

Багровников Николай Адрианович, доктор философских наук, доцент. НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, Россия, Нижний Новгород, ул. Минина, 31а. 603155. depokunzevo@mail.ru

Bagrovnikov Nikolai Adrianovich, Dr. Habil. in Philosophy, associate professor. Nizhny Novgorod Dobrolyubov State Linguistic University, 31a Minina st., 603155 Nizhny Novgorod, Russian Federation. depokunzevo@mail.ru

РИСУНОК ЭРХАРДА АЛЬТДОРФЕРА «ОБЩЕСТВО ЗА СТОЛОМ С ФОНТАНОМ». ПОПЫТКА ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ

DRAWING BY ERHARD ALTDORFER "SOCIETY AT A TABLE WITH A FOUNTAIN". AN ATTEMPT AT HISTORICAL RECONSTRUCTION

Аннотация. В статье осуществляется исследование рисунка Эрхарда Альтдорфера «Общество за столом с фонтаном» (149 × 222 мм, перо, раскраска чернилами; Берлин, Государственный музей, кабинет резцовой гравюры; из собрания Фридриха Вильгельма I). Столь подробное его описание осуществляется впервые. Целью исследования является попытка связать это произведение с биографией художника, определение места действия, отдельных действующих лиц и уточнение даты его создания. Рисунок относится к бытовому жанру. Автор являет нам придворное общество, увиденное им впервые в жизни. Многие были ему в новинку, впечатлений оказалось слишком много. Стремление свести их воедино, педантично изобразить все увиденное предопределило особенности композиции, расположение персонажей, акцентирование семантических элементов. В этом произведении отсутствуют единая композиция. Его пространственное решение весьма своеобразно. Перед нами обширная зала, которая, не замыкаясь в своих стенах, охватывает четыре пространства. Эти пространства связаны между собой. Но при этом композиционно несколько автономны. Они и располагающиеся в них персонажи не подчиняются единому линейно-перспективному сокращению. Каждое из этих четырех пространств представлено в своем ракурсе и имеет свою глубину, подчиненную присущей только ему организацией перспективного сокращения и точкам схода лучей линейной перспективы. На рисунке изображено около двадцати человек. Они едят, выпивают, беседуют, прогуливаются. При этом социальные акценты расставлены художником со всей определенностью. Анализ рисунка позволяет предположить, что в нем Эрхард Альтдорфер запечатлел и знаковое событие своей жизни, и важный эпизод в истории Мекленбург-Шверинской и Саксонской династий.

Ключевые слова: Эрхард Альтдорфер; Фридрих III Мудрый; Генрих V Мекленбург-Шверинский; Генрих V Саксонский Благочестивый; Катарина Мекленбургская; Виттенберг; искусство немецкого Возрождения; графика; рисунок.

Abstract. The author studied Erhard Altdorfer's drawing "Society at a table with a fountain" (149 × 222 mm, pen, ink coloring; Berlin, State Museum, Cabinet of Chisel engraving; from the collection of Friedrich Wilhelm I). Such a detailed description of it has been carried out for the first time. The purpose of the study was to attempt to link this work with the biography of the artist, to determine the place of action, individual actors, and to clarify the date of its creation. The drawing belongs to the household genre. The painter showed us the court society, which he had seen for the first time in his life. Many things had been new to him, there had been too many impressions. The desire to bring them together, to meticulously portray everything seen, determined the features of the composition, the location of the characters, the accentuation of semantic elements. There is no single composition in this work. Its spatial solution is very peculiar. In front of us there is a vast hall, which covers four spaces, without being limited with the walls. These spaces are interconnected. However, at the same time they are compositionally somewhat autonomous. The spaces and the characters located in them do not follow a single linear perspective reduction. Each of these four spaces is presented in its own perspective and has its own depth, subordinated to the organization of perspective reduction inherent only to it and the points of convergence of the rays of linear perspective. The picture shows about twenty people. They eat, drink, talk, and walk. At the same time, the social accents are placed by the artist with all certainty. The analysis of the drawing suggests that in it, Erhard Altdorfer captured both a landmark event of his life and an important event in the history of the Mecklenburg and Saxon dynasties.

Keywords: Erhard Altdorfer; Frederick III the Wise; Henry V of Mecklenburg-Schwerin; Henry V of Saxony the Pious; Katharina of Mecklenburg; Wittenberg; the art of the German Renaissance; graphics; drawing.

В собрании Государственного музея Берлина в кабинете резцовой гравюры хранится рисунок «Общество за столом с фонтаном». Он относится к бытовому жанру. Принадлежит он человеку, вышедшему из ремесленной среды, но ставшему впоследствии придворным художником и архитектором, мастеру ксилографии, внесшему достойный вклад в развитие немецкой книжной иллюстрации. Есть основания полагать, что в этом небольшом артефакте представлено событие, имеющее большое значение в жизни его создателя.

Автор этого произведения, Эрхард Альтдорфер родился около 1490 г. в Регенсбурге в семье рисовальщика, ксилографа и художника-миниатюриста Ульриха Альтдорфера. В 1499 г. Ульрих разорился и был вынужден вместе с сыновьями Альбрехтом и Эрхардом покинуть город. Альбрехту Альтдорферу (1480–1538) в будущем предстояло стать выдающимся художником немецкого Возрождения, видным представителем «Дунайской школы», основоположником пейзажного жанра в немецком, и шире — в евро-

пейском изобразительном искусстве. Пока же в 1505–1511 гг., возвратившись в Регенсбург, получив гражданство и открыв мастерскую, он, будучи сам еще не вполне обученным, стал учителем своего младшего брата Эрхарда. М. Я. Либман, характеризуя этот ранний период его творчества, пишет о «непослушной руке» Альбрехта Альтдорфера, о «некоторой технической беспомощности во владении кистью, пером и резцом, при изумительной для молодого мастера зрелости художественной концепции» [6, с. 156]. Насколько это оказалось в его силах — Альбрехт помог профессиональному становлению своего младшего брата. Оно осуществлялось в формате бытового жанра, произведения которого пользовались достаточно высоким спросом. Их продажа приносила стабильный доход, позволявший содержать мастерскую и платить налоги. Из мастерской Альбрехта Альтдорфера выходили рисунки, ксилографии и резцовые гравюры, отличавшиеся таинственной сказочностью, поэтически-одухотворенным видением природы и склонностью к бытовой, с элементами снижения, трактовке возвышенных сюжетов [6, с. 156–157]. В работе над ними участвовал Эрхард Альтдорфер. Однако он создавал и вполне самостоятельные, оригинальные произведения со значительным аксиологическим и семантическим подтекстом. Его резцовые гравюры «Чувственная картина кокетства» (1506) и «Молодой человек с двумя куртизанками» (1508) описаны в отечественной литературе [1, с. 19–21; 4, с. 179]. Если пользоваться известной формулой-характеристикой эпохи Возрождения, они стали для молодого мастера «открытием человека».

Альбрехт Альтдорфер обучал своего младшего брата не только тому, что Дюрер называл «ремеслом». Он стремился расширить его кругозор. В те времена важнейшей ступенью образования и воспитания художника была поездка в другие земли, работа в мастерских тамошних художников. В 1509–1511 гг. Альбрехт вместе с Эрхардом совершили путешествие вниз по Дунаю. Оно стало знаменательным событием в их жизни. Впечатления от «пролистанных» ими дунайских ландшафтов и созданные по этим впечатлениям и непосредственно в пути рисунки сформировали основы их дальнейшего роста как художников «Дунайской школы» [5, с. 138–144, 146]. Так для Эрхарда Альтдорфера состоялось «открытие мира».

Не позднее сентября 1511 г. он отправился в столицу Саксонского курфюршества, в Виттенберг. Ясно, что без рекомендательных писем своего старшего брата Лукаса Крапаху Старшему, придворному художнику Фридриха III Мудрого, здесь не обошлось. Эрхард стал работать в мастерской Крапахы, по-видимому, в статусе странствующего мастера. Лукас Крапах сумел правильно оценить уровень подготовки младшего Альтдорфера. Самобытный, в сравнении с его собственным, — совсем не конкурентный (для самолюбивого придворного художника, всю жизнь испытывавшего комплекс неполноценности по отношению к Дюреру, это имело очень большое значение), но при этом не ниже, чем у крапаховских подмастерьев. Такому парню можно поручить срочную, ответственную и не слишком сложную работу, на которую самому нет желания тратить силы и «станочное время» своей мастерской. Это сыграло свою роль: через посредничество влиятельного Крапахы или им лично (других вариантов мы не находим) мастер из Регенсбурга (скорее всего, это случилось в конце 1511 г.) был представлен герцогу Генриху V Мекленбург-Шверинскому, совершавшему поездку по Саксонии с матриониальными целями и гостившему в Виттенберге. Генрих V предложил Эрхарду Альтдорферу работу по оформлению рыцарского турнира, организуемого им в честь готовящегося бракосочетания между его сестрой Катариной Мекленбургской и Генрихом V Саксонским Благочестивым (бракосочетание Генриха и Катаринины произойдет в начале июля 1512 г., а в 1514-м Лукас Крапах Старший напишет их портрет, хранящийся в Дрезденской галерее). Молодой художник успешно справился с этой новой и непростой для него задачей. Турнир, состоявшийся в 23–25 февраля 1512 г. будет позднее запечатлен им в ксилографии-триптихе «Турнир» (1513). Но самое главное — Эрхард Альтдорфер получил

от герцога Генриха V Мекленбург-Шверинского приглашение поступить к нему на службу и в конце 1512 г. переселился в Шверин [1, с. 19–21].

Рассматриваемый нами рисунок (Илл. 1) не датирован. Немецкие и австрийские искусствоведы относят его к 1506 г. [7, S. 159]. При этом Катарина Пакифайфер подчеркивает, что в нем представлено именно придворное общество. Отметим, что название «Общество за столом с фонтаном» протоколно отражает и место фонтана в композиции, и его смысловое значение в контексте запечатленного в гравюре реального события, произведшего на художника яркое впечатление. Так состоялось «открытие света». Перейдем к его рассмотрению.

Итак, это придворное общество. Не грубая компания ландскнехтов и куртизанок, которые Эрхард изображал в годы своего ученичества в Регенсбурге. Это то, что он неожиданно увидел в своей жизни впервые, — придворный лоск, церемониальную представительность, элементы впечатлительности с некоей долей эпатажа. И это произвело на него впечатление с точки зрения как места действия (оно имело знаковый характер), интерьера, так и состава участников.

Перед нами обширная зала, разбитая на четыре пространства. Эти пространства и связаны между собой, но одновременно композиционно несколько автономны: они не подчиняются единому линейно-перспективному сокращению. Каждое из этих пространств рассматривается в своем ракурсе, имеет свою глубину, подчиненную присущей только ему организации перспективного сокращения и точкам схода лучей линейной перспективы. В этой зале мы видим несколько пиршествующих, беседующих, прогуливающих групп.

Во-первых, это увлеченно предающаяся возлияниям, еде и беседе отдельная компания за столом у окна, в котором на отдалении отчетливо видны башни церкви. Вокруг этой компании сформирована первая, замкнутая в «себе» пространственная зона. Со своей организацией линейной перспективы. Отметим, что как бы продолжением этой зоны является подразумеваемый широкий подоконник (он не виден за гостями, сидящими к окну спинами, а к зрителю — лицами) и открывающийся вид из окна с городским пейзажем. Над столом висит светильник или люстра в форме шара, являющегося, как известно, символом мира. Если же это зеркало в форме шара, назначение которого усилить и транслировать льющийся из окна свет, то его семантика в контексте изображенного в гравюре является более глубокой. В этом случае возникает тема «зеркала мира» или лицедействующего мира, впервые представленная Эрхардом Альтдорфером в 1506 г. в резцовой гравюре «Чувственное изображение кокетства» [1, с. 10–21; 4, с. 179].

Во-вторых, следует обратить внимание на центральную группу у фонтана, состоящую из трех человек. Это мужчина, беседующий с дамой, которая моет в вазе фрукты, и персонаж на переднем плане, обращенный к нам лицом. Этот гость нетвердо стоит на ногах. Он опирается поясницей на край фонтана, не будь которого, он мог бы даже упасть. С удивлением рассматривая, он держит в правой руке раковину, или, скорее всего, морскую звезду, извлеченную им из чаши фонтана. Эти персонажи располагаются во второй, самой обширной в гравюре пространственной зоне. Впрочем, глубина ее пространства в формате интерьера, в котором происходит действие, невелика. Оно ограничено плоскостью затененной стены. Но эту заштрихованную плоскость прорезывает узкий, подпираемый колонной двучерный проем. И в этом проеме неожиданно открывается простирающаяся вдаль вудта с всадником на переднем плане. Пространство вудты является последовательным, перспективно выверенным продолжением второй пространственной зоны интерьера. Очевидно, что в ее уходящую вдаль протяженность органично вписывается фигура женщины, которую мы видим со спины.

Интересно, что вторая пространственная зона изображена художником одновременно с двух точек зрения. С фронтальной — в этом случае точка схода лучей линейной

перспективы находится чуть выше верхней чаши фонтана и ограничена стеной. И с точки зрения сверху, демонстрирующей зрителю абрис низкого круглого фундамента фонтана, его трапециевидный остов неправильной формы и большую овальную чашу с ниспадающими в нее струями воды. С этой же точки зрения поданы фигуры женщины, моющей в тарелке «ягоды, или иные фрукты» [7, S. 159], и стоящего рядом с ней мужчины. Данная точка зрения «сверху» выводит нас и на уходящий вдаль городской пейзаж в арочном проеме. При этом фонтан, показанный одновременно и сверху, и фронтально, и как бы сломанный от этого пополам, — является пространственно-организующим и смысловым центром произведения.

Но есть еще один центр, имеющий важное значение. Взгляды моющей фрукты пары обращены на третью группу — идущего широким уверенным шагом мужчину и его спутницу. Они расположены в третьей, опять же «своей» пространственной зоне, которая сильно выделяется тем, что фигуры этой пары и шире, и более чем на голову выше роста всех присутствующих. На мужчине надеты облегающие с продольными швами лосины, стеганный бархатный кафтан с рукавами с разрезами, легкий плащ и шляпа набекрень с плюмажем из перьев. На женщине — широкое платье с большим отороченным кружевами декольте. Края этого расстилающиеся по полу парадного платья явно просят помощи пажа. Руки женщины покойно сложены на поясе. На голове у нее шляпка из тонкого бархата. Мужчина опоясан мечом, что указывает на его рыцарское достоинство. Кто они? Обходящие гостей хозяин дома с супругой? Но Фридрих III Мудрый не был женат. Скорее можно предположить, что это — высокородные почетные гости. Возможно, герцог Генрих V Мекленбург-Шверинский с сестрой Катариной. А мо-

жет — Генрих V Саксонский с ней же, своей невестой. Впрочем, почему бы Фридриху Мудрому и не совершить прогулку по залам своего замка, среди своих гостей и придворных с очаровательной гостью из Нижней Германии? Если сравнивать его известные живописные и графические портреты разных лет с лицом мужчины, изображенного на гравюре, может возникнуть искушающее подозрение на отдаленное сходство. Но это только подозрение. Рисунок Альтдорфера — жанровая сцена, не портрет. Поэтому здесь можно только предполагать. Так или иначе, эта пара находится «в своем», для нас — в третьем пространственном континууме.

Справа же, за их спинами, в мощном арочном проеме, обрезанном справа краем гравюры, открывается уже четвертое по счету пространство. В нем расположена парковая зона с высокими деревьями и невнятно обозначенной стеной с аркой на самом дальнем плане. В парке мы видим четвертую, релаксирующую группу гостей, состоящую из семи человек. Отметим, что пространство парка, его перспективное построение не совпадают с пространством ведуты, открывающимся в арочном проеме, расположенном слева.

Итак, акцентированные художником группы своим расположением обеспечивают «переходы» и взаимосвязи между указанными, занимаемыми ими пространствами — от одной модели перспективного сокращения к другой. Они связывают таким образом пространство графического листа, все изображенное, в единое целое. Им «помогают» архитектурные детали, маскирующие «перепалы», и состыковки перечисленных пространственных зон. Например, это четко очерченная ступень, отделяющая пространство с третьей группой от пространства парковой зоны, и ее затененное штрихами продолжение влево — с выходом на двурочный проем. А еще левее она выводит взгляд к переходу на двусту-



Илл. 1. Эрхард Альтдорфер. Общество за столом с фонтаном. Бумага, перо, раскраска чернилами. 149 x 222 мм. Государственный музей Берлина, кабинет резцовой гравюры. Из собрания Фридриха Вильгельма I. Опубликовано в: Packpfeifer K. Studien zu Erhard Altendorfer. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich, 1978



Илл. 2. Монограмист MS. Мастерская Кранаха. Вид Виттенберга. 1551. Ксилография.
Опубликовано в: Schade W. Die Malerfamilie Cranach. VEB Verlag der Kunst Dresden, 1974

пенчатый подиум, образующий основание для пиришественного стола перед окном.

Отметим, что и само это произведение, изображающее массовую сцену, является для Альтдорфера своеобразной «ступенью»: оно отличается уровнем более высоким, чем его жанровые резцовые гравюры, выполненные в 1506–1508 гг. Впрочем, в отношении использования линейной перспективы оно демонстрирует и трудно выполнимые недостатки обучения: «хромую ногу, скачущую в седле» вместе с всадником.

Очевидно, что сочинить «из головы», выдумать изображенное — невозможно. Это то, что надо воочию увидеть самому. Более того, это то, что мастер увидел своими глазами впервые в жизни, оказавшись наблюдателем уже неформальной части официального и весьма представительного светского раута. Несомненно, все было в новинку, впечатлений оказалось слишком много. Торжественное мероприятие проходило в парадном зале, в смежных с ним помещениях, разумеется, не за одним столом (изображение первой группы у окна — это художественное обобщение); наконец, и в парке, куда выходили освежиться его участники. По-видимому, в этом парке и находился фонтан, перенесенный, однако, художником в зал как смысловой организующий центр его произведения. И все надо было зрительно зафиксировать, запомнить. Можно представить, как у Эрхарда разбегались глаза. Отсюда и композиционная разноплановость его гравюры, и взгляд на происходящее с разных точек зрения — все с целью объективного, всестороннего, целостного охвата события. И потом, Эрхард Альтдорфер, скорее всего, оказался на этом мероприятии неожиданно. Он не мог быть официально приглашенным. Его статус для этого явно не подходил: странствующий художник из Регенсбурга, работавший в мастерской Кранаха. Значит, кто-то из гостей специально, в спешном порядке, захватил его с собой. Конечно, со своей целью, и не исключено, что Эрхарду Альтдорферу пришлось помяться у черного хода или около калитки в ограде. Возникает вопрос: почему это не мог быть придворный художник Лукас Кранах Старший, желавший представить молодого мастера герцогу Мекленбург-Шверинскому? И предложить его, Эрхарда Альтдорфера, для выполнения рутинной работы по оформлению запланированного турнира, о которой, по совету курфюрста Фридриха Мудрого, Генрих V к Кранаху, по-видимому, уже обращался? И которой он, заваленный заказами и работой на курфюрста, ну никак не хотел заниматься. При этом Кранах по отношению к Эрхарду Альтдорферу выступал как покровитель: он предоставлял молодому мастеру шанс социального взлета, который бывает в жизни не часто.

Теперь о фонтане, этом, как пишется в словарях, декоративном сооружении для подачи и выбрасывания струй воды, по воле художника оказавшегося в парадной зале и являющегося композиционным и семантически центром. Сам

термин происходит от латинского *fons* — источник, начало, первопричина. Фонтан является важным элементом садово-паркового искусства. Его семантика выражает идею изобретательства, господства человека над природой. Придворные художники в немецких княжествах и художники-инженеры, находящиеся на службе итальянских городов-государств, часто занимались обустройством фонтанов. Известно, что Леонардо да Винчи позиционировал себя как мастера фонтанного искусства (письмо миланскому герцогу Лодовико Моро), а Матис Грюневальд, придворный художник Архиепископа Майнского, был, как звучала его официальная должность — архитектором, художником и гидравликом. Фонтаны создавались стационарными и временными (последние специально устраивались под какой-то праздник). Так что нельзя полностью исключить и возможность сооружения временного фонтана в парадной зале, которую запечатлел в своей гравюре Эрхард Альтдорфер, именно как организующего центра, имеющего практическое (фрукты помыть и хмельную голову под струю холодной воды подставить) и глубокое смысловое значение. Ведь фонтан является символом дружбы, богатства, изобилия, праздника; он может трактоваться и как рог изобилия, а стало быть, и символ плодородия. И как все это соответствует целям приезда в Виттенберг высокородного господина из Мекленбурга и его сестры Катарины и стремлению Фридриха Мудрого представить в лучшем виде столицу своего курфюршества, свой двор, свой замок! Известно, что иногда в фонтанах доминирует вода, а иногда первенствующее место занимает скульптура. Здесь же эти позиции равноценны. Вот только кого изображает скульптура в наивысшей точке фонтана на доступной нам репродукции — различить трудно. Если это Посейдон, то на первом месте идея господства человека над природой, и конкретно — над морской стихией. Впрочем, от нее Виттенберг расположен далеко. Но герцогство Мекленбург-Шверинское достаточно близко. В «пользу» Посейдона может свидетельствовать морская звезда, которую держит в руках один из гостей. Если же это Бахус, то обильно изливающиеся фонтанные струи — совсем уже другого происхождения. В этом случае они более основательно воплощают идею изобилия, карнавала, плодородия. Атмосферу всеобщего, столь захватывающего, но способного и неожиданно прерваться праздника жизни, о котором так проникновенно писали в своих стихах поэты эпохи Возрождения. А карнавальный подтекст в языческой интерпретации превращает изображенный фонтан в аналог Мирового древа, объединяющего верх и низ — небо и землю. Кстати, тема заземленности, снижения, карнавального смеха представлена в рисунке Э. Альтдорфера нетвердо стоящим на ногах гостем, двумя дерущимися (или играющими) собаками и весьма вместительными серебряными кувшинами с вином или пивом, охлаждающимися в большом тазу с водой. Мы видим их в левой части графического листа. Таз (не иначе как серебряный

и сохраняющий поэтому прохладу) стоит на шести высоких ножках в виде львиных лап. Эти совсем уже бытовые детали, которые появятся и в будущей ксилографии-триптихе «Турнир», где станут карнавальной пародией на рыцарский поединок [1, с. 23–26], оживляют официальную сцену и вносят в нее еще большую убедительность.

Реализм рассматриваемого произведения находит свое продолжение за окном, перед которым расположилась группа гостей первой пространственной зоны, с ее описания мы и начали свое повествование, — в изображенной ведуте, в церковных башнях. В детали, сравнительно небольшой, но художником акцентированной. За окном можно было изобразить и условный пейзаж. В пейзажных рисунках Эрхард набил руку, путешествуя по Дунаю. Но он предпочел ведуту, детали которой могут иметь узнаваемое, топически ориентированное значение. Отвечая на вопрос, что это за башни и где художник мог их увидеть, следует обратиться к произведениям с видами Виттенберга. Это акварель Лукаса Кранаха Старшего (1506), ксилография Монограммиста MS «Вид Виттенберга» (1551) — с башнями городской церкви без шатров, разобранными в 1547 г. во время Шмалькандской войны (Илл. 2), и многочисленные современные фотографии города на Эльбе с видами тех же башен. Если, отталкиваясь от плана Виттенберга и ориентации его зданий по сторонам света, сопоставить место замка курфюрста по отношению к городской церкви, то можно предположить, что действие рисунка «Общество за столом с фонтаном» происходило в его залах, обращенных окнами на город. А церковные башни, изображенные Альтдорфером, — это, по-видимому, башни городской церкви Виттенберга.

Итак, очевидно, что к рисунку «Общество за столом с фонтаном» неприменимы обозначения: «просто общество», «некое общество», «неизвестное общество». Он привязан к определенному месту и определенному времени. Еще раз подчеркнем, что это произведение отличается гораздо более высоким уровнем, чем жанровые рисунки и гравюры на меди, выполненные в 1506–1508 гг. Поэтому, принимая во внимание вышеизложенное, есть основания полагать, что этот рисунок вряд ли мог быть создан Эрхардом Альтдорфером в 1506 г. Ему было тогда всего-то 16 лет. В этом возрасте он мог быть вхожим в общество регенбургских куртизанок, но никак не в придворное. Это произведение было создано художником в 1512 — начале 1513 г. И в нем он запечатлел судьбоносное событие своей жизни. Ибо с него началась его работа по оформлению турнира и последующее поступление на службу герцогу Мекленбургскому. Вместе с тем в этом рисунке он зафиксировал и важный эпизод в истории Мекленбург-Шверинской и Саксонской династий.

Этот рисунок лежит в начале творческого пути Эрхарда Альтдорфера, живописца, архитектора и выдающегося книжного иллюстратора. Время его жизни (он скончается в Шверине в 1562 г.) охватит расцвет искусства немецкого Возрождения, начало Реформации, Великую крестьянскую войну, вступление Реформации в охранительную фазу и кризис немецкого ренессансного искусства. Впереди будет восстановление Шверина после пожара 1532 г., создание иллюстраций к Любекской Библии (1534), иллюстрирование «Рейнеке-Лиса» (1538) [1, с. 37–41; 2, 3] и работа над реконструкцией Княжеского дворца в Висмаре, фасад которого будет в 1870–1875 гг. повторен в новом здании Ростокского университета.

Список литературы:

1. Багровников Н. А. Диалог традиций и новаторства в ксилографиях Любекской Библии. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 1999. 247 с.
2. Багровников Н. А. Иллюстрации Эрхарда Альтдорфера к «Рейнеке-Лису» // Книга. Исследования и материалы. Сб. 80. М.: Наука, 2002. С. 264–271.
3. Багровников Н. А. «Рейнеке-лис» — памятник книжной культуры Нижней Германии первой половины XVI в. // Мир bibliografii. 2007. № 2. С. 57–61.
4. Багровников Н. А. Эротика и Эрос в гравюрах Эрхарда Альтдорфера // Образы любви и красоты в культуре Возрождения. М.: Наука, 2008. С. 177–183.
5. Багровников Н. А. Пейзаж в графике Эрхарда Альтдорфера // Западная Европа. XVI век: цивилизация, культура, искусство: Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции «Западная Европа. XVI век: цивилизация, культура, искусство» (29 ноября — 1 декабря 2005 года). М.: Издательство ЛКИ, 2009. С. 138–147.
6. Либман М. Я. Дунайская школа // Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения. М.: Советский художник, 1991. С. 153–176.
7. Packpfeifer K. Studien zu Erhard Altdorfer. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich, 1978. 190 S.

References

- Bagrovnikov, N. A. (1999) *Dialog traditsii i novatorstva v ksilografiiakh Liubekskoi Biblii [Dialogue of Traditions and Innovations in Woodcuts of the Lübeck Bible]*. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevsky Publ. (in Russian)
- Bagrovnikov, N. A. (2002) 'Illustrations by Erhard Altdorfer to "Reinecke the Fox"', *Kniga. Issledovaniia i materialy [Book. Research and Materials]*, 80, pp. 264–271. (in Russian)
- Bagrovnikov, N. A. (2007) '“Reinecke the Fox” — a Monument of Book Culture of Lower Germany in the First Half of the 16th Century', *Mir bibliografii [The World of Bibliography]*, 2, pp. 57–61. (in Russian)
- Bagrovnikov, N. A. (2008) 'Erotica and Eros in Engravings by Erhard Altdorfer', in *Obrazy liubvi i krasoty v kul'ture Vozrozhdeniia [Images of Love and Beauty in Renaissance Culture]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 177–183. (in Russian)
- Bagrovnikov, N. A. (2009) 'Landscape in Graphics by Erhard Altdorfer', *Zapadnaia Evropa. 16 vek: tsivilizatsiia, kul'tura, iskusstvo [Western Europe. 16th Century: Civilization, Culture, and Art]*. Moscow: Izdatel'stvo LKI Publ., pp. 138–147. (in Russian)
- Libman, M. Ia. (1991) *Ocherki nemetskogo iskusstva pozdnego srednevekov'ia i epokhi Vozrozhdeniia [Essays on German Art of the Late Middle Ages and the Renaissance]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Packpfeifer, K. (1978) *Studien zu Erhard Altdorfer*. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich. (in German)