

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Багровников Н.А., Федорова М.В. — "Апокалипсис" А. Дюрера: попытка философской интерпретации пространственно-временной проблематики цикла гравюр // Философия и культура. – 2023. – № 6. – С. 13 - 33.
DOI: 10.7256/2454-0757.2023.6.40701 EDN: VZBZEI URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40701

"Апокалипсис" А. Дюрера: попытка философской интерпретации пространственно-временной проблематики цикла гравюр

Багровников Николай Адрианович

доктор философских наук

доцент, кафедра философии, истории и теории социальной коммуникации, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова

603155, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Минина, 31а

✉ bagrovnikov@mail.ru



Федорова Марина Владимировна

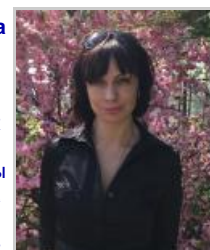
ORCID: 0000-0003-4750-5981

кандидат философских наук

доцент, кафедра философии, истории и теории социальной коммуникации, декан Высшей школы социальных наук, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова

603155, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Минина, 31 а, ауд. 1204

✉ marafed2204@mail.ru



[Статья из рубрики "Философия культуры"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2023.6.40701

EDN:

VZBZEI

Дата направления статьи в редакцию:

10-05-2023

Дата публикации:

20-05-2023

Аннотация: В рамках данной статьи авторы анализируют цикл гравюр «Апокалипсис» Альбрехта Дюрера в контексте категорий пространства и времени, сложившихся в истории и философии культуры Средних веков и Возрождения. Метафизическая сущность времени, определяемая христианской эсхатологией, нашла свое яркое воплощение в деятельности многих деятелей художественной культуры той эпохи.

Апокалиптические настроения, определяющие во многом сознание людей эпохи Реформации, были присущи и А. Дюреру. Цикл гравюр «Апокалипсис» во многом стоит рассматривать как квинтэссенцию этих настроений и отражение того образа смерти, что складывается в эту эпоху. Пространство также приобретает метафизические характеристики, становится неоднородным, эмоционально окрашенным. Авторы делают вывод, что в «Апокалипсисе» наблюдается смешанная (и в силу этого очень своеобразная) трактовка категории времени и пространства. Она наглядно показывает переход пространственно-временных представлений Средних веков к представлениям о времени и пространстве, присущих Новому времени. Не исключено так же, что перед нами один из вариантов ренессансного овладения категориями времени и пространства в искусстве Европы. Обращает на себя внимание его открытость и сознательная демонстративность, ведь две художественные системы взаимодействуют друг с другом на-равных; их стилистический потенциал и выразительные средства используются всецело, с полной отдачей и как результат, с максимальной впечатляющей силой.

Ключевые слова:

Дюрер, Апокалипсис, пространство, время, образ смерти, Реформация, хилиазм, искусство, Средние века, Возрождение

Интерес к личности и наследию Альбрехта Дюрера имеет непреходящее значение, что определяется масштабом его гения, а также его вкладом в развитие мировой художественной культуры. Существует огромное количество трудов, посвященных жизни, творчеству и анализу произведений Альбрехта Дюрера, включая знаменитый цикл гравюр «Апокалипсис» [например, среди зарубежной библиографии можем вспомнить 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18]. Среди отечественных работ хочется отметить классические труды А.М. Миронова, Д.С. Недовича, А. А. Сидорова, В. М. Невежиной, А. Дуруса, М.Я. Либмана, Ц.Г. Нессельштраус и др. [\[19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28\]](#).

В настоящее время интерес к творчеству Дюрера только растет. На русском языке переиздаются дневники Дюрера [см., например, 29]. В 2022 году состоялось воспроизведение издания 1511 года альбома его гравюр «Апокалипсис», снабженное развернутыми комментариями и сопроводительными статьями [\[30\]](#).

Труды современных исследователей носят, в основном, искусствоведческий или биографический характер [\[31, 32, 33, 34\]](#), хотя проблема эволюции взглядов Альбрехта Дюрера, его отношение к социально-политическим и религиозным вопросам также осмысливается в научной литературе [\[35, 36, 37, 38, 39, 40\]](#).

Одной из особенностей современных исследований о художнике становится появление большого количества работ с инновационным ракурсом рассмотрения проблемы. Например, появляются работы медицинского плана, чье задачей является постановка диагноза на основании анализа гравюр и картин Дюрера [см., 41, 42]. Кроме того, все чаще обращение к жизни Дюрера и его произведений стали протекать в формате научно-популярных изданий, таких, как «роман с изнанкой», сочетающий психологические зарисовки, жанр исторического расследования и документальные материалы [\[43\]](#) или в формате подкастов (разговорных аудиозаписей, распространяемых на сервисах электронных и аудиокниг) [\[44, 45, 46, 46\]](#).

Через пять лет весь мир будет вспоминать Альбрехта Дюрера в связи с 500-летием его смерти, что приведет к еще большей научной активности в области искусствоведения и истории. Однако, на наш взгляд, можно и нужно рассматривать Дюрера не только как гениального художника, инженера, но и как мыслителя, чьи взгляды помогут выявить сложное диалектическое взаимодействие двух противоречивых исторических явлений: Возрождения и Реформации. Интересен тот факт, что Дюрер, писавший много о проблемах искусства, старался быть осторожным в высказываниях на тему религии и политики. Хотя был непосредственным наблюдателем событий Реформации и Крестьянской войны.

Ряд исследователей уже отмечали отсутствие прямых, недвусмысленных высказываний Дюрера в отношении Реформации и последовавшими за ней событиями [\[36, с. 110\]](#). Именно поэтому при анализе эволюции мировоззрения художника складывается двойственное впечатление: с одной стороны, Дюрер в начале Реформации симпатизировал Лютеру, однако впоследствии «перестал разделять его взгляды» [\[36, с. 11\]](#); являясь подневольным человеком в вопросе выбора заказчиков, Дюрер часто взаимодействовал с разными людьми, включая противников Реформации; также будучи гениальным мастером Дюрер не мог разделять иконоборческие взгляды протестантов, хотя и позиционировался, как «хороший лютеранин» [\[28, т.1, с. 20\]](#). Эта двусмысленность, осторожность отображается и в творчестве Дюрера. М.Я. Либман пишет о симпатии, которую Дюрер испытывал к крестьянскому сословию, создавая «жизнерадостные крестьянские образы» [\[48, с. 40\]](#). В.И. Ковба, Е.А. Чугунов в «Проекте памятника пронзенному мечом печальному крестьянину» видят сочувствие художника к восставшим и побеждённым крестьянам [\[36, с. 115-116\]](#). А. Дурус критикует художника за его осторожность (особенно в процессе «трех безбожных художников»), за расчётливость, приспособление к «немецкому ничтожеству» и отсутствие «революционного огня» [\[49, с. 65-70\]](#).

На наш взгляд такая осторожность была оправдана сложностью исторического периода, но многие идеи, взгляды, мировоззренческие позиции Дюрера (например, на личность, судьбу, политическую власть, крестьянство) нашли свое отражение в его живописи и графике [см., например, 36, 39].

Его произведения полны аллегорий и тайных кодов [\[35, 50, 51\]](#), расшифровать которые еще предстоит ученым. С точки зрения философской интерпретации произведений Дюрера, на наш взгляд, наиболее подробно рассмотрена «Меланхолия» (Меланхолия I) [\[32, 52, 53, 54\]](#). Однако нас интересует философское значение цикла гравюр «Апокалипсис». Этот интерес обусловлен рядом факторов: во-первых, события XXI века актуализовали эсхатологические чаяния и апокалиптические настроения современного общества [\[55\]](#), поэтому данный цикл Дюрера приобретает вневременное прочтение. Художник поднимает извечные, постоянно волнующие человечество вопросы, и не последнее место среди них занимает проблема ответственности людей за судьбы мира.

Во-вторых, серия ксилографий Альбрехта Дюрера к «Откровению св. Иоанна» по праву считается одним из интереснейших образцов мировой графики. Это произведение можно рассматривать как постулат творческой зрелости художника. Оно открывает новую главу в развитии немецкого ренессансного искусства и представляет собой замечательный памятник Эпохи. Мы полагаем, что в творчестве Дюрера (и именно в «Апокалипсисе», в пространственно-временной проблематике цикла) соединились пафос гуманизма (без

которого немислимо Возрождение) и накал страстей, экзальтация и радикализм приближающейся Реформации.

Основные задачи настоящей статьи: представить «Апокалипсис» как своеобразный итог в развитии немецкого ренессансного искусства, рассмотреть его отдельные, структурные элементы, связанные с пространственно-временной проблематикой и попытаться обозначить значение цикла гравюр Дюрера в развитии апокалиптической проблематики и образа смерти в мировой культуре.

Стоит подчеркнуть, что практически все исследователи, изучающие духовный климат «эпохи Дюрера», отмечают драматизацию и экзальтацию тематики умирания и конца времен, расцвет апокалиптических настроений [\[56, 57, 58, 59\]](#). Как писал Ж. Делюмо, идея смерти, конца времен проходит красной нитью через работы многих художников Ренессанса, ведь «смерть – одна из спутниц Возрождения» [\[57, с. 404\]](#). При этом «господствующей является мысль о том, что любая боль конечна, что время залечивает раны, что Любовь и другие земные ценности окончательно берут верх над Смертью» [\[59, с. 29-32\]](#). Данное звучание танатологической проблематики оформилось в эпоху Возрождения, благодаря гуманистической культуре.

Реформация способствовала складыванию нового образа смерти, отличного от принятого в католицизме. М. Вовель полагает, что образ этот трагичный, поскольку «в реформационных идеях с новой силой звучит дилемма спасение-проклятие», и именно Реформация определила последний всплеск экзальтированного отношения к смерти, затянувшегося на полтора столетия [\[58; 59, с. 34\]](#).

Реформация актуализировала также и эсхатологические элементы: «ожидание скорого «конца мира» и неизбежного Страшного суда побудило Лютера и его единомышленников искать иные спасения, отличные от тех, которые предлагала запятанная себя католическая церковь» [\[60, с. 13\]](#). Хилязм становится краеугольным камнем Реформации и Крестьянской войны, их «бродильным ферментом» [\[60, с. 19\]](#), определившим жестокость и бескомпромиссность религиозных преобразований.

Именно в этих условиях Дюрер создает свой знаменитый цикл гравюр.

Собственно, многие впоследствии увидели в образах «Апокалипсиса» «предреформационный памфлет», отражение революционной религиозности Дюрера [\[16; 61, с. 93\]](#), спроецированный на образы папы и императора.

Когда современники надвигающейся Реформации рассматривали свежееотпечатанные листы. «Apcalypsis cum figuris», они вряд ли сознавали, какой большой художник вступает вместе с ними в пантеон мировой культуры и какое эпохальное, итоговое значение имеет это произведение. Очень симптоматичным и закономерным является его появление в определенный исторический момент, когда Европа стала как бы на пороге грядущих революционных бурь, политических катаклизмов и социальных битв. Неясные предчувствия перемен настораживали и пугали. Казалось, что «время вышло», что последний час человечества вот – вот пробьет, - Страшный Суд, светопредставление накануне 1500 года ощущались как нечто вполне реальное, неизбежное и неотвратимое. В немецких землях эти настроения проявлялись особенно ярко [\[60, с.14-16; 61, с. 83\]](#).

У Дюрера было личное, глубокое переживание апокалиптических настроений, сопровождавшее его всю жизнь. Так, он описывает в своих дневниках чудеса,

связанные со слухами о конце света: «Самое большое чудо, какое я видел за всю свою жизнь, случилось в 1503 году, когда на многих людей стали падать кресты, и особенно много на детей. И з них я видел один, такой формы, как я затем нарисовал. И упал он на служанку Эйера... И она была так огорчена этим, что плакала и очень жаловалась, ибо она боялась, что умрет от этого. Также я видел в небе комету» [\[28, т.1, с. 52\]](#). Дюреру снились апокалиптические сны, которые он не только пытался описать в дневнике, но и изобразить [\[28, т.1, с. 190\]](#).

Дюрер сумел уловить, пережить и запечатлеть апокалиптические настроения (и свои, и эпохи) в мощных, возвышенных образах. Он опирался на обширное наследие прошлого. Книжная миниатюра раннего и зрелого средневековья, немецкая графика XV столетия, элементы декоративно-прикладного и монументального средневекового искусства, художественные традиции северной Италии; поздняя готика и античность, Шонгауэр и Мантенья — все переплавилось и слилось, образовав нечто великое, цельное и единое [\[2, s. 56; 11, p.51, 54-59\]](#).

Один только стилистически художественный синтез, сведение родственных элементов и противоположностей к их единству, позволяет говорить об итоговом значении серии. Но оно не исчерпывается этим. «Апокалипсис» Дюрера - произведение ОСОБОГО рода и его значение многозначно.

Прежде всего «Апокалипсис» Дюрера является итогом развития немецкого искусства в течение XV столетия. Как отмечал Э. Панофский, ксилографии безымянных предшественников стали «сырьем» для Дюрера [\[11, p. 53\]](#). Однако мастер, выражаясь современным языком, создает поистине новаторский проект. Более того, это «Апокалипсис» Дюрера знаменует собой качественный скачок в развитии поздней готики, открывшего перед ней, как стилем дальнейшие, очень плодотворные перспективы [\[16, s. 5\]](#).

В ближайшее тридцатилетие результаты этого скачка проявят себя в творчестве выдающихся мастеров немецкого Возрождения: Грюневальда, Ганса Бальдунга, Иорга Ратгеба, Альбрехта Альтдорфера.

Ксилографии Дюрера показывают, что поздняя готика приобрела способность к диалогу, стала открытой для усвоения и переработки художественных традиций итальянского Возрождения.

Стиль «Апокалипсиса» свидетельствует, что прогрессивные элементы поздней готики, постепенно вызревавшие в творчестве таких мастеров, как Лукас Мозер, Стефан Лохнер, Ганс Мультчер и принявшие наиболее законченные и зрелые формы у Конрада Витца, Мартина Шонгауэра и Михаила Пахера, вступают в период своего расцвета.

Наверное, имеет смысл утверждать, что «Апокалипсис» является первой страницей, открывающей искусство немецкого Возрождения.

Но наиболее важным нам кажется то, что «Апокалипсис» представляет собой выражение наивысшего пункта в развитии эсхатологических традиций средневековья. Можно сказать, что он, собственно, и завершает их: дает им последнее и наиболее зрелое воплощение в переходную от средневековья к Новому времени эпоху. Это накладывает отпечаток на всю серию, на ее структурные элементы, и среди них, категории времени и пространства.

Христианская эсхатологическая проблематика определила восприятие времени и земного пространства в представлениях человека. Так, в пределах, достижимых для чувственного восприятия обычного человека возникают особые его участки, обладающие сакральным характером, сильнее связанные с горним миром. Время также имело метафизическую сущность, определяемую абсолютным характером Бога, его совершенством и неизменностью [\[62, с.31-36; 63, с. 45\]](#)

В контексте анализа произведений изобразительного искусства под категорией «время» подразумевается соединение понятий «время восприятия» и «время художника». Время восприятия зависит от ценностных установок и образуется из так называемого «места зрителя» и «форм восприятия». В нашем случае ценностные и мировоззренческие установки зрителя, будь то современники Дюрера, или наши современники, основываются на актуальных апокалиптических представлениях.

Время художника представляет собой синтез развития сюжета во времени, способов и средств передачи временного начала, а также отражение современности.

Из взаимосвязи понятий «время восприятия» и «время художника», как указывает Б.Р. Виппер, складывается своеобразная концепция времени, свойственная мировоззрению той или иной эпохи [\[64, с. 135-136\]](#). Категорию пространства образуют «пространство произведения» и «пространство зрителя», возникающее в ходе диалога между зрителем и произведением искусства.

Произведению Дюрера присуща высокая повествовательность. Она достигается почти дословной передачей текста средствами ксилографии, предельной четкостью, лаконичностью и конкретностью изображения. Недаром Б. Пуришев подчеркивал близость художественного языка дюреровских гравюр эстетике немецкой литературы XV-XVI веков. Он указывал на исторически сложившуюся связь немецкой графики с литературой и выдающееся значение совместного существования этих видов искусств, взаимно обогащающих и дополняющих друг друга [\[65, с. 238\]](#).

Сравнение двух «Откровений», - евангельского и дюреровского, свидетельствует о серьезном, вдумчивом и самое главное - активном отношении художника к тексту пророчества. Дюрер стремился схватить и представить источник в целом, запечатлеть самую суть, самый дух его, полностью выразить литературные достоинства произведения. При этом он не выступает просто иллюстратором.

В «Апокалипсисе» впервые ярко проявляется характерная для Дюрера склонность синтезировать и обобщать. И он с поразительным мастерством переводит язык текста в систему ксилографии.

Присущее листам предшественников жесткое деление на два типа линий (контур и штриховка) у Дюрера исчезает. Как пишет С. Мурашкина, «впервые ксилография начинает мыслиться не как простое изображение предметов черным контуром на белой поверхности листа, но как некий целостный организм, ... где любой фрагмент...подчинен общему замыслу» [\[61, с. 89\]](#). Новые технические приемы позволили создать особое «пространство произведения», наделить его сакральным смыслом: оставленные белые участки бумаги начинают сиять, сверкать, представляя то языки пламени, то светлые недостижимые дали, то освещенную ярким светом фигуру.

Дюрер тщательно отбирает отдельные эпизоды и детали. Иные главы он опускает совсем, события других объединяет на одном листе, некоторым посвящает по два.

Так опущены маловыразительные в художественном отношении 2-я, 3-я, 11-я, 13-я, 15-я, 16-я главы «Апокалипсиса». 6-й и 12-й главам посвящено по два листа: «Четыре всадника» (лист III) и «Вскрытие 6-й печати» (лист IV), и соответственно, «Семиглавый дракон» (лист IX) и «Небесное воинство» (лист X).

7-й, 8-й, 9-й, 10-й, 14-й главам посвящено по одному листу. Здесь Дюрер следует тексту почти дословно. Это «Сильный Ангел» (лист XIII), «Хор праведных или Поклонение Агнцу» (лист XII), «Клеймение праведников» (лист V) и «Трубный глас» (лист VI).

Содержание 1-й и 5-й глав объединено в I листе серии, который называется «Семь светильников».

Листы XIII «Блудница Вавилонская» и XIV «Заключение Сатаны» охватывают содержание 17-й и 18-й и, соответственно, 20-й и 21-й глав.

Таким образом, Дюрер сравнивает, экспериментирует, соединяет различные элементы и оставаясь целиком в пределах текста, создает что-то свое, совершенно новое. Под его резцом вновь оживают средневековые мотивы ожидания грядущей реформации и обновления мира. Евангельское пророчество наполняется настроениями предреформационной Европы и за картинами гибели и разрушения, кажется, незримо присутствуют хилястические мечтания иоахимитов, «Братьев общей жизни» и тех, кто под знаменем «Башмака» с мечом в руках пытался осуществлять идеи народной Реформации.

Такое активное отношение к источнику, желание исчерпать традицию, представить ее всесторонне, во всем многообразии форм и оттенков, характерная черта научных и художественных методов Возрождения.

Вместе с тем, жесткое, последовательное соотнесение каждого листа, каждого эпизода с целым, возможность восприятия той или иной гравюры в качестве отдельного, самостоятельного произведения, объединение на одном листе взаимосвязанных сцен напоминает структурно-организующий принцип, «manifestatio», лежащий, как показал Э.Пановский, в основе схоластической философии и архитектоники готического собора [\[66, с. 215-220\]](#).

Таким образом, принципы, положенные Дюрером в основу своего творения, противоречивы, они относятся к различным эпохам. Это подтверждает пространственно-временная характеристика серии.

Спресованность трех временных слоев - прошлого, настоящего и будущего восходит к средневековым представлениям о времени [\[67, с. 43-167\]](#).

Так, «Мученичество св. Иоанна» и первые два листа серии вводят мотив ожидания и являются «прошлым» по отношению к дальнейшим событиям. Следующие 11 гравюр, - начавшее осуществляться пророчество — это «настоящее», соотносимое с временем Дюрера. Последний лист посвящен идеальному будущему.

Максимальная заполненность пространства и более всего переднего плана присуща всем гравюрам «Апокалипсиса». Кажется, что каждый лист обрушивает на зрителя катаклизм всемирной катастрофы. Видение св. Иоанна как бы вторгается в настоящее, становится доподлинным, остро сопереживаемым. Это значительно усиливается тем, что отдельные листы серии, восходящие к традиционным средневековым сюжетам, предполагают двухмерное восприятие, - по вертикали, - снизу вверх и сверху вниз -

соответственно ценностным установкам средневекового мышления [\[68, с. 50-63.\]](#)

Таковыми являются «Семь светильников» (лист I), «Вскрытие VI печати» (лист IV), «Трубный глас» (лист VI), «Небесное воинство» (лист X), «Искушение человечества» (лист XI), «Хор праведных» (лист XII). В этих гравюрах важную роль играет передний план, все фигуры как бы вынесены на плоскость, сориентированы на предстоящих. Мотивы поклонения наглядно представлены в I («Семь светильников») и в XI («Искушение человечества») листах, где мы видим молящегося святого Иоанна и стоящих на коленях перед апокалиптическим зверем представителем различных сословий.

В силу этого, содержание I, IV, VI, X, XI и II листов могло прочитываться в аспекте осуществляющейся вечности, как часть неотчуждаемого пространства, в котором можно пребывать, становится частью сакрального времени и места, но которым нельзя просто любоваться и получать эстетическое удовольствие, что характеризует современное восприятие зрителем произведений искусств.

Однако стоит ли за этим только средневековое мировоззрение? Ведь в этих же гравюрах, где средневековая оценка и способ восприятия кажутся преобладающими, мы видим подчиненное законам перспективы изображение земли, далее и что очень важно, линию горизонта. Они присутствуют даже в заполнившем все небо «Хоре праведных» (лист XII).

Напомним, что изображение линии горизонта имело очень большое значение для искусства Возрождения и становления «ренессансного» видения мира [\[11, p.247-249\]](#). В картинах раннего итальянского Возрождения линия горизонта была местом зрительного объединения неба и земли и вместе с перспективой содействовала отчуждению изображаемого в трехмерное живописное пространство. При этом перспектива и горизонт были средством разрушения религиозного, «соучастливого» в аспекте вечности и утверждения «зрелищного» в аспекте земного времени восприятия изображенных событий [\[68, с. 35-38\]](#)

Однако, коль скоро в «Апокалипсисе» перспектива и линия горизонта сосуществуют с сориентированным на плоскость передним планом, они исполняют здесь несколько другие, особые функции по сравнению с живописью итальянского кватроченто. Перейдем к их рассмотрению.

Как уже говорилось, все гравюры, составляющие «Апокалипсис», взаимосвязаны и обладают высокой степенью единства. Объединяющим началом является текст, которому следует Дюрер и графический язык серии, - резкие контрасты света и тени, черного и белого, тонкое сочетание экспрессивных, рвущихся, изломанных и плавных, упругих линий рисунка. Тем не менее это произведение можно разбить на четыре группы отличающихся друг от друга гравюр. Определяющим критерием будут варианты использования Дюрером плоскостного (средневекового) и перспективного (ренессансного) способов организации материала.

В первую группу войдут два листа: «Сильный Ангел» (VIII) и «Заключение Сатаны» (XIV). Это типично ренессансные произведения, в них пространство неба и вынесенные на передний план фигуры подчиняются перспективе и органически сливаются с окружающим их ландшафтом.

Ко второй группе отнесем ксилографии, в которых преобладает средневековое видение мира. В них большую роль играет плоскость и либо нет последовательного применения

перспективы, либо отсутствует линия горизонта. Это «Семь светильников» (I), «Четыре всадника» (III), «Семиглавый дракон» (IX), «Искушение человечества» (XI), «Хор праведных» (XII).

Третью группу составят гравюры, где большое значение имеют вынесенные на передний план, на плоскость изображение неба и вместе с тем последовательно применяются перспектива и линия горизонта. Это «Небесные врата» (II) и «Небесное воинство» (X). В этих листах можно условно разделить верх от низа, передний план от заднего, оторвать средневековое видение мира от ренессансного, представить изображения неба и земли в качестве самостоятельных картин.

К четвертой группе отнесем те листы, в которых присутствует линия горизонта, изображение ландшафта подчинено законам линейной перспективы, но одновременно активную роль играет иконное, плоскостное начало. Они образуют настолько четкое единство, что нельзя отделить средневековую трактовку от ренессансной, не разрушив структурной целостности гравюр. Это «Открытие V и VI печатей» (IV), «Трубный глас» (VI), «Ангелы-мстители» (VII), «Клеймение праведников» (V), «Блудница Вавилонская» (XIII)

Обратимся к первой группе. Она важна для нас, как констатация того, что годы учения у М. Вольгемута, путешествие в Италию, знакомство с творчеством Мартина Шонгауэра оказали на молодого Дюрера свое плодотворное воздействие. Не подлежит сомнению, что изображение возвышающегося над землей Сильного Ангела (лист VIII), а также рожденного в жестокой борьбе идеального общества, хилиастического царства свободы, равенства, справедливости и благоденствия (лист XIV) могло быть убедительным лишь решенное с помощью ренессансных художественных средств. Надежду, что жертвы не напрасны, что человеческий род сохранит себя в тяжелых испытаниях, веру в торжество грядущей справедливости невозможно было выразить общедоступным, привычным, но отживающим языком уходящей эпохи. В этих гравюрах Дюрер показывает, что он хорошо знает приемы итальянских мастеров, способен видеть и изображать действительность как художник Возрождения. И тем более примечательно, что не это Дюрер считал главным и не это было положено им в основу «Апокалипсиса».

Рассмотрим вторую группу (I, III, IX, XI, XII листы). Перспектива и линия горизонта отсутствуют в этих гравюрах не случайно. Дело в том, что изображение тревожного ожидания Страшного Суда и чудесного обновления мира («Семь светильников»); восторг и благодарность достигших райского блаженства, праведников («Хор праведных») могли быть предельно доступными для понимания и сопереживания будучи выраженными в средневековых художественных канонах. Здесь Дюрер исходил из собственного религиозного сознания и обращался к таким же чувствам своих современников. То же можно сказать про гравюру «Искушение человечества» (лист XI). Интересно, что стоящая на коленях толпа очень напоминает фигуры донаторов перед изображением святых. Такая явно намеренная смена акцентов не могла восприниматься равнодушно. Вселенское поклонение апокалиптическому зверю, решенное в традиционном духе алтарных композиций XV-го столетия, должно было обладать сильнейшей степенью воздействия. Глядя на эти ксилографии, можно предположить, что Дюрер хорошо понимал роль и значение перспективы и линии горизонта в современном ему искусстве. То, что он использовал, точнее в данном случае как раз сознательно не использовал их, показывает лист «Четыре всадника».

Примечательно, что спустя два десятилетия, когда в основном утвердилось ренессансное видение мира и «зрительское» восприятие произведений искусства,

последователи Дюрера утратили этот избирательный подход. В знаменитой Библии Мартина Лютера, изданной в сентябре 1522 года в Виттенберге (гравюры выполнены в мастерской художников Кранахов) и в Библии Томаса Вольфа (издана в 1523 году, гравюры выполнены по рисункам Танса Гольбейна Младшего) в восходящих к «Апокалипсису» Дюрера изображениях "Четырех всадников" сделаны попытки передать сцену в реальном земном пространстве, ввести перспективу и горизонт [\[69, с. 330-331\]](#). В результате воплощение заимствованного у Дюрера сюжета получилось крайне примитивным и обедненным.

Такая же судьба ожидала и произведения других современников Дюрера, пытавшихся подражать «Апокалипсису», по желаящих исправить его художественные несообразности (произвольную трактовку перспективы, плоскостность одних фигур, объемность других, разведение земных и небесных событий на два разных пространства со своими точками схода и т.д.). Так, венецианский художник Джованни Андреа Вавассори в своих гравюрах, следуя прототипам Дюрера, но пытаясь привести их в соответствии с ренессансной стилистикой, получает абсолютно спокойные композиции, лишённые «дюреровской суггестии и концентрированного ощущения неотвратимого ужаса», «экзальтации и пронизывающего эсхатологического нерва» [\[70, с. 107-109\]](#).

Интересно, что не только неизвестный резчик из мастерской Кранахов, но и такой выдающийся художник, как Ганс Гольбейн Младший не сумел разглядеть достоинств произведения своего современника, не смог проникнуть в его специфику. То же самое можно сказать и про Мартина Лютера, который высоко ценил «Апокалипсис» Дюрера [\[69, с. 330\]](#) и вместе с Лукасом Кранахом Старшим отбирал из него материал для иллюстраций первого издания переведенной им на немецкий язык Библии.

В «Четырех всадниках» Дюрера горизонт и четкая перспектива отсутствуют. Поэтому пространство гравюры кажется предельно замкнутым и тесным для монументальных в своей экспрессии фигур. Всадники кажутся насильственно втиснутыми в небольшие размеры листа, они явно не умещаются в нем, отчего занимаемое ими пространство кажется стремительно расширяющимся. Благодаря этому данная сцена воспринимается как нечто происходящее вне земного и небесного пространств, все реального и сакрального времени, а как находящееся где-то между ними, легко с тем и другим соотносимое, а поэтому бесконечно более широкое: явление космического порядка.

Однако, хотя эта гравюра и является доминирующей над остальными, и именно она придает восприятию всей серии ощущение стремительного движения во времени и пространстве, она должна была остаться и осталась уникальной. В основу остального целого были положены иные принципы.

Перейдем к третьей группе. Гравюра «Небесные врата» (лист II) занимает в произведении Дюрера очень важное место. Она - пролог Страшного Суда, самое начало конца.

Мы видим, как над застывшей в тревожном ожидании землей отворяются небесные врата. Кажется, что в наступившей тишине слышен зловеющий скрип петель. На престоле восседает грозный Бог - отец, готовый творить жестокий, немилосердный суд. В этой гравюре мир небесный и мир земной не представляют собой единого целого, они изолированы, оторваны друг от друга. Дюрер добивается впечатления, что иконная плоскость неба, нависла над прекрасной, но увы, беззащитной землей и вот-вот раздавит ее. Такой способ организации материала оправдывает себя. Ибо для того, чтобы ярче представить кошмары светопреставления, необходимо было показать красоту

и величие того, чему суждено погибнуть, что предстоит потерять.

Дюрер с любовью изображает луга, тенистые рощи, горные вершины, бескрайнюю даль моря. С умиротворенной, дышащей тишиной и спокойствием природой гармонично сливаются, составляют с ней единое целое ухоженные дороги, уютные замки, благоустроенные города. Перед нами обжитый, преобразованный руками людей мир, «земное обиталище человека», которое как писал итальянский гуманист Джанотто Манетти, «не может быть лучше ни в действительности, ни в помыслах». [\[71, с. 65-74\]](#).

Здесь нужно отметить, что Лютер считал недопустимым смущать взоры верующих красотой тварного мира перед величием Божественного промысла. Поэтому на гравюре «Поклонение старцев и ангелов» (Библия Лютера 1525 год), выполненной на основе дюреровских «Небесных врат», изображения земли отсутствует [\[69, с. 338\]](#)

Эту по-хозяйски возделанную землю мы видим у Дюрера и в «Небесном воинстве» (лист X). Люди не могут, не должны оставаться в стороне, быть равнодушными к борьбе света и тьмы, добра и зла, поэтому Дюрер делает человеческий мир если не участником, то по крайней мере ее свидетелем. Здесь отчетливо проявляется гуманистический посыл, присутствующий в гравюрах Дюрера.

Возможно также, что в самой возможности разрыва заднего и переднего планов, т.е, неба и земли отразилась свойственная европейскому искусству XV-XVI веков борьба нарождающихся и отмирающих форм изображения и восприятия действительности. Художник уже умел изображать человека в реальном земном пространстве, использовал перспективу и линию горизонта, но будучи еще связанным традицией, ограничивал передний план (как правило с фигурами святых) занавесом, загородкой, стенкой. Они играли роль золотого фона, который в прошлом «выталкивал» изображения святых на молящегося, делал их объектом поклонения. А за условным фоном, часто высоко вверху изображался подчиненный перспективе, простирающийся до горизонта ренессансный пейзаж.

Хорошим примером этого может служить центральная часть алтаря св. Варфоломея, принадлежащий «the Master of the Saint Bartholomew Altarpiece». Фигуры святых Агнессы, Варфоломея и Кастилии прочно стоят на земле. Они величественны и монументальны. Но пространство, в котором они находятся, ограничено сзади условно-декоративным фоном. На уровне голов святых фон обрывается, открывая перед нами подчиненные перспективе бескрайние просторы реального мира. Это произведение можно отнести к попыткам представить новое отношение к миру в рамках его старого видения. О равноправном взаимодействии, взаимопроникновении средневековой и ренессансной художественной традиций в данном случае говорить невозможно. Художник просто отдает дань и старому, и новому, в одинаковой степени потакает благочестивым и интеллектуальным запросам заказчика.

Принципиально иной подход у Дюрера, который не просто следует традиции, а пытается извлечь из нее максимум полезного для себя.

В указанных нами гравюрах он решительно убирает все условные детали и смело ставит (пока только ставит) рядом друг с другом мир земной и небесный, время и вечность, с большей непосредственностью апеллирует к религиозному и одновременно

[\[68, с. 39-42\]](#) Линия горизонта скорее разделяет две противоположные художественные системы, ставит их одну против другой как тезис и антитезис в схоластическом трактате.

Еще Пьер Абеляр в своем трактате «Sic et non» отмечал, что противопоставление двух противоположенных начал (тезиса и антитезиса) с целью их дальнейшего примирения («concordantiae») побуждало читателей (в нашем случае – зрителей) более ревностно искать истину [см. 66, с. 213-312].

Значение линейной перспективы в этом случае состоит в том, что максимально заполненное, вызывающее к чувствам верующего, пространство неба не подчиняется ей. Но тем более гармоничным и прекрасным кажется выполненный согласно ее законам ренессансный пейзаж. Это усиливает дуалистическое противостояние земли и неба, тем более, что последнее стремится господствовать над человеческим миром не только сюжетно, но и композиционно.

Таким образом подчеркивается осуществляющийся в эпоху Дюрера разрыв в сознании людей между миром небесным, сакральным и реальным, земным; между пошатнувшейся вечностью и реальным человеческим временем.

Очень близко к рассматриваемой группе стоит ксилография Дюрера, сделанная в годы работы над «Апокалипсисом», которая называется «Святое семейство с зайцами». Здесь также можно усмотреть раздельное существование евангельских персонажей и простирающегося вдаль пейзажа. Фигуры ангелов, Иосифа и Марии с младенцем кажутся вынесенными на плоскость, могут быть объектами поклонения. Будь позади них нейтральный фон, перед нами было бы типично средневековое по структуре произведение. Между прочим, элементы фона косвенно присутствуют в виде низкой кирпичной ограды. Но здесь же Дюрер, используя глубокую перспективу, изображает ландшафт, и это изображение, оканчивающееся горизонтом, в отрыве от евангельских персонажей может рассматриваться как чисто ренессансное произведение, предполагающее единую точку восприятия.

Таким образом, здесь тоже присутствуют как бы две самостоятельных картины и соответственно, - два видения мира, принадлежащих средневековью и Возрождению. Но, как и в гравюрах третьей группы, они пока только стоят рядом, здесь нет естественной связи, взаимопроникновения, что присуще оставшимся, нерассмотренным нами листам «Апокалипсиса».

Четвертую группу составят гравюры, посвященные теме Страшного Суда, светопреставления. Правда, из этого контекста выпадает лист XIII – «Блудница Вавилонская», однако и он решен в таком же экспрессивном, динамичном ключе, как «Открытие VI печати» (лист IV), «Клеймение праведников» (лист V), «Трубный глас» (лист VI), «Ангелы – мстители» (лист VII). Для всех этих гравюр характерно единство масштаба, созвучие пропорций, убедительное изображение глубины пространства и, вместе с тем - активное использование иконного, плоскостного начала.

В «Вскрытии VI печати» плоскость извергающего огненный дождь неба и переполненного прижавшимися в ужасе друг к другу человеческими фигурами переднего плана естественно и непосредственно сочетается с расстилающимся до горизонта холмистым ландшафтом. Такой же ландшафт открывается перед нами между остриями разящих мечей в «Ангелах-мстителях».

То же самое можно сказать о ксилографиях «Клеймение праведников», «Трубный глас», «Блудница Вавилонская», в которых Дюрер вместе с плоскостью последовательно использует перспективу и ограничивает видимый земной мир резко прочерченной линией горизонта.

Так мы впервые сталкиваемся с удивительным совмещением средневекового и ренессансного взглядов на мироздание. Линейная перспектива, линия горизонта и тяготеющий к плоскости передний план уравновешенно, позволим себе сказать, диалогично взаимодействуют друг с другом. В результате перед нами открывается колоссальная по своей впечатляющей силе панорама гибнущего мира, уже обжитого, человеческого. Достаточно указать на горящие города и тонущие корабли в заливе, по-видимому, приплывшие из далеких, недавно, открытых земель. («Открытие VI печати», «Трубный глас», «Блудница Вавилонская»)

Эти листы обнаруживают трагическое созвучие рассмотренным выше гравюрам III группы, «Открытие небесных врат» (лист II) и «Небесное воинство» (лист X), в которых художник демонстрирует нам неповторимую красоту и величие преобразованной человеком земли.

Итак, в ксилографиях IV группы Дюрер осуществляет синтез: комбинируя линейную перспективу и элементы плоскости, он объединяет две системы мироздания и сплавляет их в картинах всемирной катастрофы в единое целое. Как указывает О. Бенеш, «справленные в единое целое небеса и земля являют собой космическую сцену, восходящую к отвлеченным композициям средневековья...Однако их предустановленность взрывается в этом хаосе *резко противоречащих* (курсив наш – Н.Б., М.Ф.) друг другу экспрессивных образов [\[72, с. 61\]](#). Такой шаг был возможен только в результате тщательного изучения и переработки Дюрером традиций немецкой поздней готики, и роль катализатора в этом процессе несут зрелые, стилистически развитые, переходящие в новое, ренессансное качество позднеготические формы.

При этом плоскость, а также линейная перспектива и линия горизонта, как средства художественного освоения действительности, активно ступают в борьбу мировых сил. Их диалогичное взаимодействие позволяет одновременно рассматривать ксилографии IV группы и эсхатологически, как давно ожидаемую, обрушившуюся на человечество катастрофу и с позиций зрителя, просто сравнивающего и соотносящего увиденное им с настроениями предреформационной Европы.

Если абстрагироваться от условия одновременности, то в первом случае пространство гравюр будет втягивать смотрящих в систему эсхатологических и хилиастических образов, станет двумерным, превратится для них в доподлинную, остро переживаемую, неотчуждаемую реальность. Соответственно переживанию пространства, категории времени прошлое, настоящее и будущее окажутся смешанными, спрессованными и будут обуславливать столь же смешанное их восприятие. В результате прошлое евангельского катаклизма как бы опрокидывается в настоящее и в тревожно ожидаемое будущее, а настоящее и будущее предреформационной Европы видится в библейском прошлом.

Во втором случае, т.е. при ренессансном, «зрелищном» подходе, запечатленные Дюрером события с помощью линейной перспективы отчуждаются в трехмерное графическое пространство, а из категорий времени господствующей и доминирующей становится категория «настоящего», ибо на первое место выдвигаются актуальные сравнения и аналогии с положением дел в католической церкви и немецких землях конца XV - начала XVI столетий.

Таким образом, в «Апокалипсисе» Дюрера перспектива и линия горизонта используются художником сознательно и целенаправленно. Они служат средством более образного воплощения событий «Откровения».

При этом перспектива и линия горизонта исполняют функции более сложные, чем в итальянской и нидерландской живописи кватроченто. Они не просто служат средством объединения неба и земли, средством отчуждения от зрителя изображения в трехмерное графическое пространство, но демонстрируют нам равноправное взаимодействие двух гигантских культурных пластов, двух противоположных взглядов на мироздание, двух художественных систем - отживающей средневековой и новой ренессансной.

Перспектива и линия горизонта, вступая в диалог с представленным в серии средневековым видением, активно формируют пространственно-временную ЭСХАТОЛОГИЧЕСКУЮ характеристику произведения. В результате пространства «Апокалипсиса» предполагает двойственное восприятие. Согласно установкам средневековья, снизу вверх и сверху вниз по вертикали и согласно мировоззрению Возрождения, справа налево и от себя вглубь. Соответственно, пространственно-временная характеристика серии может рассматриваться как пророчество св. Иоанна, в религиозном аспекте вечности, как нечто грядущее, уже начавшее осуществляться, и как просто изображение, определенным образом соотнесенное с современностью, обостренное и подчас трагическое восприятие которого не мешает взглянуть на него позрительно, со стороны, с позиций Возрождения.

Таким образом, мир «Апокалипсиса» может быть двухмерным и трехмерным, зрительным и умозраительным одновременно.

И есть все основания предполагать, что в «Апокалипсисе» мы сталкиваемся со смешанной (и в силу этого очень своеобразной) трактовкой категории времени и пространства. Она наглядно показывает самый переход пространственно-временных представлений средних веков к представлениям о времени и пространстве, присущих Новому времени. Не исключено так же, что перед нами один из вариантов ренессансного овладения категориями времени и пространства в искусстве Европы. Обращает на себя внимание его открытость и сознательная демонстративность, ведь две художественные системы взаимодействуют друг с другом на равных; их стилистический потенциал и выразительные средства используются всецело, с полной отдачей и как результат, с максимальной впечатляющей силой.

Демонстрируя перерождение основополагающих структурных элементов, Дюрер являет нам сам процесс рождения нового мира, разрушения средневекового мироздания и создает тем самым модель современной ему эпохи.

Нельзя не заметить, что Дюрер активно привносит в свое произведение дух современности [22, с. 38-44; 24, с. 65-66]. В вступительном листе «Мученичество св. Иоанна» мы видим площадь и улицы немецкого города, возможно Нюрнберга. Здесь же мы видим толпу горожан - современников художника. Их можно рассматривать не только как зрителей свершающейся казни, но и как зрителей «Апокалипсиса», ведь именно к ним было обращено произведение Дюрера [см. 70, с. 330].

Далее, в «Апокалипсисе» нашли отражение социальные конфликты и политическая борьба, потрясавшие Германию на рубеже двух столетий, персонажам Нового завета приданы портретные черты реальных исторических лиц [16, с. 175]. Поэтому над эсхатологическими мотивами прошлого безусловно возвышается «настоящее» - образ современной Дюреру эпохи, стремительно несущейся из средневековья к Новому времени.

Апокалиптические настроения предреформационной Европы, отраженные Дюрером,

определил взгляд на конечные судьбы мира и человечества, который мы можем наблюдать и в современном обществе [\[60, 70, 73\]](#). Именно эсхатологическая напряженность, возникшая в «эпоху Дюрера», стала основанием для формирования новой мировоззренческой позиции, выраженной в активном стремлении к преобразованию мира, к построению политических и национальных идеологем (апеллирующих к концепции хилиазма), появлению огромного количества мрачных сценариев, авторами которых стали сами люди, что получило название «секулярного апокалипсиса» [\[73, с. 16\]](#).

Сам Дюрер, если опираться на его дневниковые записи («О господи, даруй нам затем новый прекрасный Иерусалим, который спустится с неба, о чем написано в Апокалипсисе, священном и ясном евангелии, не затемненном человеческим учением» [\[28, т. 1, с. 152\]](#)), был сторонником хилиастического восприятия Откровения. В последней гравюре цикла «Заключение Сатаны» (лист XIV), небесный Иерусалим выглядит как обычный немецкий город, ничем принципиально не отличающийся от тех, что изображались на первых листах серии. В. Успенский отмечает, что «при всей фантазмагоричности образного строя «Апокалипсиса», он обращен к реальности» [\[70, с. 114\]](#). Со временем приземленная трактовка Апокалипсиса стала главенствующей, заслонив в общественном сознании Страшный Суд. Возникло представление об Апокалипсисе не как о грядущем приближении второго пришествия Христа, а как о череде пугающих катастроф. Апокалиптика становится жанром массовой культуры, появляется даже термин «пост-апокалипсис», подразумевающий мир после катастрофы, а не «новое небо и новую землю». В. Успенский полагает, что Дюрер сыграл свою роль в становлении «секулярного апокалипсиса», недаром многие образы его гравюр используются и в произведениях современной культуры [\[70, с. 115\]](#).

Таким образом, мы видим, что «Апокалипсис» Дюрера является уникальным произведением, оказавшим огромное влияние на мировую культуру. Гений Дюрера позволил разрешить в цикле гравюр на эсхатологическую тему противоречия гуманизма и Реформации, средневековой готики и ренессансного реализма. Произведение Дюрера дало толчок для развития апокалиптических настроений и образов, актуальных до сих пор в современном искусстве.

В заключение хочется отметить, что создание "Апокалипсиса" означало завершение важного этапа в творческом развитии самого художника. За годы работы над ним Дюрер освоил и переработал позднеготические художественные традиции, прошел путь немецкого XV столетия и совершил эволюцию от позднего готика до уровня выдающегося мастера Высокого Возрождения.

В этот период сформировались такие черты его искусства, как бескомпромиссный реализм, верность жизненной правде - природе, острая психологическая характеристика образов. Еще более важным представляется развитие Дюрера в чисто личностном, человеческом плане. Ибо вместе с накоплением знаний, совершенствовании мастерства, возрастало его самосознание. В это время были заложены основы того, что предопределило дальнейшие поиски, постоянное творческое горение, что заставило Дюрера всю жизнь "искать, учиться достигать, познавать и приближаться к некоей истине" [\[28, т.2, с. 26\]](#)

На автопортрете, написанном в год издания «Апокалипсиса» (Мадрид, Прадо, 1498) мы видим Человека-гуманиста, художника Высокого Возрождения. Строгим, спокойным взглядом смотрит Дюрер в будущее. Впереди лежали тридцать лет, целая эпоха,

названная впоследствии его именем.

Библиография

1. Ephrussi Ch. Albert Dürer et ses dessins. Paris, A. Quantin, 1882.
2. Wölfflin H. Die Kunst Albrecht Dürers. 4. Aufl. München, F. Bruckmann, 1920.
3. Friedländer M. J. Dürer der Kupferstecher und Holzschnittzeichner. Berlin. 1919.
4. Friedländer M. J. Albert Dürer, Leipzig : Insel-Verl., 1921.
5. Stechow W. Die Chronologie von Dürers Apokalypse und die Entwicklung von Dürers Holzschnittwerk bis 1498. Dis.phil., Göttingen, 1921.
6. Shellenberg G. Dürers Apokalypse. München, 1923.
7. Dvořák M. Dürers Apokalypse «Kunstgeschichte als Geistgeschichte». München, 1923.
8. Flechsig E. Albrecht Dürer, sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. Berlin, 1928.
9. Stadler Er. Dürers Apokalypse und seine Unikreis. München, 1929.
10. Escherich M. Albrecht Dürer. Die Apokalypse. Stuttgart-Berlin, 1934.
11. Panofsky E. Albrecht Durer. Princeton, 1948.
12. Yuraschek Er. Das Rätsel in Dürers Gottenschau. Die Holzschnittapokalypse und Nikolaus von Gues. Salzburg, 1955.
13. Arndt K. Dürers Apokalypse. Versuche zur Interpretation. Dis.phil., Göttingen, 1956.
14. Worringer W. Dürers Apokalypse «Faden und Gegenfragen». München, 1956.
15. Winkler Er. Dürer. Leben und Werk. Berlin, 1957.
16. Chadraha R. Dürers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung. Praga, 1964.
17. Kunze H. Albrecht Dürers Apokalypse. Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie. 1971. S. 26-53.
18. Бальтазар Х. У. фон. Молчание слова: путь Дюрера, пройденный с Иеронимом. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2022. 80 с.
19. Миронов А.Н. Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность. К характеристике эпохи Возрождения в немецком искусстве. М.: Изд-во ЛКИ, 2009. 423 с.
20. Недович Д.С. Апокалипсис Дюрера. М.: Печ. А. Снегиревой «Труд», 1915. 21 с.
21. Сидоров А.А. Гравюры Альбрехта Дюрера. М.: Геликон, 1918. 108 с.
22. Сидоров А.А. Дюрер. М.-Л.: Изогиз, 1937. 142 с.
23. Невежина В.М. Нюрнбергские гравюры XVI века. Крестьянская война и процесс безбожников. Гос. музей изящных искусств, 1929. 29 с.
24. Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. М.: Искусство. 1972.
25. Либман М.Я. Очерки немецкого искусства позднего Средневековья и эпохи Возрождения. М.: Сов. художник, 1991. 203 с.
26. Нессельштраус Ц.Г. Дюрер. 1421 – 1528. Л.: Искусство, 1961. 227 с.
27. Нессельштраус Ц.Г. Альбрехт Дюрере как книжный иллюстратор // Искусство книги. Вып.2. М., 1979.
28. Дюрер А. Дневники, письма, трактаты: в 2-х томах. Перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии Ц.Г. Нессельштраус. Л,-М.: Искусство, 1957.
29. Дюрер А. Письма и дневники. М.: АСТ, 2021. 304 с.
30. «Апокалипсис» Дюрера. Большая книга о конце времен. М.: Арт-Волхонка, 2022. 128 с.

31. Гурьянова Т. Н. Проблема немецкого Возрождения в западной и отечественной историографии // Вестник Казанского технологического университета. 2006. № 5. С. 197-202/
32. Марков А.В. Гравюра Дюрера «Адам и Ева» в истории русской мысли // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2021. № 4 (37). С. 469-473.
33. Южакова Е.В. «Меланхолия I» Альбрехта Дюрера: история интерпретаций // Известия Уральского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2010. № 4 (82). С. 206-217.
34. Sawday J. Durer and melancholy // The Time Literary Supplement. 2018. (6003).
35. Рахаев А.И., Гринченко Г.А. Произведения Альбрехта Дюрера в дискурсе масонского символизма // Культура и цивилизация. 2018. Том № 6. С. 49-58.
36. Ковба В.И., Чугунов Е.А. Крестьянская война в Германии в аспекте творческого сознания Альбрехта Дюрера // Журнал исторических, политологических и международных исследований. 2019. № 2 (69) С. 108-119.
37. Эсоно А.Ф. Альбрехт Дюрер: от Ренессанса к барокко: Эволюция теоретических взглядов // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение, Языкознание, Культурология. 2019. № 10. С. 129-138.
38. Griffiths A. Durer and Hitler (How Durer fitted into Nazi propaganda) // Print Quarterly. 1999. 16 (4). P. 371-372.
39. Черниенко И.Б. Германия на рубеже XV - XVI веков: эпоха и ее видение в творчестве Альбрехта Дюрера: автореф. дис. канд. ист. наук. Пермь, 2004. 27 с.
40. Багровников Н.А., Федорова М.В. Эволюция эстетических взглядов А. Дюрера в контексте философии Ренессанса // Философия и культура. 2022. № 6. С. 18-46. DOI: 10.7256/2454-0757.2022.6.38224 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38224
41. Weise G.M. Arthritis in the Durer family // Wiener klinische Wochenschrift 2007; 119(17-18):553-6. doi: 10.1007/s00508-007-0875-3. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17943408/>
42. Bednarska-Zytka I., Bednarska H. "Praying hands" of Albrecht Durer regarded by physicians // Archiwum historii i filozofii medycyny, Polskii Towarzystwo Historii Medycyny i Farmacji. February 1999. 62(3):201-6. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/11625707/>
43. Савоскул О. В поисках Дюрера. СПб.; М.: «RUGRAM_Пальмира», 2022. 325 с.
44. Апокалипсис Дюрера. Искусство во время чумы // Арт и Факты. Дата выхода 17 апреля 2019. URL: <http://www.litres.ru/66082129>
45. Когда гравюра интереснее картины? Дюрер в галерее Альбертина // Зачем я это увидел? Дата выхода 30 октября 2019. URL: <http://www.litres.ru/63716370>
46. Загадки Дюрера: что зашифровал художник в своих работах // Культура.РФ. Дата выхода 19 апреля 2022. URL: <http://www.litres.ru/67663606>
47. Альбрехт Дюрер и поиски себя. // Сноби/ы. Дата выхода 24 июня 2021. URL: <http://www.litres.ru/65640942>
48. Либман М.Я. Дюрер. М.: Искусство, 1957. 50 с.
49. Дурус А. Еретик Альбрехт Дюрер и 3 безбожных художника // Искусство. 1937. № 1. С. 65-70.
50. Рахаев А.И. Гринченко Г.А. «Святой Иероним А.Дюрера в контексте эзотерического символизма» / Материалы XII Международной научно-практической конференции «Cutting-edge science», г.Шеффилд, Англия, апрель-май 2016, С. 21-26.

51. Sullivan M.A. The Witches of Durer and Hans Baldung Grien // *Renaissance Quarterly*. October 2001. 53(2):333-401 DOI: 10.2307/2901872
52. Rodrigues M.H. Albrecht Durer and the 16TH Century Melancholy // *Visual review*. June 2020. 7 (2). DOI: 10.37467/gka-visualrev.v2.2547 URL: <https://journals.eagora.org/revVISUAL/article/view/2695>
53. Panofsky E., Saxl F. *Dürers „Melancholia I“*. Leipzig-Berlin, 1923.
54. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. *Saturn and Melancholy*. London, 1964.
55. Федорова М.В. Хайп-эсхатология или «игра в COVID-19»: изменение религиозного сознания в эпоху глобального кризиса // *Философская мысль*. 2021. № 1. С. 40 - 55. DOI: 10.25136/2409-8728.2021.1.34768 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34768
56. Арьес Ф. *Человек перед лицом смерти*. М.: Издательская группа «Прогресс», 1992. 528 с.
57. Делюмо Ж. *Цивилизация Возрождения*. Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ МОСКВА, 2008. 720 с.
58. Vovelle M. *Mourir autrefois*. Paris: Gallimard-Julliard, 1990.
59. Федорова М.М. Образ смерти в западноевропейской культуре // *Человек*. М., 1991, № 5. С. 25-41.
60. Поддубный Н.В., Трунов А.А. Реформация и хилиазм (идейные истоки современности) // *Историческая психология и социология истории*. 2015. № 1. С. 5–20.
61. Мурашкина С. Дюрер и начало новой эпохи // «Апокалипсис» Дюрера. Большая книга о конце времен. М.: Арт-Волхонка, 2022. С. 83-96.
62. Чернухина М.А. Категории пространства и времени в истории и философии культуры // *Вестник Тюменского государственного университета*. 2013. № 10. С. 29-36.
63. Иванов С.Г. Пространство и время в мировосприятии Средневековья и Возрождения // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2012. № 149. С. 43-51.
64. Виппер Б.Р. Проблема времени в изобразительном искусстве // 50 лет Государственному Музею Изобразительных Искусств им. А.С. Пушкина. М., 1962. 135-136.
65. Пуришев Б. Своеобразие немецкого Возрождения // *Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы*. М., 1967. С. 212-244.
66. Панофский Э. *Готическая архитектура и схоластика* // Панофский Э. *Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика*. СПб: Азбука-классика. 2004. С. 213-312.
67. Гуревич А. Я. *Категории средневековой культуры*. М.: Искусство, 1984. 350 с.
68. Данилова И.Е. *От Средних веков к Возрождению. (Сложение художественной системы картины кватроченто)*. М.: Искусство, 1975. 127 с.
69. Чилингиров А. Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства // *Древнерусское искусство. Зарубежные связи*. М.: Наука, 1975. С. 325-342.
70. Успенский В. Откровения Дюрера // «Апокалипсис» Дюрера. Большая книга о конце времен. М.: Арт-Волхонка, 2022. С. 97-115.
71. Манетти Дж. О достоинстве и превосходстве человека // *Образ человека в зеркале гуманизма: мыслители и педагоги эпохи Возрождения о формировании личности*

- (XIV— XVII вв.) / Сост., вступ. статьи и коммент. Н.В. Ревякиной, О.Ф. Кудрявцева. М.: Изд-во УРАО, 1999. С. 65-74.
72. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Духовные и интеллектуальные движения. М.: Искусство XXI век, 2014. 448 с.
73. Черенков М.Н. Реформация и апокалипсис секулярности // Богословские размышления 2017. №19. С. 13-23. DOI: 10.29357/issn.2521-179X.2017.19.13

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования статьи «"Апокалипсис" А. Дюрера: попытка философской интерпретации пространственно-временной проблематики цикла гравюр» выступает деятельность немецкого художника Альбрехта Дюрера. В статье рассматривается исторический контекст творчества живописца и графика и делается акцент на анализе серии его гравюр «Апокалипсис». Целью статьи автор видит рассмотрение «Апокалипсиса» как итога в развитии немецкого ренессансного искусства, анализ его структуры, пространственно-временной организации изображения и попытке "обозначить значение цикла гравюр Дюрера в развитии апокалиптической проблематики и образа смерти в мировой культуре».

Методология исследования автором не оговаривается. По большей части, в статье демонстрируется классический искусствоведческий подход, заданный еще Дж. Вазари, при котором анализ произведения искусства опирается на изучение биографии художника и сосредотачивается на особенностях его стилизованных приемов, композиции, художественных техниках. Однако автор статьи не ограничивается этой установкой и демонстрирует подходы, характерные для социальной истории искусств, стремясь показать влияние на художника социокультурной ситуации – Реформации и Крестьянских войн, требований заказчика, и смены стилей – плоскостного средневекового изображения и начинающей утверждаться установки Возрождения на линейную перспективу.

Актуальность исследования определяется рядом факторов: приближающимся пятисотлетним юбилеем смерти художника, актуализацией эсхатологических и апокалиптических настроений в современном обществе, значимости гравюрной серии «Апокалипсис» для визуализации конца времен.

Научная новизна статьи заключается в выделении автором в гравюрной серии «Апокалипсис» Дюрера четырех групп изображений, различающихся пространственно-временными характеристиками. Автор говорит о: 1) «типично ренессансных» изображениях, в которых присутствует перспектива и фигуры оказываются вписаны в окружающий ландшафт, 2) «типично средневековых» ксилографиях, в которых большую роль играет плоскость, 3) изображениях, в которых при доминировании средневекового способа видения мира в картину «вторгаются» возрожденческие мотивы – «последовательно применяются перспектива и линия горизонта», и 4) изображениях, в которых доминирует линейная перспектива, присутствует линия горизонта, но одновременно ключевые фигуры заполняют собой всю переднюю плоскость ксилографии.

Стиль статьи научный, характерный для искусствоведения. Автор адресует свою работу в первую очередь подготовленному читателю, для которого упоминание конкретной картины вызывает четкие зрительные образы. Возможно, поскольку статья не снабжена иллюстративным материалом, предполагается самостоятельная работа со стороны

читателя, по обращению к репродукциям упоминаемых изображений, без чего текст теряет смысл.

Структура статьи выстроена по линейному принципу разворачивающегося изложения результатов исследования творчества Дюрера. Хотя автор и не использует внутримагистральные подзаголовки, в тексте хорошо просматриваются тематические части: введение, общая характеристика гравюрной серии, авторская типологизация гравюр по четырем группам, заключение.

Содержание статьи полностью соответствует названию и заявленной проблематике. Во введении автор кратко характеризует исследования, посвященные творчеству немецкого художника, включая в обзор как зарубежные исследования, так и работы отечественных авторов. Определяет специфику исторического периода, в котором жил и работал Дюрер, останавливается на религиозных позициях художника и их влиянии на его творчество. Автор статьи подчеркивает значимость трех основных дихотомий, повлиявших на творчество Дюрера – идейных установок Гуманизма и Реформации, Средневековья и Возрождения, католичества и протестантизма.

В следующей части статьи автор обращается к общей характеристике гравюрного цикла «Апокалипсис», истории его создания, его оценкам современников и историков искусства. В статье делается успешная попытка представить значимость гравюр Дюрера для развития темы конца света, отмечается новаторство художника в трактовке этой темы, ее влияние на других художников.

Интересным выглядит обращение автора к теме времени в творчестве Дюрера. Она раскрывается в нескольких ракурсах. Первый из них – время художника и время зрителя, которые могут совпадать, для современников творца, или, различаться для большей части его зрителей, разделенных с ним историческими эпохами. Второй ракурс размышления о времени – обращение к различным типам времени апокалиптических событий – от повседневного времени, предшествующего началу конца, через напряженное время самого апокалипсиса к вечности бытия. Третий ракурс – тема способов передачи типа времени выразительными средствами. Наконец еще один взгляд на время – это «способы чтения» гравюр, которые у Дюрера сочетают вертикальный и горизонтальный подходы Средневековья и Возрождения.

Третья, самая значительная по объему часть статьи, посвящена структуре апокалиптической серии гравюр. Автор статьи подробно рассматривает вопрос соотношения структуры Апокалипсиса Иоанна Богослова и гравюрных листов Дюрера, отмечая сочетание в работе художника двух установок – стремление к буквальному воспроизведению библейского текста, с одной стороны, и самостоятельную компоновку, объединение глав на одной иллюстрации. В этой части, автор статьи подробно анализирует типы изображений на гравюрной серии, выделяя четыре группы образов, в зависимости от изображаемого художником пространства – разворачивающейся перспективы, плоскостного изображения, и сочетание этих двух подходов.

В заключении автор останавливается на значимости «Апокалипсиса» Дюрера для развития темы конца времен в живописи, его влиянии на немецкое искусство, место гравюрной серии для творчества самого художника.

Библиография включает 73 источника и фактически содержит упоминания всех значимых исследований творчества Дюрера. Для того чтобы иметь возможность обозначить масштаб исследований, посвященных немецкому художнику, и не увеличить объем статьи, автор использует такую «хитрость», как перечисление в одной сноске большой группы исследователей. Так, в первой сноске содержится ссылка сразу на 18 источников, во второй на 10. Безусловно этот авторский «ход» оценят ученые, только приступающие к изучению творчества немецкого художника, для которых автор значительно сократит время на поиск такого типа исследований.

Апелляция к оппонентам присутствует на протяжении всей работы, особенно активно, автор обращается к параллельным исследованиям во второй части, в вопросах, посвященных оценке творчества Дюрера, влиянии времени и социокультурной среды на его творчество.

Статья подставляет интерес в первую очередь для профессиональных исследователей творчества Дюрера, немецкой живописи и графики, историков искусства. Однако она будет полезна всем специалистам, в той или иной степени обращающихся к теме конца времен, эсхатологии, апокалиптики, интересующихся проблемой восприятия времени и пространства в различные периоды истории, влиянии не это общекультурных установок.