дотоле высоту. Недаром впоследствии Эразм Роттердамский, желая почтить Дюрера, восхвалял прежде всего его высокое мастерство гравера, позволявшее ему без помощи красок, одними лишь черными штрихами передать все,

доступное человеческому зрению и чувствам. Уже ранние гравюры Дюрера поражают богатством содержания и смелостью художественных приемов. Используя традиционные религиозные сюжеты, Дюрер придает им современное звучание. Его знаменитая серия гравюр на дереве «Апокалипсис», проникнутая пафосом борьбы, была созвучна тревожному настроению, царившему в то время в Германии. Это произведение, прославившее имя Дюрера, впервые показало, какая огромная сила выразительности может быть достигнута в этом новом виде искусства. Далее, в сериях «Больших Страстей» и «Малых Страстей» Дюрер создает вместо традиционного образа страдающего ищущего искупителя образ мужественного и прекрасного Христа, сражающегося со злом. Серия «Жизнь Марии» воплощает бюргерский идеал мирной семейной жизни и богата изображением бытовых подробностей, разнообразных строений, интерьеров и мирных ландшафтов. Хотя во всех этих произведениях еще дают себя знать неизжитые традиции готического стиля, Дюрер достигает в них внутренней логики и убедительности в передаче движений людей, точности в изображении пейзажа и аксессуаров.

Одновременно Дюрер работал и в области живописи, причем наряду с алтарными картинами писал большое количество портретов. И здесь он прокладывал новый путь, ибо жанр портрета до этих пор почти совершенно отсутствовал в немецком искусстве. Уже ранние работы — портреты нюрнбергских бюргеров Освальда Крелля, четы Тухеров, ряд автопортретов — выдвигают Дюрера в число лучших портретистов его времени. Известно, что сам он высоко ценил этот жанр и впоследствии, перечисляя досто-

инства живописи, писал, что одной из главных ее заслуг является способность сохранять для потомства облик человека. В дальнейшем Дюрер постоянно обращался к портрету как в живописи, так и в гравюре.

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

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

линейность рисунка и изломанность движений, еще присутствовавшие в его ранних работах.

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

дило его иногда к чрезмерной рассудочности построения, как, например, в картине «Поклонение троице».

Если некоторые работы Дюрера 1500–1510-х годов отразили стремление к созданию канона человеческой красоты и применению геометрических схем в композиции, то позднее он отказался от поисков идеальных форм. Снова произведения его наполняются дыханием жизни, обретают страстность и убедительную конкретность его ранних работ. Таковы его прославленные гравюры на меди 1513–1514 годов — «Рыцарь, смерть и дьявол», «Меланхолия» и «Св. Иероним», в которых он поднимает волновавшие всех в то время вопросы о верности долгу и твердости убеждений, об истинной ценности человеческих знаний. Таковы и его поздние картины, выполненные после возвращения из Нидерландов, в которых яркость и индивидуальность образов сочетаются с пластической обобщенностью и правильностью структуры и пространственного расположения форм. Среди работ этого периода особенно выделяются портреты нюрнбергских бюргеров Иеронима Хольцшюэра и Якоба Муффеля, а также преподнесенная Дюрером в дар городскому Совету Нюрнберга картина «Четыре апостола». Эта картина — одно из самых сильных произведений художника. В период смут и раздоров среди сторонников реформации, разделившихся на множество враждовавших между собою сект, Дюрер воплотил в ней образы мужественных и страстных поборников справедливости, обличителей лжепророков, указывающих людям истинный путь.

Стремясь возвысить искусство Германии над ограниченностью и узостью средневекового ремесла и поднять его до вы-

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

Вторую часть литературного наследия Дюрера составляют его теоретические труды. При создании их он опирался на опыт итальянских художников и теоретиков, однако превзошел их обстоятельностью своих работ. Дюрер написал и издал три трактата: «Руководство к из-

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

II

«Все потребности человека настолько пресыщаются преходящими вещами в случае их избытка, что последние вызывают в нем отвращение, исключая одну только жажду знаний, которая никому не досаждаст. Желание многое знать и через это

постигнуть истинную сущность всех вещей заложено в нас от природы». Так писал в 1512 году Альбрехт Дюрер, подготавливая первый вариант своего трактата о пропорциях.

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

Жаждой знаний проникнуто и все искусство этой эпохи. Главной целью его теперь снова провозглашается «подражание природе» — принцип, некогда составлявший основу эстетики древних гре-

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

Эта формулировка Дюрера свидетельствует также о том, какое значение придавалось в то время измерению, как одной из важнейших основ познания. Стремясь обнаружить в каждом явлении его причины, выявить его внутреннюю закономерность, теоретики и ученые Возрождения чаще всего выражали эту закономерность в форме числовых отношений. Из сферы денежных расчетов математика вторглась в область изобразительного искусства, строительства, техники, а затем философии, гуманитарных и естественных наук. Мера, число, пропорции приобрели значение универсального ключа к истине и красоте. Философы объясняли с их помощью устройство мира. Все качества и своеобразие явлений

выводились из количественного соотношения основных элементов. «Число, — писал один из крупнейших философов XV века Николай Кузанский, — заключает в себе все способы быть пропорциональным, причем создает не только количественную пропорцию, но создает все то, что каким-либо образом, по сущности или случайно, может согласовываться или различаться. Так Пифагор настойчиво утверждал, что все установлено и понято на основе чисел».⁴ Подобным же образом и в основе эстетических учений Возрождения лежит мысль о гармонии как пропорциональной соразмерности частей.

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

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