

10
Гойя
Рубенс
Тициан
Микеланджело

ГЕНИИ В ЖИВОПИСИ

Леонардо да Винчи
Рембрандт
Пикассо
Ван Гог
Дюрер
Босх



10 гениев

Оксана Балазанова
10 гениев живописи

«Фолио»

2005

Балазанова О. Е.

10 гениев живописи / О. Е. Балазанова — «Фолио», 2005 — (10 гениев)

Герои этой книги – 10 великих художников, 10 гениев, которые видели мир не так, как другие люди, и говорили о нем не словами, а цветом, образом, колоритом, для которых живопись явилась «страстным молчанием». Что же делает человека великим? Где то единственное, что поднимает его над другими людьми, оставляя потомкам понимание их величия? Что общего у героев книги? Ван Гог был беден как церковная мышь, Пикассо оставил миллионное наследство. Дюрер остался бездетным, у Рубенса было пятеро детей. Микеланджело никогда не женился, у Рембрандта было две любимых жены, Босх всю жизнь провел в родном городе, Гойя не любил сидеть на месте. Знаменитые мастера предстают перед читателем не как абстрактные великие имена, а нормальными живыми людьми, которым свойственны те же радости и горести, что и обыкновенным смертным. Ну, а выделило их из толпы и приподняло выше пересудов и сплетен только одно – их безграничная преданность искусству и огромный труд. Не они вели искусство за собой. Оно подчинило их себе, заставило служить Вечному и сделало их великими...

Содержание

От автора	5
Объять необъятное – Леонардо да Винчи	6
Почетный профессор кошмаров – Иеронимус Босх	39
Настежь открытая дверь – Альбрехт Дюрер	54
Конец ознакомительного фрагмента.	63

Оксана Балазанова

10 гениев живописи

От автора

Знаете ли вы, дорогие читатели, что было самой сложной задачей автора при составлении этого сборника? Выбрать те самые десять имен, которые можно назвать действительно великими. Сюда не попало много великолепных мастеров, вполне достойных этого списка. Здесь нет Рафаэля Санти – олицетворения идеального человека Возрождения для его современников. Нет незаслуженно забытого Жоржа де Латура, чьи картины, несмотря на пережитую страшную чуму, когда люди от голода ели друг друга, поражают внутренним светом. Нет певца Гималаев, человека-легенды Николая Рериха. Нет немцев Лукаса Краха-старшего и Ганса Гольбейна, американца Рокуэлла Кента, норвежца Эдварда Мунка, англичанина Томаса Гейнсборо. За пределами этой книги остались лучший художник Польши Ян Матейко и чешский Йозеф Манес. Здесь нет Рублева, Верещагина, Врубеля, Куинджи, Айвазовского, Шишкина, Сурикова, Левитана, Брюллова. Не попали сюда и украинские Труш и Пимоненко, которых почти не знают за рубежом. Чтобы облегчить свой выбор, автор проделал небольшой эксперимент: попросил нескольких знакомых назвать навскидку, не раздумывая, несколько имен живописцев. После чего поинтересовался, что именно, кроме названия картин, они знают об этих художниках. Как же мало этих знаний оказалось! Даже о самых знаменитых.

Великие творцы! Что делает человека великим? Где то единственное, что поднимает его над другими людьми, оставляя потомкам понимание их величия? Что общего у героев нашей книги? Ван Гог был беден как церковная мышь, Пикассо оставил миллионное наследство. Дюрер остался бездетным, у Рубенса было пятеро детей. Микеланджело никогда не был женат, у Рембрандта было две любимых жены. Босх всю жизнь провел в родном городе, Гойя не любил сидеть на месте.

Автор не стремился создавать новые гипотезы или разыскивать неизвестные данные по архивам и подвалам. Открытий вы в этой книге не найдете. О каждом из ее героев создан уже не один труд. Автор просто хотел снять с пьедестала, приблизить к вам, дорогие читатели, тех, кого мы привыкли воспринимать лишь как абстрактные великие имена, показать их нормальными живыми людьми, которым свойственны те же радости и горести, что и обыкновенным смертным. Ну, а выделило их из толпы и приподняло выше пересудов и сплетен только одно – их безграничная преданность искусству и огромный труд. Не они вели искусство за собой. Оно подчинило их себе, заставило служить Вечному. И тогда за ними пошли другие.

Оксана Балазанова

Объять необъятное – Леонардо да Винчи

«И, увлекаемый жадным своим влечением, желая увидеть великое смешение разнообразных и странных форм, произведенных искусной природой, среди темных блуждая скал, подошел я к входу в большую пещеру, пред которой на мгновение остановясь пораженный, не зная, что там, дугою изогнув свой стан и оперев усталую руку о колено, правой затенил я опущенные и прикрытые веки. И когда, много раз наклоняясь то туда, то сюда, чтобы что-нибудь разглядеть там в глубине, но мешала мне в том великая темнота, которая там внутри была, пробыл я так некоторое время, внезапно два пробудились во мне чувства: страх и желание; страх – пред грозной и темной пещерой, желание – увидеть, не было ли чудесной какой вещи там в глубине».

Леонардо да Винчи



Обойти молчанием титаническую фигуру Леонардо в книге о великих художниках невозможно. Но что нового можно сказать после десятков прекрасных статей, романов, исследований и очерков, написанных об этой уникальной личности? Пожалуй, самое правильное – дать слово наиболее цитируемым авторам:

ДМИТРИЙ МЕРЕЖКОВСКИЙ – «Леонардо да Винчи (Воскресшие боги)».

ИГОРЬ ДОЛГОПОЛОВ – 30 рассказов о художниках.

ФРАНК ЗЁЛЬНЕР – книга «Leonardo», TASCHEN-2000 (перевод с англ.).

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ – «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

РОБЕРТ УОЛЛЕИС – монография «Мир Леонардо»

ЛЕВ ЛЮБИМОВ – «Искусство Западной Европы».

М. Н. СОКОЛОВ – статья «Леонардо да Винчи».

К концу жизни – а Леонардо прожил шестьдесят семь лет – не так уж мало – самые scrupulous исследователи обнаружили не более двадцати работ, которые можно приписать кисти мастера. Да и то, многие из картин и портретов остались незаконченными. Поразительный итог, если вспомнить о поистине вулканической плодовитости мастеров такого класса – Рафаэля, Тициана, Рубенса, Рембрандта. И при этом никто не оспаривает его титула – универсальный гений Возрождения. Так почему же он гений?

Современники так описывают Леонардо: он был хорош собой, пропорционально сложен, изящен, с привлекательным лицом. Одевался щегольски, носил красный плащ, доходивший до колен, хотя тогда в моде были длинные одежды. Прекрасная борода, выщаясь и хорошо расчесанная, ниспадала до середины груди. Блистательной наружностью, являвшей высшую красоту, он возвращал ясность каждой опечаленной душе, а своими словами мог заставить любое упрямство сказать «да» или «нет». Своей силой он смирлял любую неистовую ярость и правой рукой гнул стенное железное кольцо или подкову, как будто сделанные из свинца. Он останавливал на всем скаку самых горячих коней; его тонкие, почти женственные пальцы, как воск, сгибали пополам золотые флорины и дукаты.

В одном из каменных домов городка Винчи, расположенного в горах Тосканы, 15 апреля 1452 года родился, пожалуй, самый многогранный гений – Леонардо. В рассказе о происхождении Леонардо многое из области легенд. Но традиционно это представляют так:

Однажды весной 1451 года молодой флорентинец Пьетро ди Анхиано да Винчи, нотариус в четвертом поколении, землевладелец, состоятельный горожанин с титулом «синьор», приехав погостить из Флоренции к отцу на виллу, познакомился с юной красавицей, то ли служанкой, то ли трактирщицей Катариной. Юноша слыл покорителем женских сердец. Ему было двадцать четыре года; он щегольски одевался, был красив, ловок, силен и, как положено юристу, умел красиво говорить. Катарина не устояла.

В момент рождения Леонардо Пьетро было 25 лет. Он прожил еще 50 лет, трижды стал вдовцом и незадолго до смерти успел жениться в четвертый раз. После Леонардо у него родилось еще одиннадцать детей. Последний появился в год его смерти. В 30 лет он переехал во Флоренцию, имел свое дело и был уважаем в среде аристократов. С Леонардо особых проблем не было – в те времена побочных детей не стыдились, почти всегда воспитывали наравне с законными и даже нередко оказывали им предпочтение. Известно, например, что папа Александр VI Борджиа качал на святейших коленях четырех собственных детей.

Леонардо был сразу признан отцом, крещен в его присутствии, но мальчика с матерью отправили в деревню недалеко от Винчи. Отец женился на девушке из почтенной семьи, с хорошим приданым, которая, правда, оказалась бесплодной.

Вскоре Катарину наспех выдали замуж за какого-то поденщика с приданым в тридцать флоринов.

Когда Леонардо исполнилось четыре с половиной года, отец забрал его в Винчи, где ребенок сразу оказался на попечении большой семьи: дедушки Анхиано, бабушки Лючии, отца, дяди Франческо, приемной матери. В налоговом реестре 1457 года он назван «незаконным сыном Пьетро».

Поначалу дед, мессир Анхиано, сам учил внука. Но когда мальчику исполнилось семь лет, его отдали в школу при церкви Св. Петрониллы, рядом с Винчи. Однако латинская грамота не пошла ему в прок.

Неподалеку от Винчи флорентийский зодчий Биаджио да Равенна, ученик великого Альберти, строил большую виллу для синьора Пандольфо Ручеллаи. Именно он научил Леонардо первоосновам арифметики, алгебры, геометрии, механики. Когда мальчику исполнилось тринадцать лет, отец взял его из Винчи в свой дом во Флоренцию. С тех пор Леонардо редко посещал родной городок.

Дела нотариуса Пьетро да Винчи процветали. Сделавшись доверенным богатого монастыря Святейшей Аннунциаты и многих других учреждений, мессир Пьетро преумножал свое богатство, приобретал новые участки, дома, виноградники в окрестностях Винчи, не меняя прежнего скромного образа жизни.

Когда умерла его первая жена, Альбьера Амадори, тридцативосьмилетний вдовец, быстро утешившись, женился на совсем молоденькой прелестной девушке, почти ребенке. От второй жены у него тоже не было детей. В это время Леонардо жил с отцом во Флоренции, в наняемом у некоего Микеле Брандолини доме. Мессир Пьетро намеревался дать своему незаконнорожденному первенцу хорошее воспитание, не жалея на это денег.

В более поздние годы Леонардо увлекала ботаника, геология, наблюдения за полетом птиц, игра солнечного света и тени, движение воды. Все это свидетельствовало о его любознательности и о том, что в молодости он много времени проводил на свежем воздухе, прогуливаясь по окрестностям городка. Винчи располагается на склоне горы Монте Альбано, одной стороной спускаясь в долину Арно, где лежит Флоренция. Другой стороной городок поднимается вверх, к скалам. На склоне горы, там, где позволяли условия, крестьяне распахивали небольшие поля и разбивали виноградники, которые обрабатывали мотыгами. Воздух был так чист, и из Винчи можно было видеть поверх гор Средиземное море. Это стало неизменным фоном картин Леонардо.

Среди более семи тысяч страниц рукописей и рисунков художника, сохранившихся до наших дней, нет ни одной, которая касалась бы его юности. У него вообще чрезвычайно мало заметок, имеющих отношение к собственной жизни. Однажды, излагая на бумаге теорию формирования рек, он обронил название деревни, в которой жил в детстве – Анхиано, – и тут же зачеркнул это слово.

Образование Леонардо, очевидно, получил такое, как всякий мальчик из хорошей семьи, живущий в маленьком городке: чтение, письмо, начала математики, латынь. Латынь никак ему не давалась, он вынужден был бороться с ней до конца своих дней: большая часть книг, представлявших для него ценность, была написана именно на этом языке, хотя эпоха Возрождения дала сильнейший толчок использованию народного итальянского языка в литературе и ко времени смерти Леонардо на итальянском было опубликовано множество книг. Он прекрасно сознавал недостатки своего образования, отсутствие в нем системы и глубины и впоследствии чувствовал необходимость защищаться от безымянных критиков, которые говорили, что он «не эрудит».

Его почерк удивителен. Леонардо писал справа налево, буквы перевернуты так, что текст легче читать с помощью зеркала. Имеется множество версий, почему он писал именно таким образом. Одна из них гласит, что Леонардо хотел защитить свои научные идеи от любопытствующих, другая – что он был еретиком и постоянно жил в страхе разоблачения и наказания. Однако на самом деле да Винчи был еретиком не больше, чем многие другие люди его времени, к тому же не стремился скрывать свои идеи, даже наоборот, при возможности публиковал их. Наиболее логичное объяснение его почерка следующее: Леонардо был левшой и ему было просто удобнее так писать. При необходимости, например, когда он обращался к кому-то с письмом или давал письменные указания, Леонардо мог писать, как и все прочие. Таких людей – одинаково владеющих обеими руками, медицина называет амбидекстерами (от лат. *ambo* – оба и лат. *dexter* – правый). Так бывает, когда одинаково хорошо развиты оба полушария мозга – и правое, и левое. Может быть, этим и объясняется универсальность Леонардо в различных областях человеческого знания?

Леонардо приобщился к науке, поскольку сблизился с Паоло да Поццо Тосканелли – крупнейшим итальянским географом, физиком и естествоиспытателем, математиком и астрономом. Мудрый Тосканелли сумел разглядеть в юном Леонардо талант обнаруживать связи

между наукой и искусством, талант, который в дальнейшем сделал этого человека бессмертным.

Отец не стеснял его, только советовал выбрать какое-нибудь доходное занятие. Видя, что он постоянно лепит или рисует, мессир Пьетро отнес некоторые из этих работ в боттегу – так назывались мастерские художников – своему старому приятелю, золотых дел мастеру, живописцу и скульптору Андреа дель Верроккьо.

Верроккьо – сын бедного кирпичника, был старше Леонардо на семнадцать лет и похож скорее на обыкновенного флорентийского лавочника, чем на великого художника.

Боттега Верроккьо была известна своими учениками. В ней работали такие великие художники, как Перуджино, Боттичелли. С ними учился и молодой Леонардо. Обычно ученики поступали к мастеру в возрасте 14 лет, служили лет 6, после чего им позволялось вступить в гильдию живописцев Святого Луки и обзавестись собственной мастерской.

Годы учебы летели незаметно. Леонардо радовал своего учителя успехами, и вот настал момент, когда маэстро привлек ученика к участию в работе над композицией «Крещение Христа», в которой Верроккьо поручил да Винчи написать фигуру ангела.

Здесь пришла пора рассказать один из самых старинных рассказов о жизни Леонардо. Он очень похож на правду, потому что в нем упоминается о таких качествах Леонардо, по поводу которых точно известно, что он ими обладал: необычайная наблюдательность, богатейшее воображение и способность отделять себя от окружающего мира. В этой истории рассказывается, как однажды к отцу Леонардо подошел крестьянин из его поместья и показал круглый щит, вырезанный им из древесины фигового дерева. Он попросил мессира Пьетро взять этот щит с собой во Флоренцию для того, чтобы какой-нибудь художник там его расписал. Мессир Пьетро был обязан этому крестьянину: тот был замечательным птицеловом и рыболовом и поставлял дичь и рыбу семейству Пьетро. Мессир Пьетро согласился. Но вместо того чтобы передать щит профессиональному художнику, он отдал его Леонардо, который по такому случаю «стал думать, что бы ему изобразить, и решил нарисовать голову Медузы, да так, чтобы напугать зрителей. Он натаскал в подвал ящериц, пиявок, гусениц, змей, бабочек, кузнечиков, летучих мышей и прочих подобных тварей и создал, глядя на них, изображение ужасного чудища, выползающего из глубины мрачной пещеры. Из разверстой пасти чудища струился яд, из глаз вырывался огонь, из ноздрей валил дым... Леонардо был так поглощен своей работой, что не замечал зловония, которое распространяли мертвые твари, принесенные им в жертву искусству». Тем временем мессир Пьетро забыл о щите. Когда Леонардо, закончив работу, внезапно, безо всякого предупреждения показал щит отцу, тот так испугался, что попятился. Леонардо остановил его и сказал: «Работа получилась такой, как я хотел. Теперь унеси ее. Она производит впечатление».

Мессир Пьетро от души похвалил сына. Но после этого купил у старьевщика щит с нарисованным на нем пронзенным сердцем и отдал крестьянину, который был ему благодарен до конца своих дней. А работу Леонардо отец, ничего не рассказывая ему, отвез во Флоренцию и продал купцам за сто дукатов. История умалчивает о том, что сделал мессир Пьетро с вырученной сотней, вероятно, Леонардо получил за свою работу только отцовское одобрение. Очевидно, отец и сын не были близки, и много лет спустя, когда старик умер, Леонардо едва упомянул об этом в одной из своих записных книжек, в которые он обычно заносил научные наблюдения.

«9 июля 1504 года, в среду в семь часов, умер мессир Пьетро да Винчи, нотариус, во дворце Подеста, мой отец, в семь часов. Ему было восемьдесят лет, и он оставил десятерых сыновей и двоих дочерей». Бесстрастность этой заметки подчеркивается еще и тем, что Леонардо как будто в рассеянности дважды повторяет: «в семь часов» и ошибается в возрасте отца на три года.

Наиболее серьезная и детализированная работа о Леонардо да Винчи принадлежит Джорджо Вазари, который не мог лично знать Леонардо: когда тот умер, Вазари было только 8 лет, а первое печатное издание его «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» появилось в 1550 году, тридцать один год спустя после смерти Леонардо, когда великий художник стал уже легендой. Однако Вазари был неутомимым исследователем. Он разыскал множество учеников мастера и его знакомых. Всеми силами стремился описать жизнь великого Леонардо как можно точнее.

«Люди видели это (Божий дар) в Леонардо да Винчи, – пишет Вазари. – Его красоту невозможно было преувеличить, каждое его движение было грациозно само по себе, а его способности были столь невероятны, что он мог с легкостью преодолевать любые трудности». Его сила была такова, добавляет Вазари, что «правой рукой он мог согнуть дверную колотушку или подкову, как будто они были из свинца». Что же касается темперамента, то биограф приписывает Леонардо «мужество и высоту духа поистине королевские». И хотя не сохранилось ни одного портрета художника в молодости, судя по описаниям, он был, как все тосканцы, высок, хорошо сложен, темноволос.

Вазари замечает, что Леонардо «мог петь и божественно импровизировал» на лире – сочетание занятий музыкой и изобразительным искусством вообще было очень распространено в эпоху Возрождения. «Умение Леонардо вести беседу привлекало к нему все сердца, и хотя он не обладал никакой собственностью и работал немного, все же он держал слуг, а также лошадей, к которым всегда был неравнодушен. Воистину он любил всех животных... Часто, проходя мимо рынка, на котором продавали птиц, он возвращал пленницам утраченную свободу, выпуская их всех из корзин, а торговцу платил запрашиваемую цену». В письме одного флорентийского знакомого да Винчи высказано предположение, что именно эта любовь и привела Леонардо к вегетарианству. Он был весьма неравнодушен и к красивой одежде, ко всякого рода розыгрышам и затеям. Согласно Вазари, «он часто высушивал бычьи кишки, так что они становились совсем маленькими и могли уместиться на ладони. В то же время в одной из комнат он держал кузнечные мехи, с помощью которых мог надуть кишку до такого размера, что она заполняла собой всю комнату (которая была довольно большой), заставляя присутствующих разбегаться по углам».

Судя по описанию Вазари, Леонардо был общительным молодым человеком, певцом, лютнистом, искусным собеседником. Однако при этом биограф не мог знать, что происходило в голове изображаемого им человека. «Если ты одинок, то полностью принадлежишь самому себе, – писал Леонардо позже. – Если рядом с тобой находится хотя бы один человек, то ты принадлежишь себе только наполовину или даже меньше, в пропорции к бездумности его поведения; а уж если рядом с тобой больше одного человека, то ты погружаешься в плачевное состояние все глубже и глубже». Тот Леонардо, которого видели окружающие, был всего лишь приятной маской; на самом деле он был более чем одиноким человеком.

Надо сказать, что флорентийцы испытывали к живописцам гораздо больше почтения, чем жители других городов-государств. Например, Джотто, живший за сто восемьдесят лет до Леонардо, уже пользовался большим почетом. В 1400 году писатель-флорентиец Филиппо Виллани отстаивал точку зрения, согласно которой изящные искусства находятся в одном ранге со «свободными» искусствами, то есть с математикой и философией.

Однако средневековое представление о художнике как о простом ремесленнике не было полностью изжито во времена ученичества Леонардо. Он, как и любой другой человек его времени, стремился повысить свой общественный статус. Его произведения, личность и интеллект были уникальны.

Леонардо стал подмастерьем у Андреа дель Верроккьо, одного из самых знаменитых в Италии художников. Несмотря на то, что этого мастера превзошел его ученик, следует признать, что он был человеком большого и чрезвычайно многогранного таланта: превосходный

скульптор и бронзолитейщик, опытный ювелир, рисовальщик костюмов и флагов, устроитель празднеств. Заказы на все эти виды работ приходили в большую мастерскую Верроккьо во времена ученичества Леонардо. Заказывали бюсты и портреты флорентийцев; картины «Благовещение», «Крещение Христа», множество «Мадонн»; резные саркофаги для Медичи; бронзовые статуи «Давид», «Фома Неверующий», «Мальчик с дельфином», который и сегодня украшает Флоренцию; величественную конную статую Коллеони в Венеции. В мастерской также отлили огромный медный шар и крест и подняли на купол Флорентийского собора. Здесь готовились пышные придворные торжества в честь визита во Флоренцию Галеаццо Мария Сфорца, герцога Миланского. Верроккьо, по словам Вазари, «никогда не сидел без работы. Он всегда трудился либо над какой-либо статуей, либо над живописным полотном; он быстро переходил от одной работы к другой, только бы не терять формы».

Отношения между Леонардо и Верроккьо были, по-видимому, сердечными, хотя Леонардо никогда не упоминал о своем учителе в записных книжках. Он жил в доме Верроккьо и продолжал там жить уже после того, как был принят в гильдию Святого Луки в 1472 году в возрасте двадцати лет. Когда Леонардо был подмастерьем, то, следуя обычному порядку, занимался растиранием красок и другой черной работой. Постепенно, по мере накопления опыта и совершенствования мастерства, ему стали доверять простейшую часть работы, на которую Верроккьо получал заказы. Основам мастерства он учился непосредственно у Верроккьо, однако в мастерской работали старшие и более опытные ученики и подмастерья, например известный Пьетро Перуджино, который был на шесть лет старше Леонардо и у которого тот наверняка перенял множество приемов. В свою очередь, Леонардо помогал младшим ученикам, таким, как Лоренцо ди Креди, стиль которого так похож на стиль Леонардо, что для различения их работ иногда требуется помощь эксперта.

Недалеко от мастерской Верроккьо находилась соперничающая с ним мастерская Антонио дель Поллайоло. По гравюре Поллайоло «Битва обнаженных» можно сделать вывод, что он был одним из первых художников Возрождения, которые занимались в анатомическом театре, чтобы изучить мускульную систему человека. По всей вероятности, Леонардо часто бывал в мастерской Поллайоло и перенимал его опыт. Он также наверняка имел возможность разговаривать с такими людьми, как Боттичелли и Алессо Бальдовинетти, которые часто прогуливались по городу и на каждом углу затевали оживленные диспуты по вопросам искусства.

Леонардо был окружен произведениями своих предшественников: стоило отойти от мастерской чуть в сторону, и можно было увидеть работы Мазаччо, первого великого художника раннего Возрождения, или современных ему мастеров – Паоло Уччелло, фра Филиппо Липпи и Андреа дель Кастаньо, «Тайную вечерю» которого Леонардо наверняка должен был изучать скрупулезно и с пристрастием. Во Флоренции находились скульптуры и рельефы Донателло и Гиберти. Все эти люди не просто достигли вершин в освоении натуры благодаря изучению анатомии и эмоциональных состояний человека, но и совершенно по-новому подошли к старым религиозным сюжетам. Опираясь на их успехи, Леонардо и другие мастера – Микеланджело, Браманте, Джорджоне, Рафаэль, Тициан – в один прекрасный день возвели сверкающий купол Высокого Возрождения.

Сама архитектура Флоренции могла служить школой для художника. Когда Леонардо приехал в город, баптистерий, колокольня Джотто и Домский собор (Санта Мария дель Фьоре) находились в прекрасном состоянии, а Воспитательный дом, капелла Пацци и купол Домского собора являли собой впечатляющие примеры нового стиля. Дворец Медичи и дворец Ручеллаи строились по абсолютно новым канонам.

Фасад церкви Санта Мария Новелла, апсида церкви Сантиссима Аннунциата и огромный дворец Питти все еще находились в лесах, по которым ученики могли прохаживаться и своими глазами наблюдать за ходом внутренних работ.

Что же касается учебников, то в распоряжении учеников их было несколько. Особой популярностью пользовалось «Руководство мастеру», написанное Ченнино Ченнини в 1390 году. Оно было почти полностью посвящено выработке навыков и представляло собой что-то вроде свода практических советов, которым ученик должен был следовать. И только во вводной главе содержался материал по общим вопросам искусства, глубоко запечатлевшийся в памяти Леонардо. Годы спустя он воспроизвел его в собственных трактатах: «Этот род деятельности, известный под названием живопись, требует воображения и мастерства кисти, так как призван открывать невидимое, спрятанное в тени видимых предметов, и запечатлевать его с помощью кисти, придавая ясный вид на самом деле не существующему». В подзаголовке к первой главе Ченнини излагает краткое содержание своей книги: «Как рисовать на разного рода поверхностях; как получить множество оттенков черного цвета; как следует хранить горностаевы хвосты (используемые для изготовления кистей), чтобы их не сожрали мыши». Много места он уделяет технике фрески, объясняя художнику, что тот должен смочить и отштукатурить ровно такую площадь на поверхности стены, какую он намеревается разрисовать за день, так как на следующий день он уже не сможет внести в нарисованное никаких изменений. Именно это ограничение заставило Леонардо заняться поисками новых методов настенной живописи: он вдохновлялся самим актом творчества, и ему казалось непереносимым, что он не может внести изменений в свою живопись, когда хочет. Его позднейшие эксперименты чаще всего приводили к потрясающим результатам, но иногда становились губительными для картин.

За пятьдесят лет до Леонардо архитектор Филиппо Брунеллески разработал революционные принципы линейной перспективы, благодаря которым пространство, ограниченное живописным полотном или рельефом, могло визуально растягиваться до размеров реального. После открытия Брунеллески, которое быстро переняли Донателло, Мазаччо и Гиберти, живопись не могла оставаться плоскостной и двумерной.

Ученый и архитектор Леон Баттиста Альберти осмыслил идеи Брунеллески на научном уровне и написал трактаты по живописи, скульптуре и архитектуре, с которыми Леонардо наверняка должен был познакомиться. Именно Альберти высказал мысль о том, что, кроме необходимого технического мастерства, современный художник должен обладать также познаниями в геометрии, оптике и перспективе; он должен понимать тайны человеческого тела, потому что «движения тела отражают движения души». Больше всего Альберти занимало соотношение между математикой и искусством. Он чувствовал, что во Вселенной существуют определенные пропорции, которые выражают божественный замысел. Не случайно Леонардо был, можно сказать, очарован математикой, использовал ее в своих живописных работах и долгие годы считал, что именно в ней содержится ключ ко всем знаниям.

В 1460—1470-е годы во Флоренции жили выдающиеся ученые, которые оказали влияние на формирующийся ум Леонардо. Одним из них был Бенедетто дель Аббако, занимавшийся коммерцией, механикой и инженерным делом. Должно быть, именно идеи Бенедетто пробудили в Леонардо интерес к изобретательству и всяческим механизмам. Как пишет Вазари, Леонардо «был первым (хотя и был очень молод), кто выдвинул проект выкопать соединенный с рекой Арно судоходный канал от Пизы до Флоренции. Он также сделал чертежи мукомольных мельниц, подъемных и других механизмов, которые приводятся в движение силой воды».

Среди других людей, оказавших влияние на Леонардо, можно назвать и Паоло дель Поццо Тосканелли, выдающегося ученого-математика, астронома и врача, сделавшего и несколько открытий в области географии, в процессе изучения соответствующих книг и карт и анализа отчетов путешественников.

Тосканелли верил, что до восточных стран можно добраться, если все время плыть на запад через Атлантику; в 1474 году, за восемнадцать лет до путешествия Колумба, Тосканелли послал ему карту и письмо, в котором убеждал предпринять такую попытку. Насколько тесно общался Леонардо с этими людьми, сказать трудно, но весьма вероятно, что он специально

искал их общества. Да Винчи всегда был прямолинеен и неуправляем в своем стремлении к знаниям; если кто-то владел интересующими его сведениями, он шел и задавал прямой вопрос. «Пусть маэстро Лука покажет тебе, как умножать корни», – напоминал он себе в одной записке, а в другой писал: «Пусть монах из монастыря Брера объяснит тебе *De Ponderibus*».

В политической жизни Флоренции Леонардо участия не принимал и, скорее всего, не питал к ней никакого интереса. Флоренция считалась республикой, однако фактически ею управляло семейство Медичи и круг аристократов, группировавшихся вокруг их двора. Главным инструментом власти был банк Медичи, через который протекали все городские деньги, заработанные на производстве мануфактуры, торговле шелком и шерстью, ювелирном деле и изготовлении предметов роскоши. Медичи покровительствовали искусству, но Леонардо не привлекал их внимания. Скорее всего, ему мешала репутация, которую он приобрел еще в ранней молодости и которая с годами только укреплялась: блестящий и многосторонний, но медлительный и ненадежный, он часто бросал работу неоконченной. Со своей стороны, Леонардо не чувствовал себя при дворе Медичи свободно. Герцоги питали интерес к классической древности. Они забавлялись тем, что облачались в тоги и обращались друг к другу на изысканной латыни, которую Леонардо, не преуспевший в этом языке, считал немного смешной. Как бы то ни было, но правители Флоренции мало что сделали для него.

Если исходить из хронологии его творчества, то мы располагаем мизерным числом точных дат, относящихся к периоду жизни Леонардо между двадцатью и тридцатью годами. Один документ, датированный 8 апреля 1476 года, когда художнику было около двадцати четырех лет, может кое-что сказать (а может и не сказать) о его личности, однако он слишком часто комментировался и к нему очень трудно отнестись объективно. Флорентийские правители в качестве средства поддержания своей власти установили рядом с палаццо Веккьо некий ящик, прозванный барабаном (тамбуро). В этот ящик каждый мог опустить анонимное обвинение, которое расследовалось в том случае, если по нему находились свидетели. В вышеуказанный день в тамбуро была обнаружена записка, в которой Леонардо и еще трое молодых людей обвинялись в том, что они занимались любовью с семнадцатилетним Джакомо Сантарелли, служившим в мастерской моделью. Обвинение могло быть продиктовано чьей-то злобой; обвинитель так и не был найден, ни один свидетель не появился, и хотя дело пошло в суд во второй раз спустя два месяца, в конечном итоге все это ни к чему не привело. В наши дни существует тенденция игнорировать этот документ. Однако некоторые обстоятельства жизни Леонардо, его замечания о любви, его отношение к женщинам не позволяют нам так к нему относиться. Давнее обвинение снова и снова приходит на ум.

Через некоторое время после этого события, возможно, между 1476 и 1478 годами, Леонардо открывал собственную мастерскую. Не известно, на какой улице она была и сколько времени просуществовала, но точно установлено, что Леонардо больше не работал у Верроккьо.

Как свидетельствует Вазари, у Леонардо была привычка бродить по улицам в поисках красивых или уродливых лиц, причем уродства, по его мнению, не следовало избегать: он рассматривал уродство как обратную сторону красоты. Художник был «настолько счастлив, когда замечал какое-нибудь забавное лицо, все равно, бородатое или в ореоле волос, что начинал преследовать человека, столь привлечшего его внимание, и мог заниматься этим весь день, стараясь составить о нем ясное представление, а когда возвращался домой, то рисовал его голову так хорошо, как будто этот человек сидел перед ним».

Леонардо хранил свои впечатления не только в памяти, он всегда носил книжечку для эскизов, которую советовал иметь при себе и другим художникам в своем большом «Трактате о живописи»: «Ты сможешь частенько поразвлечь себя, когда выходишь отдохнуть и прогуляться на свежем воздухе, если будешь наблюдать и делать зарисовки людей, когда они разговаривают, или спорят друг с другом, или смеются, или бросаются друг на друга с кулаками... все это ты запечатаешь быстрыми штрихами в маленьком карманном альбомчике, который всегда

будешь носить с собой. Такие зарисовки нельзя ни в коем случае стирать, их надобно сохранять с крайним прилежанием, потому что существует столько форм и действий, что память не способна их удержать». Этот отрывок может очень хорошо объяснить, почему сохранилось относительно большое количество рисунков Леонардо: он очень редко их выбрасывал. 28 декабря 1479 года Леонардо, должно быть, прогуливался по Флоренции со своим альбомчиком. Ему тогда было двадцать восемь лет без нескольких месяцев. Дата установлена в связи с неким историческим событием. За год до этого дня произошло кровавое, но неудачное покушение на Медичи, предпринятое членами семейства Пацци; и вот теперь один из конспираторов, который в свое время бежал в Турцию, был возвращен во Флоренцию и повешен на одном из общественных зданий. Леонардо увидел тело, отметил сочетание страсти, презрения и ненависти на мертвом лице, – и сделал набросок. На том же самом листе он пометил: «Маленькая шляпа рыжевато-коричневого цвета, костюм из черного атласа, отороченная черным куртка, голубой камзол, отороченный черным, и белые бархатные нашивки. Бернардо ди Бандино Барончелли. Черные чулки». Вряд ли эти слова свидетельствуют об аномальном отчуждении Леонардо от всего человеческого, скорее всего, он действовал так, как действовал бы любой настоящий художник, делая заметки для картины или более детального рисунка, который надеялся создать.

В 1481 году, когда Леонардо было двадцать девять лет, случилось событие, которое должно было, во всяком случае, его сильно задеть, если не унизить. Папа Сикст IV, вне всякого сомнения, предварительно посоветовавшись с Медичи, пригласил лучших тосканских художников для работы в Ватикане. Среди приглашенных были Боттичелли, Гирландайо, Синьорелли, Перуджино, Пинтуриккио и Козимо Росселли – но не Леонардо. Леонардо не мог отделаться от чувства, что во Флоренции, находящейся под властью Медичи, у него нет будущего. И он обратил свои взоры на север Италии, где начал искать покровительства у могущественного Лодовико Сфорца, при дворе которого была более здоровая, не такая манерно-изысканная, атмосфера. В 1482 году Леонардо уехал в Милан и начал новую жизнь вдали от Тосканы. Этот период длился почти двадцать лет, и за это время он получил признание, чего был лишен на родине.

«Леонардо, как я уже говорил, в детстве был отдан мессиром Пьетро в ученье Андреа дель Верроккьо, и случилось так, что его учитель начал рисовать картину, изображающую крещение Христа святым Иоанном. В этой картине Леонардо написал ангела, одетого в плащ; несмотря на то, что он был еще очень молод, его ангел получился гораздо лучше всех остальных фигур, выполненных Андреа. Тот потом больше никогда не притрагивался к краскам и в досаде сетовал на то, что ребенок оказался более сведущ, чем он сам». Следует заметить, что история учителя, превзойденного своим учеником и в раздражении оставившего кисти и краски, – старый избитый анекдот всей истории искусства. Однако рассказ Вазари в действительности может отражать то, что случилось во время написания «Крещения».

Из всего, в чем он преуспел, скульптор и ювелир Верроккьо наименьшее удовлетворение получал от живописи. Он был опытным живописцем третьей четверти итальянского Кватроченто (XV век): художником крупных, натуралистично написанных фигур и ярких солнечных тонов. Его композиции были несколько плоскостными и линейными, а фоны – в манере времени – представляли собой долины и закругленные холмы со стилизованными скалами и деревьями, разбросанными тут и там. Сомнительно, что появление в мастерской молодого гения могло как-то обидеть мастера; наоборот, это должно было усилить мастерскую. Разве что ученик был бы нагл до невыносимости (о Леонардо этого не скажешь). Возможно, он прекратил рисовать, получив возможность посвятить больше времени своим главным талантам, а именно работе по металлу и трудам скульптора. Маловероятно также, что Леонардо нарисовал ангела, будучи «ребенком» – «Крещение Христа», которое висит сегодня в Галерее Уффици во Флоренции, датируется приблизительно 1472 годом, когда Леонардо было двадцать лет. Тем не

менее, эта его юношеская работа, как первая разработка темы начинающим композитором, позволяет судить о его возможностях, которые в будущем развивались и совершенствовались.

Поза изящной, одетой в голубой плащ фигуры свободна и грациозна. Поворот тела и головы, согнутые колени и руки предполагают, что ангел только что принял эту позу и еще весь в движении. Он глубоко озабочен происходящим действием и сосредоточил все свое внимание на священном обряде; по контрасту с ним соседний ангел, написанный Верроккьо, смотрит в пространство, как скучающий статист или прихожанин, ожидающий конца слишком длинной проповеди.

В лице ангела Леонардо уже сосредоточились представления художника о человеческой красоте: мягкость, некоторая женственность, чуть размытые контуры и знаменитая, едва уловимая улыбка. Но главное, что задерживает взгляд на картине, – это, по словам Уолтера Патера, «луч солнечного света на холодном, сверхтщательно выписанном полотне».

Леонардо внес существенный вклад и в написание пейзажа «Крещения». Изображенные на полотне водоемы и туманы, блики солнечного света и игра теней, предвосхищающие волшебный, почти ирреальный пейзаж «Моны Лизы», совершенно не в стиле Верроккьо. Пейзаж и ангел выполнены масляными красками – техника, которая только недавно пришла во Флоренцию с севера, – в то время как Верроккьо пользовался традиционной яичной темперой, которая создает яркую блестящую поверхность, однако требует строгого разграничения цветов. Совершенно в характере молодого Леонардо, наиболее передового и склонного к экспериментированию мастера своего времени, было взяться за масло, в то время как его учитель продолжал работать по старинке.

Главным преимуществом масляных красок была возможность создания нюансов, и Леонардо воспользовался этим при работе над задним планом «Крещения». Молодой художник много размышлял о воздухе, атмосфере и считал, что это почти осязаемая масса частиц между глазом и видимым объектом, прозрачный океан, в который погружены все предметы и которым все они связаны друг с другом. Воздух, наполненный светом и тенью, туманом и влажностью, выполняет связующую функцию, соединяя передний и задний план. Уже тогда Леонардо считал пейзаж не просто фоном для человеческих фигур. Он воспринимал человека как неотъемлемую часть природы. Много лет спустя, когда Леонардо перенес свои юношеские идеи на бумагу, в записках к «Трактату о живописи» он привел в качестве примера такого художника, как Сандро Боттичелли, который совершенно не разделял его отношения к пейзажу. (Для Леонардо было совершенно не характерно, говоря о недостатках художника, называть имена. Он избегал ссор, и когда его молодой соперник Микеланджело оскорбил да Винчи, он ответил на это только тем, что записал в дневнике: «Мудрый человек должен воспитывать в себе терпение».)

Вскоре после окончания работы над «Крещением» Леонардо сделал рисунок, который известный немецкий исследователь Леонардо Людвиг Хейденрайх считает «первым настоящим пейзажем в искусстве». Этот рисунок, выполненный пером, запечатлел долину Арно с высоты. Он сделан быстрыми, беглыми штрихами, которые придают ему восточный колорит. Он полон движения, колебания воды и трепета листьев; это свидетельствует о том, что Леонардо работал на натуре. Здесь он выступил мастером в изображении эффектов света и глубины атмосферы. Это один из немногих точно датированных рисунков Леонардо. На нем надпись: «День Св. Марии в снегах, 5 августа 1473 года». Может быть, Леонардо датировал этот рисунок просто потому, что был молод и испытывал удовольствие от набирающего силу мастерства, а возможно, он увидел в своем творении нечто особенное и захотел оставить точную дату его создания.

После этого рисунка, который показывает, насколько точным и проницательным был взгляд Леонардо, наступает полная неразбериха. Относительно некоторых его ранних работ

среди исследователей достигнуто полное согласие, но по поводу других споры, очевидно, не затихнут никогда.

Первое живописное полотно раннего периода – это «Благовещение», теперь находящееся в Галерее Уффици во Флоренции. Оно может быть датировано весьма точно благодаря аналогу, на который немного испуганная Дева Мария положила правую руку: он очень напоминает гробницу Медичи, находящуюся в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции. Модель гробницы была изготовлена в мастерской Верроккьо около 1472 года и, вероятно, использовалась Леонардо в качестве модели. Это полотно нельзя считать великим произведением искусства, и уж конечно его не улучшили позднейшие исправления: неизвестный соавтор зачем-то значительно увеличил крылья прилетевшего с Благой вестью архангела. В оригинале эти крылья срисовывались с птичьих и выглядели изящно и соразмерно, после исправления они стали казаться гротескными. Тем не менее в картине явственно выявились главные пристрастия Леонардо: остановленный момент напряженного человеческого общения; множество предметов обстановки, переданных не как образцы или символы, но как существенная жизненная энергетическая масса; пространство – чистое и реалистичное, хотя и несколько необычное.

Портрет Джиневры де Бенчи, возможно, был написан в 1473–1474 годах. Существовал обычай – точно так же, как и сегодня – делать портреты молодых дам перед свадьбой, которая у Джиневры состоялась в январе 1474 года. Картина повреждена, часть полотна снизу обрезана: здесь были изображены руки дамы в положении, очевидно, напоминающем то, которое тридцать лет спустя появилось на портрете Моны Лизы. Возможно, Джиневра была по натуре холодна, или же житейские обстоятельства заставляли ее вступить в брак без любви; во всяком случае, трудно отделаться от чувства, что Леонардо она не нравилась. Картина пронизана меланхоличным настроением, написана в темных, сумеречных тонах. Бледность лица Джиневры резко контрастирует с темной массой листвы у нее за спиной (там изображен можжевельник, который по-итальянски называется «джиневра»). Задний фон картины погружен в густой туман, созданный с помощью мазков маслом, наложенных один на другой, которые смягчают контуры предметов и делают неясными их формы. Этот эффект называется *сфумато* (дословно: «погруженный в туман, затуманенный»); хотя он был изобретен не Леонардо, но в этой технике именно он стал величайшим из мастеров, которых только знал мир. Нежный, обволакивающий туман создает атмосферу, подобную сну, и в ней внутренняя природа предметов и людей выявляется глубже, чем в резком свете дня.

После портрета Джиневры у Леонардо наступил период, наполненный темой Мадонны с младенцем. Приблизительно с 1476 по 1480 год (с двадцати четырех до двадцати восьми лет) он создал серию этюдов на эту тему.

Среди них следует назвать этюды к «Мадонне с младенцем и кошкой» и «Мадонне с младенцем и тарелкой фруктов». Они – как и все, что вышло из-под кисти Леонардо в этот период, – полны удивительной грации и непосредственности. Точность и наблюдательность художника сверхъестественны; не раз говорили и доказывали с помощью анализа его рисунков, где изображена струящаяся вода или бьющая крыльями птица, что Леонардо замечал такие детали, которые стало возможным выявить только после изобретения замедленной съемки. Усиление и ослабление линий сняли необходимость тщательного моделирования. Когда Леонардо накладывал тень, он делал это с помощью жесткой параллельной штриховки, идущей сверху вниз слева направо – естественное направление движения для художника-левши. (Рассматривая рисунки Возрождения, приписываемые Леонардо, эксперты прежде всего обращают внимание на тень: если штриховка идет не слева направо, у них тут же возникают серьезные сомнения в авторстве Леонардо.) В этот период он очень редко делал законченный рисунок.

Свобода линии и легкость пера Леонардо порождают вопрос: почему этой легкости нет в его живописных полотнах, изображающих Мадонн, которые, даже если абстрагироваться от позднейших тяжеловесных дорисовок и исправлений, все равно кажутся тяжелыми. Сэр Кен-

нет Кларк, который как раз и поставил этот вопрос, постарался дать на него ответ. В искусстве Кватроченто существовало две не связанные друг с другом традиции. Одна, представленная фра Филиппо и Боттичелли, считала красивой прихотливую и изящную линию; другая, к которой принадлежал учитель Леонардо Верроккьо, настаивала на научном подходе к изображаемому. По наклонностям Леонардо принадлежал к первой традиции, однако интеллект и выучка склоняли его ко второй. Большая часть его работы проходила в борьбе между свежестью и непосредственностью восприятия и требованиями разума. Он откладывал в сторону изящные наброски и думал, как ввести их в жесткие рамки глубоко продуманных систем. «Он наверняка был очень плодовитым рисовальщиком, – говорит Кларк, – но к тому времени, как он начинал писать маслом, у него как бы исчезал аппетит к избранному предмету, и картины оставались либо неоконченными, либо, как это случилось с «Мадонной Бенуа», как будто теряли свою внутреннюю силу – лишались этих спонтанных переливов, этого перехода одного движения в другое – того, что составляло глубочайший источник всего замысла».

Стремление Леонардо примирить в самом себе противоборствующие силы проступает в бесчисленных этюдах и незаконченных прорисовках его первой большой работы «Поклонение волхвов». Эта картина предназначалась для алтаря монастыря Сан Донато а Скопето, монахи которого были клиентами отца Леонардо. Монахи скорей всего пожалели о своем заказе, поскольку Леонардо так и не закончил картину, однако, если бы они имели хоть какое-то представление о живописи, то поняли бы, что Леонардо оставил им то, что выше всяческих оценок. Эта картина – пример в высшей степени драматичной, высокоорганизованной живописи Кватроченто, перед которой последующие поколения художников застывают в немом удивлении.

В искусстве Возрождения уже существовало множество «Поклонений», в которых фигурировали как волхвы, так и пастухи. Их живописная характеристика обычно оставалась повествовательной. Но Леонардо решил уйти от повествовательности ради изображения благоговейных чувств, которые вызывает у христианина невероятное событие – появление на земле Сына Божия. Он решил интерпретировать историю, согласно которой на картине должны быть изображены либо пастухи, либо волхвы, либо те и другие вместе; он включил в сюжет все человечество. Один искусствовед насчитал на картине шестьдесят шесть фигур, среди которых молодые люди и старики, поэты и воины, верующие и сомневающиеся.

В центре композиции рисунка – пирамида; ее вершина – голова Мадонны; правую диагональ составляет протянутая рука Младенца и спина коленопреклоненного волхва.

Левая диагональ, несколько менее выраженная, идет через склоненное плечо Мадонны и через голову еще одного склонившегося человека. Пирамиду венчает исполненная динамики арка из людей, толпящихся вокруг, склоненных, жестикулирующих, являющих невероятное количество выразительных поз. Символику рисунка трудно выявить до конца, настолько он богат, даже перегружен образами. Однако некоторые символы лежат на поверхности: разрушенные архитектурные сооружения – давно утвердившийся в искусстве символ падения язычества; пальма, стоящая над Мадонной с Младенцем, это Древо жизни.

Если абстрагироваться от огромной предварительной мыслительной работы и множества подготовительных эскизов, то следует сказать, что Леонардо работал над картиной только семь месяцев. Этого было слишком мало, чтобы закончить картину, и, в частности, проработать задний фон. Но даже в незаконченном состоянии, – и может быть, в еще большей степени, чем в законченном, – «Поклонение» иллюстрирует его технику моделирования кьяроскуро (моделирование светотени, контраст света и тени). Главный интерес Леонардо как художника никогда не был связан с цветом или с контуром, но всегда с созданием эффекта трехмерного пространства. Именно кьяроскуро в техническом отношении является наиболее поразительной чертой «Поклонения». Кажется, что фигуры появляются из тени и в тень уходят; некоторые их части проступают выпукло, освещенные светом, другие смутно улавливаются в тумане. Все в

этой картине не так, как было принято в искусстве Кватроченто, когда разные фигуры стояли рядом друг с другом, но не являлись частью целого, в котором границы между отдельными фрагментами фактически стираются.

Приблизительно к тому же времени, что и «Поклонение», относится другая картина – «Святой Иероним», также незаконченная. С 1845 года она занимает почетное место в галерее Ватикана, хотя в более ранний период, судя по ее виду, наверняка переживала не такие благополучные времена. Кто-то разбил деревянную доску на две части, одна из которых служила в качестве столешницы; обе части порознь были обнаружены в Риме около 1820 года кардиналом Иосифом Фешем, дядей Наполеона, и довольно неуклюже соединены. Как и «Поклонение», «Святой Иероним» очень тонко смоделирован в технике кьяроскуро, с использованием черных и белых тонов. Однако покрытие лаком в XIX веке превратило эти тона в тускло-золотой и оливковый. Леонардо изобразил святого в покаянном экстазе, бьющим себя в грудь камнем. В лысом и безбородом старике, сидящем в пустыне среди скал, нет ничего мужественного. В ногах старца расположился лев – пасть его разинута, но, очевидно, он не рычит, а подвыывает, исполненный сострадания к мукам Иеронима. (Считается, что Иероним, так же как грек Андрокл, вытащил занозу из лапы льва, который разорял окрестности монастыря, и человек и лев подружились.) Изнуренное тело святого изображено в сложном повороте: каждый его член словно имеет собственную ось. Линии картины, начиная с наклоненного лица, устремляются вниз, начиная с ноги – вверх, с левой руки – горизонтально, и все вместе сходятся на груди, на той точке, в которую должен ударить камень.

Леонардо был увлечен самой фигурой святого Иеронима. Сегодня, когда усилиями католиков выяснено кое-что из подлинных деяний святого, вполне уместно сказать о нем несколько слов. Иероним жил между 320 и 420 годами. Человек он был чрезвычайно раздражительный, невожатый на язык и неуживчивый, однако не эти качества послужили причиной его покаяния. Как и Леонардо, он был мыслителем с очень широким кругом интересов. Именно он внес исправления в старый латинский текст Евангелий и перевел Ветхий Завет с еврейского на латинский, создав тем самым так называемую Библию-вульгату. Не менее сведущ он был и в дохристианской литературе греков и римлян, так что кое-кому из ранних христиан казалось, что Иероним знает слишком много или, что то же самое, интересуется слишком многими запретными темами. Сам Иероним как-то рассказал о своем сне, в котором Христос упрекал его за увлечение Цицероном. Жажда знаний стала для Иеронима самым большим искушением – так же, как и для Леонардо.

На картине Иероним, по-видимому, старается победить это искушение. И для Леонардо знания стали проклятием. Он испытывал величайшее уважение к знанию и наверняка ощущал духовное родство с этим христианским святым.

Остается упомянуть еще об одной картине, стилистика которой вписывает ее в один ряд с работами Леонардо раннего периода. Точно не известно, где она была написана, место ее написания – предмет оживленных научных споров в настоящее время, однако большинство исследователей сходится на том, что скорее всего картина написана после отъезда Леонардо из Флоренции в 1482 году, вероятнее всего, после того, как он прибыл в Милан, или в следующем году. Это полотно – первое из произведений Леонардо, сохранившееся до наших дней в нетронутом виде. Речь идет о луврской «Мадонне в скалах» (второе название «Мадонна в гроте»). Именно в ней Леонардо, наконец, примирил воображение и научный подход к натуре. Это своего рода мистическое откровение. Окружающая Мадонну обстановка вовсе не земного происхождения – вода, открытая небу пещера, дающая кров Мадонне, ангелу, младенцам Христу и Иоанну. Все фигуры в высшей степени грациозны, их жесты непринужденны, детали пейзажа настолько правдивы, словно бы их изобразил самый искусный в живописи геолог и ботаник.

«Мадонна в скалах», полная намеков и символов, лежащих за пределами человеческого понимания, открывает нам Леонардо с самой загадочной стороны. Каково значение вырази-

тельного жеста ангела, указывающего не на Христа, а на Иоанна? В самом ли деле эта маленькая фигурка, которую Мадонна как бы защищает, прикрыв рукой и полой одежды, Иоанн, или же она олицетворяет собой все человечество, нуждающееся в божественной защите? Преднамеренно ли пещера нарисована в виде подобного утробе закрытого пространства, символизирующего начало жизни? Ученые ломают головы над ответами на эти вопросы; сам же Леонардо, как и большинство великих художников, даже не пытался что-либо объяснять в своих работах, убежденный, что люди не хуже, чем он сам, поймут то, что нельзя выразить словами.

Ранние биографы утверждают, что в 1482 году тридцатилетний Леонардо отправился в Милан играть на лютне при дворе Лодовико Сфорца. Инструмент, который он взял с собой и рисунки которого сохранились, был сделан из конского черепа и оправлен в серебро. Это было вполне в духе Леонардо: безобразное его привлекало; однако форма инструмента была выбрана не просто так: полость черепа давала хороший резонанс и усиливала звук. Среди других инструментов, сделанных по рисункам Леонардо, можно назвать колесный барабан, который, когда его толкали, отбивал ритм, автоматические молоток и колокольчик, издававший в определенные моменты чистый звук, и органную виолу с упругим смычком, используемую нищими так же, как недавно еще использовалась шарманка. Его интерес к музыке, по всей видимости, не пошел дальше этого. В бумагах сохранился лишь один фрагмент нотной записи, представляющий собой часть канона.

Настоящую же причину, по которой Леонардо покинул Флоренцию, мы уже называли: он понял, что Лодовико Сфорца будет для него лучшим покровителем, чем Медичи. Чтобы расположить к себе Сфорца, он написал ему письмо, в котором ничего не говорилось о музыке, а об искусстве упоминалось лишь вскользь. Предмет изложения был совершенно другим. Среди разнообразных талантов Леонардо, которые можно сравнить с комплектом китайских шкатулок, когда самая большая скрывает в себе множество других, – и военный: он был военным экспертом и изобретателем оружия.

О своих талантах и своем умении

Пресветлейший государь мой, увидев и рассмотрев в достаточной мере попытки всех тех, кто почитает себя мастерами и изобретателями военных орудий, и найдя, что устройство и действие названных орудий ничем не отличается от общепринятого, попытаюсь я, без желания повредить кому другому, светлости вашей представиться, открыв ей свои секреты и предлагая их затем по своему усмотрению, когда позволит время, осуществить с успехом в отношении всего того, что вкратце, частично, поименовано будет ниже:

1. Владею способами постройки легчайших и крепких мостов, которые можно без всякого труда переносить и при помощи которых можно преследовать неприятеля, а иногда бежать от него, и другие еще, стойкие и неповреждаемые огнем и сражением, легко и удобно разводимые и устанавливаемые. И средства также жечь и рушить мосты неприятеля.

2. В случае осады какой-нибудь местности умею я отводить воду из рвов и устраивать бесчисленные мосты, кошки и лестницы и другие применяемые в этом случае приспособления.

3. Также, когда из-за высоты вала или укрепленности местоположения нельзя при осаде местности применить бомбард, есть у меня способы разрушать всякое укрепление или иную крепость, не расположенную вверху на скале.

4. Есть у меня виды бомбард, крайне удобные и легкие для переноски, которые кидают мелкие камни, словно буря, и наводящие дымом своим великий страх на неприятеля с тяжелым для него уроном и смятением.

5. Также есть у меня средства по подземельям и по тайным извилистым ходам пройти в назначенное место без малейшего шума, даже если нужно пройти под рвами или рекой какой-нибудь.

6. Также устрою я крытые повозки, безопасные и неприступные, для которых, когда врежусь с своей артиллерией в ряды неприятеля, нет такого множества войска, коего они не сломили бы. А за ними невредимо и беспрепятственно сможет следовать пехота.

7. Также, в случае надобности, буду делать я бомбарды, мортиры и метательные снаряды прекраснейшей и удобнейшей формы, совсем отличные от обычных.

8. Где бомбардами пользоваться невозможно, буду проектировать машины для метания стрел, манганы, катапульты и другие снаряды изумительного действия, непохожие на обычные; словом, применительно к разным обстоятельствам буду проектировать различные и бесчисленные средства нападения.

9. И случись сражение на море, есть у меня множество приспособлений, весьма пригодных к нападению и защите; и корабли, способные выдержать огонь огромнейшей бомбарды, и порох, и дымы.

10. Во времена мира считаю себя способным никому не уступить, как архитектор, в проектировании зданий и общественных, и частных, и в проведении воды из одного места в другое.

Также буду я исполнять скульптуры из мрамора, бронзы и глины. Сходно и в живописи – все, что только можно, чтобы поравняться со всяким другим, кто б он ни был. Смогу приступить к работе над бронзовой конной статуей, которая будет бессмертной славой и вечной честью блаженной памяти отца вашего и славного дома Сфорца. А буде что из вышеназванного показалось бы кому невозможным и невыполнимым, выражаю полную готовность сделать опыт в вашем парке или в месте, какое угодно будет светлости вашей, коей и вверяю себя все-нижайше.

В своем послании Леонардо лишь вскользь замечает, что он очень искусен в живописи и скульптуре и что может взяться за «коня», то есть за конную статую, план которой Сфорца в то время вынашивал.

Все в этом письме тонко рассчитано. Режим Лодовико был весьма шатким – герцог узурпировал власть в Милане, и Леонардо был уверен, что он будет рад принять создателя оружия. Однако герцог не заинтересовался военными изобретениями Леонардо.

Расхваливая себя герцогу Сфорца в качестве военного эксперта, Леонардо интуитивно действовал с пользой для себя. Лодовико Сфорца просто не удостоил своим вниманием его военные идеи. Имевший прозвище Моро (согласно одним объяснениям – за смуглый, как у мавра, цвет кожи, согласно другим – за то, что одной из эмблем герцогов Сфорца было тутовое дерево – моро), был хитрым и осторожным правителем, предпочитающим войне интригу. Он с подозрением относился ко всему новому, особенно если оно исходило от немиланцев; он всегда был предельно скрытен, умен, хотя многие люди не поверили бы этому. Моро нередко прикидывался туповатым – Леонардо пришлось испытать это на себе.

Что же касается других качеств Сфорца, то он обладал набором пороков, обычным для деспота тех времен, за исключением разве того, что из своих родственников, по всей вероятности, убил всего лишь одного. Этим родственником был племянник Моро Джан Галеаццо Сфорца, обладавший гораздо большими правами на Милан: он был действительным наследником трона. Джан Галеаццо считался правителем Милана в то время, когда туда приехал Леонардо, однако ему было только двенадцать лет, к тому же у него было слабое здоровье. Моро, регент, полностью держал Джана Галеаццо в своих руках, даже после того, как он достиг совершеннолетия. Джан умер от яда, который, как говорили, поднес ему дядюшка.

Милан славился как сказочно богатый город. Источниками процветания были текстиль и оружие. Правитель Лодовико Сфорца пригласил в город разных художников и архитекторов, в том числе Леонардо и Браманте, но не знал, как использовать их знания и умения, и платил очень мало. Леонардо был вынужден брать заказы. Первым заказом было создание конной статуи Франческо Сфорца – отцу Лодовико. «Конь» – грандиозный скульптурный проект, над

которым художник работал с перерывами почти 16 лет. Сохранилось множество эскизов и разных вариантов. К ноябрю 1493 года была закончена глиняная модель шагающей лошади без всадника, высотой 8 метров. Она моментально сделала Леонардо знаменитым, и скоро о нем узнала вся Италия. Отлить «Коня» из металла не успели, а в 1499-м французы захватили город и разрушили его. Задача, которую ставил Леонардо, создавая статую, не отличалась от цели, которой он стремился достичь в живописи: конь должен выглядеть как живой.

Да Винчи продолжал засыпать Лодовико своими идеями. В 1484–1485 годах чума унесла около пятидесяти тысяч жизней миланцев. Леонардо считал, что причина этого – перенаселенность и страшная грязь: всюду были кучи отбросов, солнечный свет едва проникал в узкие улочки. Художник предложил герцогу построить новый город, который будет состоять из десяти районов, по тридцать тысяч жителей в каждом. В каждом районе должна быть своя канализация. Улицы предполагалось делать широкими, ширина самых узких должна была равняться средней высоте лошади. (Несколько столетий спустя Государственный совет Лондона признал предложенные Леонардо пропорции идеальными и отдал приказ следовать им при разбивке новых улиц.) Да Винчи также предложил систему двухуровневых городских дорог: верхний уровень – для пешеходов, нижний – для движения экипажей. Лестницы, соединяющие оба уровня, предполагалось делать винтовыми, с площадками для отдыха.

Но Сфорца использовал таланты Леонардо только в дворцовых развлечениях. Современному человеку может показаться дикостью разбазаривание гения по пустыкам, однако сценография в те времена входила в компетенцию художника и такое положение дел оставалось неизменным до конца XVIII столетия, когда она выделилась в отдельную профессию. Сам Леонардо обожал этот род деятельности. В 1490 году Лодовико женил двадцатилетнего Джана Галеаццо на Изабелле Арагонской, внучке неаполитанского короля. Ради такого события Леонардо подготовил фантастическое представление. В одном из залов дворца он сконструировал огромную гору с расселиной, прикрытой занавесом. Когда занавес открывался, становились видны небеса с двенадцатью знаками зодиака. На каждой планете было изображено древнеримское божество, имя которого она носила. Под музыку появлялись три Грации и семь Добродетелей, которые восхваляли невесту.

Завоевав расположение Сфорца, Леонардо начал выступать при дворе не только как лютнист и певец, но и как декламатор сатир, баллад и «пророчеств», которые он сочинял сам. Выбор тем и идей был ограничен, так как да Винчи вынужден был развлекать людей определенного уровня. (Юмор в эпоху Возрождения был не слишком тонок; выразительным примером может служить рассказ, который Леонардо нашел таким смешным, что даже записал его в свой дневник: у одного художника были очень некрасивые дети, а картины он рисовал прекрасные. Когда ему сказали об этом, он ответил, что картины рисует днем, а детей делает ночью.)

«Пророчества» Леонардо на самом деле были загадками, их название содержало отгадку. «Появится множество общин, члены которых спрячутся со своими детьми в мрачных пещерах и там смогут прокормить себя и свои семьи в течение долгих месяцев, обходясь без света, искусственного или природного». После того как двор пытался отгадать загадку, Леонардо сообщал название: «Муравейники».

Время от времени его одолевали приступы меланхолии. Сфорца начал платить Леонардо больше, и у него появилась возможность продолжать свои научные занятия. Он изучал затмение Солнца и замечал, что, чтобы наблюдать Солнце без ущерба для зрения, следует смотреть на него через булавочные проколы в листе бумаги. В 1490 году Сфорца отправил Леонардо в Павию, поскольку тот посоветовал ему построить там церковь; Леонардо провел в Павии шесть месяцев, работая в знаменитой городской библиотеке, пока Сфорца не призвал его обратно в Милан для устройства очередного праздника. Поводом послужило двойное свадебное торжество: Лодовико, несмотря на то, что был без ума от своей любовницы Чечилии Галлерани, по политическим соображениям решил жениться на пятнадцатилетней Беатриче д'Эсте, гер-

погине Бари; в то же самое время он устроил брак своей племянницы Анны Сфорца с братом Беатриче Альфонсо.

Когда празднество завершилось, Леонардо снова вернулся к исследованиям, которые его очень интересовали. Именно на годы жизни в Милане приходятся первые пространные записи, вместе с живописью составляющие главное наследие да Винчи. А Лодовико, по-прежнему не обращая никакого внимания на изобретения Леонардо, потребовал, чтобы тот устроил во дворце ванну для жены Джана Галеаццо.

Иногда Леонардо мечтал о том, чтобы разбогатеть, и доверял свои мысли бумаге. Массовое производство тогда еще никому и не снилось, а он изобрел машину для шлифования игл, которая работала с удивительной скоростью, шлифовальное колесо в ней вращалось с помощью кожаных ремней. «Завтра утром, 2 января 1496 года, я испробую широкие ремни, – писал он. – 100 вращений в час умножаем на 400 игл, получаем 40 000 игл за час, а за двенадцать часов – 480 000. Пусть будет 400 000, что по 5 сольди за тысячу даст 20 000 сольди, а в лирах получится 1000 в день... А если работать двадцать дней в месяц, то общая сумма составит 60 000 дукатов». Ничего из этого не вышло.

Леонардо изучал работу человеческого тела точно так же, как работу машин. Он уже занимался исследованием анатомии во Флоренции, где, очевидно, бывал в анатомическом театре. Художники Возрождения интересовались анатомией как вспомогательным средством для правильного представления о человеческом теле. Такие художники, как Поллайоло, сами производили резекцию трупов, обнажая мускулы, которые их интересовали. Очень немногие вскрывали черепную коробку, грудную клетку или брюшную полость. Ранний интерес Леонардо к анатомии был таким же, как у Поллайоло, однако он всегда стремился проникнуть в глубину: узнав однажды, как работает какая-то вещь, он стремился узнать, почему она устроена так, а не иначе. И через некоторое время анатомия всерьез заинтересовала да Винчи.

Добывание объектов для анатомирования представляло большие трудности. Анализируя рисунки Леонардо раннего миланского периода, современные врачи пришли к выводу, что единственным материалом, имевшимся в его распоряжении, была человеческая голова – очевидно, это была голова обезглавленного преступника, – и нога, вероятно, потерянная в сражении.

Трудности объяснялись двумя причинами: отношением религии к действиям подобного рода и неправильным толкованием буллы папы Бонифация VIII «De sepulchris» («О погребении»), изданной еще в 1300 году. Папа был обеспокоен тем, что кости умерших за морем крестоносцев вываривали, чтобы их было легче доставить домой для погребения. Он провозгласил отлучение от церкви всякого, кто будет уличен в совершении подобных действий. Позже булла была истолкована как запрещение резекции покойников.

Когда у Леонардо появилась человеческая голова, он все еще был новичком в анатомии. Однако не удовольствовался изучением только внешней стороны черепа. На рисунке, который очень любят современные практиканты-медики, он изобразил череп рассеченным надвое, так, что видны корни зубов, носовые и челюстные пазухи – детали, совершенно не интересные для подавляющего большинства художников.

В последние годы пребывания у Сфорца Леонардо отдавал значительную часть своего времени математике. Говорят, его ближайшим товарищем в то время был францисканец по имени Лука Пачоли, друг многих художников и преподаватель математики. За время их общения Пачоли написал учебник «De Divine Proportion» («О Божественной пропорции»), а Леонардо сделал для него иллюстрации.

В Милане да Винчи переезжал с места на место, иногда жил во дворце Сфорца. У него были ученики и слуги, которых одно время насчитывалось не менее шести. Среди них был десятилетний мальчик по имени Джан Джакомо де Капротти. Он появился в доме Леонардо в 1490 году, когда мэтру было тридцать восемь лет. «Это был изящный и красивый мальчик, –

пишет Вазари, – с густыми выющимися волосами, которые Леонардо очень нравились». Однако поведение мальчика совершенно не соответствовало его наружности. Леонардо прозвал его Салаино – Чертенюк – и говорил о нем как о «вороватом, нечестном, упрямом и жадном» мальчишке. Салаино был родом из бедной семьи, и Леонардо позаботился об одежде для мальчика, когда взял его к себе. «Я наметил купить для него две рубашки, пару чулок и камзол, и когда отложил деньги, чтобы за все это заплатить, он их украл... Он украл и перо ценою 22 сольди... Оно было серебряное». В первый год ученичества Салаино Леонардо купил ему плащ, шесть рубашек, три камзола и не менее двадцати четырех пар башмаков, но Салаино продолжал воровать все, что попадалось под руку.

Отношения Леонардо и Салаино продолжались почти четверть века. Леонардо без конца снабжал его деньгами. Джакомо не был талантлив, но если случайно создавал какую-нибудь второсортную картину, да Винчи снисходительно исправлял ее и накладывал последние штрихи. В бесконечной череде парных профилей, нарисованных им, лицо старика становилось все более суровым, а лицо юноши все более похожим на лицо Джакомо.

Кому-то может показаться, что семнадцать лет, проведенные Леонардо при дворе Сфорца, были потрачены зря, если вспомнить о машинах, которые никогда не были построены, об идеях, которые никогда не были воплощены в жизнь, и уж тем более о мимолетности придворных увеселений. Однако именно в этот период Леонардо создал свою «Тайную вечерю», рядом с которой обычная жизнь тысяч людей может показаться растроченной попусту. Картина была написана мастером быстро, перед тем как он покинул Милан. Однако его художественный гений и до того не оставался бездейственным. Луврский вариант «Мадонны в скалах», судя по всему, также был создан в ранние годы его пребывания в Милане, а в 1483 году, когда да Винчи уже прожил здесь около года, он начал воплощать мечту Сфорца – ваять «Коня», который в каком-то смысле был и его собственной мечтой.

В Северной Италии существовала готическая традиция возвеличивать конными статуями аристократические погребения. Однако монументов, созданных для увековечивания славы какого-то выдающегося человека и преследующих чисто художественные цели, то есть таких, которые можно было бы считать предтечами статуи работы Леонардо, было очень мало.

Все эти статуи очень отличались, но все-таки у них было кое-что общее: во-первых, их размеры приближены к естественным («Марк Аврелий» немного выше), во-вторых, у каждой передняя нога лошади приподнята. Изначально, согласно традиции, под передней ногой римского коня лежало тело поверженного врага. У Донателло нога коня уже покоится на шаре. В работе Верроккьо, самой поздней из трех, под ногой коня вообще нет опоры. То, что стало общим местом в наши дни, вряд ли было таковым в эпоху раннего Возрождения, когда неполное знание законов статики вынуждало скульпторов быть чрезвычайно осторожными. Несмотря на то, что Леонардо вынужден был, как и его предшественники, учитывать технические ограничения, налагаемые законами статики, все же он решил превзойти всех, – и не просто превзойти, но ошеломить мир. Его конная статуя должна была стать не только произведением беспримечной красоты, но и самой величественной и дерзкой по замыслу. Предполагалось, что ее размеры будут грандиозными – более чем в два раза превышать естественные. Но главное, что Леонардо намеревался создать не спокойно стоящего или торжественно вышагивающего коня, а лошадь, поднимающуюся на дыбы.

Современники, проявлявшие интерес к работе Леонардо, были уверены в том, что статуя никогда не будет отлита. Несколько лет спустя Микеланджело, встретив да Винчи на улице Флоренции, не удержался и сказал: «Ты нарисовал лошадь, собирался отлить ее в бронзе, но не смог этого сделать и со стыдом оставил свою затею. Только подумать, что эти жирные миланские каплуны тебе поверили!»

Статуя, в самом деле, не была отлита, но не технические трудности помешали Леонардо осуществить свой замысел.

К ноябрю 1493 года мэтр закончил полномасштабную модель шагающей лошади без всадника. Она была выставлена на всеобщее обозрение во время свадебных торжеств одного из членов семейства Сфорца и имела огромный успех. Ни «Поклонение волхвов», ни «Мадонна в скалах» луврского варианта не принесли ему такой известности, как эта модель лошади, превосходно исполненная и поражающая своими размерами. Это была только модель и ничего больше, и именно она, по иронии судьбы, принесла 41-летнему Леонардо известность, которой он так долго добивался.

История знаменитой модели коротка и печальна. Лодовико Сфорца начал собирать бронзу, которая требовалась на отливку, но в 1494 году ему пришлось отослать всю эту бронзу своему сводному брату Эрколе д'Эсте, чтобы тот отлил из нее пушки. Несколько лет модель стояла в Милане, считаясь одним из сокровищ итальянского искусства. Но в 1499 году, когда французы захватили город, отряд гасконских стрелков, воодушевленный своей победой и ломбардским вином, использовал ее в качестве мишени. Стрелы гасконцев проделали в статуе множество дыр, сквозь которые начала проникать вода; несколько дождливых и морозных сезонов – и великая лошадь развалилась на части.

Работа Леонардо над «Конем» постоянно прерывалась – прежде всего из-за его неспособности долго сосредоточиваться на одной работе, а также из-за постоянных требований Сфорца обратиться к другим делам. Одно время Леонардо был придворным портретистом: первая его работа в этом качестве – портрет любовницы Лодовико Чечилии Галлерани, написанный, очевидно, в 1484 году.

Чечилии было всего семнадцать лет, когда ее соблазнил Лодовико. Она родила ему сына и заняла самое высокое положение при дворе. Портрет, известный под названием «Дама с горностаем», превосходно отражает те качества, которыми обладала эта женщина, по свидетельствам современников: выражение ее интеллигентного лица проницательное и сосредоточенное, пальцы длинные и чувствительные – такие бывают у музыкантов или развратников. Задний фон переписан, возможно, не слишком опытным миланским художником Амброджио да Предисом, с которым сотрудничал Леонардо; в результате лицо резко контрастирует с черным фоном без всякого sfumato или светотени Леонардо. Однако моделировка лица и особенно горноста (точнее, белого хоряка фуру) выдают авторство: сложный поворот головы дамы, змеевидная поза зверька могли быть изображены только Леонардо. Величина горноста и близость его острой, недоброй мордочки к шее дамы вызывают чувство тревоги: возможно, Леонардо таким образом хотел сказать о ненадежном, двусмысленном положении придворных фаворитов (и самого себя в том числе); возможно, он проводил параллель между характерами дамы и животного – лицо дамы и мордочка горноста и их одинаково холодные глаза обращены в одну сторону.

В последующем Чечилия Галлерани была замещена в сердце Сфорца сперва его собственной женой, а потом новой любовницей Лукренцией Кривелли, портрет которой Леонардо также написал. Местонахождение его не определено: некоторые искусствоведы считают, что это тот самый портрет, который хранится в Лувре под названием «Прекрасная Ферроньера», издавна закрепленного за картиной из-за неправильного определения модели как любовницы французского короля Франциска I. Это не лучшее произведение Леонардо: Бернард Бернсон замечает, что «необходимость признать авторство Леонардо в данном случае вызывает только сожаление».

Остается еще один портрет, написанный Леонардо в ранние годы пребывания в Милане, возможно, наименее значительный из всех и хуже всего документированный, однако, по иронии судьбы, лучше всего сохранившийся. Это «Портрет музыканта», хранящийся сейчас в миланской Амброзиане. В портрете закончено только лицо; по типу оно близко лицам ангелов Леонардо. Правда, оно гораздо более мужественное, а световая моделировка такова, что во многом напоминает лучшие работы Леонардо, если бы не позднейшая запись и слой лака, из-

за которого краски потемнели. Несколько лет назад портрет был отреставрирован, и на клочке бумаги в руке изображенного человека обнаружилось несколько нотных знаков. Исследователи Леонардо, знающие его склонность к загадкам и секретам, пока безрезультатно пытаются прочесть это нотное послание.

Загадки, или, лучше сказать, невероятно запутанные переплетения рисунков, – характерная черта совершенно уникальной работы, которую Леонардо выполнил в одной из зал дворца Сфорца, называемой Ослиной. Это не живопись в собственном смысле слова, но она настолько превосходит обычный декор, что для нее невозможно подобрать подходящее название.

На стенах и сводах Ослиной залы Леонардо написал (большая часть работы выполнена, очевидно, его учениками) зеленые кроны ив: их ветви и побеги переплелись самым фантастическим образом, к тому же они опутаны тонкими декоративными веревками, завязанными в бесконечные узлы и петли. Живопись производит впечатление почти звучащей, как будто это музыкальная fuga. Возможно, Леонардо, который проводил дни и даже недели за рисованием загадочных узлов на бумаге, намеревался выработать собственный символ: одно из значений слова «винчи» – ива. Со временем живопись потускнела и начала осыпаться (зала использовалась для казармы), но все же значительная часть ее поверхности сохранилась, и ее смогли отреставрировать в 1901 году. Реставрация продолжилась только в 1965 году. Очевидно, она не совсем правильно отразила смысл задуманного и изображенного Леонардо. Несомненно, эта его работа остается неисчерпаемым объектом для изучения.

Значительную часть времени в миланский период жизни у да Винчи отнимала архитектура. Как придворный архитектор и инженер он руководил завершением и перестройкой многих зданий, давал советы по фортификации. Даже когда художник был полностью поглощен работой над «Тайной вечерей», его заботы все равно делились между живописью и архитектурой, как свидетельствуют некоторые его эскизы.

В 1488 году вместе с Браманте и другими архитекторами он представил на конкурс проекта центрального купола Миланского собора планы и деревянную модель (которую позднее изъял). В это время он с Браманте, который, так же как и Леонардо, был выдающимся художником, а впоследствии стал самым известным архитектором Высокого Возрождения, находился в дружеских отношениях.

В 1495 году по просьбе Лодовико Сфорца Леонардо начал рисовать свою «Тайную вечерю» на стене трапезной доминиканского монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. Эта картина так удивительна и сама по себе, и по тому влиянию, которое она оказала на современников и потомков, так знаменита в западном мире, что обсуждать ее – все равно, что в нескольких словах коснуться темы Атлантического океана. Тем не менее, обсуждение следует начать с указания на один факт, который так очевиден, что часто выпадает из поля зрения исследователей: в искусстве очень мало таких трудных композиционных проблем, как проблема размещения тринадцати человек за прямым столом. У Леонардо эта проблема настолько блестяще решена, как будто бы ее вообще не существует.

Вторая трудность заключалась в выделении Иуды: он должен был быть изображен так, чтобы зритель сразу его узнал. С самого начала христианского искусства и до времени Леонардо эта задача обычно решалась следующим образом: Христос и его одиннадцать учеников помещались с одной стороны стола, а Иуда – с другой. Почти до самого начала работы художник плохо представлял себе выделение Иуды обычным способом; но в дело вмешался его гений.

Леонардо много размышлял над тем, как показать в живописи человеческие эмоции. Просто гримасы не представляли для него интереса – за исключением безобразных лиц; именно движением, жестом он старался выразить чувства. В своих заметках Леонардо перечислил несколько жестов, которые казались ему подходящими для картины, – некоторые из этих жестов он сохранил, другие отбросил. «Тот, кто только что пил, поставил стакан на стол

и повернул голову в сторону говорящего (зачеркнуто). Другой сжал пальцы рук и с нахмуренным видом повернулся к своему соседу (зачеркнуто). Третий протянул руки и раскрыл ладони, голова его втянута в плечи, на устах удивление (святой Андрей). Еще один что-то говорит в самое ухо соседу, а тот повернулся к нему с живым интересом, в руках у него нож (святой Петр)... а еще один, который тоже держит нож, повернулся и ставит на стол стакан». Последний жест был сохранен, но несколько видоизменен: Иуда сжимает в руке не нож, а кошелёк с деньгами и вместо стакана ставит на стол соль, согласно суевериям, считавшуюся символом угрожающего или неизбежного зла.

Лица на картине, за исключением лица Христа, по слухам, были списаны с обычных людей, которых Леонардо встречал в Милане и окрестностях. Чтобы нарисовать лицо Господа, он, по-видимому, нашел двух натурщиков. Вот что сказано по этому поводу в его заметках: «Христос: граф Джованни, который служил при дворе кардинала де Мортаро... Алессандро Кариссимо из Пармы для рук Христа». Фигура Христа глубоко трогательная, она соотнесена с Вечностью, которую Леонардо обозначил с помощью спускающейся с левого плеча Христа мантии холодного голубого цвета – цвета отстраненности. А вот чтобы нарисовать Иуду, Леонардо потратил много времени, посещая притоны, куда заглядывали миланские преступники, так что приор Санта Мария делле Грации пожаловался Сфорца на его «лень». Леонардо ответил, что у него возникли трудности – он ищет лицо Иуды, но если время поджидает, то он может воспользоваться лицом приора, которое очень подходит для этого.

Итальянский писатель Маттео Банделло, который в детстве посещал монастырскую школу и видел Леонардо за работой, описывает его так: «Он часто приходил в монастырь на рассвете... Торопливо взобравшись на леса, он прилежно трудился до тех пор, пока наступившие сумерки не заставляли его остановиться; при этом он совершенно не думал о еде – так был поглощен работой. Иногда Леонардо оставался здесь дня на три-четыре, не притрагиваясь к картине, только заходил и по несколько часов стоял перед ней, скрестив руки и глядя на свои фигуры так, будто критиковал самого себя. В полдень, когда стоящее в зените солнце делало улицы Милана безлюдными, я видел, как он торопился из дворца, где работал над своей колоссальной статуей, не ища тени, самой короткой дорогой, в монастырь, чтобы добавить мазок-другой к своей картине, после чего немедленно возвращался».

Впечатление от работы, которая была завершена в 1498 году, было потрясающим: казалось, что граница между реальностью и иллюзией исчезла, а комната была продолжением живописи.

Из двух проблем, с которыми веками сталкивались авторы «Тайной вечери», проблему выделения Иуды Леонардо разрешил с наибольшей легкостью. Он поместил Иуду с той же стороны стола, что и всех остальных, однако немного отстранил его от других. Мрачный и сосредоточенный, Иуда отпрянул от Христа. На нем вековая печать вины и одиночества. Другие апостолы, вопрошающие, протестующие, отрицающие, все еще не знают, кто из них предатель, – зритель узнает это сразу.

Леонардо работал не в технике фреско, а темперой, используя все богатство цвета, которое она предоставляет. Ему предстояло рисовать на каменной стене, и он счел необходимым сперва покрыть ее специальным составом, который укрепил грунт и защитил картину от сырости. Он сделал состав из смолы и мастики – и этим положил начало одной из величайших трагедий в истории искусства. Трапезная Санта Мария делле Грации была наскоро отремонтирована по приказу Сфорца: строители заполнили внутрстенные пространства удерживающим сырость щебнем, но кислоты и соли со временем начали проступать на извести и старом кирпиче. К тому же монастырь располагался в низине – Гете заметил, что в 1800 году после сильного ливня в комнате стояла вода, затопившая ее примерно на полметра, и предположил, что известное по хроникам сильное наводнение 1500 года, случившееся вскоре после завершения картины, послужило причиной такого же, если не большего, потопа. Сырость и разъедающие

выделения из стен неумолимо делали свою работу: краски начали отслаиваться. В 1556 году картину обследовал Вазари. Он записал: «Ничего не видно, кроме грязных пятен». Столетие спустя появилась запись, что за исключением отдельных деталей на стене почти ничего невозможно разглядеть.

В XVII и XVIII веках «Тайная вечеря» много раз реставрировалась совершенно не квалифицированными художниками. Сэр Кеннет Кларк указывал на некоторые из прискорбных последствий такой реставрации: «На картине (какой она представлена в наши дни) святой Петр, со своим по-крестьянски низким лбом, – одна из фигур, сильнее всего нарушающих гармонию композиции; однако ранние копии показывают, что его голова в оригинале была наклонена назад и прорисована по законам линейной перспективы. Реставратор не смог справиться с этим фрагментом...» О святом Андрее было известно, что в оригинале его голова повернута на три четверти, реставратор же «превратил достойного старого человека в лицемерную обезьяну, бросающую всем вызов». Голова святого Иакова Младшего вообще не принадлежит кисти Леонардо, она написана рукой неизвестного художника.

Контуры основных фигур все же остались. Между 1946 и 1954 годами картина вновь была отреставрирована Мауро Пелличиоли, мастером своего дела, и то, что различимо теперь, как сквозь стекло, замутненное годами и покрытое паутиной, имеет некоторое сходство с оригинальным творением Леонардо.

Сейчас трапезная пуста, настоятель и монахи давно покинули монастырь. Поблизости расположен киоск с буклетами и экскурсионное бюро, в зале два фотографа показывают снимки, свидетельствующие о том, какой ущерб во время Второй мировой войны нанесла помещению бомба, упавшая всего в нескольких метрах от заложенной мешками с песком «Тайной вечери».

Когда после падения Лодовико Сфорца Леонардо покидал Милан, он ощущал творческий подъем. Дать Леонардо оценку как ученому невозможно: слишком много его бумаг утрачено, а те, что остались, в полном беспорядке. Проблема еще больше усложняется эклектизмом Леонардо. Известно, что он с легкостью заимствовал, в нетронутой или измененной форме, идеи своих современников. Но все же некоторые выводы можно сделать. Прежде всего, вне всякого сомнения, Леонардо – титан науки, каким провозгласили его наиболее восторженные почитатели.

Он без конца наблюдал за движением и давлением воздуха и вывел некоторые основополагающие принципы аэродинамики; он изучал полет и планирование птиц и летучих мышей, как анатом исследовал их крылья. Обладая даром обобщения, он рисовал приборы, которые должны быть использованы при полете: определитель скорости ветра; инклинатор, который должен показывать авиатору, потерявшему ориентацию в облаках, летит ли он параллельно земле или под наклоном; устройство, которое, по всей видимости, является первым в мире парашютом, – огромный пирамидальный тент с легкой деревянной рамой. Существует легенда о том, что в 1505 году (затем его исследования в области летательных аппаратов оборвались) Леонардо (или один из его молодых помощников) сделал попытку взлететь с вершины холма Монте Цецереи близ Флоренции, однако, возможно, это всего лишь романтический миф.

Чтобы хотя бы вкратце рассказать о взглядах и убеждениях Леонардо, потребовались бы десятки страниц.

Когда Леонардо употреблял слова «искусство», «наука», «математика», то их смысл несколько отличался от современного. Любимая им математика – «единственная наука, которая содержит в себе собственное доказательство», – состояла для него прежде всего из геометрии и законов пропорции. Его привлекало лишь то, что можно увидеть, а абстракции, ассоциирующиеся с современной высшей математикой, не представляли никакого интереса. Согласно определению Леонардо, искусство (и особенно живопись) – это наука, более того, даже «коро-

лева наук», потому что она не только дает знание, но и «передает его всем поколениям во всем мире».

В анатомии – области, где Леонардо добился значительных результатов, – он был первым, кто описал клапан правого желудочка сердца, носящий его имя, и изобрел технику просверливания мелких дыр в черепе умершего и заполнения расплавленным воском полостей мозга в целях получения отливок. Наверное, он был первым, кто предложил стеклянные модели органов: известно, что он собирался сделать из стекла аорту быка, так, чтобы можно было наблюдать, как по ней течет кровь, и даже намеревался вставить в нее мембрану, которая играла бы роль клапана.

Величайший вклад Леонардо в анатомию состоит в создании целой системы рисунков, по которым и в наши дни врачи обучают студентов. Жившие до Леонардо преподаватели медицины мало интересовались анатомическими рисунками; более того, многие из них оспаривали их необходимость на страницах книг, считая, что они отвлекают студентов от текста. Система Леонардо включала в себя показ объекта в четырех видах, чтобы его можно было досконально осмотреть со всех сторон; все нарисованное им было настолько ясно и убедительно, что никто больше не мог отрицать значение рисунка в преподавании медицины. Леонардо создал систему изображения органов и тел в поперечном разрезе. Он с поразительным мастерством представил «внутренний вид» вен, артерий и нервов. С появлением медицинского учебника в семи книгах «*De humanis corporis fabrica*» («О строении человеческого тела») Везалия (1543), иллюстрированного созданными по системе Леонардо гравюрами на дереве, анатомический рисунок сделался тем, чем является и в наши дни.

Особый интерес Леонардо проявил ко всему, что можно увидеть, что связано со зрением, поэтому в изучении оптики он во многом обошел своих современников. Да Винчи знал, что зрительные образы на роговице глаза проецируются в перевернутом виде, и проверил это с помощью изобретенной им камеры-обскуры. Оптические иллюзии завораживали его. Некоторым из них он дал объяснения, состоятельные и сегодня. На расстоянии ярко освещенный предмет кажется больше, чем слабо освещенный: Леонардо отметил, пользуясь теми же терминами, что и современный учитель физики, что «угол падения всегда равен углу отражения». Создавая инструмент для измерения интенсивности света, он нарисовал фотометр, не менее практичный, чем тот, который был предложен американским ученым Бенджамином Румфордом три столетия спустя. Постоянно исследуя тень, Леонардо открыл феномен лунной тени и полутени; ему был знаком такой предмет, как очки, и в старческом возрасте он, очевидно, сам изготавливал их для себя. Да Винчи объяснил, что разноцветное сияние оперения некоторых птиц или же пятен масла на поверхности воды объясняется преломлением лучей. Но во всех этих случаях Леонардо готов был продолжать свои наблюдения, – если позволить себе не слишком удачный каламбур, – не дальше, чем видит глаз. Он не систематизировал и не стремился сформулировать всеобъемлющие принципы.

Возможно, самая интересная из немногочисленных попыток Леонардо сформулировать основополагающие принципы связана с исследованиями в области механики. Он чрезвычайно близко подошел к формулировке первого закона Ньютона – закона инерции.

Леонардо был скромен в своих привычках почти до аскетизма. Он не любил долго спать: сон представлялся ему младшим братом смерти. В то время еще не существовало надежных часов с будильником, и художник придумал остроумное приспособление для пробуждения, описав его: струя воды медленно течет из верхнего сосуда в нижний, и когда тот переполняется, то своей тяжестью приводит в действие рычаг, который подбрасывает ноги спящего человека вверх. Чтобы увеличить силу рычага, Леонардо использовал то, что называется механическим реле, – с его помощью «сила удваивается, – писал он, – резко подбрасывает вверх ноги спящего, и тот встает и идет по своим делам».

Изобретая подобные устройства, великий флорентиец пребывал, судя по всему, в игри-вом настроении, чего нельзя сказать о его опытах с передаточными механизмами. Он создал множество рисунков шкивов и блоков в разных комбинациях, стремясь к тому, чтобы каждый из них приносил пользу. Ясно, что у Леонардо и мысли не было об автомобилестроении, однако в его рисунках мы находим некий рессорный автомобиль, который, если бы он был сконструирован, смог бы проехать несколько десятков метров по ровной дороге.

На другом рисунке Леонардо изображена цепная передача: соединенные звенья цепи очень напоминают те, которые используются в современном велосипеде. Очевидно, Леонардо был вполне удовлетворен изобретением подобной цепи, однако не нашел для нее практического применения; впервые она была использована во Франции в 1832 году. Поскольку Леонардо был прекрасно знаком с бытом ремесленных мастерских, он изобрел механическую пилу, лезвие которой двигалось вертикально. Перечень изобретений Леонардо, его идей и усовершенствований можно продолжать до бесконечности: легкие лыжеподобные башмаки для хождения по воде – нечто похожее появилось в Соединенных Штатах в XX веке; перепончатые перчатки для плавания; вращающийся вытяжной колпак для дымоходов; вращающиеся мельницы для производства тонких, унифицированных листов металла; усовершенствованный насос с центрифугой; машины для производства металлических винтов; идея переносных разборных домов; машины для производства веревки; шлифовальные машины; эксперименты с волчком, жидкостями, падающими телами; масляная лампа с наполненной водой стеклянной сферой для усиления яркости света.

Мысленно охватывая изобретения Леонардо и понимая, как был высок уровень его знаний, невольно поражаешься. Однако следует постоянно помнить и о его привычке заимствовать идеи. Это не было плагиатом: он намеревался создать некое подобие энциклопедии с иллюстрациями.

Термин «человек Возрождения» вызывает в памяти, прежде всего, имя Леонардо да Винчи: никто из его современников, даже самых блистательных и многосторонне одаренных, не мог с ним сравниться. Так почему же он не стал одним из величайших гениев науки всех времен? Ответ таков: несмотря на активность творческой натуры, да Винчи был ученым исключительно по призванию. Он с интересом проникал в тайны природы, но тому, что узнавал, не находил применения. Скрупулезность его рисунков показывает, что Леонардо вынашивал мысль о воплощении своих идей в жизнь – но никогда не шел дальше идеи. Он всегда обращался к новому прежде, чем делал последний шаг, который привел бы к осуществлению его проектов. Все свои записи и рисунки Леонардо тщательно оберегал, никому не позволял в них заглядывать, изучать их или применять на практике. И в этом основная причина его неуспеха как ученого: ведь достижения научного ума оцениваются практическими результатами, а склонный к отшельничеству Леонардо сократил общение с другими до минимума и чаще всего предпочитал оставаться в одиночестве. К тому же на службе у Сфорца его исследования и изобретения никому не были нужны.

Когда служба у Сфорца подходила к концу, Леонардо столкнулся с финансовыми трудностями. Для поддержания своей власти Лодовико затевал множество дорогих афер и не мог – или не хотел – платить своим художникам больше. Леонардо писал ему умоляющие письма; одно из них (разорванное по вертикали, причем вторая половина утрачена, так что мы располагаем лишь началом строк) раскрывает его бедственное положение: «Мой господин, зная, что ум Вашего сиятельства занят... напомнить Вашему сиятельству о моих печальных обстоятельствах...» Лодовико притворился, что не понимает, о чем идет речь. Ему было не до того.

Узурпированное Сфорца герцогство ускользнуло из его рук в результате грубых просчетов. Неаполитанское королевство оказалось в руках его врагов, он же сумел настроить против себя папу и Флоренцию. Впавший в отчаяние Сфорца в 1494 году склонил французского короля Карла VIII, имевшего наследственные права на неаполитанский трон, пойти на Неа-

поль. Карл последовал его совету, для начала захватил Неаполь и некоторое время удерживал его. Но, осознав свою ошибку, Сфорца присоединился к недавним противникам, и они вместе прогнали Карла обратно за Альпы. Однако ошибка оказалась роковой. В 1499 году преемник Карла Людовик XII напал на Милан и покончил с правлением Сфорца. Лодовико Сфорца был доставлен во Францию в качестве пленника; предание гласит, что последние дни своей жизни он потратил на то, чтобы вырезать на стене тюрьмы слова: «Infelix Sum» («Я несчастный»).

Леонардо еще некоторое время оставался в Милане. Он сделал несколько бесстрастных записей по поводу обрушившегося на герцога бедствия, завершив их словами: «Герцог потерял свое положение, свои владения и свободу и ни одно из своих начинаний не увидел осуществленным». Затем вместе с Лукой Пачоли и Салаино Леонардо отправился во Флоренцию, по пути завернув в Мантую и Венецию для осмотра достопримечательностей.

На пороге нового, шестнадцатого века, в декабре 1499 года, да Винчи, измученный неудачами, решил покинуть Милан. Семнадцать лучших лет жизни было отдано этому городу.

Сборы длились недолго. Багажа было меньше, чем когда-то он привез из Флоренции. Но с ним не было самого главного, что сопровождало всю его жизнь, – надежды.

Семнадцать лет. Огромный глиняный «Конь», воплощающий величие рода Сфорца, должен был остаться в городе, оккупированном врагом. Правда, Леонардо не мог знать, что монументу осталось жить совсем немного и что он будет безжалостно разрушен пьяной солдатней.

«Тайная вечеря» обречена на гибель. И пока об этом знал только он – создатель плохого грунта. Да, это он сам приговорил свое детище к медленной смерти.

Но Леонардо не знал, как на самом деле сложится судьба «Тайной вечера». Иначе он увидел бы, как невежественные монахи разрушают центр композиции, пробивая в стене дверь. Он услышал бы ржание и топот лошадей в устроенной там наполеоновскими гвардейцами конюшне. И содрогнулся бы от ужаса, увидев, как падают американские бомбы на незащищенный монастырь, взрывая трапезную. В течение четырех с половиной веков его картина не раз подвергалась смертельной опасности.

Лука Пачоли, тогда единственный близкий Леонардо человек, помог отнести незамысловатую кладь в крытую повозку, и да Винчи снова начал тернистый путь изгнанника.

Краткий, безличный комментарий Леонардо, относящийся к падению Милана, который целых семнадцать лет был его домом, может показаться обескураживающе равнодушным, однако Леонардо всего лишь констатировал то, что случилось. Как многие одинокие люди, к тому же гении, он не испытывал привязанности к какому-либо политическому режиму или к месту. Конец правления герцогов Сфорца означал для него лишь то, что он должен искать себе нового покровителя и к этому нужно приложить определенные усилия. Но к 1499 году создатель «Коня» и «Тайной вечера» уже стал знаменитым, и это избавило его от необходимости ходить и просить.

Леонардо собирался вернуться во Флоренцию, однако направился туда кружным путем, заехав сперва в Мантую для ознакомления с фресками Андреа Мантеньи. Там он встретил умную и на редкость настойчивую даму – маркизу Изабеллу д'Эсте, свояченицу герцога Сфорца. Она потребовала, чтобы Леонардо написал ее портрет, и добивалась своего со всей властью и хитростью, на какие была способна. Ее настырность, лстивость и неразборчивость в средствах просто шокируют: известному мастеру, венецианцу Джованни Беллини, у которого не было ни малейшего желания писать ее, пришлось сбежать от маркизы. Леонардо, который почти всегда мог отговориться от неинтересного заказа и умел защитить собственное достоинство и покой, все же не смог отделаться от Изабеллы. Его картон с профилем маркизы относится к началу 1500 года. Глядя на него, невозможно отделаться от впечатления, что с его помощью Леонардо мстил этой приставучей женщине. Конечно, он не мог позволить себе карикатуру: все-таки Изабелла была маркизой, и это ограждало ее от подобных оскорблений. Что Леонардо действительно мог сделать, так это написать ее безо всякой заинтересованно-

сти: тупое выражение лица, вялый подбородок, неблагородная внешность. Однако даже это не отбило охоту у Изабеллы д'Эсте получить портрет работы Леонардо. Она продолжала преследовать его много лет подряд, пытаясь вытребовать свой портрет, писанный маслом, или выманить у него хотя бы какую-нибудь картину (правда, не получила ни одной). Покинув Мантую, – без сомнения, с чувством облегчения, – Леонардо отправился в Венецию.

Весной да Винчи уже был в Венеции. Больной, стареющий художник не нашел здесь желанного приюта и отдыха и вскоре отправился во Флоренцию.

Когда весной 1500 года Леонардо приехал во Флоренцию, то нашел, что духовная атмосфера там полностью изменилась. Пятьсот лет назад, когда приближался тысячный год от Рождества Христова, весь христианский мир был охвачен религиозной истерией, которая иногда граничила с сумасшествием. Конец света, туманно предсказанный в Апокалипсисе, казалось, вот-вот должен был наступить. И теперь во Флоренции, когда приближалась новая – середина – дата, повторялось нечто подобное, хотя и не в такой напряженной форме. Лоренцо Великолепный к тому времени умер. Не обладавшее его опытом, семейство Медичи потеряло власть над Флоренцией и было изгнано. В 1490-е годы фанатичный доминиканский монах Савонарола приобрел огромное влияние на горожан. Леонардо не нравилось все, что делал Савонарола, о котором он знал понаслышке, и едва ли на него могли бы произвести впечатление его ужасные проповеди. Правда, на небосклоне появилась новая звезда – двадцатипятилетний Микеланджело. Слава молодого художника была так велика, что он мог посоперничать с 48-летним Леонардо.

К возвратившемуся мастеру во Флоренции отнеслись с почтением. Монахи-сервиты из монастыря Благовещения заказали ему алтарную картину и предоставили помещение в своем монастыре, куда Леонардо вместе со своим окружением, включая молодого Салаино, вскоре и переехал. К сожалению, картон, созданный специально для сервитов, был утерян. «Когда он был закончен, – пишет Вазари, – комната, где он стоял, постоянно была наводнена мужчинами и женщинами, молодыми и старыми; такую толпу можно видеть только на самых торжественных праздниках. Все спешили посмотреть на чудо, сотворенное Леонардо». Но скоро да Винчи покинул сервитов и в 1502–1503 годах приблизительно на восемь месяцев снова стал военным инженером. В роли его работодателя в данном случае выступил не такой мягкий деспот, как Лодовико Сфорца, – им оказался Чезаре Борджиа, самый жестокий, безжалостный и коварный тиран эпохи Возрождения.

Чезаре был одним из нескольких незаконных детей папы Александра VI – продажного, развратного человека, который присвоил себе папское звание в 1492 году. Он сделал семнадцатилетнего Чезаре кардиналом, однако жизнь в Ватикане совершенно не отвечала характеру молодого человека. О Чезаре можно судить по легендам, связанным с его именем. Например, однажды он заколол кинжалом своего врага, который стоял так близко от его отца, что кровь обагрила папские одежды. В другом случае Чезаре собрал во внутреннем дворе Ватиканского дворца несколько приговоренных к смерти преступников, и когда папа и его печально известная незаконная дочь Лукреция Борджиа выглянули в окно, он начал развлекаться тем, что расстреливал несчастных мечущихся по двору людей из лука, причем старался целить в те места на их телах, которые казались ему наиболее забавными. Папа, заметив, что Чезаре не создан для служения церкви, освободил его от всех обетов и решил сделать властителем Романьи – довольно большой области на севере Центральной Италии, расположенной между Тосканой и Адриатическим морем, на которую претендовал Ватикан. Именно во время завоевания Романьи и прилегающих к ней областей Чезаре призвал к себе Леонардо и назначил его своим архитектором и главным инженером. Это произошло в 1502 году. Леонардо принял приглашение, несмотря на дурную славу своего работодателя. Да Винчи спроектировал систему рвов и каналов, чтобы осушить окрестные зловонные вредоносные болота, потом создал карты для войск Борджиа, которые собирались напасть на земляков Леонардо, тосканцев. Да Винчи, даже если

был удивлен или потрясен происходящим, не написал об этом ни слова. Вместо этого он нарисовал грандиозный план крепости Урбино и голубятни, красота которой произвела на него сильное впечатление.

В Урбино Леонардо свел знакомство со знаменитым и позднее злобно оклеветанным Никколо Макиавелли, который был послом Флорентийской республики при Борджиа. Леонардо и Макиавелли тянуло друг к другу: оба были чрезвычайно умны и наблюдательны.

Вскоре Чезаре не поладил со своими кондотьерами и в декабре 1502 года убедил «своих дорогих братьев» в том, что им нечего бояться, и пригласил четырех из них к себе на пир в Синиаглию. Те пришли. Двое из них были задушены, а двое в качестве пленников отосланы в Рим, где позже с ними расправились не менее жестоко.

Это, очевидно, стало причиной того, что Леонардо отвернулся от Борджиа: одним из двух задушенных был его друг Вителлюццо Вителли. Вскоре да Винчи покинул службу у Чезаре и весной 1503 года вернулся во Флоренцию. В 1507 году Чезаре Борджиа был убит во время случайной стычки, спровоцированной кем-то, чтобы овладеть его драгоценным оружием.

У Макиавелли был мягкий нрав, и он стал Леонардо хорошим другом. После того как оба покинули Борджиа, Макиавелли, используя свое положение (он был секретарем Совета Десяти), выхлопотал для Леонардо один из самых серьезных заказов – «Битву при Ангиари». Флорентийцы пожелали, чтобы стены залы заседаний Синьории были украшены сценами из военной истории города, и постановили, чтобы эту работу выполнили Леонардо и Микеланджело. (В наше время трудно удержаться от восклицаний по поводу такого поворота событий. Какими деньгами должен располагать музей, город или правительство, чтобы пригласить одновременно двух художников такого уровня!)

Сражение при Ангиари в 1440 году, в котором флорентийцы нанесли поражение миланцам, было незначительным: за время всей военной кампании погиб один человек. Тем не менее, один эпизод этого сражения глубоко тронул Леонардо: схватка между несколькими кавалеристами, развернувшаяся вокруг боевого знамени. Его эскизы для большой настенной картины показывают, что он намеревался дать общую панораму сражения, в центре которого происходила схватка за знамя. Это полотно Леонардо было утрачено. Он закончил картон (который тоже не сохранился) и написал на стене картину. Краски медленно таяли (в течение приблизительно шестидесяти лет), пока не исчезли совсем. Как и в случае с «Тайной вечерей», Леонардо экспериментировал – и эксперимент закончился тем, что краски постепенно осыпались.

Неловкие копии этой картины дают представление разве что о контурах фигур Леонардо, так как их выполняли малоквалифицированные мастера. Около 1605 года за дело взялся еще один гений – Питер Пауль Рубенс, который посетил Италию и создал нечто близкое к замыслу Леонардо. Будучи талантливейшим художником, Рубенс понимал Леонардо, и хотя его рисунок представляет собой всего лишь копию копий, по общему согласию, он лучше других дает представление об утраченной работе.

Большой совет не имел намерения сравливать двух художников. Свои картоны они рисовали в разных мастерских в разное время, да и в зале между ними не возникало соперничества. Однако художники осознавали, что в каком-то смысле это соревнование. Рисуя лошадей, Леонардо делал то, что, по общему мнению, умел делать лучше всех. Микеланджело, со своей стороны, использовал одну из самых сильных сторон своего дарования – умение показать обнаженное мужское тело. В течение нескольких лет оба картона стояли в зале (Микеланджело не только не завершил свою картину, но даже и не начинал).

Вскоре Леонардо удостоился чести, имеющей, однако, иронический оттенок. Его попросили войти в комиссию по определению места во Флоренции, где должен стоять большой мраморный «Давид», изваянный Микеланджело. Какие бы чувства не испытывал при этом да Винчи, он не дал им воли и согласился.

Приблизительно в то же самое время, когда Леонардо исполнял свои обязанности в комиссии и все еще продолжал размышлять над картоном для «Битвы при Ангиари», он начал работать над той картиной, которая стала одной из самых знаменитых на земле, – над «Моной Лизой». Картина всем настолько знакома, настолько глубоко запечатлелась в памяти людей, что трудно поверить, что когда-то она выглядела иначе. Тем не менее, это факт: в наше время «Мона Лиза» выглядит не так, как тогда, когда вышла из рук Леонардо. Когда-то слева и справа на картине были нарисованы невысокие колонны, теперь обрезанные. Глядя на них, становилось ясно, что дама сидит на балконе, а вовсе не подвешена в воздухе, как это иногда кажется. Что касается цветовой гаммы лица, то темная лакировка изменила соотношение цветов и создала смутный подводный эффект, который еще усугубляется тем устричным светом, который слабо льется на картину из потолочных окон Большой галереи в Лувре. Эти изменения, однако, скорее досадны, чем трагичны: шедевр сохранился, и мы должны быть благодарны, что он в таком прекрасном состоянии.

Мона Лиза не была, как многие считают, идеалом красоты для Леонардо: его идеалу скорее соответствует ангел из «Мадонны в скалах». Все же художник наверняка считал Мону Лизу особым человеком: она произвела на него такое сильное впечатление, что он отказался от других выгодных предложений и в течение трех лет работал над ее портретом. Портрет отразил своеобразный человеческий характер.

Мона Лиза (сокращение от мадонна Лиза) была третьей женой флорентийского купца по имени Франческо ди Бартоломее дель Джокондо (откуда пошло второе название картины «Джоконда»). Когда мона Лиза впервые начала позировать Леонардо, ей было около двадцати четырех лет – по понятиям того времени, возраст, приближающийся к среднему.

Портрет удался – по словам Вазари, это была «точная копия натуры». Но Леонардо превзошел возможности портретной живописи и сделал из своей модели не просто женщину, а Женщину с большой буквы. Индивидуальное и общее слились здесь воедино. Мона Лиза одновременно кажется сладострастной и холодной, прекрасной – и отвратительной. Картина невелика, однако производит впечатление монументальной. Этот эффект достигается с помощью соотношения фигуры и заднего плана.

Что касается техники живописи, то здесь Леонардо довел свое sfumato до совершенства: десять, двадцать, а может быть, сто лессировок положено им на картину.

Отдавшись работе над «Моной Лизой», художник совершенно потерял интерес к «Битве при Ангиари». А она претерпела такие серьезные изменения, что нужно было начинать все сначала, к чему у Леонардо не было ни малейшей охоты. Флорентийский Совет Десяти придерживался мнения, что художник должен либо привести картину в порядок, либо нарисовать другую, либо вернуть назад полученные деньги. Давление со стороны Совета возрастало, но Леонардо сумел достойно выйти из положения с помощью Шарля д'Амбуаза, лорда Шомона, который управлял Миланом от лица Людовика XII Французского. Французы восхищались Леонардо: Людовик был так потрясен «Тайной вечерей», что, увидев всего раз, начал спрашивать своих инженеров, нельзя ли как-нибудь снять ее со стены и перевезти во Францию, даже если для этого потребуется разрушить монастырь. Людовик наверняка не меньше восхищался и «Конем», который в то время все еще оставался прекрасным, несмотря на то, что с ним сделали стрелки. Флорентийцы получили письмо от Шарля д'Амбуаза (возможно, продиктованное самим королем), в котором тот просил отправить Леонардо в Милан для выполнения некоторых работ. Совет Десяти не собирался вступать в конфликт с французами и согласился отпустить Леонардо, поставив условие: он должен вернуться через три месяца. Но так сложилось, что он вернулся гораздо позже.

Когда в 1506 году пятидесятичетырехлетний Леонардо был призван в Милан Шарлем д'Амбуазом, французским вице-королем, никаких упоминаний о заданиях, порученных худож-

нику самим д'Амбуазом или Людовиком XII, не было. Оба относились к Леонардо с большим почтением, возможно, они просто считали, что его присутствие украсит миланский двор.

Французы предоставили Леонардо полную свободу действий. Не считая нескольких случайных поездок, он провел в Милане шесть лет, все больше погружаясь в свои научные исследования. Французский король неопределенно упоминал, что ему хотелось бы иметь «несколько маленьких изображений Богоматери, а также другие работы, по моему настроению, и, наверное, я прикажу ему (Леонардо) написать мой портрет». Но если даже художник и выполнил какие-то королевские заказы, то нам об этом ничего не известно. В годы с 1506 по 1508 он нарисовал второй (лондонский) вариант «Мадонны в скалах».

В конце 1507 – начале 1508 года Леонардо провел шесть месяцев во Флоренции, прибыв туда по личному, не очень приятному делу. Отношения да Винчи и его сводных братьев никогда нельзя было назвать сердечными. В 1504 году мессир Пьетро да Винчи умер, не оставив завещания. Младшие сыновья объединились, чтобы лишить Леонардо причитающейся ему доли наследства. А в 1507 году умер дядя Леонардо Франческо. Он оставил завещание, в котором упоминал и своего знаменитого племянника. Братья пытались подделать завещание. Леонардо подал на них в суд. Находясь во Флоренции, занятый судебным делом (которое, кстати, он выиграл) художник делил жилище с талантливым эксцентричным молодым скульптором по имени Джан Франческо Рустичи. Кроме собаки, кошки и горноста, Рустичи держал в доме дикобраза. Хозяина забавляло, когда дикобраз колол гостям ноги под столом, а те вскрикивали от боли. На обедах в доме Рустичи подавались прекрасно приготовленные кушанья, но вид их вызывал отвращение: казалось, на стол положили рассеченный на части труп. В этом зверинце Леонардо чувствовал себя превосходно.

К этому моменту у да Винчи было довольно много учеников, но только один из них – Франческо Мельци – достоин более чем мимолетного упоминания. Мельци помнят скорее не за его талант, который все же был весьма посредственным, а за те отношения, которые возникли между ним и Леонардо. Мельци стал учеником Леонардо в Милане. Это случилось приблизительно в 1507 году, когда Мельци было четырнадцать лет. Восприимчивый, интеллигентный подросток вскоре понял, что за внешней сдержанностью Леонардо скрывается безмерное одиночество, и стал для стареющего и во многом разочаровавшегося мастера, по существу, сыном. В отличие от Салаино, Мельци не был ни бестактным, ни алчным. Что касается Леонардо, то, кажется, только к одному Мельци он испытывал настоящую любовь. Почувствовав приближение смерти, да Винчи написал завещание, в котором, наконец, примирился со своими сводными братьями: он оставил им все свои деньги. А Мельци он завещал все свои бумаги и рисунки. То, каким образом Мельци распорядился впоследствии этим сокровищем, может показаться неразумным, даже трагичным, однако это уже тема для другого разговора.

К 1508 году карьера Леонардо как художника подошла к концу, хотя ему еще оставалось жить более десяти лет.

Новые правители Милана не замечали да Винчи. Очевидно, несколько месяцев в 1513 году он провел на вилле семейства Мельци в Ваприо д'Адда, размышляя над тем, чем заняться. В феврале того же года судьба предложила ему что-то похожее на выход. Папа Юлий II умер, его преемником стал Лев X – Джованни Медичи, сын Лоренцо Великолепного. Медичи никогда не выказывали Леонардо особого расположения, однако они считались покровителями искусств. Поэтому да Винчи пришло в голову, что они смогли бы ему помочь. В сентябре 1513 года усталый, но не теряющий мужества старый художник отправился в Рим.

Во время этого путешествия Леонардо, если верить словам Вазари, был полон надежд. Ему предоставили комнаты в ватиканском дворце Бельведер и назначили небольшое жалованье. Как пишет Вазари: «На забавную ящерицу, найденную дворцовым виноградарем, он надел чешую, снятую с другой ящерицы и предварительно погруженную в ртуть, так что она перели-

валась при движении, затем прикрепил большие глаза, рог и бороду. Он приручил ее и держал в коробке. Друзья, которым он ее показывал, в страхе убегали».

История с ящерицей очень правдоподобна: она вызывает в памяти первое предприятие Леонардо на поприще искусства – ту картину, которую он много лет назад написал на щите крестьянина.

Один раз папа Лев X дал Леонардо маленькое задание. В чем оно состояло – неизвестно, но результат оказался катастрофическим. Художник, как всегда, с головой отдавшись творчеству, принялся изобретать специальный лак для еще не написанной картины. Папа воздел кверху руки и вскричал: «Этот человек никогда ничего не закончит! Он думает о конце прежде, чем начнет!» Больше от папы заказов не поступало.

Леонардо заболел. В его римских бумагах найден адрес врача, записанный не его рукой. Природа болезни неизвестна, но вполне можно предположить, что это был удар, первый из многих, которые стали причиной паралича правой руки и, очевидно, смерти. Вскоре после первого удара он поправился и снова занялся научными изысканиями, изучая растения в ботаническом саду папы и занимаясь в анатомическом театре. Единственный автопортрет Леонардо создан им, очевидно, во время его пребывания в Риме, когда ему было около шестидесяти двух лет. Портрет выполнен красным мелком (сангиной). Мы видим широкий, изборозженный морщинами лоб, пристальный и одновременно грустный, полный боли взгляд, опущенные уголки губ, пышную бороду. Говорят, что Леонардо, несмотря на свою физическую силу, преждевременно состарился, и автопортрет подтверждает это. Его лицо кажется лицом древнего пророка. Это лицо человека, утратившего иллюзии.

Несмотря на то, что в Риме о художнике, по-видимому, никто не вспоминал, французы не забыли его. Людовик XII умер, но глубокое уважение к Леонардо по наследству перешло к его преемнику Франциску I. Молодой король Франциск предложил да Винчи перебраться во Францию, в усадьбу, расположенную недалеко от королевского замка в Амбуазе. Художнику было назначено содержание, полностью удовлетворяющее нужды старого человека. Взамен Франциск просил Леонардо лишь об одном: не лишать его удовольствия беседовать с ним. Итак, художник отправился на север, в чужую страну, захватив с собой свои записки, свои рисунки, «Святого Иоанна Крестителя», «Св. Анну с Марией и младенцем Христом» и еще одну картину – «Портрет некоей флорентийской дамы».

Франциск I не был интеллектуалом: он отдавал предпочтение женщинам, турнирам, пышным празднествам и красивой одежде. Но он испытывал восхищение перед гением и смиренно выказывал ему почтение. Когда Леонардо в 1516 или 1517 году прибыл в королевский замок в Амбуазе, расположенном примерно в ста шестидесяти километрах к юго-западу от Парижа на реке Луаре, ему сразу был присвоен титул «Первый художник, инженер и архитектор Короля».

В 1517 году кардинал Луи Арагонский посетил Леонардо в его усадьбе; описание этого визита было сделано секретарем кардинала Антонио де Беатисом: «10 октября 1517 года монсиньор и иже с ним посетили в одной из отдаленных частей Амбуаза мессира Люнардо Винчи, флорентийца, седобородого старца, которому более семидесяти лет, – самого превосходного художника нашего времени».

Несмотря на болезнь и постоянное внимание короля Франциска (который любил приходить к художнику без предупреждения приблизительно с такими словами: «Расскажи мне о душе»), Леонардо ухитрился кое-что делать в Амбуазе. В описаниях мистерии, поставленной в близлежащем замке Блуа, упоминается механический лев, которого вряд ли кто-либо, кроме Леонардо, смог бы придумать и сконструировать. Огромный лев, очевидно, приводимый в движение пружинами, сделал несколько шагов навстречу королю, как будто собираясь на него напасть. Когда король ударил его жезлом, он остановился, грудь его раскрылась, и все увидели белые французские лилии на голубом поле.

В 1518 году Леонардо уже не мог двигаться – его правая сторона была парализована: «Принимая во внимание уверенность в смерти, но неуверенность в часе оной», – 23 апреля 1518 года Леонардо составил завещание и сделал распоряжения относительно похорон. 2 мая 1519 года в замке Клу, возле Амбуаза шестидесятисемилетний великий флорентиец угас на руках верного Франческо Мельци, которому он завещал семь тысяч листов – свои гениальные записи, рисунки, композиции, кое-какие деньги – сводным братьям, а виноградник возле Милана – Салаино.

Как только Леонардо был опущен в могилу, смутная дымка таинственности, окружавшая его имя при жизни, стала гуще. Со временем она превратилась в облака, на которые он был вознесен. Его стали обожествлять.

Вскоре после смерти мастера Франческо Мельци написал его сводным братьям: «Думаю, что смерть вашего брата, маэстро Леонардо, уже не новость для вас. Для меня он был лучшим из отцов. Невозможно выразить то горе, которое причинила мне его смерть. До самого того дня, когда тело мое будет предано земле, я буду испытывать постоянную скорбь о нем; ведь он каждодневно высказывал мне самую глубокую и горячую привязанность... Его смерть – горе для каждого, потому что не во власти природы сотворить другого такого человека».

После смерти Леонардо Франческо Мельци оказался владельцем «бесчисленного количества томов» рисунков и записей учителя. Он забрал их с собой, в Ваприо д'Адда возле Милана, где спустя много лет, в 1566 году, их и видел Вазари. Он записал, что Мельци хранил их так, «как будто это были священные реликвии». Итак, до смерти Мельци в 1570 году записи и рисунки Леонардо находились в очень надежных руках. Мельци отобрал и скопировал некоторые материалы, стараясь из огромного «собрания без порядка» составить хотя бы одну книгу – «Трактат о живописи», над которым Леонардо работал последние двадцать пять лет своей жизни и который так и не закончил. Надо признать, что эта работа Мельци просто бесценна. Однако в остальном он вел себя как простой хранитель. Он не написал воспоминаний о Леонардо, не сделал никаких комментариев к его бумагам, несмотря на то, что они находились в его руках полвека. Одна мысль о таком долгом бездействии заставляет многих исследователей Леонардо скрежетать зубами. Но, тем не менее, факт остается фактом: Мельци хранил бумаги и рисунки Леонардо в неприкосновенности и завещал их своему приемному сыну Орацио в полной уверенности, что тот будет обращаться с ними так же бережно. К сожалению, Орацио этого не сделал, и вскоре бумаги Леонардо пошли на расхват. Манускрипты и отдельные листы покупались, продавались, их крали, продавали по дешевке... В конце концов, они разошлись по всему свету. Сегодня их можно встретить в Милане, Венеции, Турине, Мадриде, Париже, Виндзоре, Лондоне, в библиотеке графа Лейкестерского в Холкхэм-холл. Небольшие фрагменты и отдельные страницы находятся в частных и общественных собраниях Соединенных Штатов Америки: в нью-йоркском музее Метрополитен, в коллекциях Джона Николаса Брауна и Роберта Лемана. Никто не может сказать, что хотя бы половина наследия Леонардо найдена. Кое-что еще может быть найдено: ведь где-то находится огромная пачка страниц, которая в начале XIX века каким-то образом исчезла из хранилища британской Короны. Скорее всего, они до сих пор где-то спрятаны.

Среди множества людей, которые оказались владельцами письменного наследия Леонардо, только двое достойны упоминания: скульптор Леони и Наполеон Бонапарт. В конце XVI столетия в распоряжении Леони оказалось множество бумаг Леонардо. Он набросился на них с ножницами, собрал из вырезок два альбома и продал их. Один из этих альбомов, названный «Атлантическим кодексом» за свой огромный объем (1222 страницы), состоит в основном из научных материалов. Сегодня этот альбом – одно из сокровищ библиотеки Амброзиана в Милане. Другой альбом состоял из небольших иллюстраций; их Леони вырезал из бумаг самого «Атлантического кодекса» и других и наклеил на чистые листы. В настоящее время альбом хранится в Британской Королевской коллекции в Виндзорском замке. Если исследова-

тели частенько роняют не слишком учтивое словцо в адрес Франческо Мельци, то можно себе представить, что они говорят про Леони.

Что касается бумаг, оказавшихся у Наполеона, то ничего не было изувечено и искромсано. Скорее, это забавный эпизод, – если такое словосочетание может быть употреблено, когда речь идет о краже века. Когда Наполеон во главе своей победоносной армии вошел в 1796 году в Милан, он реквизирует не только «Атлантический кодекс», но и дюжину других манускриптов Леонардо, отослал их в Париж, заметив при этом: «Гении – это французы, как бы ни называлась страна, где они родились». В конце наполеоновских войн «Атлантический кодекс» был возвращен в Милан, однако другие манускрипты все еще находятся в Институте Франции в Париже.

Леонардо, любитель и создатель разнообразных мистерий, был похоронен среди принцев и государственных советников в Амбуазе. В суматохе последующих лет, во время гугенотских войн и революций кладбище, на котором он погребен, пришло в запустение. Надгробные камни использовались в качестве строительного материала; даже крышки гробов были сорваны, и кости мертвых перемешались. В начале XIX века французский поэт-романтик Арсен Оссей попытался извлечь останки художника из общей погребальной ямы. Он исходил из того, что Леонардо был высоким человеком и к тому же интеллектуалом, поэтому отобрал крупный череп и массивные кости. Останки захоронены в маленькой часовне рядом с замком. Экскурсоводы объясняют, что здесь лежит Леонардо да Винчи, хотя, возможно, это и не так. Три столетия спустя после смерти Леонардо возникла новая, последняя мистерия, связанная с его именем. Это могут быть кости двух десятков людей... Символически их можно считать останками всех людей, которые когда-либо посетили этот мир.

Леонардо не остановился у входа в темную и грозную пещеру, он заглянул в нее и постарался разглядеть – что же там чудесного в ее глубине.

Почетный профессор кошмаров – Иеронимус Босх

«Разница между работами этого человека и работами других художников заключается в том, что другие стараются изобразить людей такими, как они выглядят снаружи, ему же хватает мужества изобразить их такими, каковы они изнутри».

Хосе де Сигуенса



Голландская культура была плотью от плоти Средних веков и эпохи Возрождения. В конце XV века Нидерланды стали одной из самых богатых стран. Это привлекало к ним опасное внимание соседних государств. Соседские феодалы стремились завладеть страной.

Для Нидерландов конец XV – начало XVI века – тяжелое время. Маленькая, но богатая страна едва успела войти в состав герцогства Бургундского, как в 1477 году оказалась под властью алчных Габсбургов. Чем больше процветал Антверпен – международный порт, «цветок моря», тем бесцеремоннее грабили его испанские монархи. В Нидерландах распоряжалась, как дома, свирепая испанская инквизиция; позже, при Филиппе II, был установлен террористический режим герцога Альбы. Повсюду воздвигались виселицы, пылали селения, правила бал чума. Отчаявшиеся люди ударялись в мистицизм – возникали еретические учения, изуверские секты, многие занимались колдовством, за что их преследовала церковь. На протяжении целого столетия в Нидерландах копилось возмущение, вылившееся затем в революцию.

Аутодафе в городах с завидным постоянством чередовались с карнавалами. И это странное время породило странного художника, одного из самых загадочных мастеров – Иеронима ван Акена, более известного как Иеронимус Босх.

Населенные сонмами монстров, ангелов, чертей картины Босха делают его уникальным явлением в истории живописи. Ученые выдвинули множество самых разнообразных гипотез относительно личности и источников вдохновения этого необыкновенного художника.

В нем видели предшественника сюрреализма, этакого опередившего свое время Сальвадора Дали, черпавшего образы в сфере бессознательного. Сюрреалисты провозгласили его своим предтечей. Когда в Нью-Йорке была открыта выставка сюрреалистов, целый отдел был отдан Босху.

Вот вам на выбор несколько версий, выдвинутых исследователями, пытающимися проверить гармонию Босха алгеброй XX века:

Босх был средневековым аскетом, одержимым кошмаром грядущего возмездия, в стиле Джироламо Савонарола;

Босх был адептом еретической секты спиритуалов, или адамитов, заявлявших, что сексуальная свобода возвращает человека в состояние невинности до грехопадения;

Босх был обычным религиозным человеком с излишне ироничным складом ума;

Босх был мистиком с несокрушимой верой;

Босх был ренессансным гуманистом сродни Эразму Роттердамскому;

Босх был одиноким чудачком, свихнувшимся от чтения апокалипсической литературы;

Босх был наркоманом, создававшим своих монстров под кайфом.

В 1965 году в Париже даже была представлена диссертация на соискание степени доктора медицины под названием «Психопатология фантастики в работах И. Босха».

Предполагали, что Босх знаком с практикой алхимии, астрологии, магии, спиритизма, оккультных наук, владеет искусством применения галлюциногенов, вызывающих адские видения. В поисках возможных источников его фантазмагорических образов исследовался религиозный и культурный кругозор художника. Некоторые из этих гипотез устарели; иные при всей их привлекательности не подтверждаются фактами; есть и такие, которые дали ключи к пониманию картин, но часто противоречивые и, во всяком случае, не исчерпывающие. Впрочем, у Босха, если судить по его картинам, вообще был колоссальный объем знаний, кроме того, он прекрасно знал теологическую литературу (даже самые ортодоксальные варианты, вплоть до учений тайных еретических сект, ему были известны даже средневековые еврейские религиозные и мистические источники, не переведенные на европейские языки); архитектуру; зоологию (вплоть до слонов и жирафов), промышленные технологии, музыкальные инструменты, орудия пыток, воинское оружие, пословицы и сказки. Учитывая, что он почти никогда не выезжал из родного города, непонятно, где и когда он успел так хорошо это усвоить.

Мир Босха так и остается неразрешенной загадкой.

Откуда же он взялся – этот фантастический Hieronemus (или Jheronimus) Bosch?

Неподалеку от бельгийской границы в стороне от крупных художественных центров Нидерландов находился процветающий торговый город Хертогенбос, что значит «Герцогский лес».

Много лет назад там поселился ван Акен (то есть из Аахена), который в старых архивных документах именовался торговцем пушниной и домовладельцем. Все потомки Яна ван Акена были либо купцами, либо ремесленниками, либо (и это чаще всего) художниками.

Дед Иеронима по отцу Ян ван Акен, доживший до 1454 года, расписывал религиозные принадлежности Братства Богоматери. Полагают, что он автор «Распятия Христа с донаторами», которое и сейчас находится в величественном соборе Святого Иоанна. Из пяти сыновей Яна три (в том числе отец Иеронима Антонис, умерший в 1478 году) стали художниками. Художником был и брат Иеронима Гооссен, которому Антонис оставил свою мастерскую. Предполагается, что годы ученичества Иероним провел в мастерской отца или одного из дядей. Мать Иеронима была дочерью портного. Ее имя не сохранилось.

О самом Босхе тоже известно до обидного мало. До сих пор не могут уточнить даже год его рождения. Принято считать, что Иероним родился приблизительно в 1450 году и почти всю жизнь провел в родном городе Хертогенбос в Северном Брабанте. Он был среднего роста, худощавым стройным мужчиной с правильным и довольно красивым лицом. Основам ремесла его научили дед и отец – профессиональные живописцы. Затем он совершенствовался в искусстве, обучаясь в нидерландских городах Гаарлеме и Делфте. В 1480 году Иероним вернулся в Хертогенбос мастером-живописцем. Когда он принялся за самостоятельную работу, то взял в качестве псевдонима часть названия родного города – Босх. Видимо, для того, чтобы выделиться среди живописцев Акенов.

В 1481 году Иероним Босх женился на одной из самых богатых невест в городе – Алейд ван дер Меервенне, семья которой принадлежала к верхушке городской аристократии. Она принесла мужу солидное приданое и передала ему право распоряжаться им. Брак Иеронима не был особенно счастливым (супруги не имели детей), но он дал художнику приличное состояние, положение в обществе и независимость: даже выполняя заказы, он мог себе позволить писать так, как хотел. Босх почти постоянно жил в поместье жены за городом, работая не столько для заработка, сколько для удовольствия.

Немногие точные факты из жизни художника известны нам только из книг счетов Братства Богоматери, с которым связана жизнь Иеронима и всей семьи Акенов. Светские братства в те времена были центрами религиозной и общественной жизни города, регламентирующими ее в течение всего года. Три месяца в году города жили карнавальной жизнью. И одной из целей деятельности Братства Богоматери было как раз устройство таких представлений, нравоучительных зрелищ, пантомим (особенным успехом пользовалось «Искушение Святого Антония»).

Кстати, спустя годы после смерти Босха персонажи его алтаря «Искушение», попавшего в Лиссабон, служили образцами для театральных костюмов во время карнавалов.

Братство Богоматери основала группа светских и духовных лиц в 1318 году. Члены этого братства поклонялись чудотворному образу Богоматери, хранившемуся в церкви Святого Иоанна. Согласно записям, Иеронимус Антонис ван Акен вступил в Братство в 1486 году, а годом позже стал его «почетным членом». В книге счетов за 1480 год зафиксирована покупка им двух створок старого алтаря, незавершенного его отцом. Символом Братства был белый лебедь, и его члены называли себя «братьями лебедя». Ежегодно Братья собирались на пиршество, где основным блюдом была эта птица или гусь. Помимо Братства Богоматери, к которому принадлежал Босх, в Хертогенбосе активно действовали и имели две школы Братья Общей Жизни, выступавшие против ереси и развращенности духовенства.

Вот несколько скудных фактов, зафиксированных в записях Братства Богоматери:

В 1488 году Босх председательствовал на ежегодном «лебедином банкете». Писал ставни алтаря капеллы Братства.

1492 год (примерно 7 февраля) – Босх закончил рисунок на простыне для цветного витража капеллы.

1504 год – получил 36 ливров за картину «Страшный суд», заказанную герцогом Бургундским Филиппом Красивым, сыном императора Максимилиана.

1508–1509 годы – приоры Братства советовались с Босхом по поводу росписи позолотой алтаря своей капеллы. Босх получил скромное вознаграждение за модель бронзового канделябра.

1511–1512 годы – Братство Богоматери заказало Босху картину с распятием.

1516 год, 9 августа – в церковные книги внесено сообщение об отпевании «знаменитого художника Иеронимуса Акена» (Heronymus Aquen, alias Bosch incignis pictor) в капелле Богоматери церкви Святого Иоанна.

Босх оставил мало автопортретов, но на его картине «Восхождение на Голгофу» мы можем видеть художника в образе одного из персонажей слева на переднем плане в красном плаще.

В конце жизни он выполнял заказы для бургундского двора, что говорит о его признании современниками. Работы художника еще при его жизни находились в коллекциях дворянских фамилий Нидерландов, Австрии и Испании. К сожалению, ни одна из картин Босха не датирована, хотя многие работы подписаны. Отсутствие дат создает дополнительные трудности для исследователей творчества Босха.

Он умер в 1516 году, а в XVII веке о нем забыли, казалось, навсегда. И только в наши дни имя Босха открыли заново.

Осень Средневековья в творчестве художника причудливо соединилась с чертами Возрождения. В этот период европейской живописи безоблачная радость Ван Эйка пошла на убыль и сменилась трагическим пафосом Рогира ван дер Вейдена. На этом фоне и фонтанирует фантазия Босха.

На его работы явно повлиял фламандский стиль живописи. Но художественная манера Босха очень своеобразна и сильно отличается от всех существовавших в то время традиций. Если фламандские художники создавали мир безмятежности и бытовой повседневности, то мир Босха – это мир ужаса и фантазии. Его стиль уникален, а его незабываемо яркий символизм и в наши дни не имеет себе равных. В эпоху Босха символы являлись важными компонентами изобразительных средств. Картины, выставляемые на всеобщее обозрение – в основном в церквях, – служили чем-то вроде воззваний, предназначенных и доступных для каждого. Задача зрителя заключалась и в том, чтобы прочесть эти зашифрованные послания. Средневековому зрителю обычно все было ясно с первого взгляда. Современному же читателю, пожалуй, стоит дать значения некоторых символов. Есть три линии толкований зрительных образов: народный, церковный и по Фрейду. Хотя исследователи не всегда сходятся во мнении по вопросу их истолкования, приведем наиболее возможные значения некоторых символов, встречающихся в картинах Босха. Они почерпнуты исследователями, в основном, из старинных голландских пьес, сказок, стихов, изречений:

Воронка – обман и неводержанность.

Двустворчатая раковина – неверность.

Дятел – борьба с ересью.

Жаба – символ дьявола и смерти, в алхимии – обозначение серы.

Зубчатые башни – символ ада, смерти, намек на огонь инквизиции.

Закрытая книга – тщетность знания в столкновении с людской глупостью. Просто незнание.

Клубника – распутство, наслаждения, преходящие радости.

Ключ – знание или совокупление.

Конькобежец – безрассудство.

Крыса – ложь против церкви, непристойность, эротика.

Лестница – совокупление или путь к познанию в алхимии.

Летающие чудовища – посланцы дьявола, галлюцинации отравившихся спорыньей.

Лютня и арфа – инструменты, служащие восхвалению Бога и завоеванию любви.

Меч – опасность, кара, активная сторона в совокуплении.

Ножи – наказание, зло.

Отрезанная нога – увечье, пытки (у Босха этот образ обычно связан с ересью и магией).

Полые или высохшие деревья – символ ада, смерти, намек на огонь инквизиции.

Пламя – адский огонь, отравление спорыньей.

Рыба – лжепророки, распутство, похоть.

Свинья – обжора.

Сова – великая ученость, мудрость; демоническое значение – ересь, ведьмина птица, символ тьмы, опустошения, несчастья.

Сосуд любой (особенно округлой) формы – пассивная сторона в совокуплении.

Стеклянный сосуд – символ алхимии, магии.

Сухая ветка и шарик – разгульное веселье.

Тюльпан – обман.

Уши – сплетня. Висячие уши – глупость.

Фрукты – плотские наслаждения.

Фиалка – невинность.

Черные птицы – неверие, смерть.

Чертополох – мужская верность.

Яйцо – размножение, алхимия.

Кроме того, был целый набор нечистых животных: верблюд, заяц, свинья, лошадь, аист.

Экспрессивность образов Босха, его бытовая зоркость, склонность к гротеску и сарказму в изображении рода человеческого определили удивительную силу его произведений, отличающихся совершенством живописного исполнения.

В отличие от средневековой традиции, в творчестве художника небесное, земное и дьявольское переплетаются теснейшим образом. Адские порождения проникают всюду. Художник северного Ренессанса, Босх вносит свой неповторимый вклад в процесс открытия мира и человека. До него мир казался художникам царством гармонии, порядка и красоты. Босх же, перенося на холст то, что прежде считалось недостойным изображения, внес в определение мира скепсис и отрицание. Он наблюдал за миром, может быть, внимательнее других, но не находил в нем ни гармонии, ни совершенства.

Естественное для художника эпохи Возрождения стремление проникнуть в суть вещей, разгадать загадки мироздания окрашивалось у Босха в мрачные, гротескные тона, но само по себе оно все же было симптомом той самой умственной жажды, которая побуждала Леонардо да Винчи исследовать все и вся. Могучий, светлый интеллект Леонардо воспринимал мир как единое целое. В сознании Босха мир, как зеркало, разлетался на тысячи осколков, которые на его картинах складывались в прихотливую мозаику жизни и смерти.

Босха, по-видимому, одолевали раздумья о живучести и вездесущести мирового зла, которое, как пиявка, присасывается ко всему живому, о вечном круговороте жизни и смерти, о непонятной расточительности природы, которая повсюду сеет зародыши жизни – и на земле, и под землей, и в гнилом стоячем болоте.

Однако в своих работах Босх выступает не столько как средневековый моралист, сколько как художник, соперничающий с Творцом в поиске новых форм, «никогда прежде не суще-

ствовавших и не представляемых», как впоследствии определит их Дюрер, описывая плоды деятельности творческого гения.

В его картинах присутствует огромное количество монстров, но ими не исчерпывается все «население» его живописного мира. Кроме этих чудовищных гибридов, художник рисует существ, которых мы, несколько поколебавшись, все же можем назвать нормальными, – например головы, существующие отдельно от тела.

Наше сознание не создает монстров из ничего, оно заимствует их формы из действительности, и чудовищность обычно заключена не в самих формах, а в несочетаемости нескольких соединенных вместе форм (например, двуногая крысо-рыба или существо с мордой-трубой).

Уолтер Бозинг пишет: «Любовь к монструозному, столь свойственная Босху, была широко распространена в его время, когда люди были зачарованы всякими гротесковыми, неестественными формами».

Босх пришел к утверждению мрачного, иррационального и низменного образа жизни. Он не только выразил свое мировосприятие, свое чувство жизни, но дал ему морально-этическую оценку, причем стремился к тому, чтобы его идеи воплощались в самом художественном решении.

Небо наливается багряным цветом, в воздухе проносятся птицы, оснащенные парусами, чудовищные твари ползают по земле. Разевают пасти рыбы с конскими ногами, и с ними соседствуют крысы, несущие на спинах оживающие деревянные коряги, из которых вылупливаются люди. Лошадиный круп оборачивается гигантским кувшином, и на тонких голых ногах куда-то крадется хвостатая голова. Глаз везде натывается на острые, царапающие формы. И все заражено энергией: каждое существо – маленькое, лживое, цепкое – охвачено злобным и торопливым движением.

Под кистью Босха эти фантасмагорические сцены приобретают удивительную убедительность. Он сообщает своим многофигурным драматическим феериям жуткий оттенок реальности. Иногда вводит в картину инсценировку пословицы – но в ней вместо юмора звучит издевка.

В творчестве Босха нарастает сарказм, он представляет людей пассажирами корабля дураков. Он обращается к народному юмору – и тот обретает мрачный и горький оттенок.

Гротескные образы, порожденные воображением художника, имеют предшественников в средневековых иллюстрированных рукописях; ясно, что они созданы, чтобы преподать некий моральный урок, но в равной степени эти странные формы – свидетельства сугубо индивидуального внутреннего мира.

Некоторые образы сначала кажутся простыми, но потом приходит осознание того, что они не так однозначны. Например, на картине «Блудный сын» изображен дом терпимости, что вполне логично, если вспомнить легенду. Но некоторые исследователи усматривают в вывеске с лебедем (впрочем, это может быть и гусь – символ похоти) завуалированное обвинение в адрес Братства Богоматери, эмблемой которого как раз и был лебедь.

Фигура путника, в «Блудном сыне» сильно напоминающая аналогичного персонажа с внешней стороны створок «Воза с сеном», явно ассоциируется с традиционным символом двадцать второго Аркана Таро, Сумасшедшим. Налицо все атрибуты последнего: бедная одежда, длинный посох, плетеный короб с большой ложкой. Кошачья шкура, подвешенная к корзине, и свиное копыто, высунувшееся из-под куртки, свидетельствуют о бедности, но одновременно символизируют дурной глаз и служат амулетами.

«Брак в Канне» – одна из самых загадочных картин Босха, где на заднем плане из двери высовывается маг с жезлом в руках, явно подающий сигналы персонажу в центре картины, очень похожему на карлика. А среди подаваемых на стол яств мы вновь видим лебедя, на этот раз изрыгающего пламя. Как мы помним, в Братстве Богоматери принято было ежегодно устра-

ивать «лебединый банкет», на котором иногда председательствовал сам Босх. Так что он хотел сказать своей картиной?

Художник не датировал свои произведения, так что время их создания выясняют с помощью стилистического анализа или приблизительно определяют основные вехи творчества.

Ранние работы Босха не лишены оттенка примитивности, но уже в них странно сочетаются острое и тревожное ощущение жизни природы с холодной гротескностью в изображении людей.

К раннему периоду (примерно 1475—1480-е годы) относят «Извлечение камня глупости», «Фокусник» и «Семь смертных грехов». Это одновременно лукавые притчи о смысле жизни и философские размышления об исконных принципах мироустройства (возможно, именно поэтому художник обращается к круглому формату центральных композиций, как бы намекая на вселенскую значимость изображаемых сцен). Первая из работ, которая кажется юмористической бытовой картиной, на деле оказывается сложной аллегорией, о точном сюжете которой до сих пор спорят ученые (что характерно, впрочем, для исследовательского восприятия почти всех произведений Босха); удаление «камня глупости» из головы некоего деревенского простака представляет собой не просто примитивную знахарскую операцию вроде среза болезненного нароста, а высмеивание людской наивности вообще, поскольку процедура извлечения из мозга камня безумия (тюльпана – символа глупости) была типичным шарлатанством целителей того времени. Изображено несколько символов, таких как воронка мудрости, в насмешку надетая на голову хирурга, кувшин у него на поясе, сумка пациента, пронзенная кинжалом.

В рыночной сцене, изображенной на картине «Фокусник», легковверный простака наклоняется над столом, на котором разложены магические приспособления. Стоящий за его спиной персонаж в длинном облачении, с благочестиво-умильным видом подняв глаза вверх, мастерски опорожняет кошелёк разини. Рядом с церковником стоит мальчик – видимо, работающий вместе с монахом; его задача – отвлечь жертву в решающий момент.

Нравоучительный аспект искусства Босха наглядно отражен в росписи панно с программным названием «Семь смертных грехов». Это произведение имеет форму столешницы (в роли которой оно когда-то и выступало), напоминающей о том, что следует соблюдать умеренность в пище и в азартных играх. Грехи человечества изображены в цикле живописных сцен из повседневной жизни. В семи секторах центральной круглой композиции мы видим живые сценки, демонстрирующие разные грехи – Гордыню, Скупость, Похоть, Гнев, Обжорство, Зависть, Уныние, а в углах изображены «четыре последние вещи», т. е. пределы человеческого бытия: Ад, Рай, Страшный суд, Смерть. В самом центре круга, как бы в зрачке глаза – Христос Страстотерпец, здесь же сделана надпись: «Берегись, берегись, Бог видит».

Босх нашел для каждого из грехов пример из жизни, хорошо понятный зрителю: гнев иллюстрируется сценой пьяной драки; зависть предстает в виде лавочника, злобно поглядывающего в сторону соседа; корыстолюбие воплощает в себе судья, берущий взятку. Узнавая себя в том или ином из этих образов, современники Босха, вероятно, бывали потрясены, поскольку здесь же, в небольшой, заключенной в окружность композиции в левом нижнем углу панно изображены последствия этих грехов. Жаба забралась на колени к обнаженной молодой женщине, обозначенной как «superbia» (гордыня или тщеславие). Пробегающая мимо демоническая обезьяноподобная тварь подносит к лицу перепуганной женщины зеркало. В постели, окрашенной в цвет пламени, лежит пара прелюбодеев. Демоны в облике летучих мышей и покрытых шипами насекомых тянут их в разные стороны. Существо, похожее на ящерицу, с угрожающе разинутой пастью, взобралось на кровать и уже готово вцепиться в грешников. Создавая это панно, Босх поставил перед собой задачу связать повседневные прегрешения с адским возмездием за них как неизбежным последствием. По убеждению художника, людей нередко толкает на преступления обычная глупость; она же становится причиной страданий.

Художник показывает, как идут к своей гибели самые обыкновенные люди, погруженные в каждодневную суету; сцены привычных, будничных злодейств движутся по нескончаемому кругу, как пестрая, нелепая, жалкая карусель.

Таким образом, в весьма небольшом произведении соединено великое и малое, всеобщее и частное. Неслучайно испанский король Филипп II распорядился повесить «Семь смертных грехов» в спальне своей резиденции-монастыря в Эскориале, чтобы на досуге предаваться размышлениям о греховности человеческой натуры. Здесь еще чувствуется неуверенность кисти молодого художника, он использует лишь отдельные элементы символического языка, которые позже заполнят все его произведения.

Немногочисленны они и в картинах «Операция глупости» и «Фокусник», высмеивающих человеческую наивность, которой пользуются шарлатаны, в том числе и в монашеском одеянии.

В зрелых работах Босха мир безграничен, но его пространство иное – менее стремительное. Воздух кажется прозрачнее и сырее. Художник все больше думает о людях. Он старается адекватно изобразить их жизнь.

Начало зрелого периода творчества Босха (1485–1510 годы) отмечено созданием алтарного образа «Святой Иоанн Богослов на острове Патмос» (1486–1490).

В этой картине дьявол досаждал апостолу, которого зорко охраняет орел (хотя некоторые утверждают, что это другая птица). Тема конца света (Откровение Иоанна Богослова) – заключительная часть Нового Завета, содержащая описание конца света, сведена здесь к минимуму; о грядущей катастрофе напоминают лишь ангел, указывающий святому на небесное знамение, и горящий корабль на глади залива.

Нежный профиль молодого Иоанна рисуется на фоне округлой горы, на вершине которой возвышается серебристо-голубая фигура ангела с распростертыми крыльями, диктующего текст Евангелия. Зритель словно слышит звуки Божественного слова, чему способствует поразительно красивый пейзаж с извилистым морским заливом, напоминающим широко разлившуюся реку. И вдруг среди этой умиротворенной природы, по соседству с одухотворенным образом евангелиста обнаруживается какое-то странное существо – полуптица-полунасекомое с человеческой головой. И хотя этот бес способен лишь на мелкие гадости, достойные проказника из начальной школы: он задумал стащить письменный прибор святого, лежащий рядом с ним на земле, это мелкое пакостное создание предвещает появление многочисленных чудищ, которые заполняют картины Босха более поздней стадии зрелого периода. Основные произведения – это монументальные триптихи – «Страшный суд», «Сад земных наслаждений».

Именно подобные картины сделали имя Босха особенно популярным в наше время (многие считают его предтечей сюрреализма). Наряду с религиозными сюжетами на створках, решенных относительно традиционно (Рай с сотворением человека, Ад с его наказанием), в главных частях триптихов появляются многочисленные фантастические гротески. Эпизоды, полные красоты и поэзии, соседствуют со сценами насилия, жестокости и порока, а фигуры людей перемежаются со всякого рода чертовщиной и монструозными гибридными образованиями, искусно составленными из частей животных, растений, минералов и рукотворных предметов. Композиции Босха, особенно такие как «Страшный суд», «Сад земных наслаждений», «Воз сена», подобны каким-то невероятным алхимическим лабораториям, полным роящихся чудовищ. Здесь причудливо соединились фольклор, алхимические и астрологические поверья, позднесредневековая мистика, подготовившая Реформацию, однако явственно проступают и новые, ренессансные идеалы: они видны и в общем панорамном охвате прекрасного в своей основе мироздания, и в том центральном положении, которое занимает пытливая человеческая мысль, для тренировки и воспитания которой и сооружены все эти лабиринты (подлинным олицетворением героической мысли выступает св. Антоний в лиссабонском триптихе –

маленькая фигурка святого, посрамившего зло в серии смертоносных искушений, занимает центральное положение, являясь средоточием разума среди inferнальных страшилищ).

Уже в зрелости Босх создал «Воз сена» – трехстворчатый алтарь, предназначенный скорее для раздумий, чем для молитвы. Выбор сюжета художнику подсказала старая нидерландская поговорка: «Мир – стог сена, и каждый старается ухватить с него сколько может». На фоне мирного и вполне реального пейзажа изображена совершенно бессмысленная жизнь людей, гонимых жадной наживы и удовольствий. Все человечество оказывается во власти злых сил, и за повозкой с сеном спешат не только простые люди.

Повествование открывается сценой битвы на небесах и низвержения восставших ангелов (в верхней части левой створки). Ниже зритель видит райский сад, сцены сотворения Евы, грехопадения, изгнания Адама и Евы из рая.

Центральная часть триптиха изображает земной мир. Середину композиции занимает огромный воз, нагруженный сеном. На языке поговорки, которую обыгрывает Босх, сено означает недолговечные мирские соблазны: власть, богатство, почести, наслаждения. В гибельную погоню за сеном вовлекаются представители всех сословий: в толпе среди одежд простолюдинов мелькают шлемы воинов, мантии ученых, щегольские наряды знати, короны, папская тиара; развеваются стяги германского императора и французского короля; монахини под бдительным надзором дородной аббатисы деловито набивают сеном мешок, видимо, рассчитывая употребить это добро на пользу Святой Церкви. Воз с сеном движется словно триумфальная колесница мирской суеты. Его колеса безжалостно давят застигнутых врасплох неудачников, а на возу расположилась компания беспечных баловней судьбы: добившись всего, эти люди не замечают, что в воз, на котором они так уютно устроились,пряжены мерзкие страшилища с рыбьими, жабыми, крысиными мордами. Эта нечисть увлекает воз, а с ним и всю толпу прямо в ад, изображенный на правой стороне триптиха.

Внешние поверхности боковых алтарных створок представляют скромную, почти будничную сцену: по дороге устало бредет истощенный оборванный странник. (Для современников Босха дорога была символом земной жизни.) На каждом шагу он видит явные приметы торжествующего зла: шелудивая собачонка злобно рычит на него; воронье кружит над падалью; разбойники обшаривают прохожего; на холме вдаль совершается казнь. И тут же, не обращая на все это ни малейшего внимания, пара беззаботных поселян лихо отплясывает под аккомпанемент волынки...

Раскрытый алтарь являет зрителю тот же образ грешного мира, но уже в развернутом и углубленном виде. Тема дороги-жизни и здесь сохраняет свое значение, но теперь Босх рисует весь путь земной истории – от зарождения мирового зла (когда сатана поднял бунт против Бога) до конца земного мира.

Замысел «Воза сена» глубже и шире обыденного смысла поговорки: сквозь ярмарочную суету здесь проступает гармоничный лик мира. Фоном для сцены дележа сена служит прекрасная долина: величавый покой природы противопоставлен шумной и бесплодной суете людей. Зритель, первоначально сбитый с толку пестрым зрелищем первого плана, с трудом различает в пустых небесах одинокую фигуру Христа. Воз, переполненный сеном, бесцеремонно оспаривает у Христа центральную роль в композиции. Кажется, перевес на стороне воза: его громада заполнила собой всю середину композиции. Но эта победа иллюзорна: еще миг – воз сдвинется, и адское пламя в одно мгновение испепелит его вместе с грузом, тогда как его соперник (Христос) неуничтожим. Изображение Христа является подлинным центром картины.

Один из любимых сюжетов художника – «Искушение Святого Антония», где отшельника осаждают дьяволы. Босх населял свои картины легионами маленьких ползающих, жутковатых тварей, словно вышедших из-под руки хирурга-вивисектора, в которых самым невероятным образом сращены пресмыкающиеся, ракообразные, чешуйчатые, панцирные существа, сливающиеся в единое целое с кувшинами, щитами, шлемами, иглами, трубами. Особенно жутко

становится, когда замечаешь у монстров детали человеческих тел. Вся эта кунсткамера бесов, диковинных «пузырей земли» значительно отличается от средневековых химер: те были величавее и далеко не так зловещи.

«Алтарь Святого Антония» посвящен святому отшельнику, жившему в III–IV веках в Египте. Антоний почитался как защитник от пожаров и врачеватель болезней. Житие святого рассказывает о том, что в начале своего подвижничества Антоний неоднократно был искушаем бесами.

Действительность предстает сплошным кошмаром, стирается граница между живым и неживым, тело ведьмы превращается в ствол трухлявого дерева, из глиняного кувшина вырастают конские ноги, ощипанный гусь жадно пьет, опустив в воду безголовую шею, холм оказывается великаном, стоящим на четвереньках, а птица или рыба – летательной машиной или лодкой.

В центре композиции – коленопреклоненный Антоний с приподнятой в благословении рукой. Антоний не ведает страха, его вера тверда и крепка. Он знает, что эти монстры, лишённые внутренней силы, не смогут одолеть его. Спокойное и строгое лицо Антония обращено к зрителю. Он как бы говорит ему: «Не бойся». Босх, как никто другой, смог выразить сущность мирового зла: сверху яркая, устрашающая раскраска, а под ней ничего нет.

Прямо перед отшельником возвышается полуразрушенная башня, в глубине которой, у подножия креста, виднеется фигура Христа. Она почти незаметна, но это – смысловой центр триптиха: на Христа с надеждой и верой смотрели все, кто молился перед этим алтарем. Среди призраков и кошмаров, в самом аду Спаситель не оставляет верующих в Него. Он сообщает Антонию спокойную уверенность в постоянстве добра, святой же передает ее зрителю.

«Страшный суд» – одна из самых больших по размеру работ художника и одна из самых законченных и откровенных по содержанию. Сюжет не нуждается в пояснениях. Каждый современник Босха, будь то доверчивый безграмотный крестьянин или образованный бюргер, вероятно, понял бы значение почти всех деталей и безоговорочно принял на веру главную идею. Хотя некоторые образы по своей новизне, наверное, показались бы ему чересчур пугающими и гнетущими. На эту тему было создано немало картин, отличающихся большой силой художественного воздействия, но ни один художник ни до, ни после Босха не обладал такой творческой энергией и способностью воплощать пугающее неведомое в таких фантастических образах. Это особенно хорошо видно в изображении обитателей преисподней. Если современники Босха полагали, что художник своими глазами видел этих чудовищ из Ада, а затем точно изобразил их (а в Средневековье подобная возможность никого не удивила бы), то они, несомненно, были убеждены, что такого Ада нужно избежать любой ценой. На картине неоднократно показаны все смертные грехи; очень много эротической и алхимической символики.

Самое известное и загадочное из произведений Босха – триптих «Сад земных наслаждений» был создан в начале XVI столетия. В 1593 году его приобрел испанский король Филипп II. Картина относится к концу зрелого периода творчества Босха.

Босх взял за основу традиционный для Нидерландов того времени тип трехстворчатого алтаря и использовал ряд канонических тем (сотворение мира, рай, ад). Однако результатом его работы стало произведение глубоко оригинальное, не имеющее аналогов в искусстве предшественников и современников мастера.

Размеры триптиха впечатляют (центральная его часть – 220 х 195 см, боковые створки – 200 х 97 см каждая), и зритель, приближаясь к нему, словно с головой погружается в причудливый многокрасочный мир, стараясь постичь тайный смысл, заключенный в его хаосе. Отдельные фигуры и сцены объединены не внутренней логикой повествования – между ними существуют символические связи, смысл которых приходится искать за пределами изображенного на картине пространства.

Босх создал странное, фантазмагорическое произведение. Здесь опять возникают мириады странных и болезненных созданий. Но теперь на смену Антонию явилось все человечество. Мелкий, drobный, но одновременно бесконечный и тянущийся ритм движений маленьких подвижных фигурок пронизывает картину. Во все убыстряющемся, судорожном темпе мелькают причудливые позы, жесты, мерцающие сквозь полупрозрачную пленку пузыря, которым распустился гигантский цветок; перед взором зрителя проходят целые процессии фигурок – жутких, назидательных, отталкивающих, веселых. Они расположены в определенном порядке. Изображения наслаиваются ярусами, и первый ярус, хаотический, сменяется другим, где фигуры уже включаются в зловещее и неуклонное круговое движение, а тот, в свою очередь, третьим – в котором угрожающе господствуют симметричные неподвижные образования непостижимой природы.

Триптих условно назван по главной части, где изображено некое мистическое чистилище плоти и духа, загадочный Сад Любви, занимающий срединное положение между раем на левой створке и адом на правой; красочная пестрота, жеманная манерность, свойственные придворным гобеленам, в плавном спиралевидном ритме преобразуются в чувство вольного парения духа, с птичьего полета созерцающего улады плоти (множество внешне скабрёзных мотивов, как в народном свадебном фольклоре, слагаются в гимн природной гармонии между человеком и мирозданием). С другой стороны, ощущение греховности всего происходящего не покидает зрителя, – и художник не стремится непременно расставить все точки над «i», демонстрируя земную жизнь как грандиозное противоречие. Живописное мастерство в больших алтарных триптихах мастера достигает удивительной силы и в то же время грациозной легкости; краски то нежно вибрируют, то пылают огнем, то сияют мерцающим, зыбким светом.

На внешней поверхности закрытых створок алтаря художник изобразил Землю на третий день творения. Она показана как прозрачная сфера, до половины заполненная водой. Из темной влаги выступают очертания суши. Вдалеке, в космической мгле, виден Творец, наблюдающий за рождением нового мира. Алтарь распаивается и радуется глаз своими красками. Композиция левой створки продолжает тему сотворения мира и посвящена зарождению растений, животных и человека. В центре створки, посередине земного рая, изображен круглый водоем, украшенный причудливым сооружением, – это источник жизни, из которого выбираются на сушу разнообразные существа. На первом плане Господь благословляет только что созданных им Адама и Еву.

В центральной части триптиха раскинулся чудесный волшебный «сад любви», населенный множеством обнаженных фигурок мужчин и женщин. Влюбленные плавают в водоемах среди замысловатых конструкций; составляют невиданные кавалькады, оседлав оленей, грифонов, пантер, кабанов; скрываются под кожей огромных плодов...

На правой створке зритель видит ад. Эта композиция перекликается с изображением земного рая на левой створке, но их связь основана на контрасте. Здесь царит тьма, слабо озаренная пламенем дальнего пожара; исчезло изобилие природы – его сменила оскудевшая, вытоптанная земля. Фонтана жизни здесь нет, а из замерзшего озера растет тухлявое «древо смерти». Тут властвует не благой Творец, а птицеголовый дьявол, который заглатывает грешников и, пропустив их сквозь свою утробу, низвергает в бездну. Что касается разного рода нечисти, то тут фантазия Босха не знает границ. На его картинах Люцифер принимает мириады обликов: это традиционные черти с рогами, крыльями и хвостом, насекомые, полулюди-полуживотные, существа с частью тела, превращенной в символический предмет, антропоморфные машины, уродцы без туловища с одной огромной головой на ножках, восходящие к античным гротескным образам. Часто демоны изображаются с музыкальными инструментами, в основном духовыми, которые порой становятся частью их анатомии, превращаясь в нос-флейту или нос-трубу. Наконец, зеркало, традиционно дьявольский атрибут, связанный с магическими ритуалами, у Босха становится орудием искушения в жизни и осмеяния после смерти.

Когда художник писал «Рай», он старался нащупать какую-то общую, примиряющую противоречия концепцию бытия. Он пустил в райские сады своих уродливых тварей, которые и здесь ползут, лезут на берег из яйцевидного темного пруда, очевидно, символизирующего вечно рождающее лоно праматери-природы. Но в раю они выглядят безобидными, больше забавными, чем страшными, и резвятся на лугах, озаренных розовым светом, рядом с красивыми белыми птицами и животными. А в другой части райской панорамы густые стаи темных птиц вихрем вырываются из пещеры в скале, напоминающей жерло огромной печи, неустанно выпекающей все новые жизни, взмывают вверх, потом возвращаются, снова погружаясь в темноту и опять вылетая на свет. Странная, фантастическая, как сновидение, картина «круговращения вещества».

Это аллегория греховной жизни людей. Но и в райском пейзаже нет-нет да и мелькнет колючая пресмыкающаяся тварь, а среди мирных кущ вдруг появится некое фантастическое сооружение (или растение?), и обломок скалы примет форму головы с лицемерно прикрытым глазом. Герои Босха – словно побеги, проросшие в темноте. Пространство, заполненное ими, как будто необозримо, но на деле замкнутое, вязкое, безысходное. Композиция – широко развернутая, но пронизанная торопливым, захлебывающимся ритмом. Это жизнь человечества, вывернутая наизнанку. И это не поздний рецидив далеких средневековых представлений (как обычно толкуют творчество Босха), а настойчивое стремление изобразить жизнь с ее мучительными противоречиями, вернуть искусству его глубокий мировоззренческий смысл.

Первым попытался «расшифровать» изображения триптиха монах Хосе де Сигуэнца в 1605 году. Он полагал, что «Сад земных наслаждений» является нравоучительной картиной: центральная часть алтаря – не что иное, как собирательный образ земной жизни человечества, погрязшего в греховных наслаждениях и забывшего о первозданной красоте утраченного рая, – человечества, обреченного на гибель в аду. Хосе де Сигуэнца предлагал снять с этой картины побольше копий и распространить их в целях взраумления верующих.

Большинство современных ученых разделяют мнение Хосе де Сигуэнца. Однако некоторые исследователи считают триптих Иеронима Босха или символическим изображением алхимических превращений вещества, или аллегорией мистического брака Бога с земной Церковью, или отражением болезненных фантазий автора. Алтарь из Прадо до сих пор остается одной из неразгаданных тайн великого нидерландского живописца.

В картинах, относимых исследователями к позднему периоду творчества Босха, тема зла и греха отходит на второй план, уступая место образу прекрасного в своей будничной простоте мира.

Последние работы художника странно сочетают фантастику и реальность его прежних работ, но при этом им свойственно чувство печальной примиренности. Сгустки злобных существ, ранее торжествующе распространяющихся по всему полю картины. Они еще прячутся под деревьями, показываются из тихих речных струй или пробегают по пустынным, поросшим травой холмикам, но уже уменьшились в размерах, утратили активность, не нападают на человека.

В позднем творчестве Босха постепенно усиливается роль реального начала и возрождается изначальный интерес нидерландского искусства к неограниченным пейзажным пространствам.

Картины позднего периода прямо противоположны по своему мироощущению. Наиболее гармоническим по цветовому и композиционному строю является большой алтарный триптих с «Поклонением волхвов». Ни хитросплетения замысловатой символики, ни отдельные злоеющие детали не заслоняют общей благочестивой умиротворенности этого наиболее «ванэйковского» из произведений Босха; сильные, монументальные цветовые акценты красных одеяний фигур первого плана определяют весь цветовой строй, сочетаясь с зелеными тонами далекого

пейзажа, чье спокойствие укрепляет общее ощущение победы божественного начала над ненавистью, жестокостью, грехом. Хотя и тут есть странные моменты.

На боковых створках алтаря изображены его заказчики – знатный хертогенбосский бюргер Питер Бронкхорст и его жена Агнесса – в сопровождении их святых покровителей. По замыслу Босха, основой композиции центральной картины служат изображения трех восточных царей-мудрецов: Мельхиора, Бальтазара и чернокожего Каспара. Они поклоняются Младенцу Христу и подносят Ему свои дары – золото, ладан и смирну.

Мастера XV столетия, изображая евангельских персонажей, избирали точку зрения молящегося: их взгляд был направлен снизу вверх. Иероним Босх смотрит на сцену поклонения волхвов сверху вниз, как наблюдатель. Вокруг Вифлеемского хлева, во всю ширь триптиха, расстилается необъятный мир, в котором сцена на переднем плане всего лишь одна из многих: вот сближаются два конных отряда; вот волки нападают на путников; вот пляшут на лугу беззаботные крестьяне... Босх связывает эти детали общим пространством, постигает некий ритм – оживотворяющий мир, открывает тайное единство природы.

Он вводит в канонический сюжет нетрадиционные образы: это фигура святого Иосифа, который сушит над костром пеленки; любопытные зеваки, удивленно глазающие на Богоматерь и волхвов из-за угла и с кровли хлева.

Мария и волхвы, еще недавно возвышающиеся над зрителем, которого художник с благоговением подводил к ним, утратили свою самостоятельность. Они сбились в тесную группу, которая является лишь небольшой частью произведения. Торжественность церемонии нарушается присутствием недобрых элементов: противостоящие друг другу вооруженные отряды в отдалении, тупое безразличие или злорадное любопытство пастухов и загадочная, зловещая мужская фигура на пороге хлева в венке из сухих веток и с язвой на ноге, заключенной в прозрачный цилиндр (Ирод, Антихрист, иудейский Мессия или олицетворение ереси). Босх предполагал, что зло вездесуще и вмешивается даже в самые священные события.

Картина «Несение креста» (1515–1516) полна отчаяния и страха перед безумной действительностью; фигура Христа почти теряется среди безобразных, злобных лиц толпы.

Босх неоднократно обращался к сюжетам из цикла страданий Христовых. Эти картины художника резко выделяются среди множества подобных изображений: произведения Босха окрашены индивидуальным переживанием, личной болью. «Несение креста» самая потрясающая из всех. Вся ее плоскость заполнена человеческими фигурами, точнее лицами; теснятся физиономии стражников, палачей, праздных зевак – грубые, уродливые. Еще более страшными делают эти лица переполняющие их фанатичная жестокость, скотское равнодушие, тупое злорадство. На фоне этого человеческого зверинца особенно прекрасными кажутся спокойные и кроткие лица Христа и святой Вероники, которая держит в руках белый платок с нерукотворным образом Спасителя. Христос идет навстречу своей смерти: направо, в ту сторону, которая в средневековом искусстве отводилась для изображений, связанных со смертью и грехом. Вероника движется налево, в мир жизни, унося на платке лик Христа.

Босха не занимала мысль о положении в мире конкретного человека. В конце своего творчества он истолковал свои прежние представления о жизни людей применительно к определенному человеческому обществу. Имеется в виду его знаменитый «Блудный сын», или «Бродяга», как ее называют некоторые исследователи.

Вписанная в круг композиция построена на пересечении сухих, узких форм и на преувеличении пространственных пауз.

Эта картина не связана непосредственно со Священной историей, но ее тема – земной путь человека – воплощена с той же силой и глубиной, какие мастера Нидерландов привыкли вкладывать в изображения библейских событий.

Бродяга олицетворяет человека вообще – несчастного грешника, которому всегда открыт путь к возрождению. В «Бродяге», в отличие от большинства работ художника, нет ни фантастических, ни драматических сцен.

Герой картины – тощий, в разорванном платье и разных башмаках, иссохший и словно расплюснутый по плоскости – представлен в странном остановившемся и все же продолжающемся движении. Эта нелепая фигура, расположенная в центре картины, достаточно велика, чтобы занять ее большую часть, но слишком бесплотна, необъемна, чтобы загородить собой пространство; шаги героя неверны, неуверенны, он уходит и все же остается в центре композиции.

Это произведение почти списано с натуры – во всяком случае, европейское искусство не знало до Босха такого изображения нищеты, – но в сухой истощенности ее форм есть что-то от насекомого.

Сюжет композиции можно трактовать по-разному.

Вариант 1. Это блудный сын, покидающий отчий дом. На худом лице особенно выделяются глаза – они прикованы к чему-то не видимому нам. А сзади него – его прошлая жизнь. Дом с прозрачной крышей и полуоторванной ставней реален. За углом мочится человек, рыцарь обнимает женщину, старуха выглядывает из окна, свиньи едят из корытца. И собачка – маленькая, с бешеными глазами, – приопустив голову, смотрит вслед уходящему. Эта та жизнь, которую ведет человек, с которой, даже покидая ее, он связан. Только природа остается чистой, бесконечной. И цвет картины подчеркивает мысль Босха – серые, почти гризайльные тона объединяют людей и природу. Это единство закономерно и естественно. А розоватые или сиреневатые оттенки лишь пронизывают это единство ощущением печальным, нервным, вечно изменчивым и все же постоянным.

Вариант 2. За спиной героя – убогая деревенская харчевня: ее крыша обветшала, оконные стекла выбиты, в дверях солдат пристаёт к служанке, у стены справляет нужду какой-то пьяница. Босх делает эту трущобу предельно емким образом, воплощающим бесцельность и беззаконие существования ее обитателей. Бродяга принимает решение оставить прежнюю греховную жизнь; неуверенно, оглядываясь назад, он крадет к закрытой калитке. За калиткой расстилается типичный нидерландский пейзаж с песчаными холмами, скудной зеленью, неярким небом. Босх по обыкновению словно задает себе и зрителю вопрос: вернется ли бедный путник домой или кривой путь вновь приведет его в этот бедный, грязный скучный притон?

Но какова бы ни была трактовка, основная идея картины не меняется; кроме того, мы легко узнаем блудного сына или бродягу: это странник с внешних створок «Воза сена»; он постарел, еще больше обносился, поранил левую ногу; но его лицо сделалось мягче, спокойнее, в глазах не видно прежней скорби и подозрительности. Изображенные на обеих картинах странники считаются автопортретами Босха, нарисованные мастером в разные периоды жизни.

Сейчас предполагают, что на картине изображен средневековый корабейник. Картина оказалась частью триптиха, распиленного и проданного по частям в XIX веке разным покупателям. В ходе подготовки роттердамской выставки усилиями голландских реставраторов произведение обрело своих прямых «родственников». Хотя центральная часть триптиха с изображением, возможно, «Страшного суда» утрачена, зато в Роттердаме выставлены обе боковые створки. На внутренней стороне левой створки были два сюжета: «Корабль дураков» и «Аллегория обжорства», с правой стороны – сцена «Смерть купца». Сам «Корабейник», или «Бродяга», или «Блудный сын», был написан на внешней стороне створок и виден средневековому зрителю, когда триптих был закрыт. Когда створки распиливались для продажи, две половинки «Корабейника» умело соединили и продали как единое произведение, каковым долгое время и считалось. Благодаря методу дендрохронологического анализа было установлено, что все 4 произведения написаны на досках, вырезанных из одного дерева, в одно и то же время, около 1495 года (а не в 1500–1510 гг., как они датировались раньше). Следовательно, и относятся эти

картины не к позднему периоду, а к зрелому. Хотя если рассматривать особенности каждого из периодов творчества, то это все-таки поздний период. Вопрос так и остается открытым.

И еще одна близкая Босху тема – тема восхождения на Голгофу. Она возникает в его творчестве не раз. В одной из последних картин Босха «Несение креста» она решается как невероятная мозаика голов на темном фоне. Мертвенно бледные тона обладают какой-то кристаллической прозрачностью, подчеркиваемой чередованием светлых и темных цветов; пластическая выразительность форм безжалостно обостряет уродство человеческих лиц, но художник не дает им окончательно превратиться в карикатуры.

Среди этого калейдоскопа злобных физиономий формально и духовно выделяются три элемента, образующие диагональ, перпендикулярную кресту: это лица Вероники, Христа – центр композиции – и благочестивого разбойника. Глаза этих героев закрыты, окружающая суэта их не затрагивает, они словно не хотят быть свидетелями торжества сатаны, который воплотился в присутствующих. При этом лик Христа на плащанице в руках у Вероники обращен к зрителю, как бы свидетельствуя о возможности спасения. Никогда, ни в одной картине Босх не изображал таких жестоких человеческих физиономий, на лицах которых бешеная злоба граничит с истерией. Единственный островок спокойствия – это почти экстатическое лицо Вероники.

Трудно судить о том, насколько художник был понят своими современниками. Известно лишь, что при жизни Босха его произведения пользовались широкой популярностью. Особенно большой интерес к его творчеству возник в Испании и Португалии. Там собраны самые большие коллекции полотен художника. Фантастические, страшные сцены картин Босха были близки и интересны преисполненным религиозных чувств испанскому зрителю.

Серьезное изучение творчества художника началось на рубеже XIX и XX веков. К этому времени он был практически забыт, его имя почти не упоминалось ни в энциклопедиях, ни в учебниках. Собратья-художники как бы не замечали картин художника, и в истории искусства его долгое время обходили молчанием или высказывали очень противоречивые точки зрения.

Но, независимо от всех этих мнений и оценок, сегодня Босх признан непревзойденным изобретателем образов, замечательным колористом и рисовальщиком, большой и самобытной личностью, размышлявшей о мире и его противоречивой сложности, о человеке и его незащищенности перед лицом духовной и физической опасности. В картинах Босха больше всего поражает не различие, а именно близость нормального и фантастического миров. Который из них ложен? Который истинен? Считал ли он, что глупость правит миром, или просто добродушно посмеивался над современниками, был ли он еретиком или, наоборот, глубоко религиозным человеком, которому открывалось некое тайное и сверхличное знание, сейчас сказать трудно. Но всматриваться в его живописные работы необыкновенно интересно.

С Босхом кончается искусство XV века. Его творчество завершает этот этап чистых прозрений, напряженных исканий и трагических разочарований.

Настежь открытая дверь – Альбрехт Дюрер

*«Верность, любовь, чистота, простота, добродетель и вера,
Разум, искусство, талант скрылись под этим холмом»*

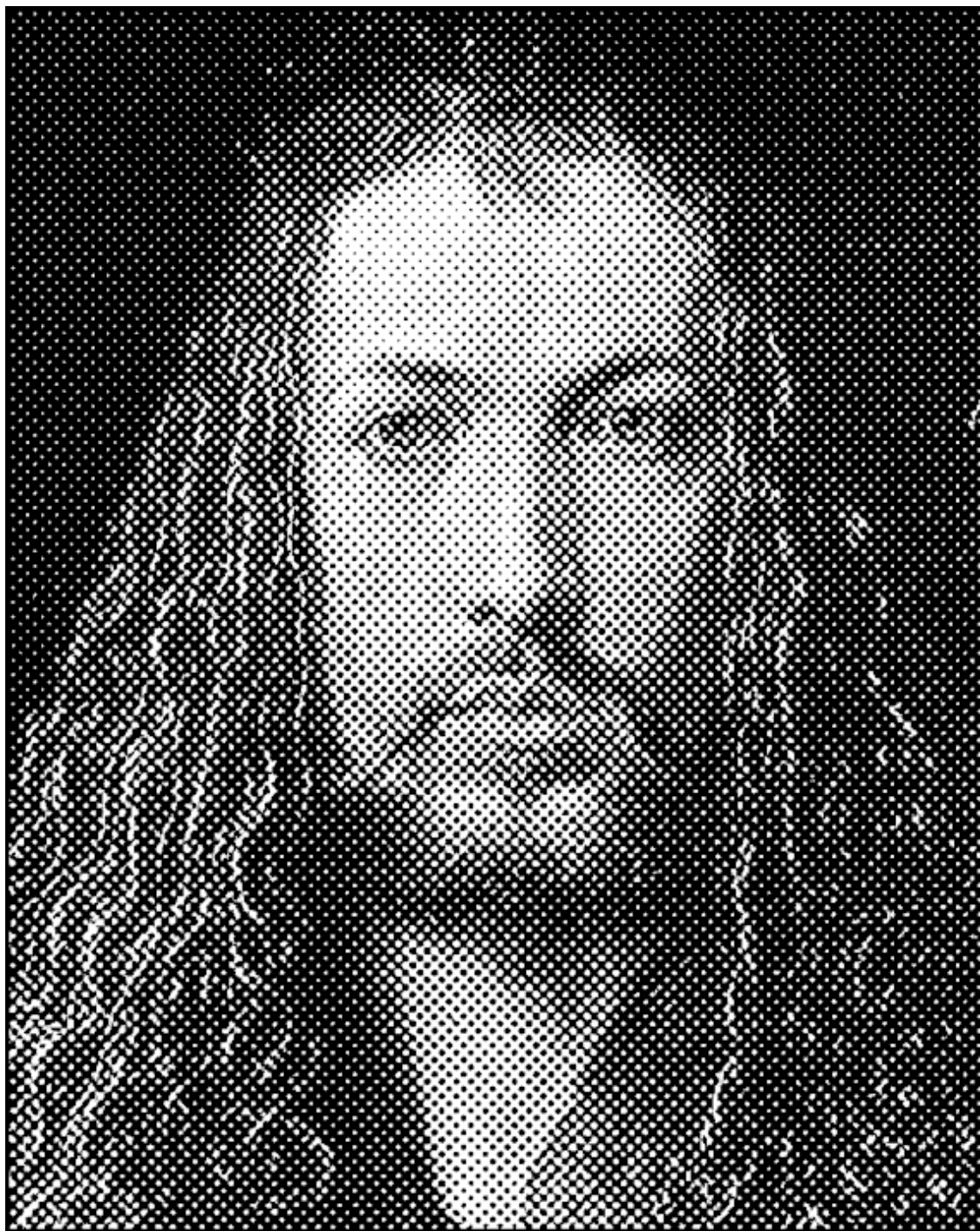
Вилибальд Пиркгеймер

«Эпитафия Дюреру»

*«Дюрер, имея в распоряжении только черную краску, тень и свет,
достиг того, чего не могут достичь даже те, в чьем распоряжении
любые краски. Он передает даже то, что невозможно изобразить –
огонь, гром, пелену тумана, чувства и даже саму душу человека».*

Эразм Роттердамский

«О правильном произношении в греческом и латинском языках»



Монументальная живопись почти не привилась в Германии, оставаясь в рамках религиозного искусства. Мифологические сюжеты были малопопулярны (в основном из-за пуританской морали), процветал разве что портрет и гравюры на религиозные темы. Немецкие художники любовно сосредоточили свое внимание на достоверной передаче всего окружения человека: его быта, повседневных предметов, картин природы. Одним из наиболее свободных и мощных мастеров Европы этого времени, бесспорно, был Альбрехт Дюрер. Творческий путь Дюрера совпал с кульминацией немецкого Возрождения, сложный, во многом дисгармоничный характер которого наложил отпечаток на все его творчество.

Среди мастеров XVI века Альбрехт Дюрер выделяется не только силой дарования, но и широтой интересов и разносторонностью знаний. Его справедливо называют главой реалистического направления в немецком искусстве XVI века. Он единственный мастер северного Возрождения, который по направленности и многогранности своих интересов, разработке совер-

шенных пропорций человеческой фигуры и правил перспективного построения может быть сопоставлен с величайшими мастерами итальянского Возрождения. Он первым из художников северных стран обратился к научным основам искусства, стремился овладеть его законами.

Альбрехта Дюрера всегда отличали жажда знаний, всесторонняя образованность: будучи, прежде всего, живописцем, гравером и рисовальщиком, он пробовал силы в архитектуре, занимался теорией фортификации, изучал математику, интересовался естественными науками. Он был достаточно хорошо знаком с латынью, чтобы читать древних авторов, и даже сочинял стихи. Наследие Дюрера-рисовальщика насчитывает более 900 листов. Он блестяще владел всеми известными тогда графическими техниками – от серебряного штифта и тростникового пера до итальянского карандаша, угля, акварели. Дюрер был проницательным исследователем природы и горячим приверженцем итальянской (ренессансной) теории искусства, однако в его творчестве проявились многие черты средневекового мистицизма. Его можно назвать «самым итальянским» из немецких художников. Известны слова Рафаэля, что, если бы Дюрер учился у антиков, он превзошел бы всех. Сам же художник утверждал, что учился только у природы и у себя.

Дюрер много и с увлечением писал о своей жизни в семейной хронике, в дневнике и в письмах.

Итак, воспользуемся его помощью. Как рассказывает сам художник, его отец, Альбрехт Дюрер-старший, родился в королевстве Венгрия, неподалеку от городка Юла, расположенного в восьми милях от Вардейна, в близлежащей деревеньке Эйтас (Ajtos, предположительно, от венгерского «ajto» – «дверь»). Его род кормился разведением быков.

Деда художника звали Антоном. Мальчиком он пешком пришел в Юлу к золотых дел мастеру, который и научил его мастерству. Он принял фамилию Тюрер в честь родного села (от немецкого корня «дверь»). Антон женился на девице Елизавете. У них родилась дочь Катерина и три сына. Первый из них и был Альбрехтом-старшим. Он тоже стал золотых дел мастером. Второй брат по имени Ласло стал шорником. Его сын (соответственно, племянник Альбрехта-старшего и двоюродный брат его будущего сына) Никлас, выучившись семейному искусству, переехал в Кельн, где его стали называть Никлас Венгр. Третий сын Иоганн более 30 лет был священником в Вардейне.

Альбрехт-старший переехал в Германию, где его фамилия слегка изменила звучание, некоторое время учился мастерству в Нидерландах у знаменитых златокузнецов и, наконец, в 1455 году в день святого Элигия (25 июня) приехал в Нюрнберг – главный центр немецкого гуманизма.

В этот день в крепости Кайзенберг на холме была свадьба Филиппа Пиркгеймера, и под большими липами устроили танцы. Город Нюрнберг в ту пору состоял из восьми больших кварталов, в каждом из которых насчитывалось приблизительно 354 очага, то есть около 40 тысяч жителей.

Альбрехт Дюрер-старший двенадцать лет работал в мастерской у старого Иеронима Холпера. А в начале июня 1467 года женился на дочери своего хозяина, 15-летней красавице Барбаре Холпер. Ее мать была дочерью Оллингера из Вейсенбурга и звали ее Кунигундой.

Отделившемуся мастеру, конечно, надо было бы открыть собственную мастерскую, но для этого требовалось предъявить имущество на сто гульденов и заплатить десять гульденов за свидетельство о правах мастера. Лишь к сорока годам Дюреру-старшему удалось скопить необходимую сумму. Все это время он с семьей жил в задней пристройке дома, принадлежащего Иоганну Пиркгеймеру. И только в 48-летнем возрасте Дюрер-старший приобрел право на наследственную аренду дома на углу Крепостной улицы и переулка Кузнецов. Купить его он и не пытался – для этого нужно было быть знатным человеком. Как чужак, тем более без дворянства, он не имел права ни на покупку дома, ни, например, на право быть избранным в Городской совет. Приходилось пользоваться разрешенными благами – в 1483 году ему удалось

приобрести долю в горных разработках. Так что Альбрехт Дюрер-старший трудился и надеялся, что у его детей, благодаря происхождению матери и собственному мастерству, судьба сложится удачнее.

Далее будет уместно процитировать дневник самого художника:

«Семейная хроника

Год 1524 после Рождества в Нюрнберге.

Я, Альбрехт Дюрер младший, выписал из бумаг моего отца, откуда он родом, как сюда приехал и остался здесь жить и почил в мире.

И мой дорогой отец со своею супругою, моею дорогою матерью, родили следующих детей, – я привожу, как он записал это в своей книге от слова до слова:

1. В 1468 году после Рождества Христова в канун дня св. Маргариты (12 июля) в шестом часу дня родила мне моя жена Барбара мою первую дочь. Крестной матерью была старая Маргарита фон Вейсенбург и назвала мне ребенка в честь матери Барбарою.

2. Также в 1470 году после Рождества Христова в день св. Марины (7 апреля) во время поста за два часа до утра родила мне моя жена Барбара моего второго ребенка, сына, которого крестил Фриц Рот фон Байрен и назвал моего сына Иоганном.

3. Также в 1471 году после рождества Христова в шестом часу в день св. Пруденция во вторник на неделе св. Креста (21 мая) родила мне моя жена Барбара моего второго сына, коему крестным отцом был Антон Кобергер и назвал его в честь меня Альбрехтом.

4. Также в 1472 году после Рождества Христова в третьем часу в день св. Феликса (18 мая) родила мне моя жена Барбара моего четвертого ребенка, коему крестным отцом был Себальд Хеёльтцле и назвал моего сына в честь себя Себальдом.

5. Также в 1473 году после Рождества Христова в день св. Рупрехта (27 марта) в шестом часу родила мне моя жена Барбара моего пятого ребенка, коему крестным отцом был Ганс Шрейнер, что живет у Лаурфертор, и назвал моего сына в честь тестя Иеронимом.

6. Также в 1474 году после Рождества Христова в день св. Домициана (24 мая) во втором часу родила мне моя жена Барбара моего шестого ребенка, коему крестным отцом был Ульрих Марк, золотых дел мастер, и назвал моего сына Антоном.

7. Также в 1476 году после Рождества Христова в первом часу в день св. Себастиана (20 января) принесла мне моя жена моего седьмого ребенка, коему крестною матерью была девица Агнесса Байрен и назвала мою дочь Агнессою.

8. Также час спустя родила мне моя жена в больших мучениях еще одну дочь, и дитя было тотчас же крещено и названо Маргаритою.

9. Также в 1477 году после Рождества Христова во вторую среду после дня св. Элигия (2 июля) родила мне жена Барбара моего девятого ребенка, и была крестною матерью девица Урсула и назвала мою дочь Урсулою.

10. Также в 1478 году после Рождества Христова родила мне моя жена Барбара моего десятого ребенка в третьем часу следующего дня после дня св. Петра и Павла (30 июня), и был крестным отцом Ганс Штрегер, друг Штомбаха, и назвал моего сына Гансом.

11. Также в 1479 году после Рождества Христова за три часа до утра в воскресенье в день св. Арнульфа (18 июля) родила мне моя жена Барбара моего одиннадцатого ребенка, и была крестною матерью Агнесса Фриц, рыбачка, и назвала мою дочь в честь себя также Агнессою.

12. Также в 1481 году после Рождества Христова в первом часу в день св. Петра в оковах (1 августа) родила мне моя жена моего двенадцатого ребенка, и был крестным отцом служащий Иобста Галлера по имени Николай и назвал моего сына Петером.

13. Также в 1482 году после Рождества Христова в четвертом часу ближайшего четверга перед днем св. Варфоломея (22 августа) родила мне моя жена Барбара моего тринадцатого ребенка, и была крестною матерью дочь Бейнварта по имени Катерина и назвала мою дочь также Катериною.

14. Также в 1484 году после Рождества Христова в день св. Марка (25 апреля) час спустя после полуночи родила мне моя жена моего четырнадцатого ребенка, и был крестным отцом Эндрес Штромайер и назвал моего сына тоже Эндресом.

15. Также в 1486 году после Рождества Христова в полдень во вторник перед днем св. Георгия (18 апреля) родила мне моя жена Барбара моего пятнадцатого ребенка, и был крестным отцом Себальд фон Лоххейм и назвал моего сына тоже Себальдом. Это второй Себальд.

16. Также в 1488 году после Рождества Христова в полдень ближайшей пятницы перед днем Вознесения Господня (9 мая) родила мне моя жена Барбара моего шестнадцатого ребенка, и была крестною матерью жена Бернарда Вальтера и назвала мою дочь Христиною в честь себя.

17. Также в 1490 году после Рождества Христова в ночь поста Господня в два часа после полуночи под воскресенье (21 февраля) родила мне моя жена Барбара моего семнадцатого ребенка, и был крестным отцом господин Георг, викарий св. Себальда. Это мой третий сын по имени Ганс.

18. Также в 1492 году после Рождества Христова в день св. Кириака (8 августа) за два часа до ночи родила мне моя жена восемнадцатого ребенка, и был крестным отцом Ганс Карл фон Оксенфурт и назвал моего сына тоже Карлом».

Практически все перечисленные дети к 1524 году, когда Альбрехт Дюрер делал в своем дневнике эту запись, уже умерли – одни в юности, другие позже. Дольше остальных прожили лишь трое братьев – Альбрехт, Эндрес и Ганс, который в 1525 году переехал в Краков, где стал придворным живописцем и гравером польского короля Сигизмунда I.

Надо отдать должное старшему Дюреру – он старался подбирать своим детям влиятельных и благородных крестных родителей, по мере сил пытаясь обеспечить их будущее. Среди них были купец, астроном-любитель, сборщик налогов на вино и пиво, судья. Не его вина, что не всем детям удалось воспользоваться этим... Альбрехту повезло – ему достался в крестные Антон Кобергер – один из самых образованных людей Нюрнберга, издатель и владелец чуть ли не самой крупной в Европе типографии, торговые конторы которой были во многих городах Европы. Он одним из первых стал издавать книги с большим количеством иллюстраций. Именно он издал первую иллюстрированную «Всемирную хронику» Гартмана Шеделя.

Поскольку дом принадлежал Иоганну Пиркгеймеру, вполне естественно, что сын хозяина стал другом детства маленького Альбрехта. Эту дружбу они сохранили на всю жизнь. Вилибальд был на год старше Дюрера и, благодаря родителям, имел больше возможностей, он воспитывался при дворе епископа Эйхштадского, часто сопровождал отца в путешествиях.

Крепостная улица, на которой жили Дюреры, находилась в центре богатого квартала. Среди соседей были Шейрли, у которых останавливался император, когда был в Нюрнберге. Неподалеку находился дом Гартмана Шеделя, врача, историка, коллекционера книг, который в эти годы трудился над «Всемирной хроникой». Неподалеку располагались дом и самая крупная мастерская в городе – Михаэля Вольгемута. Благодаря крестному Дюреру всегда был открыт доступ в типографию. Мальчик с увлечением следил за рождением книг и гравюр. Рабочий день в типографии продолжался 14 часов. За ошибки типографщик штрафовал работников, а то и сажал под арест. Мастерские, изготавливавшие бумагу для типографии, назывались «бумажными мельницами», и у каждой был свой водяной знак. Альбрехт рано научился по знаку, цвету, на ощупь определять как типографию-изготовителя, так и качество бумаги и ее свойства. Он видел, как вырезались на грушевых дощечках толщиной с палец гравюры. Сначала на доску переводился рисунок. Потом то, что было между линиями, следовало осторожно срезать острыми и тонкими стамесками. Если случалась ошибка, приходилось вырезать из дощечки испорченный фрагмент и заменять его другим. После этого комком мягкой ткани на дощечку наносили краску, и тогда укладывали дощечку под пресс и с силой прижимали к ней слегка увлажненную (чтобы лучше впитывала краску) бумагу. Этот способ изготовления

гравюр существовал уже лет сто (когда-то его придумали для печатания игральных карт). При этом необходимо помнить, что все детали рисунка для гравюры должны быть зеркальными. Эти рисунки создавали в мастерской Вольгемута. Когда-то этой мастерской владел Ганс Плейденвурф, побывавший в Нидерландах и научившийся там искусству гравера, помощников он обучал с помощью рисунков с голландских картин. Вольгемут унаследовал мастерскую, женившись на вдове Ганса. Сын Плейденвурфа стал его совладельцем. Вольгемут работал в староготической манере. Хотя иногда и давал своим ученикам для копирования гравюры с картин итальянцев или голландцев. О Вольгемуте могут быть разные мнения. Кто-то готов считать его неплохим живописцем. Кто-то отдает должное только его таланту предпринимателя. В любом случае, его заслуги в области книжной иллюстрации неоспоримы.

Когда маленький Альберт подрос, отец отдал его в школу. Тогда занятия в нюрнбергских школах проводились дважды в день: три часа с утра и три часа после обеда. В течение двух часов из трех детей обучали какой-либо науке: грамматике, логике либо риторике, а четвертый отдавался Закону Божьему. Когда мальчик научился читать и писать, отец забрал его из школы и принялся лично обучать тайнам золотых дел. Мальчик оказался талантлив и усидчив, он быстро освоил мастерство отца, но его все больше и больше тянуло к живописи. В 13 лет Альбрехт нарисовал серебряным карандашом свой первый автопортрет – не безупречный, но уже достаточно уверенный. И стал уговаривать отца разрешить ему заниматься живописью. Дюрер-старший был недоволен, ему было жаль потраченного впустую времени и неиспользованных возможностей маленького Альбрехта в ювелирном деле. Но он любил сына и в 1486 году на три года отдал его в ученики к главе старонюрнбергской школы живописцев Михаэлю Вольгемуту.

Воспоминаний о годах учения в записях Дюрера почти нет. Лишь в «Семейной хронике» обронены две фразы – мол, хорошо учился, но приходилось много терпеть от подмастерьев. Ничего удивительного в этом, конечно, нет. В таких цеховых мастерских мальчикам-ученикам было нелегко. Вновь приходящий ученик оказывался на положении всеобщего слуги. Он обязан был выполнять любую черную работу, мыть посуду, ухаживать за хозяйскими детьми... И, конечно, терпеть грубые шутки старших подмастерьев. Так что, вряд ли Альберту очень понравилось, что косвенно подтверждают составленные им планы к так и не написанной книге о живописи. В ней должен был быть раздел о том, как надлежит учить будущего живописца. В планах можно встретить вопросы: «Как сделать, чтобы мальчик учился с охотой и учение ему не опротивело?» Дюрер подробно расписывает, что хорошо бы, чтобы ученик «отвлекался от учения непродолжительной игрой на музыкальных инструментах для того, чтобы согреть кровь и чтобы от чрезмерных упражнений им не овладела меланхолия». Надо, «чтобы его оберегали от женщин и он не жил бы вместе с ними, чтобы он не видел их и не прикасался бы к ним и остерегался бы всего нечистого. Ничто так не ослабляет ум, как нечистота». «Надо, чтобы он умел хорошо читать и писать и знал бы латынь, чтобы понимать все написанное». В этом подробном описании чувствуется какая-то давняя затаенная обида. Как бы то ни было, способный мальчик быстро схватывал все тайны ремесла. А их было немало. Ведь чтобы написать алтарную картину, надо, кроме живописи, знать еще и технику. Уметь выбрать доску для гравирования, без трещин и сучков, не гнилую. Причем чаще использовались липовые доски. Качество доски зависело от целого ряда факторов, даже от того, на каком склоне холма росла липа – южном или северном, возле опушки или в глубине рощи, в какое время года ее срубили, из какой части ствола выпилена доска... После того как нужная доска была выбрана, ее вываривали в воде и масле, чтобы уберечь от разбухания. И только после этого начиналась работа по созданию гравюры. Дюрер постиг эту науку в полной мере.

Уже по рисункам конца его ученичества видно, что рисунки Альбрехта более живые, позы более естественные, движения фигур более натуральные, чем у всех прочих подмастерьев, да что там говорить – и у мастера Вольгемута тоже. Много лет спустя Дюрер нарисовал

талантливый, психологически точный портрет восьмидесятилетнего Вольгемута, с которого на нас смотрит жесткое, лишенное душевной теплоты, лицо с тонко сжатыми губами и колючими глазами. Но само существование этого портрета говорит о том, что Дюрер был благодарен своему учителю за науку. Обычно молодой человек, желающий достигнуть высот в своей профессии, после первого этапа ученичества отправлялся в путешествие в какой-нибудь культурный центр. Учение Альбрехта закончилось зимой 1489 года. Зима – крайне неудачное время для начала поездки. Поэтому Альбрехт работал дома, помогая отцу. В это время он написал первые из сохранившихся портретов отца и матери. В отцовском портрете ясно чувствуется сыновья любовь, благодаря которой кисть Альбрехта сумела бережно запечатлеть внешность этого усталого сдержанного человека с задумчивым, мягким, направленным чуть в сторону взглядом и четкими в руках. Тогда же Альбрехт придумал себе и подпись – инициалы в виде открытой двери.

Но вот наступила весна, и в начале апреля Альбрехт отправился в путешествие по Верхнему Рейну. К сожалению, воспоминаний о нем почти не сохранилось.

Нам сейчас трудно представить, как могли люди отправляться в путь пешком, покидая родной дом на многие недели, месяцы, а то и годы. Но в те времена путешествия были обычным делом – путешествовали по делам и без них торговцы, школяры, лекари, фокусники, нищие, прокаженные.

Вдоль дорог стояли постоялые дворы. Это были не самые уютные заведения. Вечером, пока все не разойдется спать, приходилось сидеть внизу в общей комнате, никому не позволялось отправляться в комнату для ночлега поодиночке – а вдруг это вор и угонит лошадь, либо украдет вещи других постояльцев. В той же общей комнате приходилось чистить одежду, умываться, переодеваться, есть. Таз с водой – один на всех. После наступления темноты дверь запирали и не отпирали уже до утра. Застолье длилось до полуночи – пока все одновременно не расхотелось спать. В качестве гарантии честности постояльцы обязаны были платить за ночлег вперед. Из-за недостатка постелей на одной кровати устраивались спать по двое, а то и по трое.

Дюреру хотелось попасть в Кольмар к Мартину Шонгауэру. Шонгауэр был сыном златокузнеца, живописцем, гравером по меди. Современники восхищались тонкостью и выразительностью его работ до такой степени, что прозвали – Мартин Шён – Мартин Красивый. Но Дюреру не повезло – Шонгауэр умер за год до его приезда. Три брата Мартина Шёна, тем не менее, приняли его во все еще действующей мастерской и показали все, что могли, в том числе и новые для юноши приемы гравюры на меди. Альбрехт показал им свои работы, и его приняли помощником на несколько месяцев. Больше всего Дюреру понравилось, что в гравюре на меди мастер не передает эскиз резчику, а режет рисунок на медной доске собственноручно.

«Стажировка» Альбрехта у Шонгауэров закончилась, и он отправился дальше. В путешествии самая незаменимая вещь – сапоги. На них никогда не экономили. Голенища сапог обычно спадали тяжелыми складками, при необходимости они натягивались выше колен, например, когда надо было перейти реку. Больше всего денег Альбрехт тратил на одежду – за время путешествия он подрос и раздался в плечах. Рисовал Дюрер постоянно, зачастую на одном листе по несколько разных сюжетов, штудий, фрагментов. Он направился в Базель. Традиционное восприятие Базеля – чистота, здоровый климат, медовые пряники и университет (основанный в 1460 году). Через несколько лет сюда переберется Эразм Роттердамский. Здесь прекрасная библиотека, много типографий. С помощью писем-рекомендаций Кобергера Альбрехт был принят в типографию. В Базельском музее сохранилась выгравированная по рисунку Дюрера доска к изданию «Писем св. Иеронима». Иероним был уроженцем Далмации, знатоком нескольких языков, секретарем папы Дамаса. Будучи главой монастыря в Вифлееме, он перевел Библию на латынь. Теперь ее принято называть вульгата (общепотребительная). Его считают покровителем учителей, переводчиков, богословов. На гравюре, изготовленной Дюрером, великолепно изображены тома книг с текстами на разных языках. Чувствуется, что

художник гордится своим умением точно воспроизводить иноязычные слова. Зато лев, у которого Иероним вытаскивает занозу из лапы, получился маленьким и щедушным. Это и понятно – царя зверей молодому художнику приходилось писать исключительно по рассказам тех, кто его видел. Лицо Иеронима пока лишено чувства и мысли. Хотя известно, что, будучи в Базеле, Дюрер создал довольно много гравюр, определить авторство довольно трудно, поскольку в те времена их не принято было подписывать. Исследователям приходилось судить исключительно по стилю. Теперь практически единодушно признают руку Дюрера в иллюстрациях к «Комедиям» Теренция, «Турнский рыцарь» де ля Тура. Известно, что Альбрехт познакомился с Себастьяном Брантом, автором «Корабля дураков». И если исходить из единообразия стиля, приходится признать, что Дюрер сделал большую часть гравюр к «Кораблю дураков». Один из признаков его стиля – форма дурацких колпаков, которые красуются на головах всех персонажей «Корабля». Дюрер рисовал их с бубенчиками (и это, кстати, лучшие в книге иллюстрации), второй художник изображал колпаки с петушиными гребнями, а третий – вовсе без украшений. Был и еще один художник, рисунки которого намного слабее всех остальных. Несложные подсчеты показывают, что двадцатидвухлетнему Дюреру принадлежит более 70 гравюр в этой книге. Все говорит о том, что отправившийся в путешествие хрупкий мальчик с несформировавшимся талантом вернется домой зрелым мастером своего дела.

Пока младший Альбрехт путешествовал и набирался мастерства, влиятельный нюрнбергский бюргер, механик, изобретатель и музыкант Ганс Фрей договорился с Альбрехтом-старшим поженить их детей. Он отдал за Альбрехта свою дочь Агнессу, дав ей в приданое 200 гульденов (немалая по тем временам сумма – на 10 гульденов можно было безбедно жить около месяца). Отец жениха, разумеется, не стал возражать против такого предложения. Свадьбу назначили на 7 июля 1494 года. А пока, остановившись на пути в Страсбург, Дюрер пишет свой первый живописный портрет – «Автопортрет с чертополохом» (в другом варианте – «Автопортрет с гвоздикой»). Учитывая любовь Дюрера к символизму, исследователи пытались расшифровать значение цветка в руках Альбрехта. Большинство склоняется к народному значению чертополоха – «мужская верность». Похоже, что портрет написан и послан домой с двойной целью – показать, как возросло умение Альбрехта (не зря, значит, отец тратил свои деньги!) и представиться своей незнакомой невесте. Он постарался изобразить себя как можно красивее – в нарядном костюме, в красной шапке с меховой оторочкой. В надписи на картине звучит не то гордость, не то фатализм: «Идет мое дело, как небо велело». Этот портрет был послан домой. К этому времени относится первая попытка Дюрера нарисовать обнаженную натуру. На рисунке изображена не юная элегантная красотка, как можно было бы ожидать, а довольно немолодая женщина со слегка оплывшей фигурой. Впрочем, вкусы XX века очень отличались от вкусов века пятнадцатого. В те времена идеал красоты складывался из понятий здоровья, силы, способности продолжать род. Во второй половине XIII века, например, в моду вошли платья с присобранными на животе складками, как бы имитирующими беременность – поскольку к этому времени «черная смерть» выкосила пол-Европы, и женщину, носящую ребенка, почитали. Впрочем, с тех пор прошло уже много времени. Не исключено, что Дюрер просто не смог подобрать другую модель. К тому же найти в Германии обнаженную натуру было нелегко – для северной Европы, в отличие от теплой Италии, нормой было полностью одетое тело, а раздетое казалось чем-то противоестественным. Достаточно взглянуть на многочисленные картины и рисунки того времени. Единственные персонажи, кого позволяли себе раздевать художники того времени, – Адам и Ева. Может быть, поэтому наши прародители в их изображении, как правило, выглядели худосочными и бледными, с неестественно повернутыми руками и ногами и полным отсутствием мышц.

А в краях, где находился Дюрер, было тревожно. Крестьяне Страсбургского епископства взбунтовались. Их поддержали бюргеры Шлеттштадта. Бунтовщиков возглавил шлеттштадтский бургомистр. Повстанцев довольно быстро разбили, а предводителей схватили. На главной

площади Страсбурга возвели большой эшафот с плахой, колесом для четвертования и прочим оборудованием. Публика, для которой казнь была одним из немногих развлечений, стекалась на площадь целыми семьями. Дюрер тоже сходил на площадь, но похоже, конца зрелища не дождался – в его рисунках нет ни виселиц, ни палача за работой. Есть лишь рисунок приготовленного к четвертованию: полураздетый человек со связанными за спиной руками стоит на коленях, а за плечо его держит военный с мечом в руках. Если честно, жертва с опущенными вниз глазами выглядит как-то излишне томно и даже слегка эротично. По крайней мере, этот персонаж не выглядит бунтовщиком. А вот военный получился более убедительным.

Но время шло, и отцовское письмо призывало Альбрехта домой. Дюреру-старшему уже исполнилось 66 лет. Пока сын странствовал, ему тоже улыбнулась судьба: еще два года назад он вместе с еще одним златокузнецом получил большой заказ на кубки для императора Фридриха II. Когда они были готовы, Дюрер-старший повез их императору Фридриху в Лец. Тот милостиво принял золотых дел мастера. И Дюрер-старший с еще большим усердием принялся устраивать судьбу сына.

Получив письмо с отцовским требованием немедленно возвращаться, Дюрер спустился на паруснике до Вормса, там купил коня и летом вернулся домой. По дороге он продолжал рисовать. Испещрив лист зарисовками с одной стороны, он переворачивал его и продолжал рисовать с другой. На протяжении всей жизни не проходило ни дня, чтобы Альбрехт не взял в руки карандаш. Позже он жаловался, что стоит ему денек не поупражняться в рисовании, и кажется, что рука перестает гнуться.

В Нюрнберге за эти годы произошло много изменений. По решению Городского совета начали расширять лазарет св. Духа. Это довольно оригинальное здание воздвигнуто над рекой Пегниц на опорах. Уже второй год строят вторую больницу – св. Себастьяна. Расширяют городской ров, чинят бастионы.

Появилось еще одно постановление Совета, касающееся нравственности: бюргерам запретили носить серебряные пояса дороже чем за полмарки, а также расшитые серебром карманы (они были раньше накладные и крепились на ремешках или шнурах к поясу), серебряные итальянские ножи, обувь с разрезом и кафтаны с разрезами внизу и у рукавов. Мужчинам и женщинам запретили носить застёжки, пряжки, кольца и пуговицы у рукавов; заплетать в волосы золотые и серебряные нити, а прически носить лишь такие, как в старину. Разумеется, бюргеры нарушали это постановление как могли – можно ли не показать свое богатство, если оно есть?

Костюмы молодых Альбрехта Дюрера и его невесты были снабжены и пуговицами, и меховыми опушками. Дюрер наконец разглядел свою жену. Судя по его крайне сдержанным высказываниям в дальнейшем, она не вызвала восторгов молодого человека. Но жениться было положено. Мастер без семьи производил крайне невыгодное впечатление. Агнесса Фрей была дочерью медника, механика, музыканта, который в свое время служил контролером вина и орехов. В общем, у нее было благородное происхождение, не чета Альбрехту. Этот брак не состоялся бы, если бы семья Фрейев не обеднела за поколение до Дюреров.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.