

Дильшат Харман, Александр Конев

Пандемос-старуха:  
трансформация неоплатонической концепции  
земной любви в гравюре Альбрехта Дюрера «Ведьма»

---

DILSHAT HARMAN, ALEXANDER KONEV

PANDEMOS THE HAG: NEOPLATONIC CONCEPT OF EARTHLY LOVE

TRANSFORMED IN ALBRECHT DÜRER'S ENGRAVING *THE WITCH*

ABSTRACT. The article deals with the interpretation of Albrecht Dürer's *The Witch* (c. 1502) as a representation of Venus in the form of an old woman. Back in the 1980s, researchers indicated that Dürer had borrowed the pose of the woman and her vehicle of transportation, a goat, from ancient images of Aphrodite Pandemos, but did not explain why the goddess of love had been turned into a hag. The choice of the iconographic source was influenced by the concept of two Venuses, interest in which has increased in Europe in the second half of the 15th – first half of the 16th centuries thanks to Marsilio Ficino (1433–1499), who provided it with an original interpretation in his commentary on Plato's *Symposium*. Having considered the image of Dürer's witch in the context of this interpretation and its reflection in Konrad Celtis' poem *Amores*, we come to the conclusion that the engraving testifies to the critical perception of Ficino's idea regarding the noble and sublime nature of earthly love, since Aphrodite (Venus) Pandemos is presented here in her "true" destitute and barren form. Analyzing the reasons for the change of the young goddess into an old witch, and the importance of the metamorphosis motif behind it, helps us understand how Neoplatonic thought was received in Northern European culture.

KEYWORDS: Albrecht Dürer, Konrad Celtis, Marsilio Ficino, Neoplatonism, Venus Pandemos.

---

«Когда старая баба, то и ведьма», — говорит один из персонажей гоголевского «Вия». Действительно, часто при слове «ведьма» нам представляется старая уродливая женщина, и она же фигурирует во многих сказках, историях, произведениях искус-

---

© Д.Д. Харман (Москва). dilshat.harman@gmail.com. Российский государственный гуманитарный университет.

© А.Н. Конев (Санкт-Петербург). alexnkonev@mail.ru. Государственный Эрмитаж.

ства. Однако, если говорить о визуальном образе ведьмы, то первые нам известные изображения колдуний вовсе не представляют женщин в облике старух. Только в конце XV – начале XVI вв. мы впервые встречаемся со старыми ведьмами в искусстве, и одним из самых ранних примеров является гравюра Альбрехта Дюрера «Ведьма» (илл. 1).

Этот эстамп не датирован, но по стилистическим признакам относится исследователями к 1500–1505 гг.<sup>1</sup> Внизу справа помещен зеркально перевернутой монограммой AD, размеры составляют 11,4 x 7,1 см. Действие на гравюре происходит в неидентифицируемом пустынном пейзаже: внизу на земле четверка крылатых путти в различных позах, а в воздухе, верхом на козле, задом наперед восседает обнаженная старуха с распущенными волосами и прялкой в руке. Из левого по отношению к зрителю угла сыплется нечто похожее на град, а множество диагональных линий показывает или лучи света, или дождь, или движение града.

«Ведьма» неоднократно привлекала внимание исследователей, однако до сих пор не существует ее однозначной интерпретации. Эрвин Панофский, указав на дуализм между меланхолической ведьмой и весельем путти<sup>2</sup>, обратил внимание на мотив «перевернутого мира» (то есть мира, в котором все правила превратились в свою противоположность): женщина едет на козле задом наперед, а монограмма художника перевернута<sup>3</sup>. Конрад Хоффман развил тему «перевернутого мира», исследовав связь работы с гравюрой Мастера Домашней книги, на которой изображен герб с перевернутым мальчиком (1485)<sup>4</sup>, а Эрика Титце-Конрат обнаружила иконографический источник для путти<sup>5</sup>. Важнейшими для понимания смысла дюреровской ведьмы стали работы Йенса Карстенсена и Чармиан Мезенцевой<sup>6</sup>, которые убедительно доказали, что при создании гравюры Дюрер вдохновлялся античными

---

<sup>1</sup> Mesenzeva 1983: 187.

<sup>2</sup> Panofsky, Saxl 1923: 149.

<sup>3</sup> Panofsky 1955: 121.

<sup>4</sup> Hoffmann 1972: 10.

<sup>5</sup> Tietze-Conrat 1916: 265–268.

<sup>6</sup> Carstensen 1982; Mesenzeva 1983.



Илл. 1. Альбрехт Дюрер, «Ведьма» (ок. 1500–1505).  
New York, The Metropolitan Museum of Art.

образами Афродиты Пандемос, нередко изображавшейся верхом на козле — этим же объясняется присутствие путти, часто вызывавшее недоумение. Известны итальянские изображения старух, которые повлияли на изображение ведьмы у Дюрера<sup>7</sup>, но остается непонятным, для чего мастер заменил молодую прекрасную Афродиту на старую некрасивую ведьму.

Этот вопрос остается без ответа и в более поздних обращениях к «Ведьме» Дюрера, где старость изображенной принимается как данность — так, например, Линда Халтс<sup>8</sup> просто утверждает, что тело ведьмы — пример интереса художников Ренессанса к изображениям старых людей и того, как старость может быть гендерно дифференцирована. Трудно не согласиться с мнением исследовательницы, что старуха Дюрера демонстрирует отношение современников художника к старым женщинам, но хотелось бы понять, почему в старуху превращается Афродита.

Нельзя здесь принять в качестве объяснения и мнение Вильгельма Ветцольдта<sup>9</sup>, согласно которому всё, что происходит на гравюре, объясняется верой людей того времени в ведьм и не нуждается в дополнительных объяснениях. Ни в текстах, посвященных ведьмам и их козням, которые в конце XV века циркулировали в Западной Европе (Дюреру могли быть известны «Молот ведьм» Шпренгера и Инститориса, впервые изданный в 1487 г., как и трактат «О ламиях» Ульриха Молитора, впервые изданный в 1488 или 1489 г.), ни в иллюстрациях к ним колдуньи не описываются/изображаются исключительно или даже преимущественно как старухи. В качестве возможного прецедента для Дюрера называют ксилографию из «Нюрнбергской хроники» (ок. 1493), где иллюстрируется история умершей ведьмы, уносимой дьяволом в ад. Однако в тексте хроники отсутствует указание на ее возраст, а на изображении можно разглядеть в качестве примет старости разве что отсутствие зубов и возможные морщины на лице.

---

<sup>7</sup> Tietze, Tietze-Conrat 1928: 54; Weisbach 1906: 50; Mesenzeva 1983: 195.

<sup>8</sup> Hults 2005: 73–75.

<sup>9</sup> Waetzoldt 1935: 77.

Что касается реальных преследований и процессов, которым художник мог быть свидетелем, то тут, за отсутствием полной статистики о возрасте осужденных колдуний в Германии конца XV века, сложнее сказать наверняка, однако в исторических работах последних лет регулярно высказывается мнение о том, что преобладание старух в качестве жертв охоты на ведьм — ложный стереотип<sup>10</sup>. В самом Нюрнберге Дюрер мог быть свидетелем ведевских процессов (в городе преследовали ведьм с 1434 года<sup>11</sup>), однако нам неизвестен возраст ведьм, представавших перед судом.

В этой работе мы хотели бы обратиться именно к причинам замены в гравюре Дюрера молодой Венеры на старуху. По нашему мнению, это действие несет в себе ключи не только к пониманию отдельной работы, но и позволяет пролить свет на рецепцию неоплатонизма в кружке немецких гуманистов, к которому он был близок. Мы считаем, что Дюрер, который, по выражению Михаила Либмана, «обладал своеобразным — грубоватым и ядовитым одновременно — юмором»<sup>12</sup>, совместил античную иконографию Афродиты Пандемос с описанием разгневанной возлюбленной в поэме немецкого поэта-гуманиста Конрада Цельтиса *Amores* (1501–1502), в тексте которого прекрасная женщина превращается в ведьму. Цельтис испытал значительное влияние теории любви, выдвинутой итальянским неоплатоником Марсилио Фичино, возвышающей как небесную, так и земную любовь. Однако Дюрер не просто иллюстрирует текст своего старшего современника, но предлагает собственную интерпретацию заложенных в нем смыслов. Законченное произведение одновременно предназначалось и для широкой аудитории (видевшей в изображенном только страшную колдунью), и для узкого круга «своих»,

---

<sup>10</sup> Levack 2006: 149–150.

<sup>11</sup> Всего с 1434 по 1505 г. (предположительно самая поздняя дата создания «Ведьмы») перед судом по обвинению в колдовстве предстало 11 женщин (и 1 мужчина). По всей видимости, ни для кого из обвиняемых дело не закончилось смертным приговором: судьба четырех из них неизвестна, Эльс Хеллин в 1477 г. оправдали, у Катарины Амбергер (1434 г.) отщипнули кусочек языка, Эльс Крамерин (1468 г.) заклеямили, остальных изгнали из города.

<sup>12</sup> Либман 1991: 138

способных увидеть в образе критику видения Венеры Пандемос у Фичино и Цельтиса. Нам представляется, что замысел «Ведьмы» несет в себе сатирические и поучительные элементы, отсутствующие у них, но характерные для рецепции неоплатонизма в нюрнбергском кружке.

Статья построена следующим образом: описав концепцию двух Венер в средневековой и ренессансной мысли, мы рассматриваем гравюру Дюрера в контексте распространения идей итальянского неоплатонизма в Германии и их отражения в книге Цельтиса. Мы выдвигаем тезис, что замена молодой женщины на старую на нашем эстампе должна была продемонстрировать «истинную сущность» богини любви и исследуем, каким образом критика Фичино и Цельтиса была обусловлена для Дюрера существующей средневековой традицией изображения кажущейся лживой красоты. Заключительная часть посвящена тому, как на Дюрера повлияли идеи метаморфозы тела в ренессансной и средневековой традиции.

*Любовь земная и небесная:*

*средневековая концепция двух Венер и видение Фичино*

После работ Йенса Карстенсена и Чармиан Мезенцевой среди искусствоведов нет никаких сомнений, что иконографическим источником дюреровской ведьмы была Афродита Пандемос, едущая на козле. Однако до сих пор не была исследована причина заимствования художником этого не встречавшегося с античности мотива, отсутствующего в работах как итальянских, так и немецких мастеров. Мы попытаемся объяснить его в рамках возрождения в гуманистических кругах интереса к концепции двух Венер, касающейся сопоставления двух видов любви, небесной и земной, одну из которых символизировала Афродита (Венера) Урания, а другую — Афродита Пандемос. Эта концепция появилась еще в античности, а с 1469 года, когда Марсилио Фичино закончил свой комментарий на «Пир» Платона, вновь стала предметом широкого обсуждения.

Как и про других богов и богинь, о рождении Афродиты разные греческие и римские авторы рассказывали по-разному. У Гесиода в «Теогонии» она рождается из пены, взбившейся вокруг отрезанного члена Урана, и носит имена «Пенорожденная», «Киферея», «Кипророжденная» (поскольку пристает сначала к Кифере, а потом выходит на берег Кипра), а в Илиаде Гомер делает Афродиту ребенком Зевса и Дионы.

Два мифа о происхождении Платон объединяет в своем диалоге «Пир» — так появляется концепция двух Афродит (позже двух Венер):

А этих богинь, конечно же, две: старшая, что без матери, дочь Урана, которую мы и называем поэтому небесной, и младшая, дочь Дионы и Зевса, которую мы именуем пошлой<sup>13</sup>.

Слово, которое русские переводчики передали как «пошлая», в оригинале звучит *πάνδημος*, то есть «всенародная». Такой эпитет, возможно, отсылал к объединяющей роли Афродиты — поклонение ей превращало обитателей полиса в единое политическое тело<sup>14</sup>. О поклонении этой Афродите несколько раз упоминает Павсаний, причем, рассказывая о святилище в Элиде, он упоминает о двух статуях двух Афродит:

Статуя той Афродиты, которая поставлена в храме и которую они называют Уранией (Небесной), сделана из слоновой кости и золота; она — произведение Фидия; Афродита стоит, опираясь одной ногой на черепаху. Священный же участок второй Афродиты окружен оградой, а внутри этого участка сделана терраса, на которой стоит медная статуя Афродиты, сидящей на медном козле. Это творение Скопаса. Эту статую называют статуей Афродиты Пандемос (Всенародной). Относительно значения черепахи и козла высказывать свое мнение я предоставляю желающим<sup>15</sup>.

Скульптуры работы Скопаса, описываемой Павсанием, до нашего времени не дошло, но, возможно, ее влияние сказалось на

<sup>13</sup> *Smp.* 8de (пер. С.К. Апта, сверенный А.А. Столяровым).

<sup>14</sup> Cerqueira 2018: 174.

<sup>15</sup> Paus. 6.25.1 (пер. С.П. Кондратьева под редакцией Е.В. Никитюк).

малых формах — зеркалах, камнях, — которые и сегодня можно найти в музеях<sup>16</sup> и которые, вероятно, мог видеть Дюрер. Одна такая камея находилась во второй половине XV века в собрании Лоренцо Медичи<sup>17</sup>. Отметим, что и до «Ведьмы» Дюрер мог обращаться к концепции разных Венер, о чем свидетельствует исполненный им около 1496–1497 гг. подготовительный рисунок к так и не осуществленной гравюре — *Pupila Augusta*<sup>18</sup>. Изображенная на втором плане в этой во многом остающейся загадочной композиции сцена с плывущей к берегу стоя на дельфине в сопровождении двух персонажей (ор или граций?) обнаженной фигурой сегодня большинством исследователей прочитывается как сцена рождения Афродиты. Эта работа и надпись на ней (*Pupila Augusta*, «августейшая сирота») еще в 1939 году были связаны с утерянной феррарской гравюрой, имевшей такую же надпись<sup>19</sup>. Сами слова «августейшая сирота» были впервые проинтерпретированы как имеющие отношение к Афродите Ги де Терварентом<sup>20</sup>: он предположил, что богиню могли так назвать ввиду отсутствия у нее матери, чью роль должны были частично принять на себя оры.

Античные представления об Афродите-Венере в Средние века и в эпоху Возрождения претерпели ряд изменений. Самое важное состояло в том, что деление на две (или больше, как у Цицерона в «Природе богов») Венеры приобрело значение главным образом нравственное. Такое отношение было характерно для аллегорического прочтения мифов, начавшегося еще в античности<sup>21</sup> и исходившего из того, что истории о богах и героях являются на самом деле выражением нравственных или философских идей, а сами боги и герои — аллегориями, воплощениями этих идей.

Как показал Жан Сезнек, античные боги никогда не исчезали из воображения и памяти средневековых людей<sup>22</sup>. Венера как бо-

---

<sup>16</sup> Cerqueira 2018: 175.

<sup>17</sup> Ныне в в Национальном музее в Неаполе, см. Mesentzeva 1983: 190.

<sup>18</sup> Windsor Castle, The Royal Library, Inv. no. 12175.

<sup>19</sup> Byam Shaw 1939: 246.

<sup>20</sup> De Tervarent 1950: 198.

<sup>21</sup> См. Элиаде 2010: 155 и далее.

<sup>22</sup> Seznec 1953: 3.



гиня любви имела право на существование и потому, что физическая любовь в Средние века не считалась исключительно греховным действием — и Августин, и философы Шартрской школы писали, что еще до грехопадения Адам и Ева были предназначены Богом к совокуплению и размножению с помощью плотской любви, но полностью контролируемой разумом. Проблема секса после грехопадения главным образом заключалась в том, что человек утратил контроль над своими членами<sup>23</sup>.

Земная любовь не была исключительно похотью, и здесь древнее деление на двух Венер оказывалось исключительно кстати, так как свойства сладострастия начали приписывать только одной из них. Так, в IX веке, комментируя Марциана Капеллу, Иоанн Дунс Скотт пишет о двух Венерах, называя одну из них *Voluptaria*, то есть сладострастной, а другую, жену Вулкана, — целомудренной, делая из этого вывод, что есть любовь целомудренная и любовь постыдная<sup>24</sup>. Чуть позже, в XII веке, автор «Третьего мифографа», пересказывая Ремигия Осерского, тоже сообщает, что есть две Венеры: целомудренная и скромная жена Вулкана и Волуптария, богиня удовольствия, мать Гермафродита. От этих разных Венер проистекают и два вида любви — благая и скромная, любимая мудростью и добродетелями, и постыдная и злая, через которую мы склоняемся к порокам<sup>25</sup>.

Тогда же, в XII веке, Бернард Сильвестр проводит четкое разграничение: одна Венера олицетворяет грех, а другая — закон:

Венер же, как мы читаем, две: одна законная, другая — богиня разнужданности. Законная Венера, как мы читаем, есть вселенская музыка, то есть размеренное отношение всего во вселенной, которое другие называют Астреей, природной справедливостью. Она обретается в стихиях, в звездах, во временах, в одушевленных существах. А бесстыдная Венера, богиня разнужданности, есть плотское вожделение, мать всякого беспутства<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Есопотоу 1975: 17–19.

<sup>24</sup> Есопотоу 1975: 21.

<sup>25</sup> Есопотоу 1975: 21–22.

<sup>26</sup> Бернард Сильвестр 2018: 160–161 (пер. Р. Шмаракова).

Конечно, не у всех средневековых авторов мы найдем это деление — так, у Алана Лилльского в «Плаче Природы» Венера одна, но она то поступает согласно требованиям Природы, и тогда хороша, то преступает их, и становится дурной. В светской же литературе XIII–XIV веков чаще мы встречаемся с отрицательным видением богини, и уже становится не важно, одна она или две. В «Морализованном Овидии», средневековом переложении «Метаморфоз», существующим в разных версиях с XIV в., перед читателем сначала предстают две Венеры. Автор рассказывает, что когда Венера Великая появилась на свет из пены, поднявшейся от отрезанного члена Сатурна, упавшего в море, Юпитер влюбился в нее. Он вступил с ней в связь, и от нее родилась Венера, богиня любви. Как только Юпитер увидел ее, то влюбился и в свою дочь, и от связи со второй Венерой появились на свет Йокус и Купидон. Но в следующем за этим рассказом пояснении различия между двумя богинями нет: любая Венера означает похоть и влюбленную женщину. Автор предостерегает читателя о том, что похоть и злоба рождаются от чрезмерного изобилия, один порок влечет за собой другой, и чем больше человек грешит, тем больше ему это нравится. Такую же дурную Венеру читатель видит и в «Романе о Розе», где богине и ее сыну Амору противостоят Разум и Целомудрие. Венера в этих произведениях понимается, по замечанию Сары Кэй, как «сила, эквивалентная первородному греху»<sup>27</sup>. Так же как первородный грех стал результатом непослушания Адама Богу-Отцу и чувственности Евы, так и бунт Юпитера против отца-Сатурна положил конец Золотому веку и разбудил ненасытные плотские аппетиты.

То же мы видим и у Боккаччо в «Генеалогии богов». Ссылаясь на многих античных авторов (Цицерона, Макробия, Аристотеля, Овидия, Помпония Мелу), он стремится дать читателям всю полноту информации о богине и рассказывает о тройной Венере. Дочь Неба и богини День соединяет в себе черты порождающей потомство и небесной (астрологической планеты Венеры). Третья

---

<sup>27</sup> Кау 1997: 13.

же Венера, блудница, появилась на свет после того, как Сатурн оскопил своего отца Урана (Небо) и бросил его член в море. При этом самое важное для итальянского писателя — не различие Венер, но то, что все три имеют огромную власть над человеком, склоняя его к любви — будь то к благородной, эгоистической или животной. Он подчеркивает близость любви к сумасшествию и ее парадоксальную природу<sup>28</sup>.

Несмотря на различные подходы к пониманию Венеры и ее деления на две или больше богинь, чаще всего мы встречаем два разных лика земной любви: один естественный, связанный законом и таинством, находящийся в гармонии с вселенной, другой — незаконный, извращенный, грешный<sup>29</sup>.

Марсилио Фичино предложил совершенно новое видение Венеры, появившееся под значительным влиянием «Эннеад» Платона. Он излагает свою концепцию в комментарии на «Пир» Платона (написан в 1469 г., напечатан в 1484), в VII главе Второй речи. Фичино, изложив теорию Платона о двух Венерах, объясняет, как платоники понимают небо — отца небесной Венеры: это высший бог или высшее тело. Ум же этого тела называется разными именами, в том числе и Венерой. Фичино раскладывает ум на составляющие: Сатурн — сущность этого ума, Юпитер — его жизнь, а Венера — мышление. Кроме того, он упоминает, что Венера — еще и одно из названий души мира («потому, что порождает низшие тела»<sup>30</sup>). Таким образом, он сразу дает метафорическое толкование мифа о порождении небесной Венеры. Продолжая толковать, Фичино называет рождение первой Венеры рождением без матери, имея в виду отсутствие связи ума с тленной материей.

У второй Венеры есть и отец, и мать. Отец ее — Юпитер (выше Фичино упомянул, что Юпитер — тоже одно из имен мировой души, поскольку он «движет небесные тела»), а мать, по любопытному выражению Фичино, ей «приписывают», поскольку она вся рассеяна в материи — и следовательно, должна иметь с ней

---

<sup>28</sup> Mulryan 1974: 35.

<sup>29</sup> Esonotou 1975: 20.

<sup>30</sup> Фичино 1981: 157. Здесь и далее пер. А. Горфункеля, В. Мажуги, И. Черняка.

связь. Подытоживая, автор пишет, что «Венера двойка», и одну определяет как «мышление, которое мы полагаем в ангельском уме», а другую — как «порождающую силу, приписанную мировой душе»; одна «возносится к умопостижению божественной красоты», другая — «к порождению той же красоты в телах»<sup>31</sup>.

Фичино подробно объясняет совместную работу двух Венер: сначала одна «заключает в себе сияние Божества» и каким-то образом передает его второй, а затем та переносит отдельные искры этого сияния в материю мира. Из-за этих-то искр тела представляются нам красивыми. Воспринимая их через глаза, человек реагирует двойко — дело в том, что, по мнению Фичино, в нашем духе тоже представлены две Венеры: через способность понимать и способность порождать. Первая реакция — наша первая Венера (ум) любит образ прекрасного человеческого тела как божественный образ и может вознестись к нему. Вторая реакция — наша вторая Венера (Фичино не называет ее) «страстно желает породить подобную ей форму» — видимо, речь идет о сексуальности. Желание созерцать и желание породить красоту Фичино называет Эротами.

Итак, объяснив, что две Венеры Платона — это мышление и порождающая сила, и описав, как вместе они делают тела (прежде всего, человеческие) красивыми для других людей, Фичино далее Венерами называет и две способности человека — понимать и порождать, — а желание делать то или другое — Эротами.

Завершается глава разъяснением Фичино того, что у Платона понимается под злоупотреблениями любовью: это случается, когда человек «пренебрегает созерцанием» или «формы тела предпочитает красоте души». Желание породить нужно умерять, поскольку красота души и созерцание всё-таки более возвышенны, нежели красота тела и физическое соединение.

Настолько положительного понимания Венеры как чувственной любви в европейской христианской культуре еще не было. Влияние этой трактовки было настолько велико, что неоплато-

---

<sup>31</sup> Фичино 1981: 157.

низм «становится главным дискурсом Ренессанса в обсуждении любви и любовного желания»<sup>32</sup> — тенденция, достигшая апогея в XVI веке, когда, по мнению Эрвина Панофского, вслед за популяризацией идей Фичино благодаря более просто написанным и доступным пониманию диалогам о любви художники начали переводить в образы его концепцию. Панофский считал, что флорентийские художники начали это делать еще раньше — так, он предложил понимать две работы Боттичелли 1480-х гг. — «Весну» и «Рождение Венеры» — как парные, сопоставляющие небесную и земную любовь<sup>33</sup>. В 1969 г., в книге, посвященной Тициану, Панофский сделал концепцию Фичино ключом к пониманию полотна художника, хранящегося в галерее Боргезе в Риме. Он трактует женщин, изображенных на ней, как «Венер-близнецов» Фичино, а Купидона между Венерами — как неоплатоновскую «веру в то, что любовь — движущая сила космического „круговорота“ — действует как посредник между небом и землей»<sup>34</sup>. Интерпретация Панофского, хотя и достаточно убедительная, не была единственной — другие ученые понимали персонажей картины иначе: невесту рядом с Венерой<sup>35</sup>, Правду<sup>36</sup> и т.д. Однако и по сей день она остается наиболее влиятельной.

Можем ли мы рассмотреть «Ведьму» Дюрера как своеобразный ответ на идеи Фичино? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, прежде всего нужно понять, каким образом он мог с ними познакомиться.

#### *Дюрер и кружок нюрнбергских гуманистов*

Альбрехт Дюрер, происходивший из семьи ювелира, не получил хорошего образования. Хотя, скорее всего, он неплохо знал латынь<sup>37</sup> (возможно даже, читал Плиния и Витрувия в оригина-

<sup>32</sup> Leushuis 2017: 2.

<sup>33</sup> Панофский 1998: 169–175.

<sup>34</sup> Panofsky 1969: 109–138.

<sup>35</sup> Barolsky 1998.

<sup>36</sup> Robertson 1988.

<sup>37</sup> Price 2003: 10; Waetzoldt 1935: 93 и далее.

ле) и советовал молодым художникам учить этот язык<sup>38</sup>, но древнегреческий оставался за пределами его возможностей. Поэтому, например, Евклида, нужного ему для понимания пропорций, он читал в переводе на латынь<sup>39</sup>. Интерес Дюрера к теории и к интеллектуальным занятиям в целом объясняют и примером ученых итальянских художников, и тем, что художник с ранней юности, еще будучи подмастерьем у Михаэля Вольгемута, работал надсилографиями, иллюстрирующими печатные книги<sup>40</sup>.

Ближайшим другом и покровителем Дюрера был Виллибальд Пиркгеймер (1470–1530) — отпрыск богатой нюрнбергской семьи. Нюрнберг поощрял не только торговые, но и образовательные связи с Италией, и купцы-патриции часто посылали сыновей учиться туда — так произошло и с Виллибальдом. В Италии он провел 7 лет, обучаясь в Падуе (там в 1488 году 18-летний Пиркгеймер слушал лекции о Платоне и Аристотеле и учил греческий) и вернувшись в Нюрнберг только в 1495 году. Он превратил дом Пиркгеймеров в центре города в место встреч своего рода гуманистического кружка: там останавливались во время своих приездов в Нюрнберг Мартин Лютер, Филипп Меланхтон, Ульрих фон Хуттен, племянник Пико делла Мирандола Франческо и другие. В кружок входили нюрнбергские патриции и видные городские фигуры — среди них были член совета и бургомистр Каспар Нютцель (1471–1529), медик и автор «Нюрнбергской хроники» Хартманн Шедель (1440–1514), юрист и дипломат Кристоф Шейрль (1481–1542). С еще большим количеством гуманистов, включая Эразма Роттердамского, Виллибальд Пиркгеймер переписывался. Дюрер иллюстрировал книги из библиотеки Пиркгеймера, в том числе и написанные на греческом<sup>41</sup>; приня-

---

<sup>38</sup> Предполагается, «чтобы он [будущий художник] умел хорошо читать и писать и знал бы латынь, чтобы понимать всё написанное» (Дюрер 1957: 11; пер. Ц.Г. Нессельштраус).

<sup>39</sup> Сохранился экземпляр, принадлежавший Дюреру. На нем его монограмма и собственноручная надпись: «Эту книгу я купил в Венеции за один дукат в 1507 году».

<sup>40</sup> Price 2003: 12.

<sup>41</sup> Bach 1999; Price 2003: 14.

то считать, что некоторые работы Дюрера рубежа XV и XVI веков на классические и мифологические сюжеты были созданы по заказу членов «кружка Пиркгеймера» и по составленной ими программе. На родине Пиркгеймер много писал и переводил — среди его переводов с греческого были и работы Платона — но несмотря на знание деятельности и идей Фичино (он называл его достойным вечной памяти за его труды над наследием Платона<sup>42</sup>) и некоторый энтузиазм в их отношении, мысль Пиркгеймера не была сильно ими затронута<sup>43</sup>.

Гораздо большее влияние итальянских неоплатоников испытал частый гость в доме Пиркгеймера, старший современник Виллибальда и Альбрехта и вдохновитель многих немецких гуманистов поэт-лауреат Конрад Цельтис (1459–1508). Он посетил Италию (в том числе и Флоренцию) как раз в 1487 году, в разгар полемики Пико делла Мирандола и Марсилио Фичино о любви. Автор советского биографического очерка о Цельтисе А.Н. Немилов даже полагает, что встреча с итальянским философом произвела такое сильное впечатление на поэта, что он стал «первым апостолом фичинизма среди немецких гуманистов»<sup>44</sup>. Так ли это или нет, но в 1491 году, по возвращении из странствий, Цельтис читает в университете Ингольштадта целый курс, посвященный «Пиру» Платона. Виллибальд Пиркгеймер иногда рассматривается чуть ли не как единственный источник Дюрера в том, что касается ученого гуманизма и неоплатонизма, но этот взгляд подверг критике еще Дитрих Вутке в своей работе, посвященной взаимоотношениям Дюрера и Цельтиса<sup>45</sup>. Их могли связывать долгие дружеские и профессиональные отношения. В 1492–1496 гг. Цельтис то и дело наезжает в Нюрнберг, где общается с астрономами Региомontanом (именно его дом впоследствии приобрел Дюрер!) и Бернхардом Вальтером, реорганизует школьное обучение, а в 1495 г., как раз когда из Италии возвращается Пиркгеймер (и, возможно,

---

<sup>42</sup> Spitz 1959: 123.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Немилов 1990: 347.

<sup>45</sup> Wuttke 1981.

Дюрер), бежит туда от чумы. Цельтис нигде не остается надолго, но везде вдохновляет близких ему по духу любителей античности образовывать братства-*sodales*, объединенные общей целью возрождения античности и «перенесения» ее из Италии в Германию. Нюрнберг Цельтис любил и описывал как место, где живут его единомышленники:

...ехал я, Цельтис,  
В Норик правя коня к достолюбезным стенам,  
Где благородный мой друг Вилибальд Пиркгеймер умеет  
Греческим слогом своим знатно украсить латынь,  
Где и другие живут собратья по верному толку, —  
Мы философией все связаны были святой<sup>46</sup>.

В 1502 году он в очередной раз приезжает в Нюрнберг, чтобы проследить за тем, как идет подготовка к печати его сборника, включающего в себя и поэтическую книгу *Amores* (полное название «Четыре книги любовных элегий соответственно четырём сторонам Германии»), и книги, содержащие найденные Цельтисом в одном из немецких монастырей пьесы средневековой монахини Хротсвиты. Их печатала *Sodalitas Celtica*, то есть, кружок, носивший имя Цельтиса, и создание книги как произведения искусства было своего рода общим усилием, в котором принимал участие и Дюрер со своими учениками. Интересно, что хотя типография, в которой создавались печатные издания, до сих пор не определена, это был первый случай применения шрифта «Антиква» в Нюрнберге, что свидетельствует о подчеркнутой связи с традициями итальянского гуманизма и ориентации на античность<sup>47</sup>. Еще раньше поэт пишет несколько эпиграмм (не были опубликованы при жизни Цельтиса), восхваляющих мастерство Дюрера и побуждающих его скорее исполнить ксилографию с изображением Философии для его книги. Позже, когда Цельтис скончался, став одной из жертв первой эпидемии сифилиса в Европе (1508 г.) Дюрер поместил его рядом с собой в центре алтарного образа «Де-

<sup>46</sup> Цельтис 1990: 189 (пер. З.Н. Морозкиной).

<sup>47</sup> Wuttke 1981: 126.



сять тысяч мучеников» — поэт и художник с горечью наблюдают за казнями и пытками<sup>48</sup>.

Период между 1500 годом и началом итальянской поездки в 1505 году многими исследователями в целом считается важным для художника, изменившим многое в его отношении к искусству. Панофский называет его временем рационального синтеза, а Федя Анзелевский полагает, что именно тогда, под влиянием Цельтиса и итальянского художника Якопо деи Барбары, жившего в Нюрнберге с конца апреля 1500 года, Дюрер делает сознательную попытку найти новые основания для своего искусства и ищет их в том числе и в неоплатонизме<sup>49</sup>. Мы не знаем точного времени создания «Ведьмы», но 1502 год — весьма вероятная дата. Получается, что приблизительно в то время, когда Дюрер напечатал этот листок, он находился в тесном рабочем контакте с Цельтисом, лично знавшим Фичино, и, что самое важное, участвовал в создании его книги, чью основную часть составляли любовные элегии. Скорее всего, Дюрер знал об элегиях раньше — к 1500 году писцом Йоханнесом Розенпергером была закончена трехтомная рукопись, снабженная надписью «Conradi Celtis Protucii Poetae Laureati sum et amicorum»<sup>50</sup>, предназначенная, судя по ней, всему кругу нюрнбергских гуманистов. Сохранились ее фрагменты, в том числе и часть *Amores*<sup>51</sup>. Разговоры о печатном издании велись с 1499 года, и дело затянулось только по финансовым соображениям<sup>52</sup> (в конце концов его субсидировал император Максимилиан, чем отчасти и объясняется посвящение ему и изображение его на одной из иллюстраций). Таким образом, учитывая давнюю циркуляцию текстов и непосредственное участие Дюрера в работе по их оформлению, логично было бы попытаться найти в поэме Цельтиса ключ к пониманию гравюры «Ведьма».

<sup>48</sup> Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 835; см. Panofsky 1942; Bacon 2013.

<sup>49</sup> Anzelewsky 1981: 93–119.

<sup>50</sup> «Я принадлежу Конраду Цельтису Протуцию, поэту-лауреату и его друзьям».

<sup>51</sup> Ныне в Австрийской Национальной библиотеке.

<sup>52</sup> Wuttke 1981: 141–143.

*Неоплатонические идеи в книге Конрада Цельтиса  
Amores и ее влияние на гравюру «Ведьма»*

*Amores* строится вокруг числа четыре. После посвящения императору Максимилиану, в котором поэт утверждает, что в четырех книгах заключаются четыре стороны Германии, времена года, «изменения неба под главными его знаками»<sup>53</sup>, возрасты человека и всё «то, что достойно упоминания в Германии», следуют такие части: «Хазилина, или же Юность, или же Висла и Восточная сторона Германии», «Дунай, или же Возмужалость, или же Эльзула Норская и полуденная сторона Германии», «Рейн и Урсула Рейнская, или же Зрелость, или же Западная сторона Германии» и «Кодон, или Старость, или Барбара Кимврская и северные области Германии». Каждая книга состоит из ряда элегий, написанных (за одним исключением) от лица самого Цельтиса и повествующих о его путешествиях в четыре области Германии и любовные страдания и блаженства, испытанные в каждой из них. В начале книги Цельтису 25 лет, а в конце 40 (что он считает старостью), и в последних строках поэмы он заявляет, что «скликает уже всех нас могильный сосуд». Шесть иллюстраций для этой части книги были созданы, скорее всего, в мастерской учителя Альбрехта, Михаэля Вольгемута, и только две (одна из них подписана) — Дюрером. Это Цельтис, подносящий книгу императору Максимилиану, и Философия, восседающая на троне в окружении четырех ветров и медальонов с изображениями Птолемея, Альберта Великого, Платона и Цицерона / Вергилия. Другие иллюстрации в начале книги включают в себя венки-диаграммы с указанием четырех направлений, возрастов, рек и городов, соответствующих каждой части книги (на титульном листе), Цельтиса в процессе письма, окруженного античными богами, Гераклом и музами. Далее каждая часть предваряется ксилографией, на которой изображена (иногда довольно точно) местность, о которой идет речь, люди соответствующего этой части возраста и зодиакальные знаки.

---

<sup>53</sup> Цельтис 1990: 139 (пер. З.Н. Морозкиной).

Цельтис выступает здесь не как философ, а как поэт, поэтому его мысли о любви высказываются не в виде стройного рассуждения, но рассыпаны по всему тексту. Наиболее последовательно они излагаются в посвящении императору Максимилиану в начале книги. В нем мы читаем, что существует два вида любви: честная, «благодаря которой небо, земля и всё на земле в некоем постоянном расположении и молчаливом согласии желает смешаться, соединиться и сочетаться браком», и постыдная и грязная, присущая животным. Автор объясняет, что философы называют любовь началом природы, а мы «всеблагим и величайшим Господом», который, будучи любовью сам, дал и человеку, и всем живым и некоторым неодушевленным существам на земле силу и достоинство любви. В доказательство своих слов Цельтис приводит мнение Аристотеля о третьем начале природы, тайном влечении активных и пассивных сил, но от этой похвалы любви довольно резко переходит к тому, что от нее нетрудно и с ума сойти. Он настаивает на том, что его книга предостерегает от дурных и опасных страстей, но учит скромности и воздержанию в любви. Ту же мораль предлагает поэт и в самом конце книги, обращаясь уже непосредственно к юношам-читателям, еще раз подчеркивая, что его песни вовсе не игры, но имеют своей целью — она же и цель философии — изучение нравов и страстей.

На первый взгляд кажется, что Цельтис слегка кривит душой, потому что некоторые фрагменты его элегий можно назвать даже не эротическими, а порнографическими. Тем не менее, этот подход хорошо согласуется с видением чувственной любви, предложенным Фичино. Для итальянца вожделение опускается из области зримого в область осязаемого, поэтому его не называют любовью. *Amor ferinus*, «животная любовь», — недуг, а не порок<sup>54</sup>. Именно такое животное вожделение, похоть ради похоти, и называет Цельтис постыдной любовью. Схватки на ложе со своими возлюбленными он таковыми не считает. В неоплатонической вселенной люди и предметы могут быть соединены таинственными свя-

---

<sup>54</sup> Панофский 2009: 241.

зиями, и любящие сердца образуют подобные пары. Этим движением душ и сердец навстречу друг другу, предреченным сверху звездами (астрология имеет для Цельтиса огромное значение, как и для Фичино), оправдывается не просто физическая любовь между мужчиной и женщиной, но и нарушение человеческих законов: первая и третья любовницы Цельтиса замужем, но он нигде не выказывает сокрушения и раскаяния по этому поводу. Важно, что такая любовь соответствует естественному порядку вещей. Осуждает автор тех, кто его нарушает: похотливцев, которые берут в жены совсем юных девочек, не способных еще к зачатию, и священников, не удовлетворяющихся одной возлюбленной, но из распутства бесчестящих одну за другой.

Таким образом, обращение Дюрера к мотиву Венеры земной вполне можно объяснить влиянием книги Цельтиса. Вряд ли случайным совпадением можно объяснить и число амуров — их четверо, как и число любовей поэта. Оттуда же мог быть взят и мотив старухи, заменяющей молодую женщину на козле. В четвертой книге поэт попадает в Любек и заводит связь с местной жительницей Барбарой. Ему уже 40, он несколько преувеличенно описывает свои немощи и морщины, и Барбара, как мы узнаем, тоже не так уж и юна. В одной из элегий, написанной от ее лица, она упрекает поэта за неверность и грозит ему карами. Оказывается, она хорошо знает различные заклинания и магию (в том числе упоминается вызванный ею град, побивший плоды, — а именно он изображен на гравюре Дюрера), с помощью которой может навредить Цельтису. Ее монолог кончается словами:

И покуда душа подпадает под власть заклинаний  
И не пресекалась меж нас сила искусств колдовских;  
И поражают страсть и похоть седых старушонок,  
И от ревности злой старую ведьму трясет,  
Знай: дотоле мне ты ненавистен и девка несносна,  
Та, что уловкой тебя вмиг у меня увела<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Цельтис 1990: 228 (пер. А.В. Парина).

Этот фрагмент можно понять в том смысле, что она саму себя называет старухой. Предположение подтверждается, когда Цельтис в одной из следующих элегий объявляет о том, что его любовь к Барбаре кончилась. Он называет ее чресла дряблыми, перси ссохшимися, сосцы жесткими, спину сморщенной, а тело холодным, и заканчивает свою речь признанием в том, что предпочитает в постели нежную деву старухе, пусть даже и дающей ему деньги. Деньги, упоминающиеся в этой элегии несколько раз, несомненно отсылают читателя к популярному в XV–XVI веках топосу «неравной пары»<sup>56</sup>, где изображали старика или старуху, деньгами покупающих ласки девушки или юноши. Данный топос кажется не имеющим отношения к описываемой поэтом ситуации — ведь он и сам не молод, — но он вводит важную ассоциацию с бесплодием подобной любовной связи. Ведь если у старика от молодой женщины могли быть свои дети (впрочем, чаще полагали, что это дети тайного любовника жены), то старуха уже никак не могла иметь потомства. Именно поэтому современник Дюрера немецкий поэт Себастьян Брант в «Корабле дураков» называет брак со старой и богатой женщиной безрадостным — ведь у мужа никогда не будет детей.

Мотив старости чрезвычайно важен в рамках понимания Фицино и Цельтисом чувственной любви как положительной только в том случае, если она является желанием породить подобную себе форму. Барбара стара (то есть уже бесплодна) и, следовательно, связь с ней может быть порождена только чистой похотью и выходит из разряда «оправданной» земной любви. Тем не менее, в следующей элегии события принимают совершенно неожиданный поворот: начинается весна, земля рождает новые растения и цветы, и сочинитель испытывает прилив сил и сладострастия. Он призывает Барбару развеселиться, выйти в сад, снять платье и предаться с ним любовным утехам. После этого, потешив душу и тело, Цельтис обещает прикоснуться к лире и *родить* новую песню, которая прославит и его, и Барбару в веках, а слава эта оста-

<sup>56</sup> Ср. монографию Stewart 1977.

нется жить вечно. Получается, что поэт берет на себя функцию матери — рождая, в результате радостного соития, стихи, которые будут жить вечно! Так акт физической любви снова оправдывается. Повторимся: Цельтис пишет не как философ, но как поэт. Сама идея замены желания породить прекрасную форму на желание породить радостную песнь, возможно, не выдержала бы никакой критики со стороны более серьезных мыслителей, но в виде поэтического образа она имеет право на существование.

На гравюре Дюрера мы видим старуху на козле (или козероге, а именно он украшает ксилографию на титульном листе четвертой книги «Любовных элегий»). Сухая, жесткая, сморщенная, она разительно напоминает облик Барбары, описанный ее жестоким возлюбленным. Обратившись лицом к граду, свидетельству своей магической силы, она словно готова обрушить на незадачливого поэта всю мощь своих заклятий. Неоднократно отмечалось, что формальным источником для фигуры ведьмы стала Зависть с работы Андреа Мантенья «Битва морских богов» (до 1481 г.), использованная Дюрером и в более ранней ксилографии «Геркулес, убивающий Молионидов» (1496). Однако невозможно не увидеть, что художник совершенно иначе изобразил в данном случае груди — вместо вислых и рыхлых мы видим именно жесткие и ссохшиеся, как сказано у Цельтиса.

Итак, знакомством с книгой *Amores* можно объяснить и интерес к мотиву земной любви, и число амуров, и образ ссохшейся старухи, и даже козла-козерога, на котором она восседает. Тем не менее, перед нами отнюдь не иллюстрация к тексту Цельтиса, а собственный комментарий Дюрера к нему. Гравюру невозможно включить в ряд иллюстраций к книге, выполненных к тому же в другой технике. Мы можем сказать, что ксилографии, которыми Дюрер и другие мастера украсили издание сборника Цельтиса, своей ученостью некоторым образом уравнивают текст, насыщенный эротикой и непристойными деталями. «Ведьма» же прямо обращается к теме любви.

*Идея метаморфозы в гравюре «Ведьмы»  
и ее неоплатонические и средневековые источники*

Если *Amores* преломляли неоплатонические идеи в поэтической форме, то Дюрер в форме графической дает интерпретацию этого преломления. Четверо амуров внизу поклоняются Венере земной или находятся под ее влиянием, вот только та из молодой женщины превратилась в старую. Главный нерв гравюры — эта метаморфоза. Частично ее можно объяснить тем, как разворачивается действие в четвертой книги «Любовных элегий»: сначала мы не знаем, сколько Барбаре лет, и она описывается, как добрая, любящая и заботливая женщина. Под влиянием ревности она внезапно преображается, становится сварливой, злобной и обнаруживает свою старость. Так же, как и в книге, на гравюре происходит замена одного образа на другой.

Но идея метаморфозы важна для Цельтиса и для Дюрера и в более глобальном смысле. В предисловии поэт заявляет, что о силе и бессилии, и небесной любви, и земной лучше всего писали Апулей «в прелестной сказке» (то есть в «Метаморфозах, или Золотом осле») и Овидий в «Метаморфозах». Объясняет он свою точку зрения таким образом: именно превращения людей в камень, деревья, животных и птиц лучше всего свидетельствуют о страшной непреодолимой силе любви. И хотя у любви божественное происхождение, поскольку ею наделил всех живых существ и некоторых неодушевленных сам Господь, сила этого чувства легко может привести к потере рассудка<sup>57</sup>. Итак, метаморфоза, превращение — это зримое доказательство силы любви, и божественной, и страшной одновременно.

Весь сборник произведений Цельтиса, напечатанный в Нюрнберге, завершается ксилографией, изображающей Аполлона и Диффу, — знаменитым образом из «Метаморфоз» Овидия (илл. 2). Превращение преследуемой богом нимфы в лавровое дерево приводит к невозможности физического акта любви, но, как мы понимаем из сопроводительных стихов, парадоксальным образом

---

<sup>57</sup> Цельтис 1990: 140–142 (пер. З.Н. Морозкиной).



Илл. 2. Ханс фон Кульмбах (?), «Аполлон и Дафна». Ксилография в сборнике произведений Конрада Цельтиса (1502). Bibliothek der Universität Mannheim.



рождает нечто более важное — поэзию. Короткое стихотворение подписано инициалами v.p. — его автором был Виллибальд Пиркгеймер, о чем свидетельствуют и гербы на странице. Название надписано по-гречески («Любящим Дафну»), а текст латинский:

Per iuga per scopulos perque alta cacumina silvae  
Hic sequitur Lauram nudus Apollo suam  
Sic quicumque cupit lauri de fronde coronam  
Dulcisonaeque suae tangere fila Lyrae  
Currat sub placida tandem requiescat ut umbra  
Claudens felici tempora cuncta die<sup>58</sup>.

Процесс преследования женщины Дафны-Лауры сравнивается со стремлением поэта к своей Лире (недаром название инструмента написано с большой буквы, как женское имя), а несостоявшееся овладение Лаурой противопоставлено игре на Лире и, как следствие, обретению лаврового венка, то есть славы, которая останется навсегда. Более того, латинское слово *laurus*, хоть и женского рода, но принадлежит ко второму склонению, где большинство слов относится к мужскому роду. В винительном падеже оно должно было бы стоять в форме *laurum*, однако Пиркгеймер изменяет окончание так, чтобы слово стало похоже на женское итальянское имя «Лаура» — *Lauram*.

Слова, сочиненные Пиркгеймером, созвучны окончанию истории Барбары у Цельтиса (поэт, радостно соединившись с женщиной, рождает вечные строки), но в них происходит важная замена смысла: вместо цепочки «плотское желание – плотское соединение – радость – рождение вечно прекрасных стихов» мы получаем «желание славы, подобное плотскому желанию – соединение с лирой – рождение стихов – счастливый отдых». Плотская, земная любовь для Пиркгеймера — не важный этап творчества, а толь-

---

<sup>58</sup> «Как за Лаурой своей Аполлон по хребтам и по скалам / И по верхушкам дерев гонится следом нагой, / Так и кто жаждет венка, из лавровых сплетенного листьев, / Струн сладкозвучной своей Лире коснуться спешит, / Чтобы потом отдохнуть, в тишине и тени завершивши / Время дней жизни своей мигом счастливым одним» (пер. А.В. Гараджи).

ко сравнение, делающее процесс творчества понятным. Это отрицание важности значения земной любви характерно и для Дюрера. На ксилографии, сопровождающей текст<sup>59</sup>, Аполлон, увенчанный лавровым венком, с луком и стрелами, протягивает руку к Дафне, уже начавшей превращаться в дерево. Безусловно, образ Аполлона в венке отсылает нас к званию Конрада Цельтиса, поэта-лауреата, получившего свой лавровый венок в Нюрнберге из рук императора. Однако перед нами не оригинальное произведение, а повторение миниатюры (изменены только некоторые детали), содержащейся в сборнике итальянских сонетов и канцон, вероятно, принадлежавшей Виллибальду Пиркгеймеру (илл. 3)<sup>60</sup>. Это роскошный манускрипт, в котором тексты написаны золотыми и серебряными буквами на зеленых и пурпурных страницах, а два изображения («Аполлон и музы» в начале и «Аполлон и Дафна» в конце) выполнены придворным художником Сфорца Джован Пьетро Бираго. Автор стихов подписался псевдонимом *Daphniphilos* (таким образом, стихотворение Пиркгеймера, обращенное к «любящим Дафну», направлено к узкому кругу людей, знакомых с итальянской рукописью).

В своих стихах венецианский поэт Дафнифилос рассказывает о превратностях любви к некоей Лауре, завершая их обращением к неопытным влюбленным, которые могут не поверить в ужасную силу любви<sup>60</sup>. Испытав ее на собственном опыте, они признают, что он был прав и попросят у него прощения. Следовательно, и в этом стихотворном цикле главной темой является страшная сила любви, и потому закрывающая рукопись миниатюра с превращением Дафны в лавровое дерево органично перекочевывает в конец книги с трудами Цельтиса.

В «Ведьме» на важную тему античной метаморфозы и ее понимания в литературной среде, сложившейся под влиянием нео-

---

<sup>59</sup> Выполнена неизвестным мастером — возможно, Хансом фон Кульмбахом.

<sup>60</sup> Ныне в Библиотеке Вольфенбюттеля, Cod. Guelf. 277.4 Extrav.; см. Evans 2003: 2–3; Faini 2015.

<sup>60</sup> Faini 2015: 215–216.



Илл. 3. Джован Пьетро Бираго, «Аполлон и Дафна». Миниатюра в сборнике сонетов и канцон (конец xv века). Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.

платонической мысли о земной любви, накладывается еще и традиция популярной средневековой аллегории, предостерегающей о лживости мирских ценностей и желаний. Тщету и конечность всей плотской красоты в немецкой культуре XIII–XIV веков олицетворяют два персонажа — *Frau Welt* («Госпожа мир сей») и *Fuerst der Welt* («Князь мира сего»). В монументальной скульптурной форме спереди они выглядят как цветущие молодые люди или дамы, но если обойти эти фигуры, то зритель увидит, что тело, которое казалось таким здоровым, уже разлагается и его пожирают змеи и лягушки.

*Fuerst der Welt* украшал один из входов в церковь св. Зебальда в Нюрнберге<sup>61</sup>, называвшийся *Brautportal*. Как следует из названия, этот вход использовался во время свадеб — перед ним, прямо на улице, проводили церемонию, а затем новобрачные входили в храм, где служилась месса<sup>62</sup>. Портал был украшен статуями мудрых и неразумных дев из притчи, рассказанной в Евангелии от Матфея (25.1–13). В ней десять дев, взяв свои светильники, выходят навстречу жениху, но тот задерживается. Мудрые, взявшие с собой масло, дождавшись жениха, входят с ним на брачный пир, а неразумные, светильники которых погасли, остаются за дверью. Князь мира сего стоял рядом с неразумными девами, символизируя соблазнительную красоту материального мира, заставившего их забыть о том, что за светильниками надо следить. Он выглядит как молодой человек в изящной позе, со слегка подвитыми волосами, в длинном плаще. Сзади этот плащ раскрыт, и мы видим тело, наполовину съеденное червями, кишачее змеями и жабами. Трудно не прийти к выводу, что фигура Князя, как и вся композиция с мудрыми и неразумными девами, служила предостережением молодоженам, остерегавшим их от чрезмерного увлечения чувственной любовью. До сих пор скульптура производит сильное впечатление именно за счет метаморфозы, происходящей на глазах у зрителя, несоответствием вида спереди виду сзади.

---

<sup>61</sup> Ныне скульптура находится внутри церкви.

<sup>62</sup> Kotoch 2014: 115.

Важным примером, созвучным и «Ведьме» Дюрера, а отчасти и «метаморфозе» Барбары — возлюбленной Цельтиса, преломлением этой традиции в дюреровское время является небольшая созданная в Ульме на рубеже XV–XVI веков скульптурка обнаженной<sup>63</sup>. Представляющая со спины обольстительное молодое тело и оборачивающаяся старухой при виде спереди, она и «разоблачает» соблазн, показывая его обманчивость и неприглядность, напоминая о быстротечности молодости. Пример этот тем более любопытен, что изображение со спины основано на изображении центрального персонажа из «Четырех ведьм» самого Дюрера<sup>64</sup>, недосказанность образа которого и звучащее в гравюре предостережение от искушения, возможно, и подтолкнули неизвестного мастера к такому решению. Так осмысление Дюрером античного образа в «Ведьме» оказывается созвучным тому, как его современники могли осмыслять образы, созданные им самим. Знал ли Дюрер подобные произведения, уверенно судить сложно, однако важен сам факт, что идея «метаморфозы», превращения «молодого» в «старое», существовала в художественной культуре Германии того времени.

В целом с конца XV века традиция изображения метаморфозы тела в качестве морального урока получает новую жизнь в рамках иконографии *Memento mori* — темы, которая отчетливо «звучит» и в ульмской скульптурке. Она становится всё более популярна на протяжении XVI века, но и к дюреровскому периоду можно отнести еще несколько работ: двойное изображение любовной пары в расцвете юности и в виде разлагающихся тел (ок. 1470)<sup>65</sup>, ксилография с женщиной, у которой вместо головы разлагающийся череп, но в зеркале она видит юную даму (ок. 1500–1510)<sup>66</sup>, и, с оговорками, — оттиск, изображающий прекрасную пряху, чья юбка

<sup>63</sup> Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung, Inv. Nr. 905.

<sup>64</sup> Hinz 1993: 216.

<sup>65</sup> Часть с молодой парой хранится в Художественном музее Кливленда, инв. 1932.179; часть со старой парой — в Музее изящных искусств Страсбурга, инв. Mba 1442.

<sup>66</sup> London, The British Museum, Inv. no. 1895,0122.28.

поднимается, чтобы показать змею, обвившую ноги женщины (ок. 1520)<sup>67</sup>. Напоминания о смерти, о том, что прекрасное тело далеко не вечно, в отличие от души, а увлечение чувственными удовольствиями опасно, характерны для позднесредневекового северо-европейского благочестия и искусства. Наиболее ярко они проявились в таких работах Дюрера, как «Любовная пара и смерть» (1498), где за прогуливающимися молодыми мужчиной и женщиной исподтишка наблюдает скелет с песочными часами, и «Герб с черепом» (1503), где невесту обнимает покрытый шерстью дикий человек, на чьем гербе изображен огромный череп.

Однако ближе всего по использованному художественному приему к «Ведьме» является еще одна гравюра Дюрера на металле, также посвященная предостережению от греховных удовольствий, а именно «Женщина и смерть» (ок. 1495; илл. 4). Обыгрывая в ней сцену «свидания на скамейке» в духе популярных сюжетов на тему «плясок смерти», нередко строившихся на «замене» изображения одного или нескольких персонажей в жанровых сценах на изображение смерти, он в целом следует традиции, но заостряет и добавляет новые грани в привычное для жанра сочетание назидательно-сатирического и пугающе драматического. Отчасти неожиданная и для зрителя «подмена» персонажа обыграна и как неожиданность для пришедшей на свидание с любовником замужней дамы, внезапно обнаружившей в своем кавалере Смерть и запоздало стремящейся вырваться, хотя любовное объятие уже «превратилось» в смертельную хватку, любовное вождение — в вождение смерти, а его всклокоченный «инфернальный» облик предвещает/напоминает о неизбежной посмертной расплате. В «Ведьме» не только сам прием «метаморфозы», «превращения», но и в чем-то и «демонический», устрашающий облик персонажа оказывается отчасти созвучен этой ранней композиции. Тем очевиднее корни «Ведьмы» в немецкой художественной традиции, но теперь уже «сплавленной», «переплетенной»

---

<sup>67</sup> См. Schmidt 2011: 265–269. Здесь тело само по себе не затронуто гниением или разложением, поэтому змея может быть отсылкой к соблазну (змей, соблазвивший Еву).



Илл. 4. Альбрехт Дюрер, «Женщина и смерть» (ок. 1495).  
The Art Institute of Chicago.

и тематически, и иконографически, и стилистически с классическими и ренессансными источниками.

Таким образом, нам представляется, что «Ведьма», где место прекрасной молодой Афродиты занимает старуха, представляет собой смешение двух традиций в отношении метаморфозы: литературной, исходящей из кружка нюрнбергских гуманистов, увлеченных неоплатоническим пониманием земной любви и ее силы, и визуальной, традиционной для круга мастеров, к которо-

му принадлежал Дюрер и в котором он сформировался как художник. Это одно из проявлений многогранного сложного диалога с итальянской культурой, характерного для искусства Дюрера. Для него она была и школой, и образцом, и вызовом.

*Заключение. Дюрер и переосмысление итальянской традиции*

С самого начала Дюрер был далек от попыток прямого подражания итальянским мастерам, а, напротив, пробовал разные «стратегии» претворения их опыта в нечто новое, иное, опираясь в этом и на осмысление «своих» северных художественных традиций, соединяя, переплетая, сплавливая разные «художественные системы» и культурные пласты. Его эксперименты по переосмыслению итальянских примеров разнообразны. Он преобразовывал классические формы «натурализмом» трактовок, в итоге дав новое влиятельное прочтение классики в гравюре «Адам и Ева»; пытался найти «формулы» иной, неклассической чувственности, как это ярко преломилось, например, в «Четырех ведьмах» (1497) и «Немезиде» (ок. 1501); «синтезировал», преобразуя одно другим, популярные в Германии жанры и итальянские классические композиции, — например, не без иронии «перекладывая» дионисийские сцены на «немецкий лад» в «Мужской бане» (ок. 1496) или обновляя традиционную морализаторскую сатирическую гравюру, помещая классическую фигуру в «чуждый» ей смысловой и изобразительный контекст в «Искушении бездельника» (ок. 1496) и так далее и тому подобное. В этих экспериментах вряд ли стоит искать строгую последовательность, даже напротив — скорее, в них можно усмотреть колебания между желанием следовать классическим идиомам и поиском возможности их решительного перетолкования и пересадки на «немецкую почву». Однако общий вектор — стремление к созданию «своего» независимого искусства — очевиден и во многом был созвучен и несомненно подпитывался умонастроениям немецких гуманистов, в которых не всегда не противоречиво сочеталось преклонение перед древней литературой и знанием (в обращении к которым неизбежно было обращение к итальянскому опыту) и уязв-



ленный стереотипами патриотизм, внимание к собственным традициям, культуре и мечты о ее величии.

Для Пановского и последующих исследователей, прежде всего видевших в «ренессансных» работах Дюрера отражения неоплатонических и других гуманистических идей, Дюрер представляется носителем новых ренессансных веяний, в том числе «реабилитации» чувственности, земной любви или их неоплатонического истолкования, в сравнении с которыми «средневековая» морализация на тему плотских искушений и так далее представляется «архаикой». Действительно, новая для искусства Германии раскрепощенность и чувственность создаваемых Дюрером образов, отсутствие, по крайней мере в принятых интерпретациях, явных негативных коннотаций в изображении обнаженного тела в таких работах, как «Немезида» (ок. 1501) или «Аполлон и Диана» (ок. 1502) и так далее, кажется, подтверждают такой взгляд и свободу Дюрера от «средневековых» представлений, стереотипов и предрассудков.

Однако этот взгляд, невольно исключая вопросы чувственной любви, искушения и связанного с ними греха из круга тех нравственных проблем, которые волновали Дюрера и которые нашли отражения в его морализаторских композициях, вряд ли оправдан. Так, например, если возможное обращение к теме Небесной Венеры в упоминавшемся выше рисунке *Pupila Augusta* так и останется отдельным не имевшим развития «эпизодом», то к теме Венеры-искусительницы, во многом следующей средневековой традиции интерпретации земной Венеры, он будет возвращаться вновь и вновь на протяжении всей жизни. Дьявольским соблазном она предстает в «Искушении бездельника» (ок. 1498), владычицей инстинктов, опасно беспечной при раздаче своих «даров» в рисунке «Венера на дельфине»... и снова олицетворение дьявольского чувственного соблазна и в рисунке со сценой искушения 1515 г., и в рисунке «Искушение святого Антония» 1521 г. «Ведьма» органично дополняет этот ряд.

Пристально взглядевшись в нее, мы видим одновременно и попытку подражать античным и итальянским образцам в чисто

художественной плоскости, и приверженность благочестивым представлениям о мимолетности и греховности земной любви, заканчивающейся телесным разложением. В маленькой гравюре, созданной для друзей, содержится намек на сюжет из книги Цельтиса *Amores*, напоминание о силе любви, царящей над миром, и выражение точки зрения самого художника, заключающейся в том, что мир, в котором правит Венера Пандемос, греховен и «перевернут».

---

### Литература

- Бернард Сильвестр (2018), “Комментарий на первые шесть книг «Энеиды» Вергилия”, in О.С. Воскобойников (ред.), *Шартрская школа*, 155–228. М.: Наука.
- Дюрер, А. (1957), “Книга о живописи”, in Id., *Дневники. Письма. Трактаты*, 2.9–25. Л.; М.: Искусство.
- Либман, М.Я. (1991), “Лондонский рисунок «Голова старой женщины»”, in Id., *Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения*, 135–142. М.: Советский художник.
- Немилов, А.Н. (1990), “Конрад Цельтис — поэт-гуманист и его время”, in К. Цельтис, *Стихотворения*, 343–350. М.: Наука.
- Панофский, Э. (1998), *Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада*. Пер. А.Г. Габричевского. М.: Искусство.
- Панофский, Э. (2009), “Движение неоплатонизма во Флоренции и Северной Италии (Бандинелли и Тициан)”, in Id., *Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения* (пер. Н.Г. Лебедевой, Н.А. Осминской), 226–291. СПб.: Азбука-классика.
- Фичино, М. (1981), “Комментарий на «Пир» Платона”, in В.П. Шестаков (ред.), *Эстетика Ренессанса*, 1.144–241. М.: Искусство.
- Цельтис, К. (1990), “Четыре книги любовных элегий”, in Id., *Стихотворения*, 138–237. М.: Наука.
- Элиаде, М. (2010), *Аспекты мифа*. Пер. В.П. Большакова. М.: Академический проект.
- Anzelewsky, F. (1981), *Dürer: His Art and Life*. London: Alpine Fine Arts Collection.
- Bacon, P.M. (2013), “Humanism in Wittenberg: Frederick the Wise, Konrad Celtis, and Albrecht Dürer’s 1508 Martyrdom of the Ten Thousand Christians”, *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History* 82.1: 1–25.

- Bach, F.T. (1999), "Albrecht Dürer: Figures of the Marginal", *RES: Anthropology and Aesthetics* 36.1: 79–99.
- Barolsky, P. (1998), "Sacred and Profane Love", *Source: Notes in the History of Art* 17.3: 25–28.
- Byam Shaw, J. (1939), "Early Italian Engraving by A.M. Hind", *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 74.434: 229; 244–246.
- Carstensen, J. (1982), *Über das Nachleben antiker Kunst und Kunstliteratur in der Neuzeit, insbesondere bei Albrecht Dürer*. Freiburg: Albert-Ludwigs-Universität.
- Cerqueira, F.V. (2018), "Erotic Mirrors. Eroticism in the Mirror. An Iconography of Love in Ancient Greece (Fifth to Fourth Century BC)", *Heródoto* 3.1: 153–187.
- De Tervarent, G. (1950), "Dürer's Pupila Augusta", *The Burlington Magazine* 92.568: 198–199.
- Economou, G.D. (1975), "The Two Venuses and Courtly Love", in J.M. Ferrante, G.D. Economou (eds.), *In Pursuit of Perfection. Courtly Love in Medieval Literature*, 17–50. Port Washington, NY: Kennikat Press.
- Evans, M. (2003), "Dürer and Italy Revisited: the German Connection", URL: <https://fdocuments.net/document/mark-evans-drer-and-italy-revisited-the-german-durer-and-italy-revisitedpdfencountered.html>
- Faini, M. (2015), "Un anonimo canzoniere veneto (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 277.4 Extr.) e la sua circolazione in Germania", *Albertiana* 18: 197–217.
- Hinz, B. (1993), "Nackt/Akt-Dürer und der «Prozess der Zivilisation», *Städels Jahrbuch* N.F. 14: 199–230.
- Hoffmann, K. (1972), "Cranachs Zeichnungen „Frauen überfallen Geistliche“, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 26: 3–14.
- Hults, L.C. (2005), *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kay, S. (1997), "The Birth of Venus in the *Roman de la Rose*", *Exemplaria* 9.1: 7–37.
- Kotoch, A.N. (2014), *Seeing is Behaving: Frau Welt and the Fürst der Welt, Art and Moral Messages in the Rhineland ca. 1300*. Diss. University of Texas.
- Leushuis, R. (2017), *Speaking of Love: The Love Dialogue in Italian and French Renaissance Literature*. Leiden: Brill.
- Levack, B. (2006), *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*. Harlow, etc.: Pearson Longman.
- Mesenzeva, C. (1983), "Zum Problem: Dürer und die Antike", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46.2: 187–202.

- Mulryan, J. (1974), "Venus, Cupid and the Italian Mythographers", *Humanistica Lovaniensia* 23: 31–41.
- Panofsky, E. (1942), "Conrad Celtes and Kunz von der Rosen: Two Problems in Portrait Identification", *The Art Bulletin* 24.1: 39–54.
- Panofsky, E. (1955), *The Art and Life of Albrecht Dürer*. Princeton University Press.
- Panofsky, E. (1969), *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. New York University Press.
- Panofsky, E.; Saxl, F. (1923), *Dürers Melencolia I: eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig: B.G. Teubner.
- Price, D.H. (2003), *Albrecht Dürer's Renaissance: Humanism, Reformation, and the Art of Faith*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Robertson, G. (1988), "Honour, Love and Truth, an Alternative Reading of Titian's *Sacred and Profane Love*", *Renaissance Studies* 2.2: 268–279.
- Schmidt, S.K. (2011), "Memento Mori: The Deadly Art of Interaction", in S. Blick and L. Gelfand (eds.), *Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, 261–294. Leiden: Brill.
- Seznec, J. (1953), *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. New York: Harper Torchbooks.
- Spitz, L.W. (1959), "The Theologia Platonica in the Religious Thought of the German Humanists", in *Middle Ages – Reformation – Volkskunde: Festschrift for John G. Kunstmann*, 118–133. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Stewart A.G. (1977), *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art*. New York: Abaris Books.
- Tietze, H.; Tietze-Conrat, E. (1928), *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*. Bd. 1: *Der junge Dürer: Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505*. Augsburg: Benno Filser Verlag.
- Tietze-Conrat, E. (1916), "Dürerstudien", *Zeitschrift für bildende Kunst* 51: 263–270.
- Waetzoldt, W. (1935), *Dürer und seine Zeit*. Phaidon Verlag.
- Weisbach, W. (1906), *Der junge Dürer. Drei Studien*. Leipzig: Verlag von Karl W. Hersemann.
- Wuttke, D. (1981), "Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den Deutschen Humanismus", in L.W. Spitz (ed.), *Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte*, 121–150. Berlin; Boston: Walter de Gruyter.