

Том 7
Середина Золотого века живописи

Введение

Начало Золотого века живописи, которому был посвящен предыдущий том, сформировало некоторые составляющие идеала красоты в творчестве крупнейших итальянских живописцев этого периода – нервность и хрупкость в произведениях Боттичелли, поэтичность и сентиментальность в произведениях Перуджино, мощь и силу человеческого тела в произведениях Луки Синьорелли, а также изящество в произведениях Доменико Гирландайо. В дальнейшее развитие идеала красоты, наряду с итальянскими мастерами включились и мастера других живописных школ, прежде всего немецкой. Одновременно, как реакция на эти поиски, в рамках гротескного стиля возникла эстетика безобразного, высшие достижения которой связаны с нидерландской школой. Эти характерные черты проявились в следующем периоде развития авторской живописи - середине Золотого века живописи, которому посвящен настоящий том и который начался в третьей четверти XV века творчеством Леонардо да Винчи, а закончился в первой половине XVI века, когда доминирующим стало искусство следующей знаковой фигуры итальянской живописи – Микеланджело Буонарроти. Характерными чертами этого периода, во временных рамках которого творило большое число выдающихся итальянских, нидерландских, немецких, французских и испанских художников, являются: развитие религиозной живописи, евангельской тематики и сцен из жизни святых, а также интерес к некоторым сюжетам Ветхого Завета; развитие аллегорической живописи; многочисленные произведения в античном стиле и на античные сюжеты; изображение исторических событий; дальнейшее развитие светского портрета, в том числе детского; первые, хотя еще и довольно робкие попытки создания произведений бытового жанра. Необычайно богатым было графическое творчество художников этого периода в рисунках, акварелях и гравюрах, исполненных в различных техниках.

С исторической точки зрения это время характеризуется: завершением Реконквисты в Испании; дальнейшим наступлением Турции на европейские государства; объединительными процессами на Севере Европы; завершением Итальянских войн; войнами протестантов, которых поддержала Франция, с католиками во главе с императором в Германии; возобновлением продажи индульгенций; учреждением в Англии англиканской церкви во главе с королем; новыми географическими открытиями, захватом колоний и колониальными войнами Испании и Португалии в Азии, Африке, освоением обеих Америк; завершением первого кругосветного путешествия.

В это время завершалось развитие гуманизма, как направления европейской мысли, усилились религиозные споры, связанные с Реформацией, был основан Орден иезуитов. Жестокости колониальной политики, особенно в Америке, вызвали протесты некоторых религиозных деятелей, ратовавших за мирное приобщение поработенных народов к христианству. Крупнейшим религиозным мыслителем этого времени был Жан Кальвин, установивший в Женеве новую форму церковной организации.

Были сделаны заметные научные открытия в области математики, астрономии, зоологии, ботаники, медицины и теории литературы. Появились новые достижения в области техники и технологии.

Началось развитие различных национальных школ авторской музыки: испанской, связанной с именами композитора и драматурга Хуана дель Энсиньи, а также композитора Кристобалья де Моралеса; австрийской, связанной с именем композитора и органиста Пауля Хофхаймера; польской, связанной с именами композиторов и музыкальных теоретиков Ежи Либана и Себастьяна из Фельштына; немецкой, связанной с именами протестантских композиторов Бенедиктуса Дуциса, Людвиг Зенфля и Каспара Отмайра; итальянской, связанной с именем композитора и лютниста Франческо Кановы да Милано. Итальянский поэт Лодовико Ариосто написал героико-комическую поэму «Неистовый Роланд», а французский писатель Франсуа Рабле – роман «Гаргантюа и Пантагрюэль». В лирической поэзии соперничали итальянские, далматинские, немецкие, английские, шотландские, нидерландские, польские, испанские и французские поэты, писавшие на латыни и родных языках.

Успехи итальянской архитектуры были связаны с именами Джулиано Сангалло, Дотато Браманте, Антонио Сангалло Старшего, Андреа Сансовино, Баччо из Монтелупо (двое последних были также и скульпторами), Бальдассаре Перуцци (который был также скульптором и живописцем), Антонио Сангалло Младшего и Баччо д'Аньоло. Во Франции был построен замок Шамбор.

В области скульптуры наивысшие достижения этого периода связаны с именами: немецких мастеров Петера Фишера Старшего, Тильмана Рименшнейдера, Фейта Штосса (Вита Ствоша, который был также и живописцем) и Грегора Эрхарта; итальянских мастеров Джованни делла Роббиа, Туллио Ломбардо, Джироламо Сантакоче, Альфонсо Ломбарди, Лоренцетто, Триболо, Симоне Моски и Пьерино да Винчи (который был также и ювелиром). Необычайно высокого уровня достигло ювелирное искусство в произведениях итальянских мастеров Проперции деи Росси, Валерио Белли и Джованни Бернарди.

Умирающее искусство миниатюры еще раз ярко вспыхнуло в произведениях итальянского мастера Либерале да Вероны (который был также и живописцем). Во Франции работал мастер рисунка и основатель знаменитой династии живописцев Жоффруа Дюмустье, а в Италии - знаменитый французский мастер витражей и фресок Гульельмо да Марчилла.

В итальянской живописи крупнейшей фигурой этого периода был Леонардо да Винчи, который в своих немногочисленных произведениях сформировал гармоничный идеал красоты, то целомудренный, то чувственный, а также создал свой стиль живописи с мастерским использованием светотени, подчеркивающей выпуклость объемов, и с яркими и загадочными пейзажными фонами. Этому стилю с успехом подражали его ученик Джованни Антонио Больтраффио, а также миланский живописец Андреа Соларио, впечатленный достижениями Леонардо.

Некоторые черты искусства Леонардо воспринял его соученик по мастерской Верроккьо, мастер лирического стиля, Лоренцо ди Креди, произведения которого отличаются совершенством. К этому стилю можно отнести и романтического Филиппино Липпи, и драматичного Пьеро ди Козимо и, как и последний, мастера сцен в античном стиле Лоренцо Косты.

Близко к ним стоят мастера торжественного стиля Бартоломео и Мариотто Альбертинелли, долгое время работавшие вместе. Их произведения отличаются особой возвышенностью.

Монументальный стиль процветал, в основном, в миланской школе живописи, в произведениях Брамантино и Гауденцио Феррари, причем если первый из них был мастером неожиданных и всегда значительных иконографий евангельских сцен со сравнительно небольшим числом персонажей, то второй был исключительным мастером многофигурных драматических композиций и грандиозных циклов фресок.

Особый стиль возник в венецианской школе живописи под впечатлением от творчества Джованни Беллини. Его крупнейшими представителями в этом периоде были Чима да Конельяно и Витторе Карпаччо. Их произведения отличает особый изысканный колорит, мастерство в использовании цвета. К этому стилю примыкает и творчество Андреа Превитали.

Изящный стиль воплотился в радостных и затейливых произведениях Пинтуриккио, который, тем не менее, иногда поднимался до удивительно убедительных изображений явлений природы, а также создал один из самых знаменитых детских портретов.

В нидерландской живописи этого периода крупнейшей фигурой был Иероним Босх. Ровесник Леонардо, он воспринял темную сторону его творчества, представленную некоторыми рисунками великого итальянца, и разработал в своих произведениях эстетику безобразного, изображая и обличая грехи современного ему мира. Он создал потрясающие своей «подлинностью» картины Ада и Рая, «жизни после смерти», а также придумал многочисленные образы монстров, которые наполняют многие его аллегории и другие произведения. Он сделал первые шаги в области бытового жанра, однако почти все эти произведения еще имели религиозную подоплеку. Его последователями могут считаться Квентин Массейс, мастер гротескного стиля, который также использовал монстров в некоторых произведениях, и Якоб Корнелис ван Остзанен, первым изобразивший шабаш ведьм. Однако в других произведениях эти двое следовали более традиционной нидерландской манере. Квентин Массейс отдал дань также и бытовому жанру в своих сатирических произведениях, обличающих зарождение финансового капитализма.

Наиболее значительным мастером, работавшим в традиционной нидерландской манере, был Герард Давид, сблизивший эту манеру с итальянской и создавший многие поэтичные религиозные произведения. В этой же манере работали Йос ван Гент, совершивший путешествие в Италию, мистик Ян Провост и мастер цвета Жан Белльгамб.

Несколько особняком стоит творчество Хуана Фландрского и эстонца Михеля Зиттова, учившихся в Нидерландах, но работавших, в основном, в Испании. Оба мастерски сочетали нидерландский стиль с итальянским и испанским и достигли впечатляющих успехов в иконографии евангельских сюжетов. Отметим также выдающиеся достижения всех нидерландских мастеров (кроме, быть может, Иеронима Босха) в области светского портрета.

Неожиданный взлет немецкой школы живописи связан с именем Альбрехта Дюрера. Блистательный рисовальщик и гравёр, оставивший в этой области грандиозное и ни с чем несравнимое наследие, поразившее его современников, он достиг выдающихся успехов и в живописи, синтезировав свою немецкую графическую манеру с красочной венецианской и реалистичной нидерландской, непосредственное знакомство с которыми он получил во время своих путешествий. В итоге своей интенсивной творческой эволюции он пришел к лаконичному, глубокому, серьезному и немного суровому стилю. Он был также выдающимся портретистом.

Другой, очень плодовитый мастер немецкой школы, Лукас Кранах Старший, часто заимствовал темы и сюжеты своих произведений у Дюрера, Массейса и других мастеров. Он старался угодить вкусам своих многочисленных заказчиков, повторяя с различными вариациями многие свои произведения, понравившиеся им. Вместе с тем для него характерна изящная манера живописи, любовь к эротической тематике и обнаженной натуре. Он был мастером северного пейзажа настроения в качестве фонов, аллегории, светского портрета, особенно детского, а также создал несколько произведений в бытовом жанре.

Немецкий художник Ганс Бургкмайр синтезировал немецкий стиль живописи с итальянским, романтическим. Он был мастером изображения природы и также выдающимся портретистом.

Французская школа живописи представлена в этот период более скромно. Жан Хей, придворный живописец, создал впечатляющие типы евангельских персонажей. Он воспевал скромную природу Франции и был также выдающимся мастером светского портрета, в том числе детского и младенческого. Йос Лиферинкс сочетал французский стиль живописи с итальянским, создав цикл ярких сцен из жизни св. Себастьяна.

Наконец, испанская живопись этого периода представлена творчеством Хуана де Боргоньи, художника, предположительно, французского происхождения, мастера фресковых циклов, испытавшего итальянское влияние.

Золотой век живописи переходил в свою заключительную фазу, когда гигантами итальянской и немецкой живописных школ были созданы многочисленные произведения невероятной художественной силы. Превзойти их в рамках сложившихся художественных представлений оказалось невозможно, и Золотой век постепенно стал клониться к упадку.

Часть 22. Леонардо да Винчи, Иероним Босх и их современники

Дальнейшее развитие лирического направления итальянской живописи Золотого века было связано с творчеством Перуджино. Он предложил образцы «идеальных типов» праведников с прекрасными лицами, «ангельским» их выражением и классически пропорциональными телами. Другим его достижением было создание особого типа пейзажа с весенним настроением, формируемым ажурной трепещущей листвой высоких деревьев с тонкими стволами и дымкой у линии горизонта.

Другим крупным живописцем этого периода был Доменико Гирландайо, создатель «изящного» стиля в итальянской живописи. Его творчество лишено каких-либо крайностей, чрезмерной утонченности или драматизма. Композиции его произведений отличаются воздушностью, а краски – мягкостью.

Представителем драматического направления в итальянской живописи явился Эрколе де Роберти. Его произведения отличаются глубоким религиозным чувством, позы и жесты многофигурных композиций необычайно динамичны, а фонами служат суровые реалистические пейзажи. Ближе к его творчеству стоит монументальное и возвышенное искусство Монтаньи, мастера впечатляющих религиозных композиций со значительными пейзажными фонами. Наконец, заметными являются достижения Якопо де Барбары в области пейзажа и интерьеров.

В немецкой живописи этого периода наиболее замечательным является искусство Мартина Шонгауэра. В своем творчестве он синтезировал немецкую и нидерландскую манеры живописи. В его религиозных произведениях печальное настроение усиливается лирическим пейзажем и деталями бедной обстановки.

В испанской живописи наиболее ярким мастером был Педро Берругете. В своем монументальном творчестве он синтезировал испанскую, итальянскую и нидерландскую манеры живописи. Он был мастером мифологических портретов, драматических религиозных композиций, а также натуралистически изображал жестокости инквизиции.

Творчество этих художников подготовило следующий, более зрелый этап в развитии живописи Золотого века, где особую роль, наряду с выдающимися итальянскими мастерами, сыграли нидерландские и французские живописцы.

Глава 99. Леонардо да Винчи (1452 – 1519)

Итальянский живописец, теоретик и ученый Леонардо да Винчи, ученик Андреа дель Вероккьо и младший современник Джованни ди Паоло, Хайме Уге, Пьеро делла Франчески, Жана Фуке, Беноццо Гоццоли, Джованни Боккати, Алессо Бальдовинетти, Антонелло да Мессины, Альберта ван Оуватера, Козимо Туры, Джентиле Беллини, Винченцо Фоппы, Антонио Поллайоло, Андреа Мантеньи, Цоппо, Джованни Беллини, Никола Фромана, Маттео ди Джованни, Карло Кривелли, Михаэля Пахера, Франческо дель Коссы, Мелоццо да Форли, Франческо ди Джорджо Мартини, Ганса Мемлинга, Гертгена тот Синт Янса, Бартоломе Бермехо, Бернгарда Стригеля, Донато Браманте, Гуго ван дер Гуса, Альвизе Виварини, Боттичелли, Луки Синьорелли, Франческо Боттичини, Фернандо Гальего, Перуджино, Доменико Гирландайо, Мартина Шонгауэра, Эрколе де Роберти, Педро Берругете, Якопо де Барбари и Монтаньи, работал в жанрах религиозного и светского портрета, а также евангельских историй. Каждое из его немногочисленных, дошедших до нас произведений является шедевром. Во многом он определил дальнейшие пути развития живописи.

99.1. Биографические сведения о Леонардо да Винчи

Итальянский живописец, скульптор, архитектор, музыкант, ученый и инженер Леонардо да Винчи родился 15 апреля 1452 года в селении Анкиано около городка Винчи близ Флоренции и умер в 1519 году⁽¹⁾ в замке Кло-Люсе близ Амбуаза во Франции. Он был внебрачным сыном нотариуса сера Пьетро да Винчи и крестьянки Катарини. Его отец прожил 67 лет, был четырежды женат и имел 12 детей. Первые годы жизни Леонардо провел вместе с матерью, а затем жил в доме деда со стороны отца. В 1469 году (по другим данным в 1466) отец Леонардо вместе с сыном переехал во Флоренцию.

Здесь Леонардо в 1469 году впервые упоминается в документах, как ученик мастерской Андреа дель Вероккьо, рядом с такими художниками, как Боттичелли, Перуджино, Доменико Гирландайо, Козимо Росселли, Филиппино Липпи. К его ранним произведениям относят: «Мадонну Рескин» из Художественной галереи в Шеффилде; ангела в картине Вероккьо «Крещение Христа» (илл. 74.26) из галереи Уффици во Флоренции; «Портрет Джиневры ди Бенчи» (илл. 99.214) из Национальной галереи в Вашингтоне; некоторые сохранившиеся рисунки этого времени (илл. 99.1-99.6). В это время Леонардо изучал произведения Поллайоло и Дезидерио да Сеттиньяно, пытался войти в круг Лоренцо Медичи Великолепного и гуманиста Марсилио Фичино, главы Платоновской академии во Флоренции, доказывал, что живопись, которая традиционно считалась «механическим искусством», ничуть не ниже поэзии. Однако плохо знавший латынь, Леонардо считал себя малограмотным по сравнению со своими современниками гуманистами, что может быть объяснено определенной долей снобизма с их стороны. К этому



Илл. 99.1. Леонардо да Винчи. Профиль воина в шлеме. Рисунок.



Илл. 99.2. Леонардо да Винчи. Пейзаж, нарисованный 5 августа 1473 года.
Рисунок.



Илл. 99.3. Леонардо да Винчи. Штудии рук. Рисунок.



Илл. 99.4. Леонардо да Винчи. Штудии. Рисунок.



Илл. 99.5. Леонардо да Винчи. Повешенный Барнардо ди Бандино Барончелли. Рисунок.



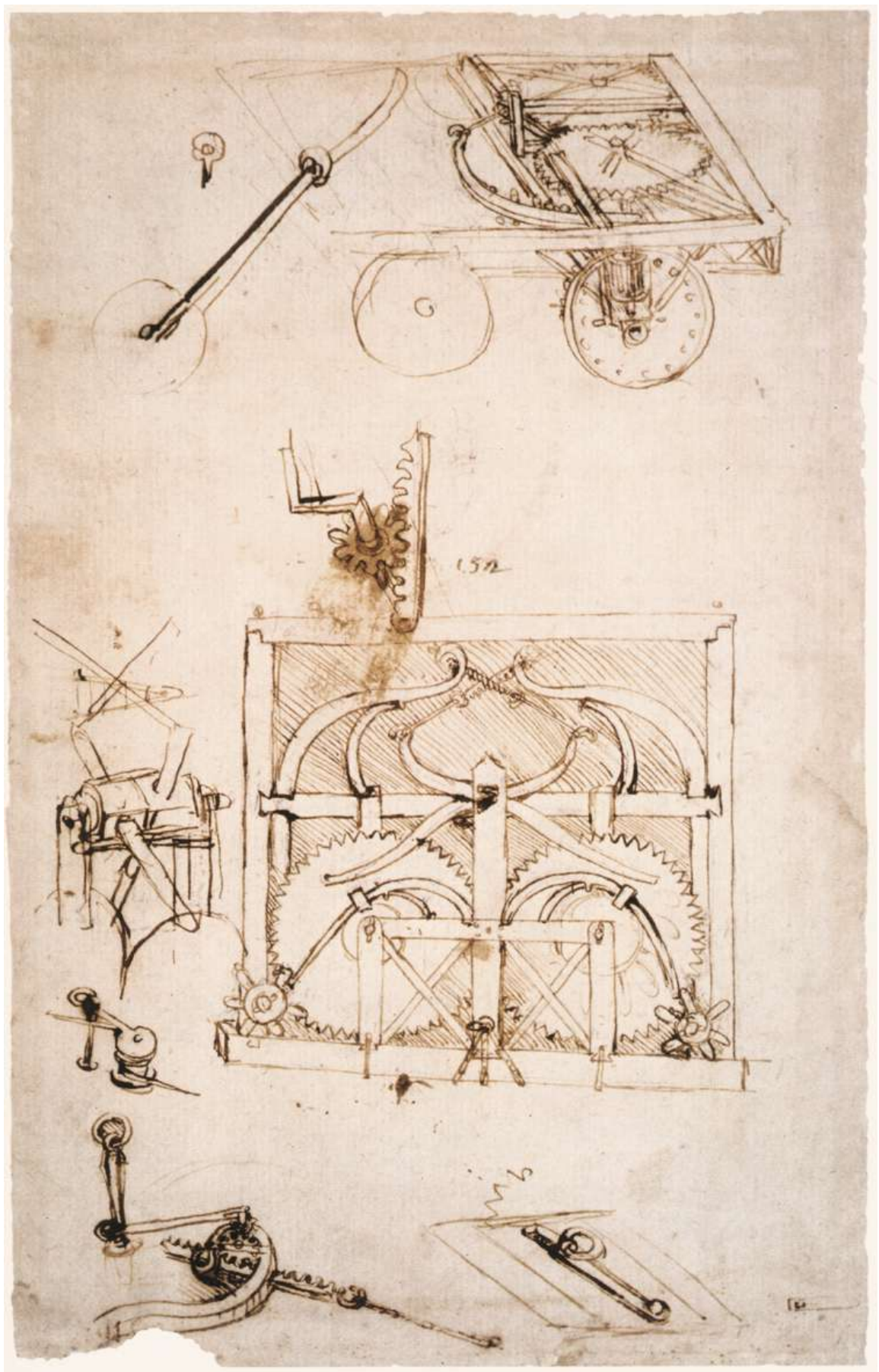
Илл. 99.6. Леонардо да Винчи. Штудия. Рисунок.

времени относится начало создания его «Кодекса» - записок, проиллюстрированных многочисленными рисунками и относящихся к литературе и философии, науке и технике ([илл. 99.7-99.8](#)), которые он вел в течение всей последующей жизни. Именно рисунки «Кодекса» дают возможность потомкам почувствовать личность мастера. В 1480 году Леонардо нарисовал схему парашюта. Ранний флорентийский период завершает картина «Поклонение волхвов» ([илл. 99.170](#)) для церкви Сан-Дonato в Скопето, исполненная в 1481-1482 годах и хранящаяся ныне в галерее Уффици во Флоренции. Произведение осталось незаконченным из-за отъезда в 1482 году Леонардо в Милан, куда он отправился по приглашению герцога Лодовико Моро.

Во время этого первого пребывания в Милане, Леонардо познакомился с искусством Браманте. Вазари сообщает о дружбе Леонардо с художником из Тревизо Бернардино Дзенале. К произведениям этого миланского периода относятся «Мадонна в скалах» ([илл. 99.120](#) и [99.119](#)) из Национальной галереи в Лондоне и из Лувра в Париже, а также фреска «Тайная вечеря» ([илл. 99.176](#)), исполненная в 1497 году в монастыре Санта-Мария делле Грацие в Милане. Считается, что критическое состояние этой фрески отчасти является следствием экспериментальной техники самого Леонардо.

Но главным миланским замыслом Леонардо был гигантский «Конный монумент Франческо Сфорца», отца Лодовико Моро, глиняная модель которого высотой 7.2 м была изваяна около 1490 года. После падения Лодовико и вступления в 1499 году французских войск Людовика XII в Милан, эта глиняная модель служила мишенью алебардистам короля и была ими полностью разрушена. От этого монумента осталось лишь несколько эскизов ([илл. 99.9-99.11](#)). В этот период также было создано множество рисунков в его записках: штудии мужских голов ([илл. 99.12-99.16](#)); карикатуры ([илл. 99.17-99.20](#)); штудии человеческих фигур ([илл. 99.21](#)); пейзажи и явления природы ([илл. 99.22-99.23](#)); изображения растений ([илл. 99.24-99.26](#)) и животных ([илл. 99.27-99.28](#)). Около 1500 года Леонардо начал заниматься изучением анатомии человека ([илл. 99.29-99.33](#)). Особенно интенсивной была его инженерная деятельность ([илл. 99.34-99.42](#)). В 1500 году он создал модель вертолета – крыло в форме спирали должно было действовать примерно таким же образом, как винт вертолета. Однако эта машина никогда не поднималась в воздух, так как в то время не существовало необходимого для этого мотора. Работал он и над проектами других летательных аппаратов ([илл. 99.43](#)).

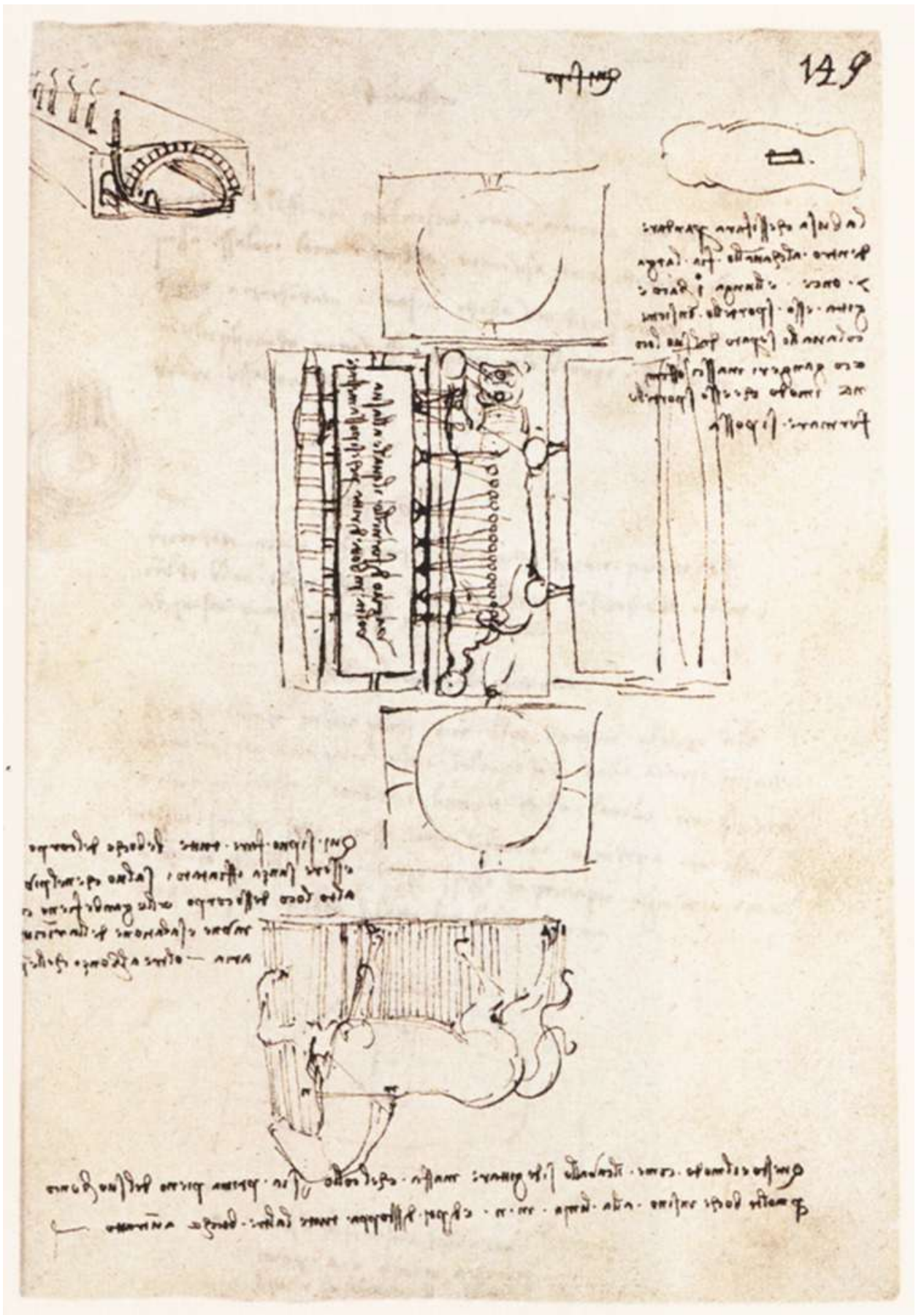
Чтобы избежать последовавших за французским вторжением беспорядков, Леонардо покинул Милан. Он отправился сначала в Мантую, где в 1500 году на картоне написал портрет Изабеллы д'Эсте ([илл. 99.44](#)), ныне хранящийся в Лувре в Париже. Потом он поехал в Венецию и, наконец, во Флоренцию. Затем он провел весь 1502 год в Романье в качестве военного инженера Чезаре Борджа. По возвращении во Флоренцию в 1503 году, он нарисовал картон «Битва при Ангиари»; по нему он должен был исполнить фреску в Палаццо Веккио, где она должна была располагаться рядом с



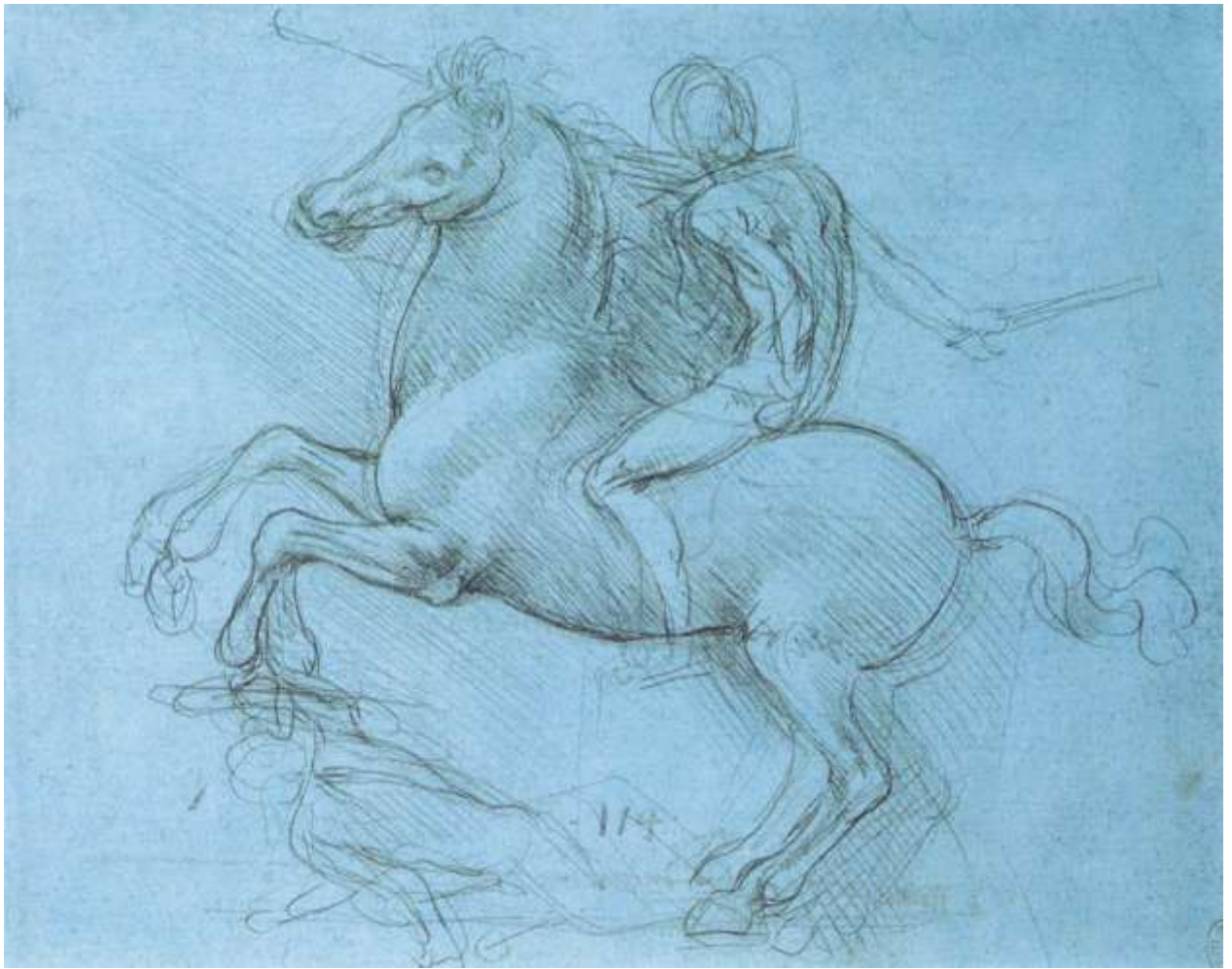
Илл. 99.7. Леонардо да Винчи. Автомобиль с часовым механизмом в качестве двигателя. Рисунок.



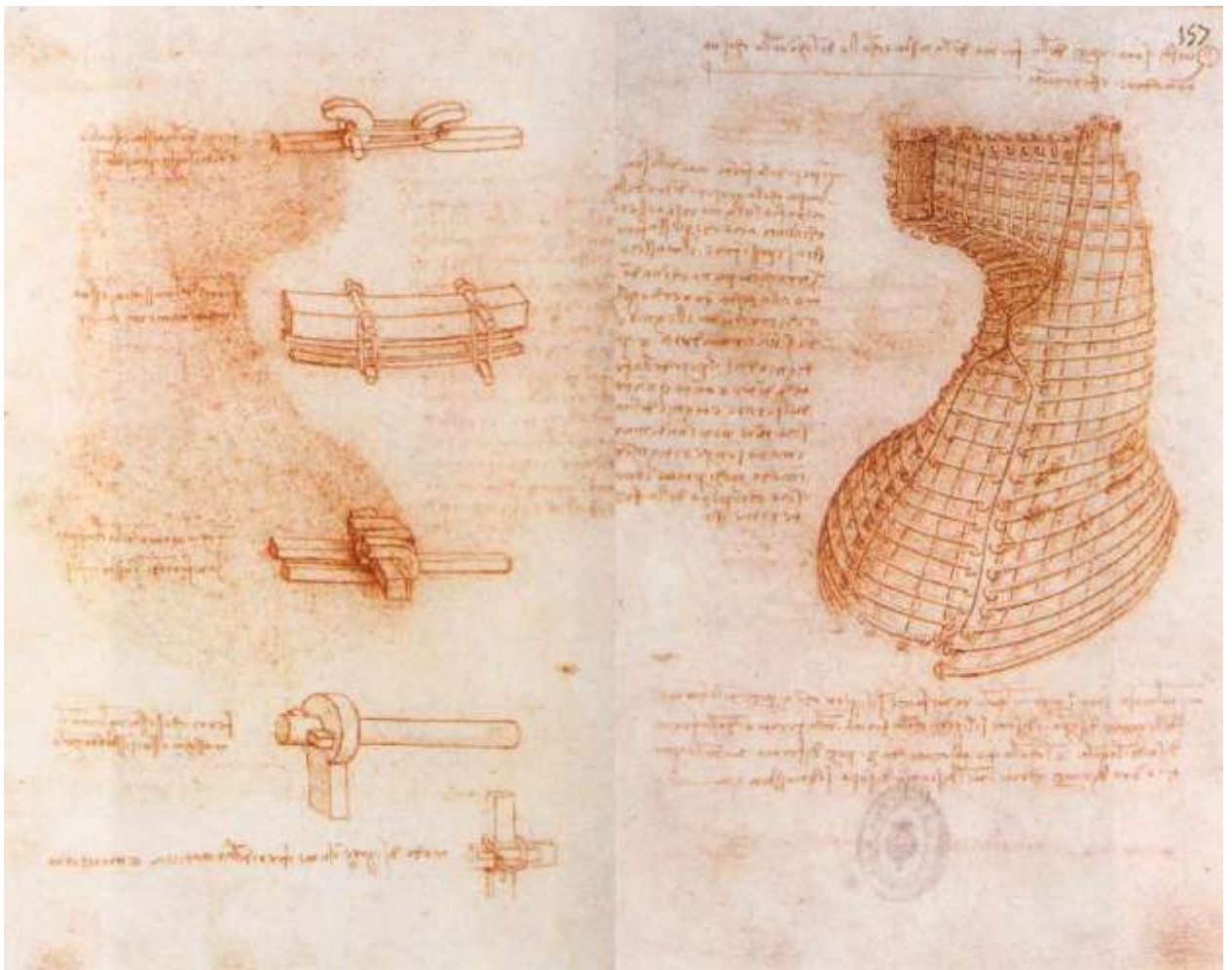
Илл. 99.8. Леонардо да Винчи. Лыжи, в которых можно ходить по воде.
Рисунок.



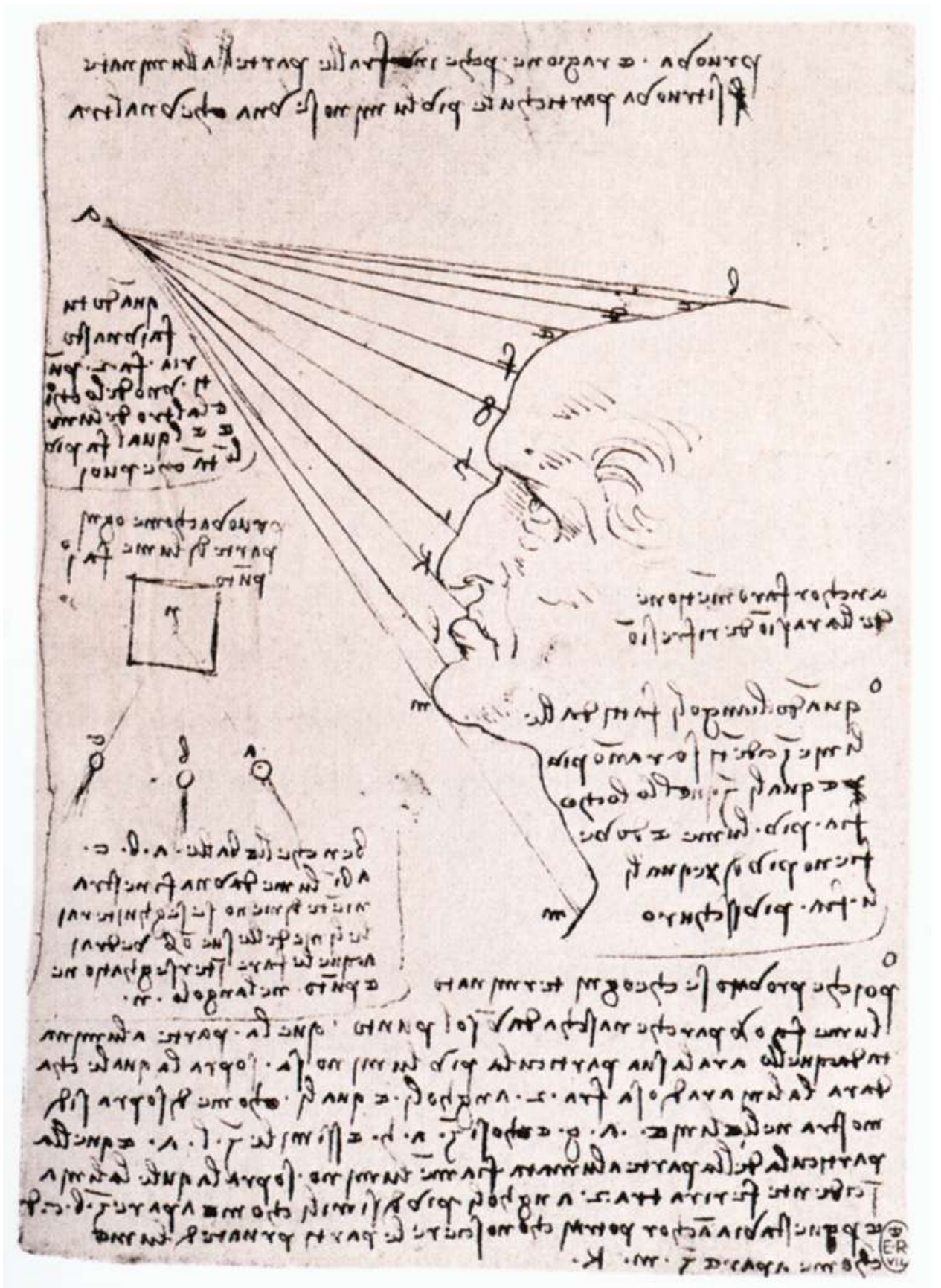
Илл. 99.9. Леонардо да Винчи. Страница манускрипта о монументе Сфорца. Рисунок.



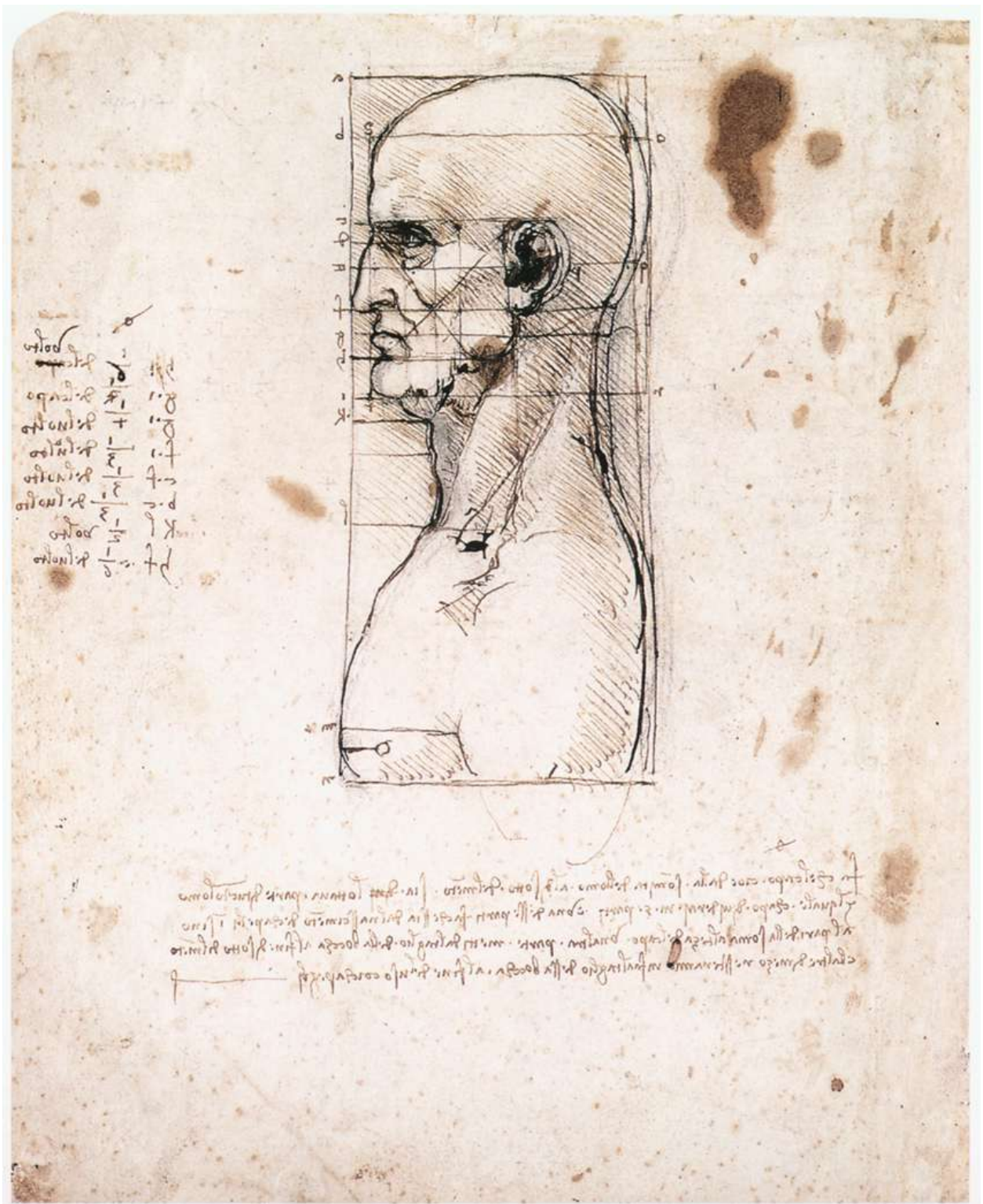
Илл. 99.10. Леонардо да Винчи. Штудия для монумента Сфорца. Рисунок.



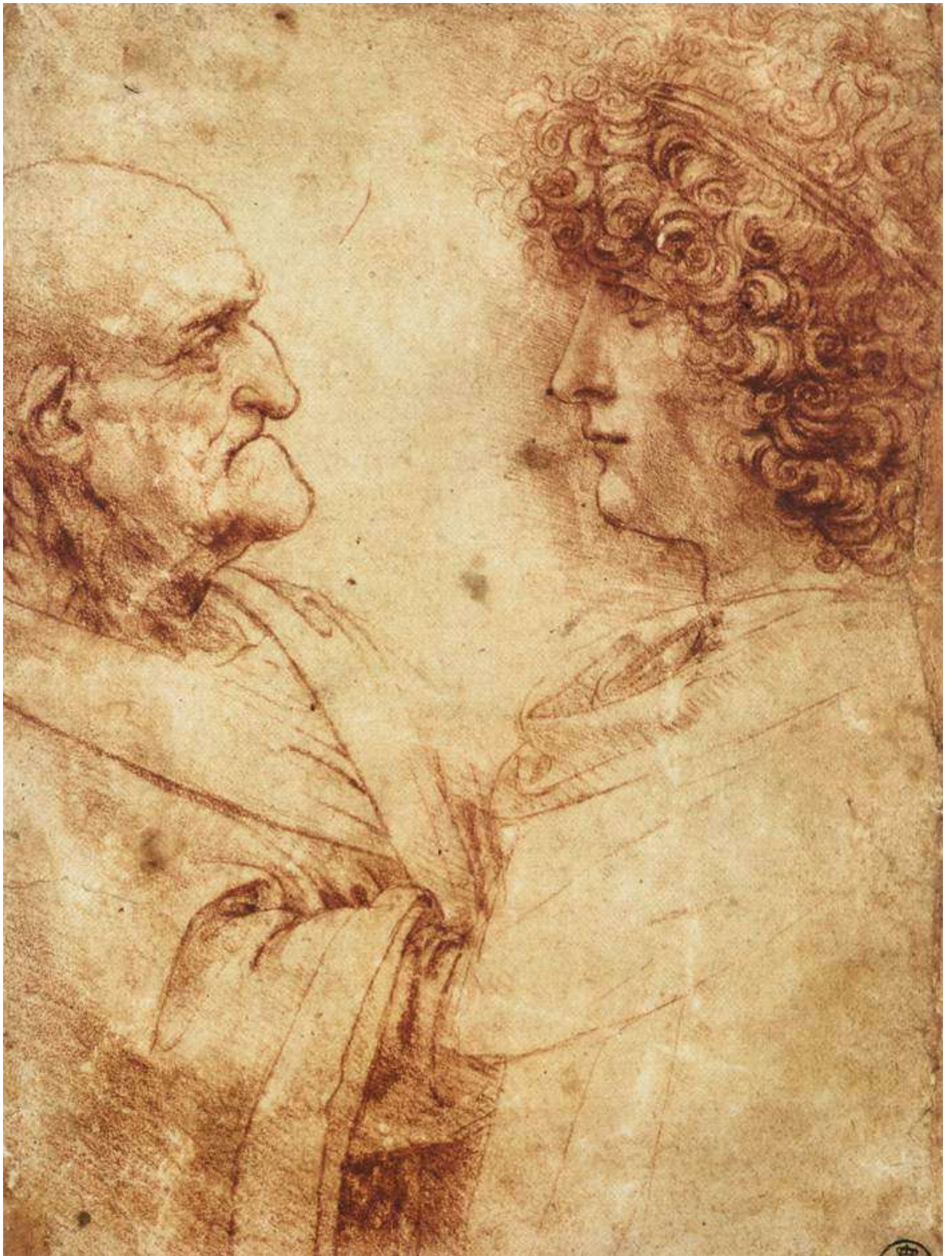
Илл. 99.11. Леонардо да Винчи. Двойная страница манускрипта о монументе Сфорца. Рисунок.



Илл. 99.12. Леонардо да Винчи. Падение света на профиль головы. Рисунок.



Илл. 99.13. Леонардо да Винчи. Мужская голова в профиль с пропорциями.
Рисунок.



Илл. 99.14. Леонардо да Винчи. Головы старика и юноши. Рисунок.



Илл. 99.15. Леонардо да Винчи. Голова старика. Рисунок.



Илл. 99.16. Леонардо да Винчи. Мужская голова. Рисунок.



Илл. 99.17. Леонардо да Винчи. Пять карикатур. Рисунок.



Илл. 99. 18. Леонардо да Винчи. Штудии пяти гротескных голов. Рисунок.



Илл. 99.19. Леонардо да Винчи. Карикатура на толстого старика. Рисунок.



Илл. 99.20. Леонардо да Винчи. Карикатура на старуху. Рисунок.



Илл. 99.21. Леонардо да Винчи. Штудия драпировки сидящей фигуры.
Рисунок.



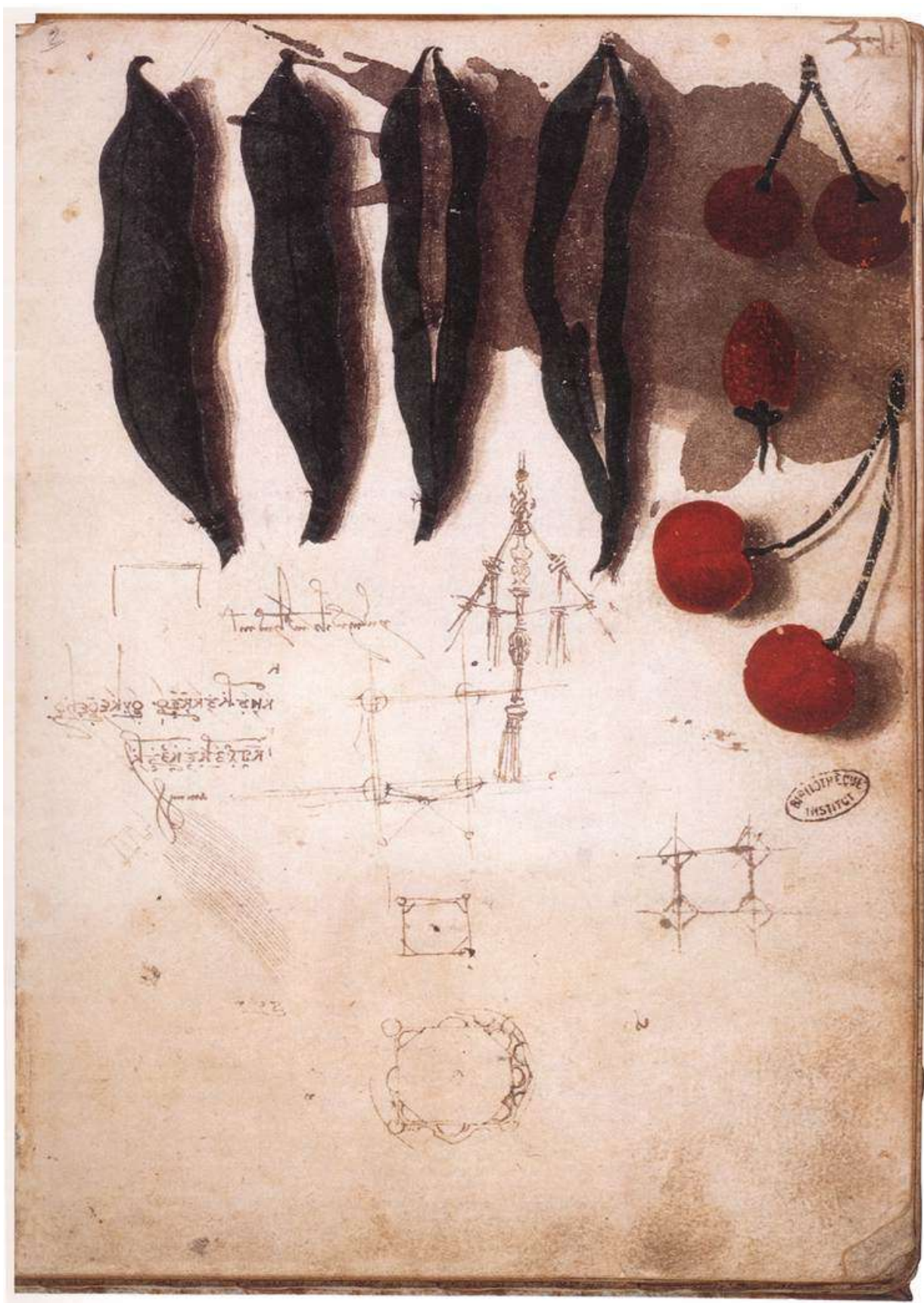
Илл. 99.22. Леонардо да Винчи. Пещера с утками. Рисунок.



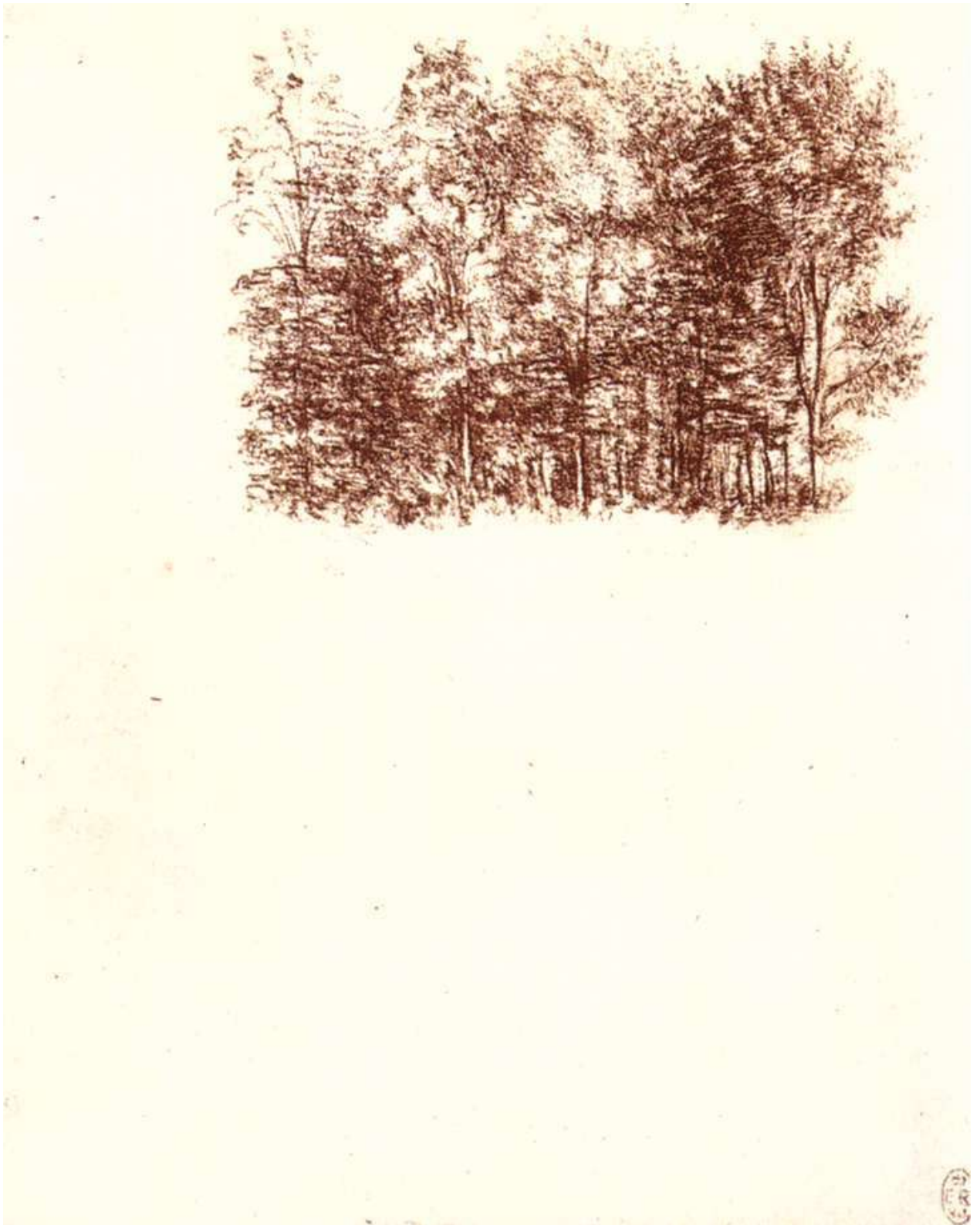
Илл. 99.23. Леонардо да Винчи. Буря. Рисунок.



Илл. 99.24. Леонардо да Винчи. Лилии. Рисунок.



Илл. 99.25. Леонардо да Винчи. Фрукты и овощи. Рисунок.



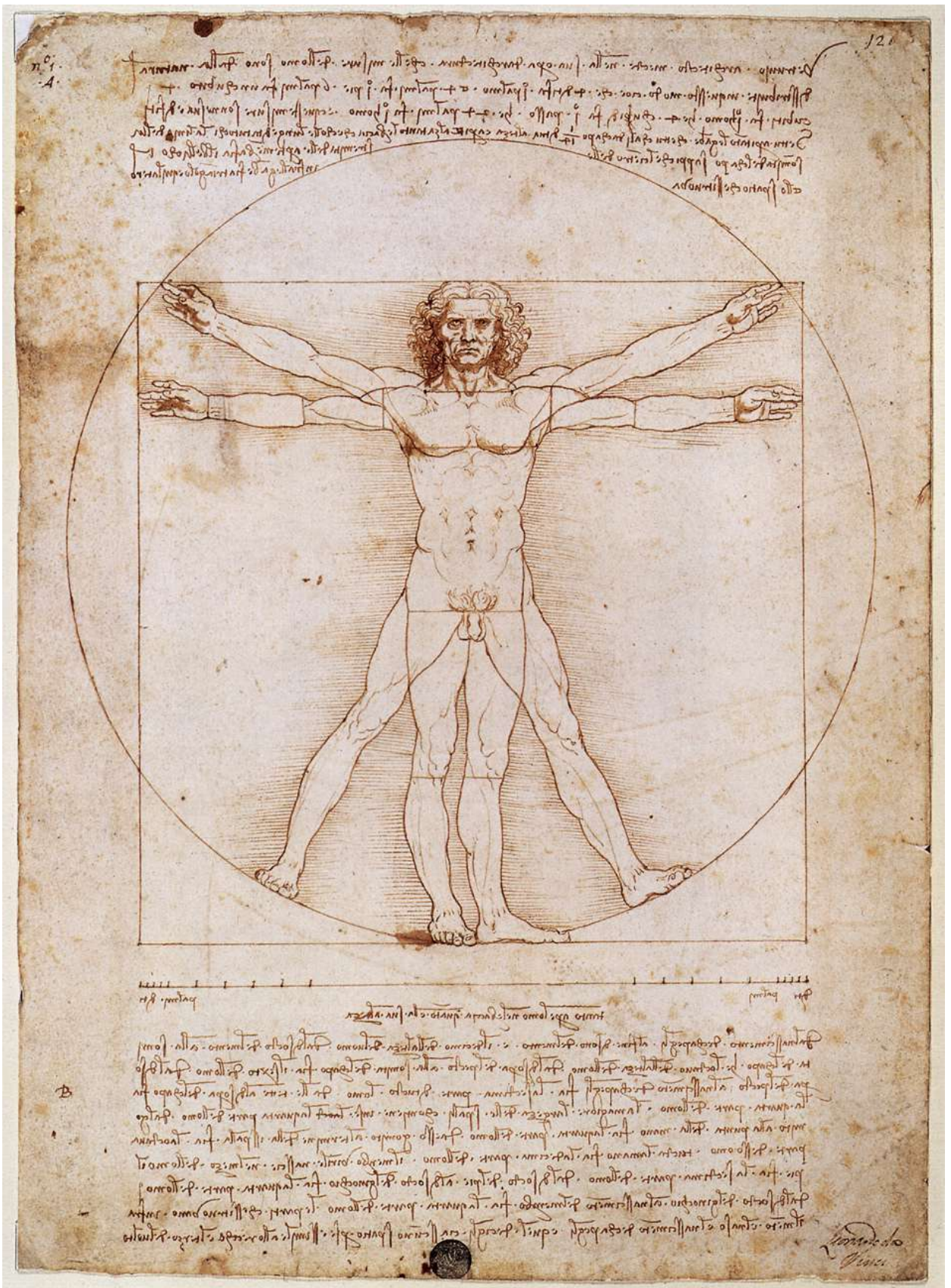
Илл. 99.26. Леонардо да Винчи. Березовая роща. Рисунок.



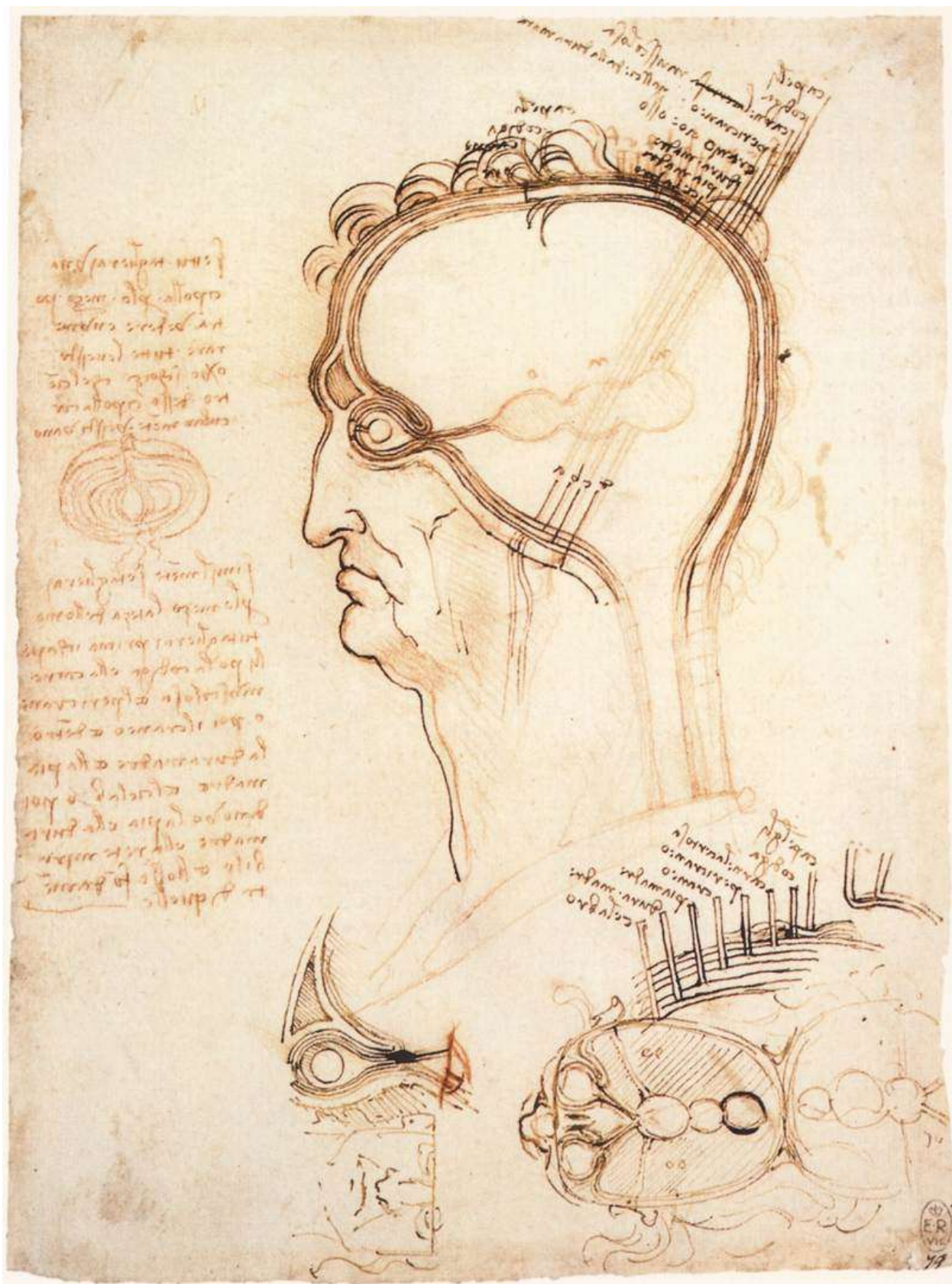
Илл. 99.27. Леонардо да Винчи. Штудии лошадей. Рисунок.



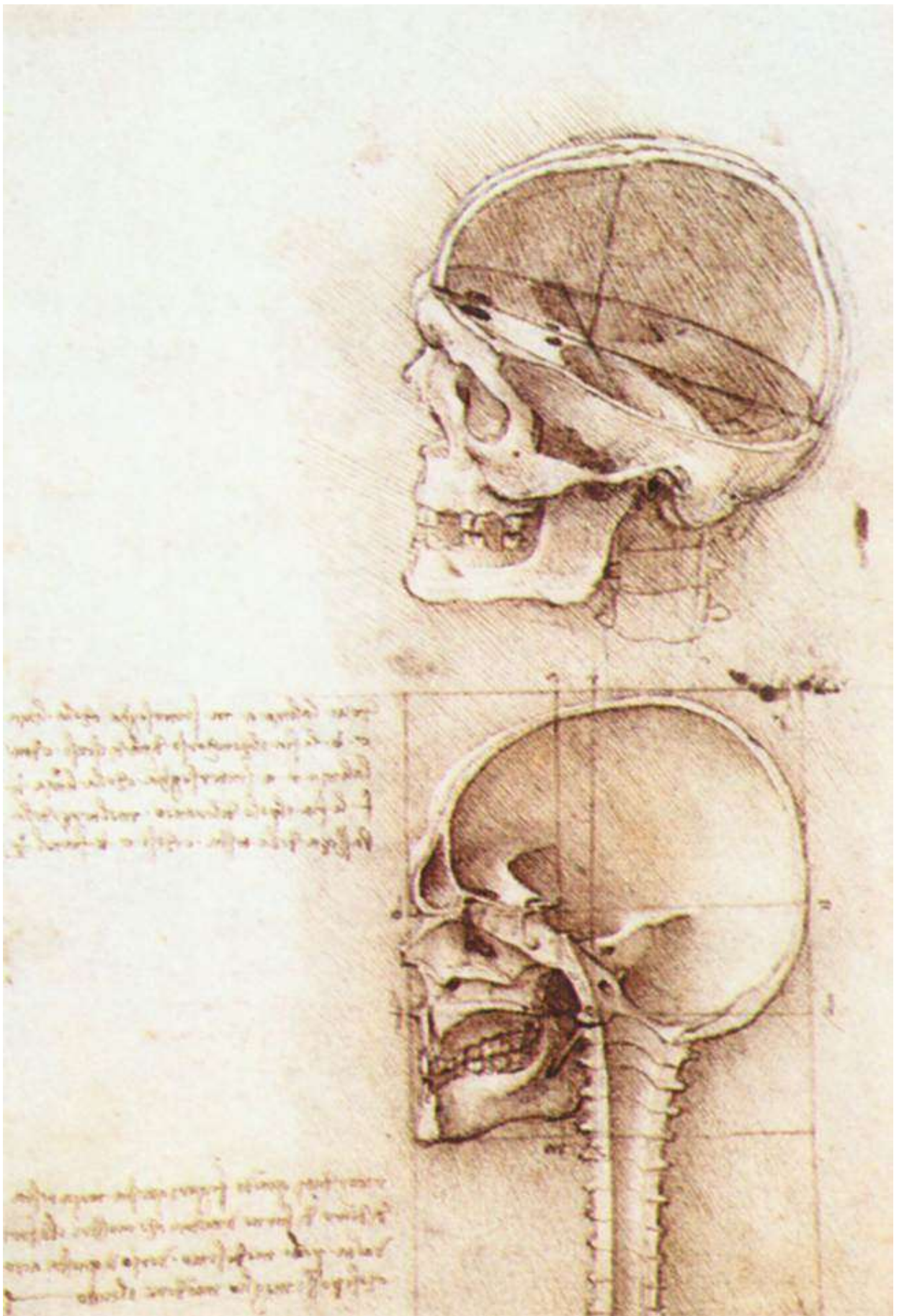
Илл. 99.28. Леонардо да Винчи. Штудии походки медведя. Рисунок.



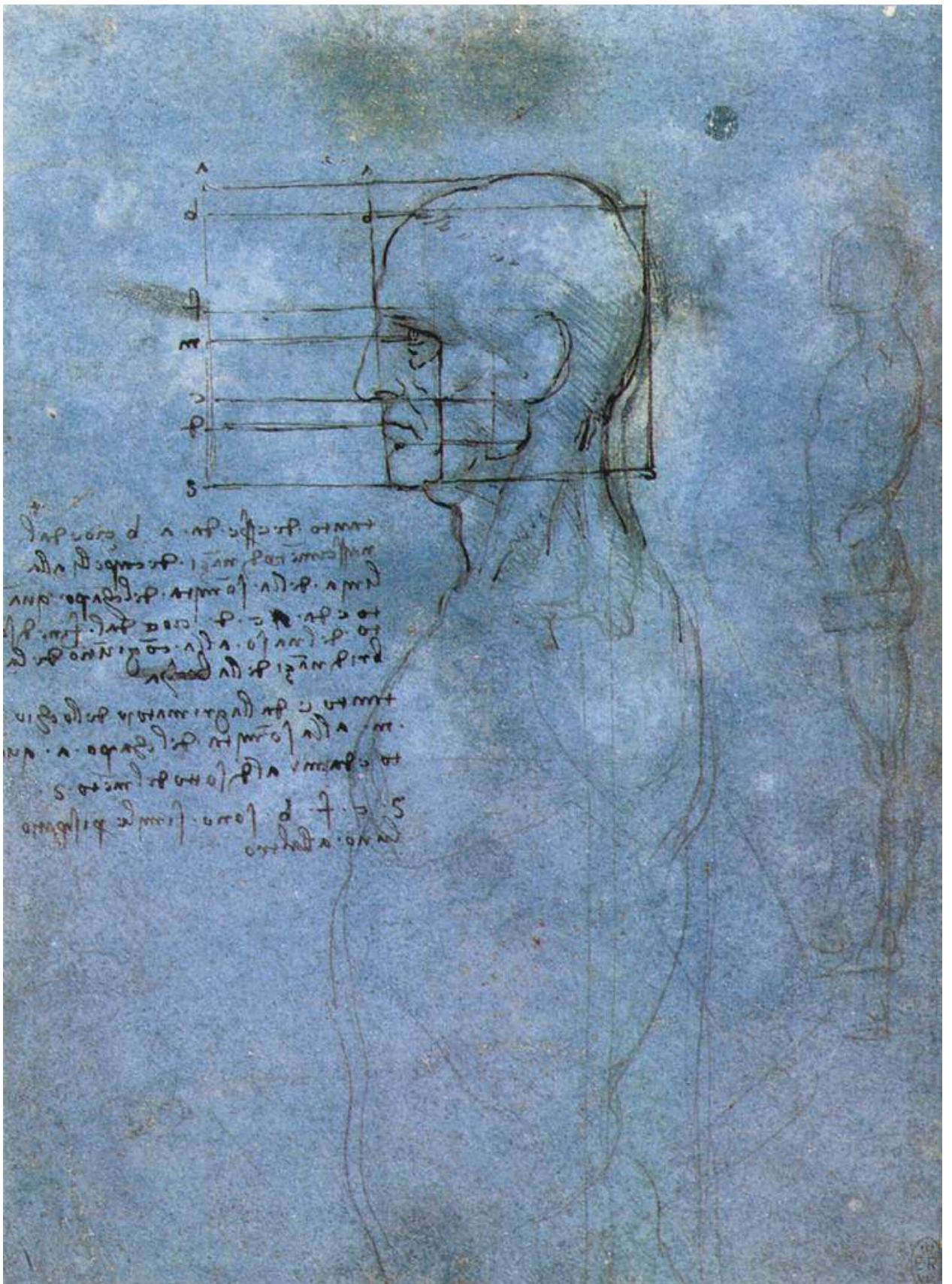
Илл. 99.29. Леонардо да Винчи. Совершенный человек Витрувия. Рисунок.



Илл. 99.30. Леонардо да Винчи. Сравнение кожи головы с луковицей.
Рисунок.



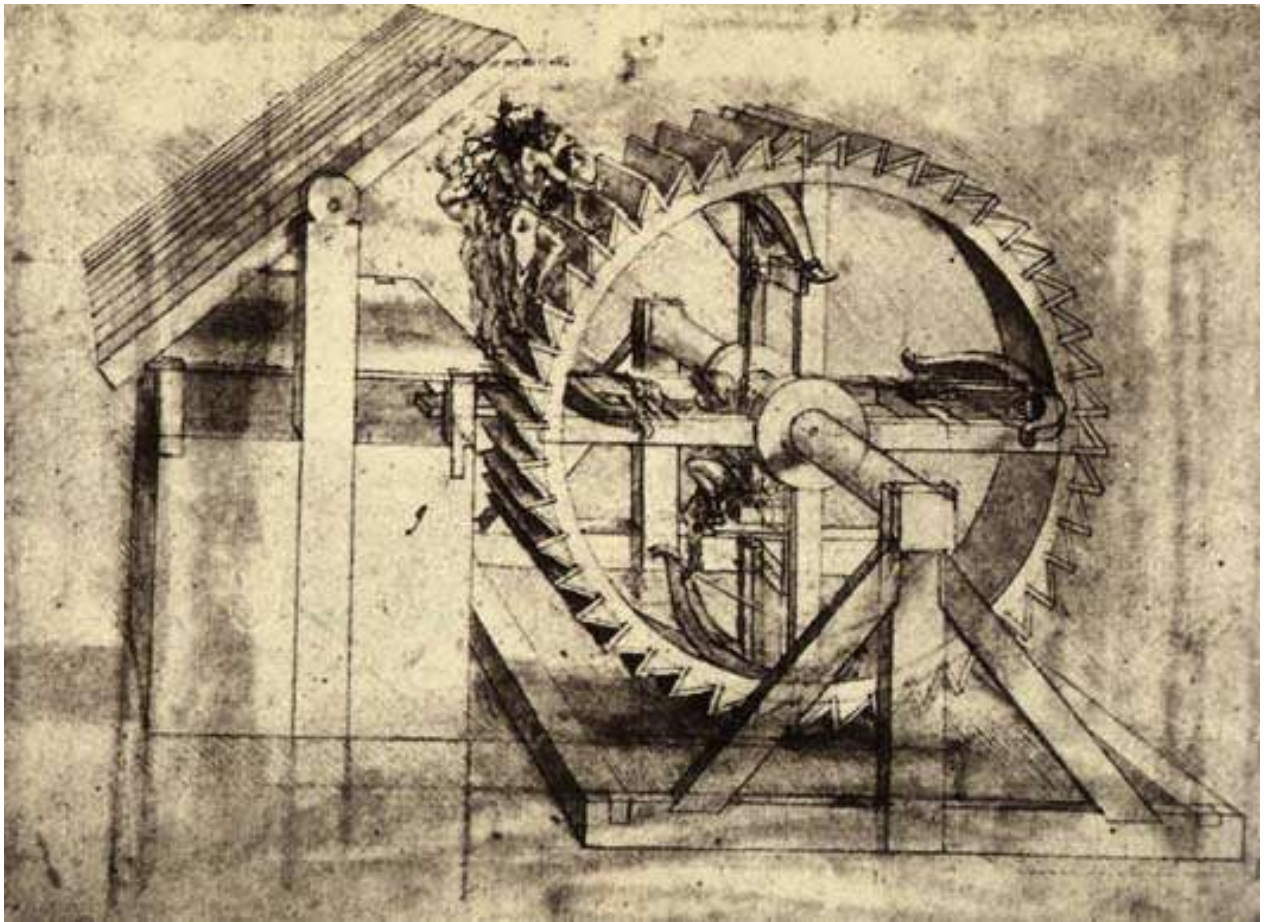
Илл. 99.31. Леонардо да Винчи. Штудии человеческого черепа. Рисунок.



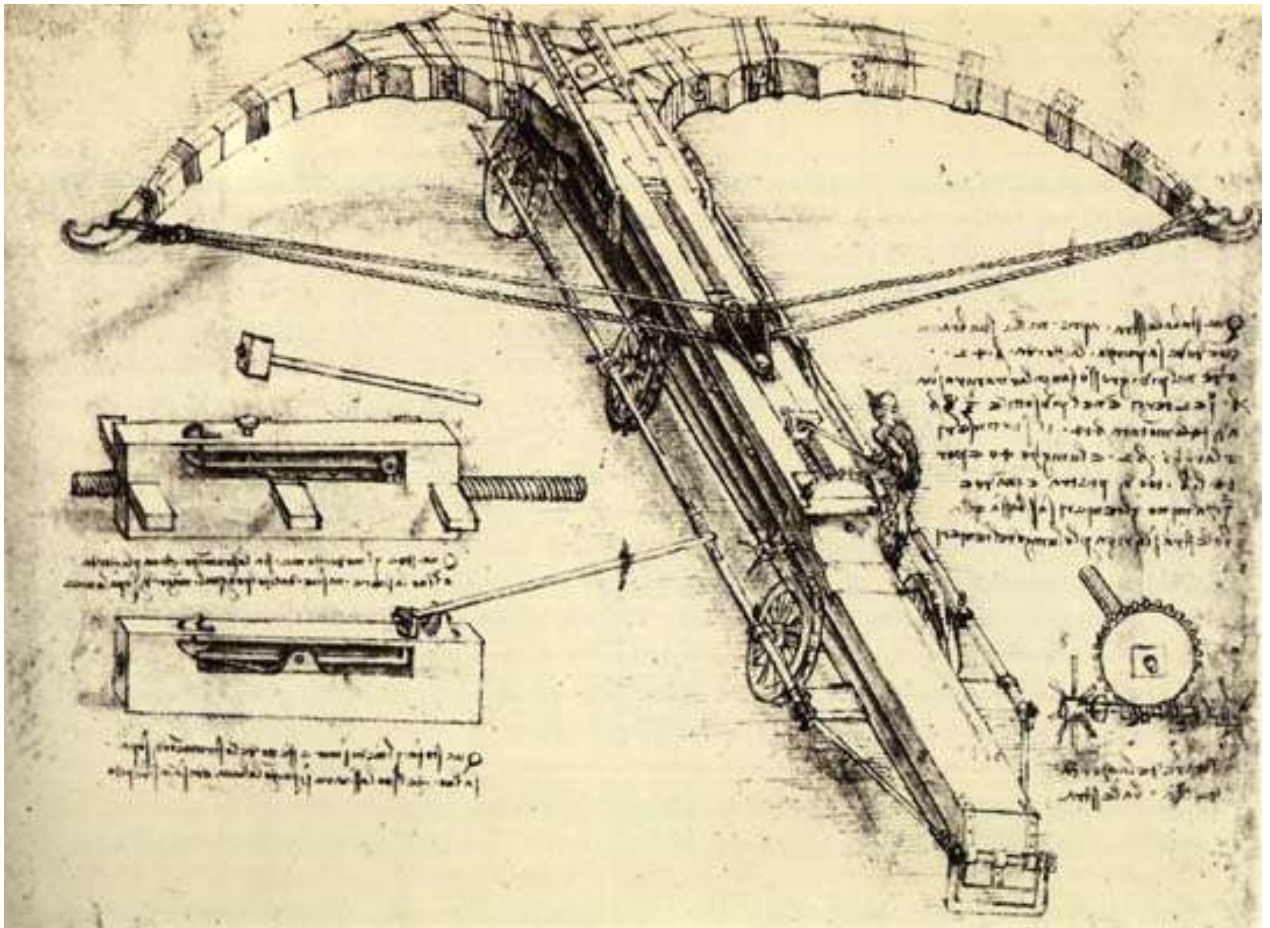
Илл. 99.32. Леонардо да Винчи. Штудии пропорций. Рисунок.



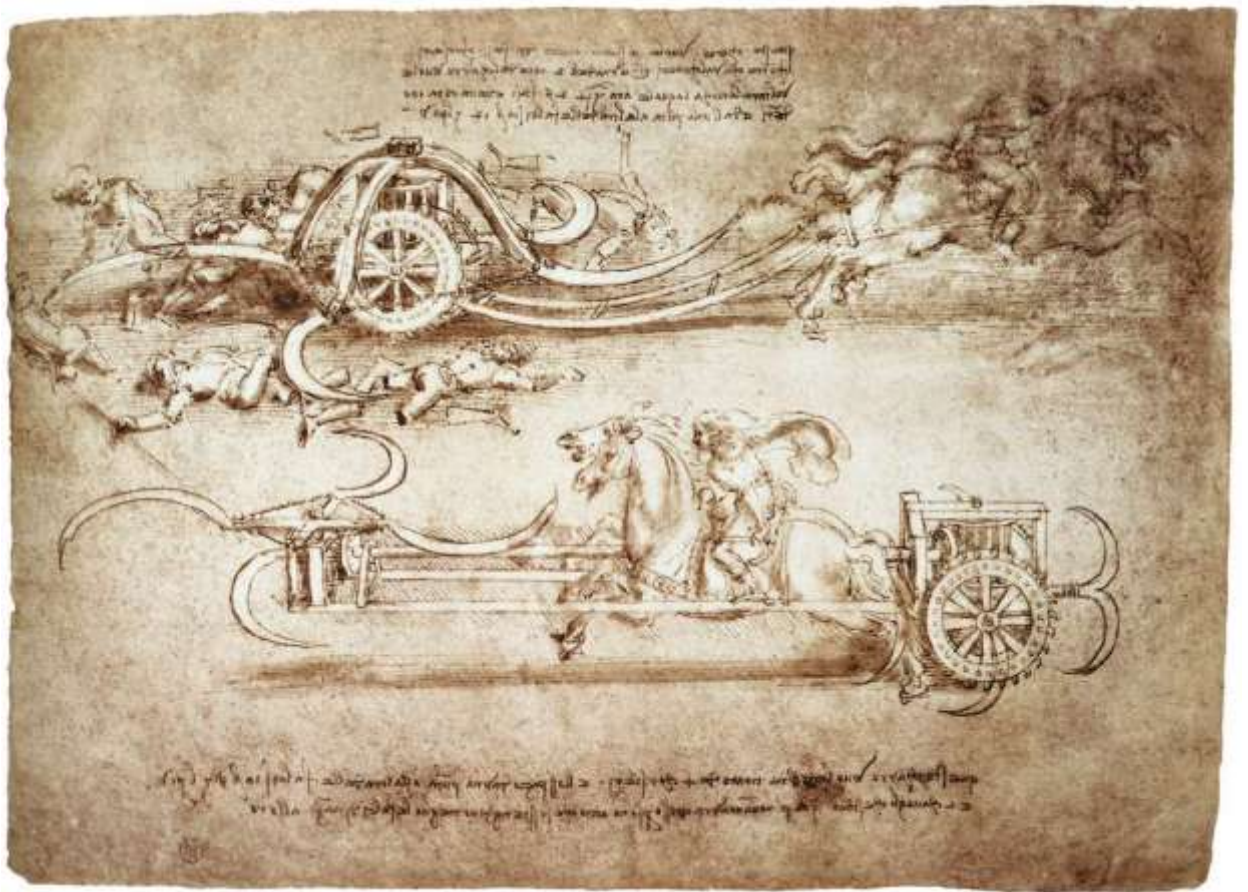
Илл. 99.33. Леонардо да Винчи. Штудии полового акта и мужских половых органов. Рисунок.



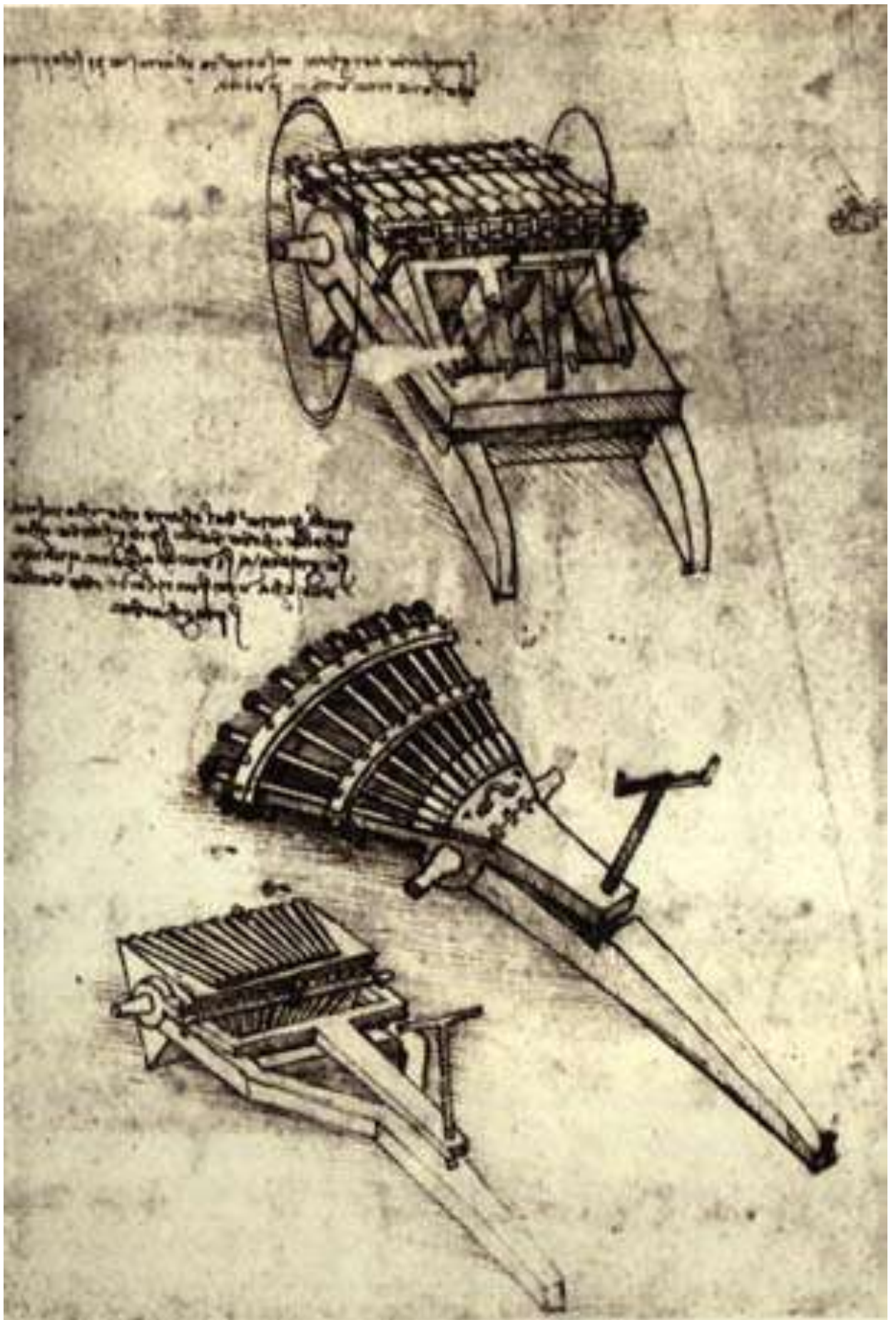
Илл. 99.34. Леонардо да Винчи. Метательная машина. Рисунок.



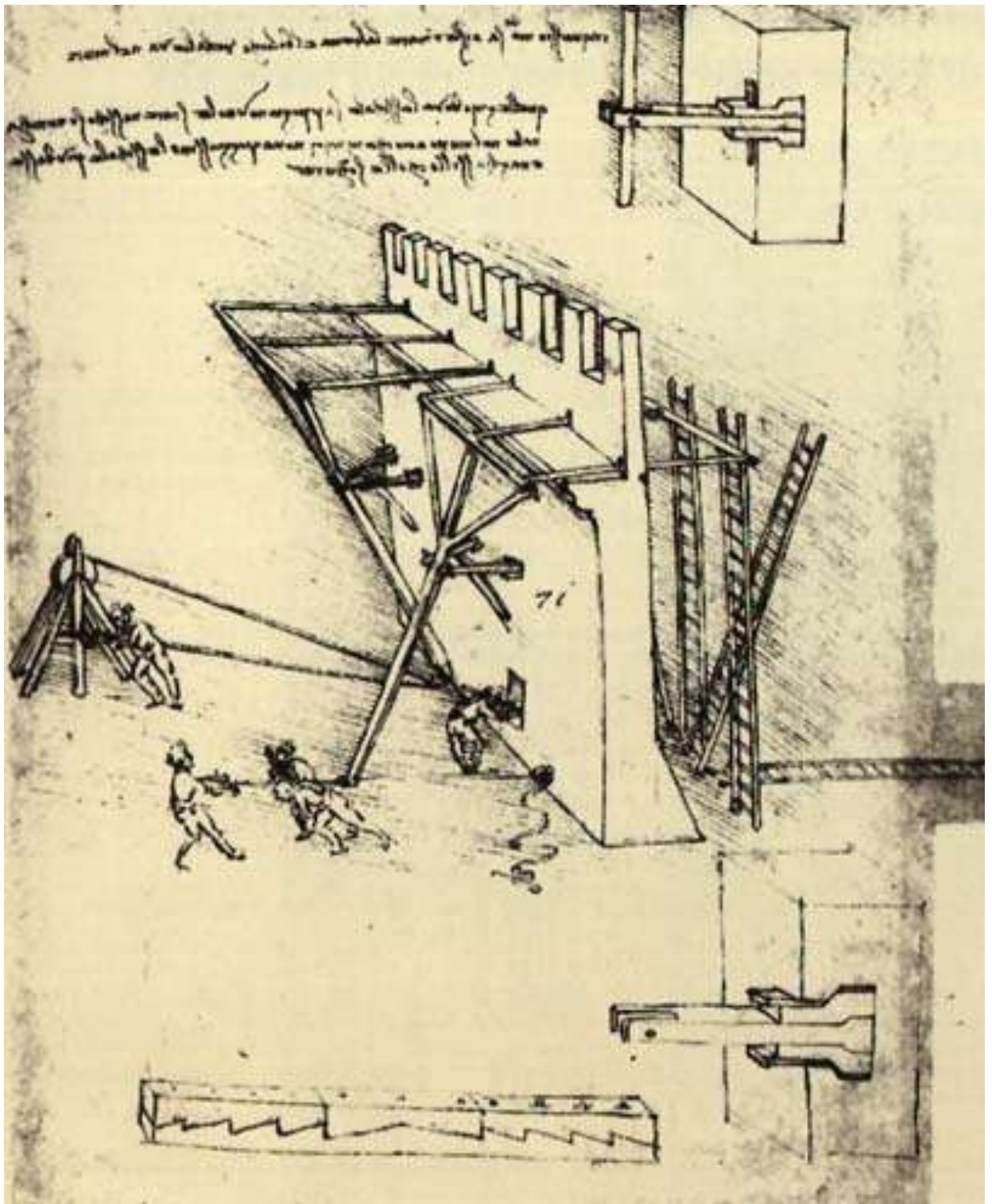
Илл. 99.35. Леонардо да Винчи. Гигантский арбалет. Рисунок.



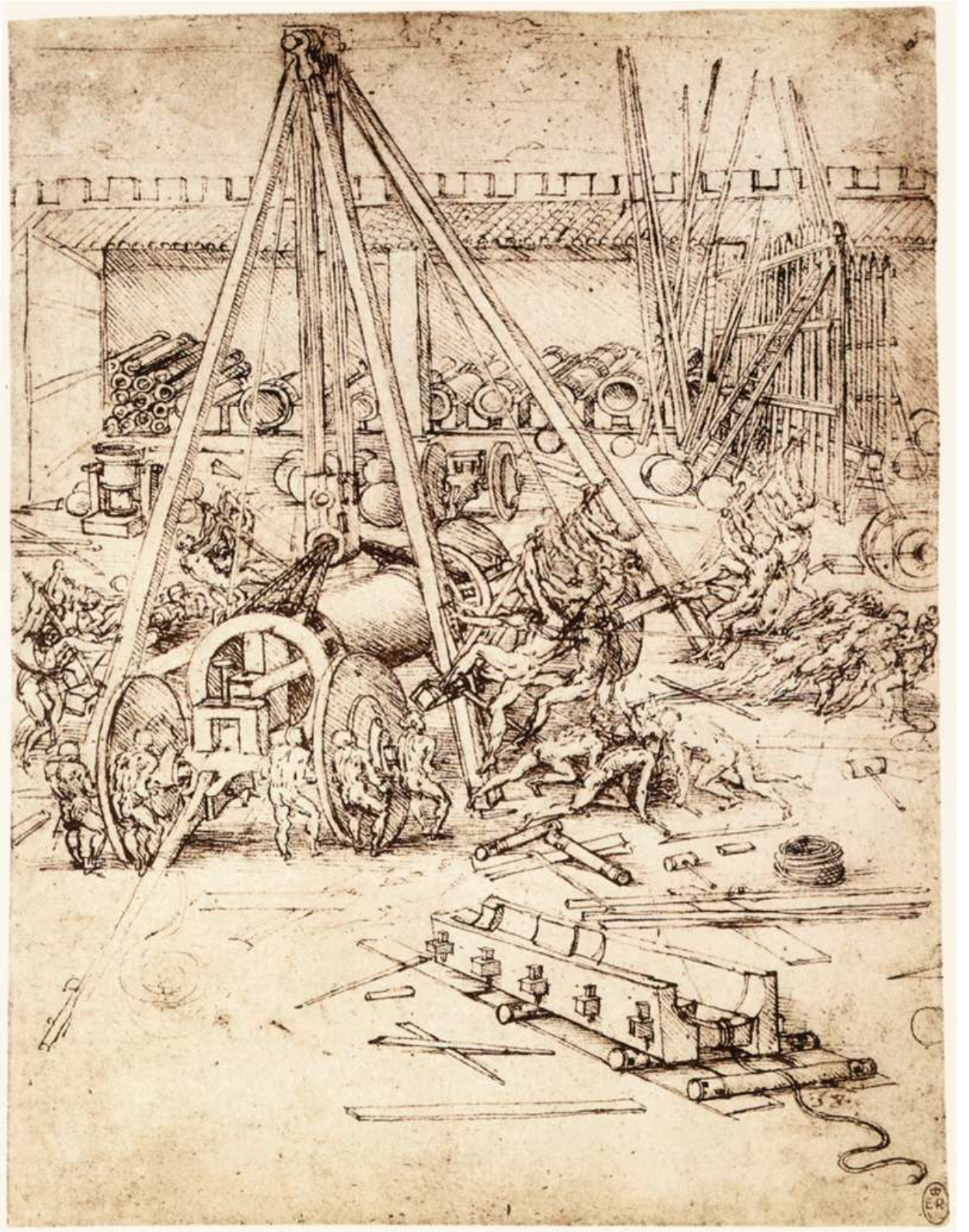
Илл. 99.36. Леонардо да Винчи. Атакующая колесница со скифами. Рисунок.



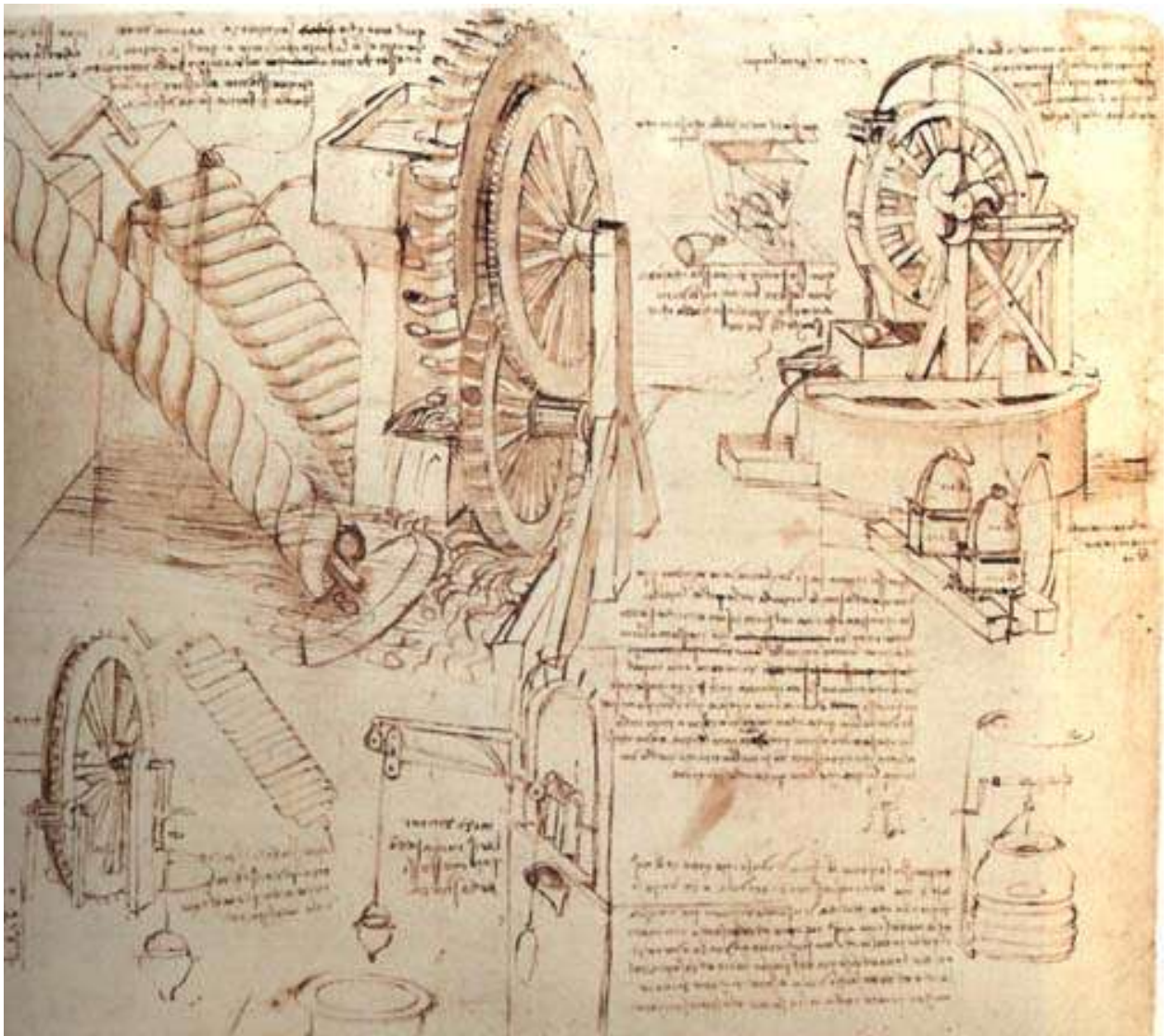
Илл. 99.37. Леонардо да Винчи. Многоствольная пушка. Рисунок.



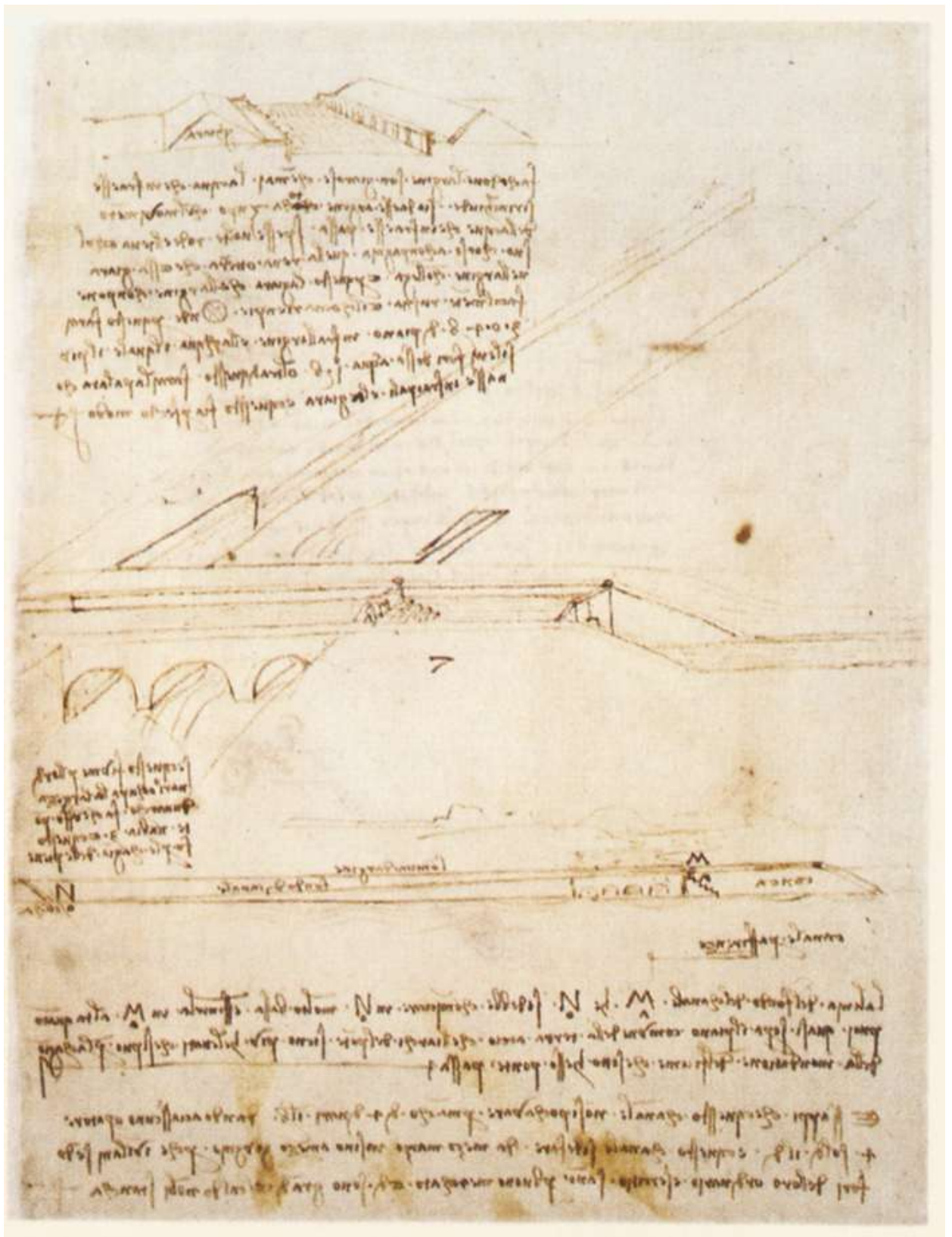
Илл. 99.38. Леонардо да Винчи. Осадные укрепления. Рисунок.



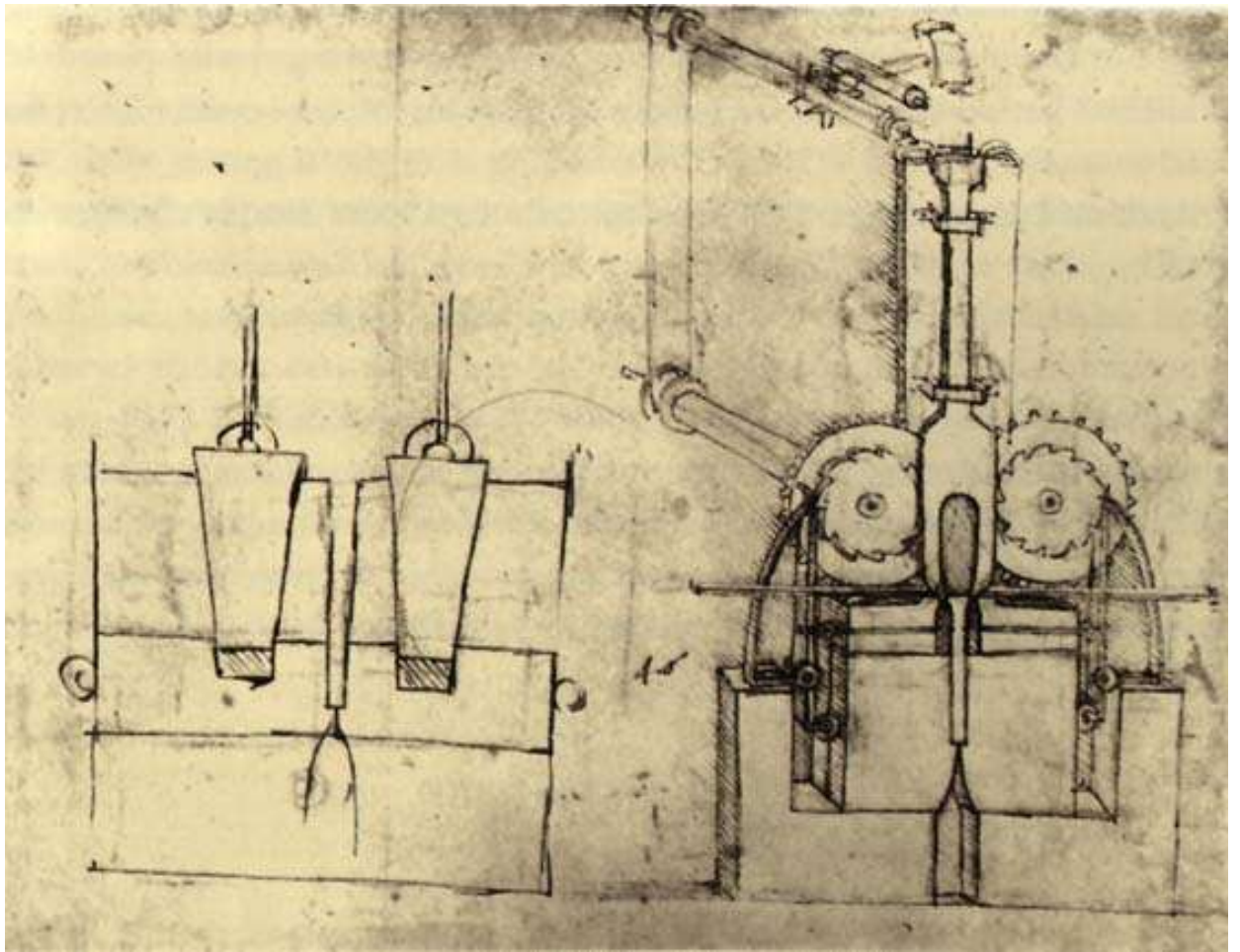
Илл. 99.39. Леонардо да Винчи. Литье пушек. Рисунок.



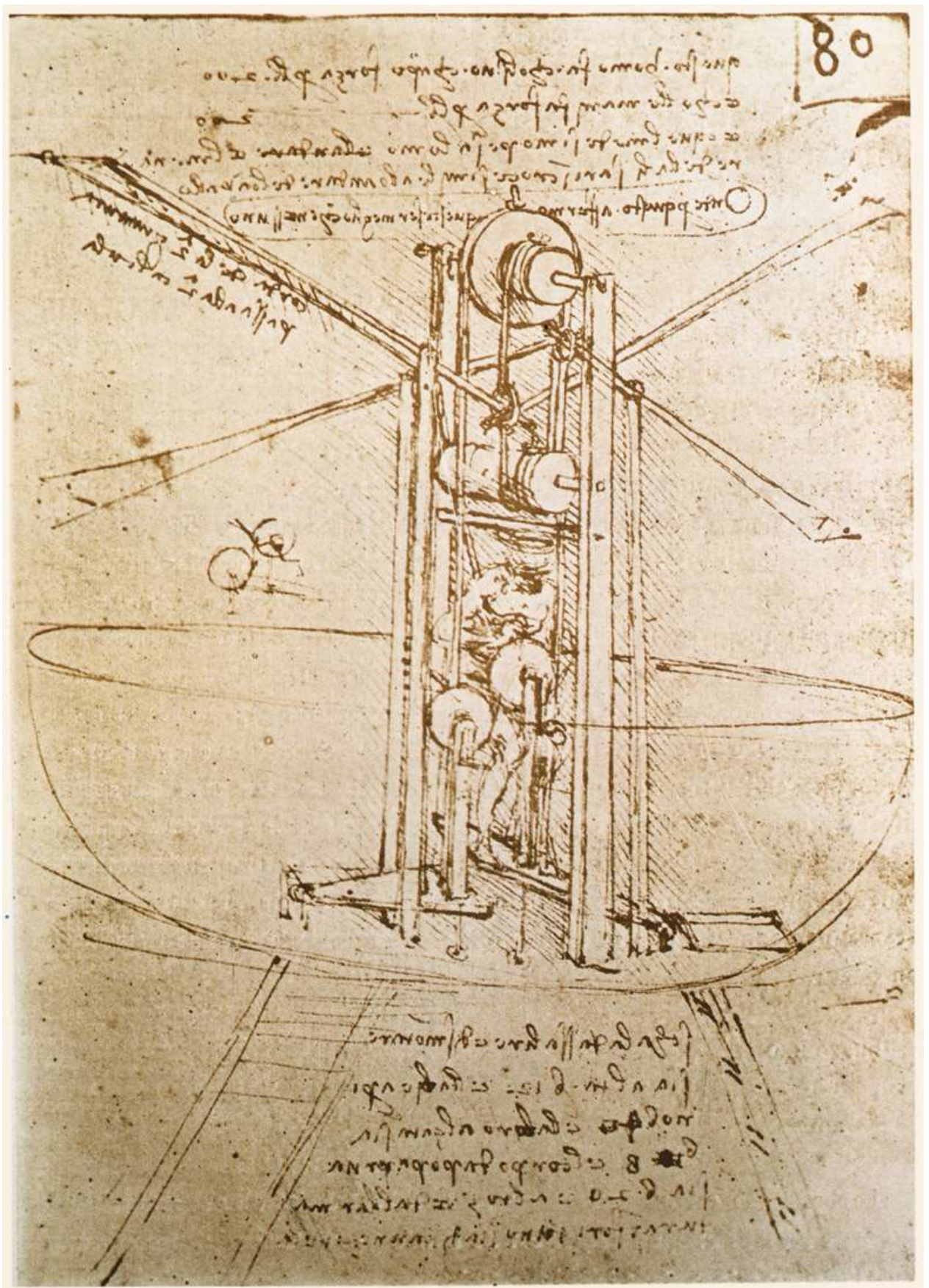
Илл. 99.40. Леонардо да Винчи. Устройства для подъема воды. Рисунок.



Илл. 99.41. Леонардо да Винчи. Мост через канал. Рисунок.



Илл. 99.42. Леонардо да Винчи. Устройство для штамповки монет. Рисунок.



Илл. 99.43. Леонардо да Винчи. Летательный аппарат. Рисунок.



Илл. 99.44. Леонардо да Винчи. Изабелла д'Эсте. Рисунок.

«Битвой при Кашине» Микеланджело. Но фреска не была закончена, а картон в 1505 году погиб. О композиции этой фрески мы можем судить по фрагментарным копиям: [\(илл. 99.45\)](#) размером 45.2×63.7 см из Лувра в Париже; [\(илл. 99.46\)](#) из галереи Уффици во Флоренции; [\(илл. 99.47\)](#) размером 85×115 см, которая хранилась в частной коллекции в Мюнхене и, затем, была утрачена; а также по подготовительным рисункам [\(илл. 99.48-99.55\)](#). Когда писалась эта глава, в средствах массовой информации прошло сообщение о том, что, возможно, фреска Леонардо не погибла, а была закрыта сверху фреской Вазари.

Предполагается, что в это время художник исполнил портрет Монны Лизы, жены Франческо дель Джокондо – знаменитую «Джоконду» [\(илл. 99.216\)](#), хранящуюся в Лувре в Париже.

В 1506 году Леонардо вновь поехал в Милан, на этот раз на службу к французскому наместнику Шарлю II д'Амбуазу. Предполагают, что он работал тогда над вторым вариантом «Мадонны в скалах» [\(илл. 99.120\)](#), хранящимся ныне в Национальной галерее Лондона. В сентябре 1507 года разногласия со своими братьями по поводу наследства их дяди Франческо привели его во Флоренцию, где он прожил полгода в доме Пьетро Мартелли в то же время, что и скульптор Франческо Рустичи, который ваял тогда мраморную группу «Крещение Христа» для флорентийского баптистерия. В июле 1508 года Леонардо возвратился в Милан, где оставался до сентября 1513 года. На протяжении этих шести лет, он посвятил себя главным образом изучению геологии, но одновременно готовил проект «Конного монумента итальянского кондотьера Джан Джакомо Тривульцио» [\(илл. 99.56-99.57\)](#). Кроме того, он продолжал работу над картиной «Св. Анна с Марией и Младенцем Христом» [\(илл. 99.118\)](#), для которой он уже в 1500 году исполнил подготовительный картон [\(илл. 99.126\)](#), хранящийся в Национальной галерее в Лондоне, и которую хранил у себя, так и не успев закончить. Ныне эта картина находится в коллекции Лувра в Париже. 24 сентября 1513 года Леонардо вместе с учениками Мельци и Салаи покинул Милан, в октябре жил во Флоренции и 1 декабря прибыл в Рим, где поступил на службу к Джулиано деи Медичи, брату папы Льва X, который поселил его в ватиканском Бельведере. Под покровительством Джулиано, увлекавшегося философией и алхимией, Леонардо целиком отдался технике и науке. В это время он создал свой знаменитый «Автопортрет» [\(илл. 99.58\)](#), продолжил рисовать штудии человеческих голов [\(илл. 99.59-99.61\)](#), карикатуры [\(илл. 99.62-99.63\)](#), штудии различных фигур [\(илл. 99.64-99.67\)](#), анатомические штудии [\(илл. 99.68-99.70\)](#), пейзажи [\(илл. 99.71\)](#), растения [\(илл. 99.72\)](#), животных [\(илл. 99.73-99.75\)](#), явления природы [\(илл. 99.76-99.77\)](#), географические карты [\(илл. 99.78-99.80\)](#). В 1510-е годы Леонардо вылепил восковой «Бюст Флоры» [\(илл. 99.81\)](#) высотой 67.5 см, хранящийся в Государственных музеях Берлина.

После смерти 17 марта 1516 года своего покровителя, Леонардо принял приглашение французского короля Франциска I и отправился во Францию в замок Клу близ Амбуаза. В октябре 1517 года туда приехал кардинал



Илл. 99.45. Копия фрагмента фрески Леонардо да Винчи «Битва при Ангиари».



Илл. 99.46. Копия фрагмента фрески Леонардо да Винчи «Битва при Ангиари».



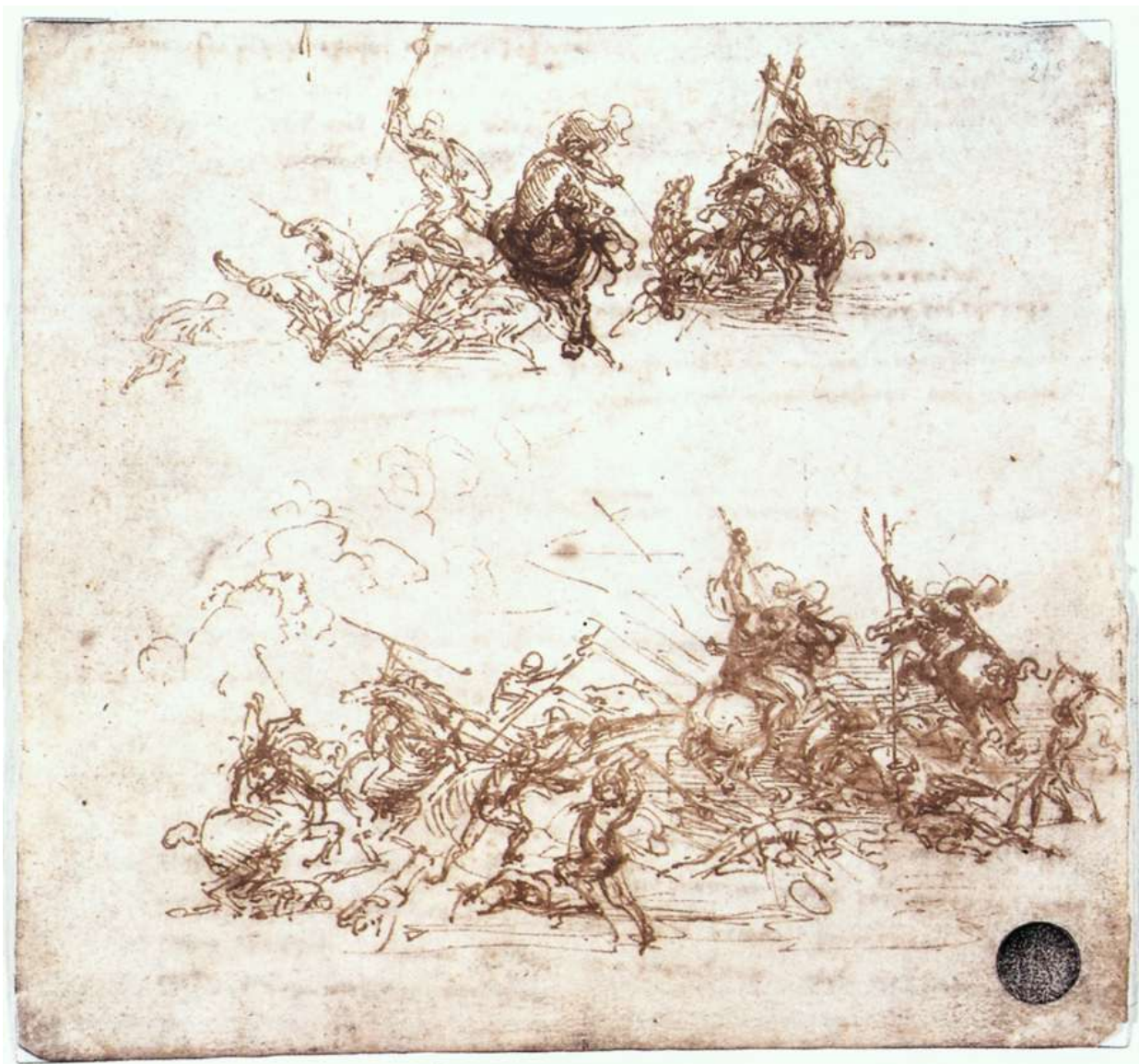
Илл. 99.47. Копия фрагмента фрески Леонардо да Винчи «Битва при Ангиари».



Илл. 99.48. Леонардо да Винчи. Группа всадников в Битве при Ангиари.
Рисунок.



Илл. 99.49. Леонардо да Винчи. Штудии битвы всадников и пехотинцев.
Рисунок.



Илл. 99.50. Леонардо да Винчи. Штудии битвы всадников и пехотинцев.
Рисунок.



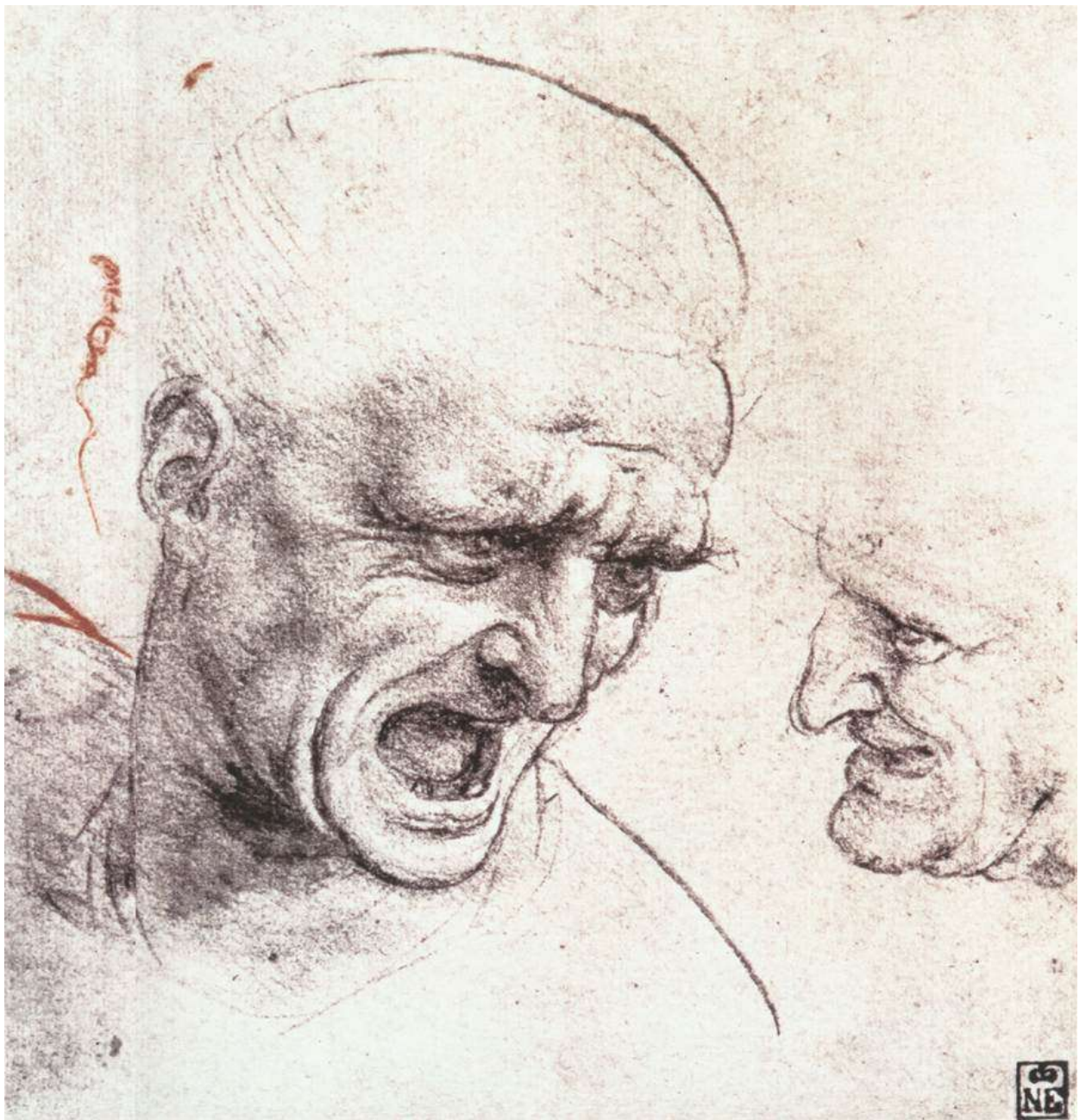
Илл. 99.51. Леонардо да Винчи. Штудии битвы всадников. Рисунок.



Илл. 99.52. Леонардо да Винчи. Штудии коней для Битвы при Ангиари.
Рисунок.



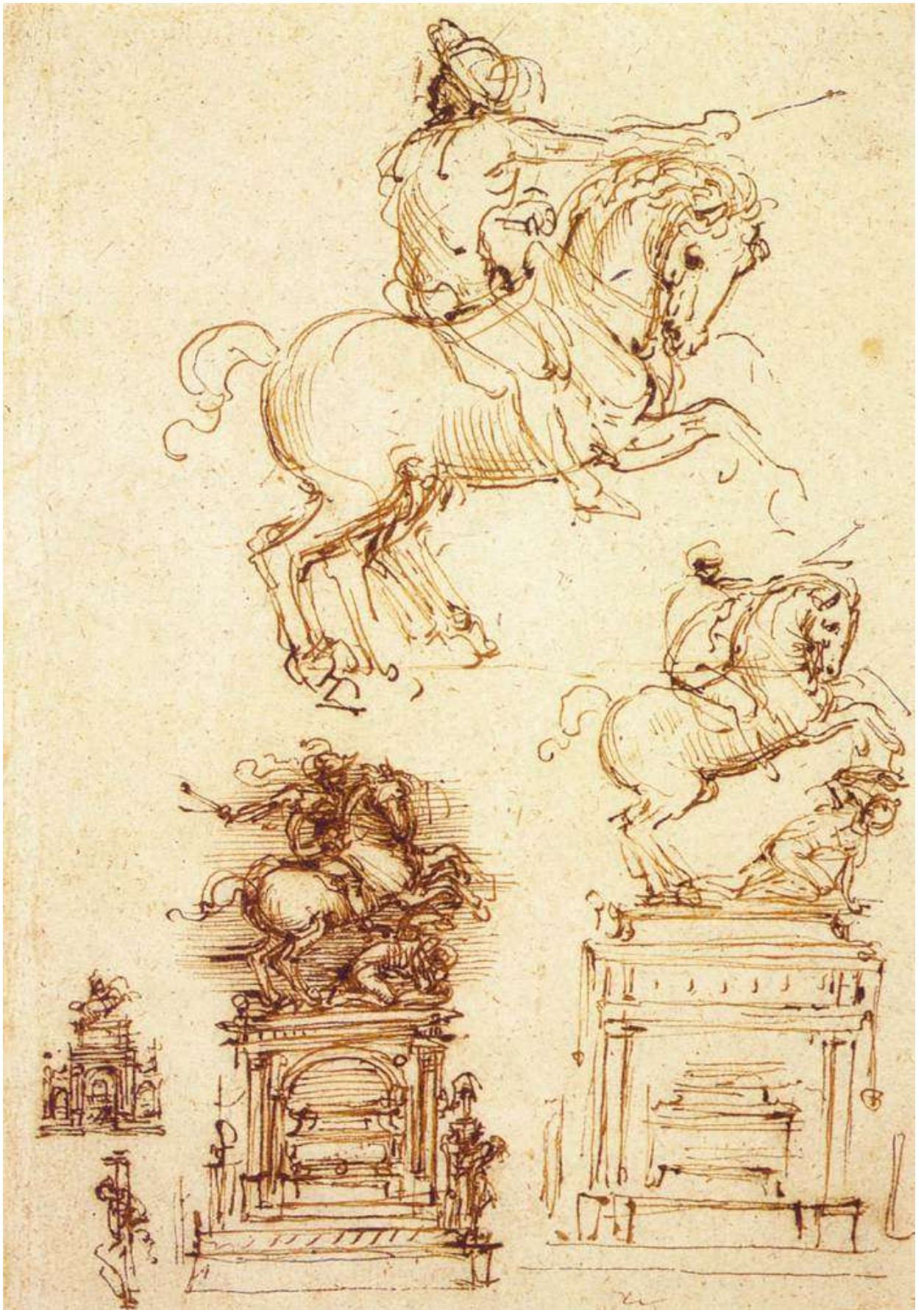
Илл. 99.53. Леонардо да Винчи. Лошадь, поднявшаяся на дыбы. Рисунок.



Илл. 99.54. Леонардо да Винчи. Штудия головы. Рисунок.



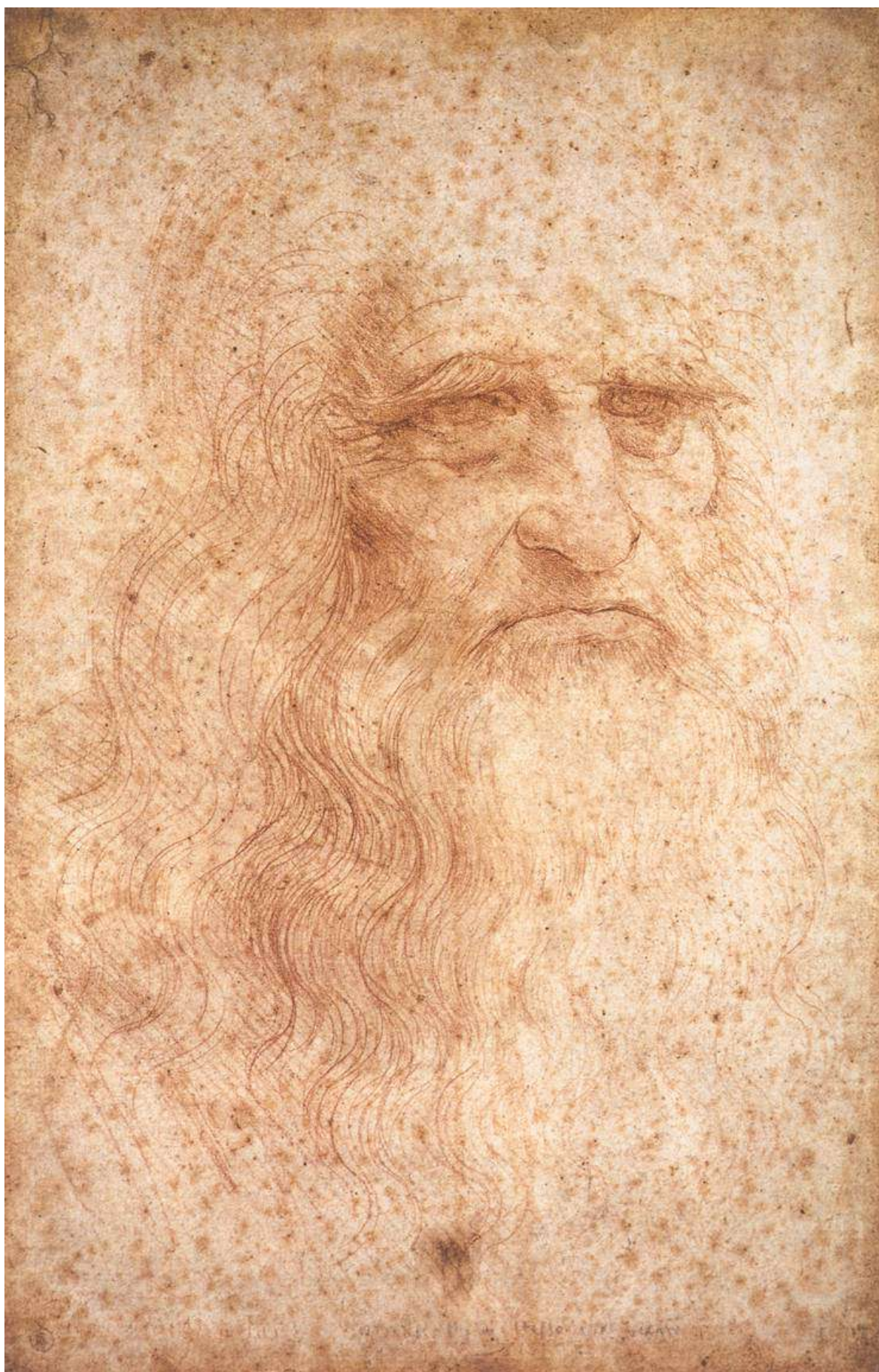
Илл. 99.55. Леонардо да Винчи. Голова воина. Рисунок.



Илл. 99.56. Леонардо да Винчи. Штудии для конного памятника Тревильцио.
Рисунок.



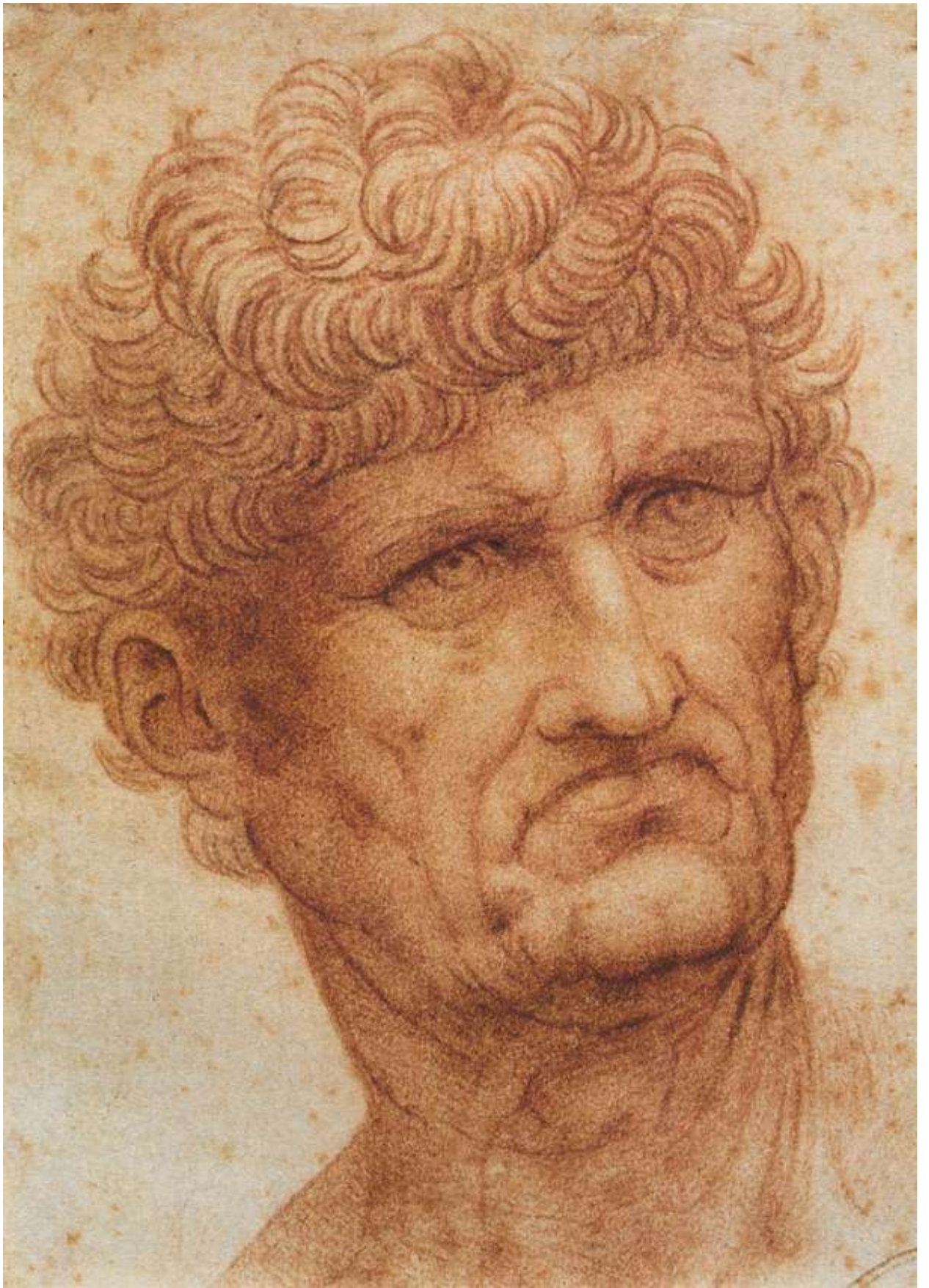
Илл. 99. 57. Леонардо да Винчи. Штудии для памятника Тревильцио.
Рисунок.



Илл. 99.58. Леонардо да Винчи. Автопортрет. Рисунок.



Илл. 99.59. Леонардо да Винчи. Гротескная голова. Рисунок.



Илл. 99.60. Леонардо да Винчи. Мужская голова. Рисунок.



Илл. 99.61. Леонардо да Винчи. Старый мужчина в венке из плюща и с львиной головой. Рисунок.



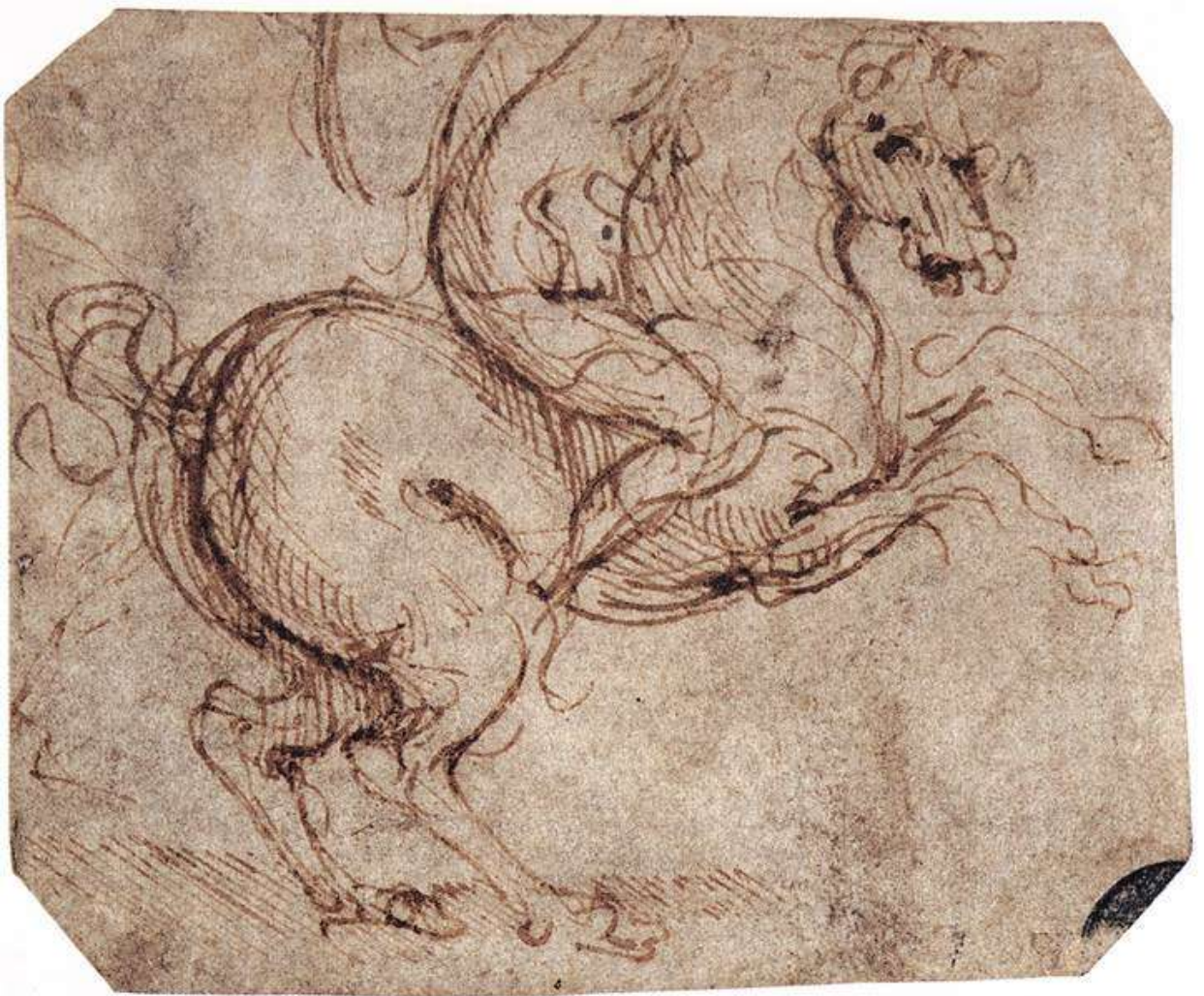
Илл. 99.62. Леонардо да Винчи. Карикатура. Рисунок.



Илл. 99.63. Леонардо да Винчи. Карикатура. Рисунок.



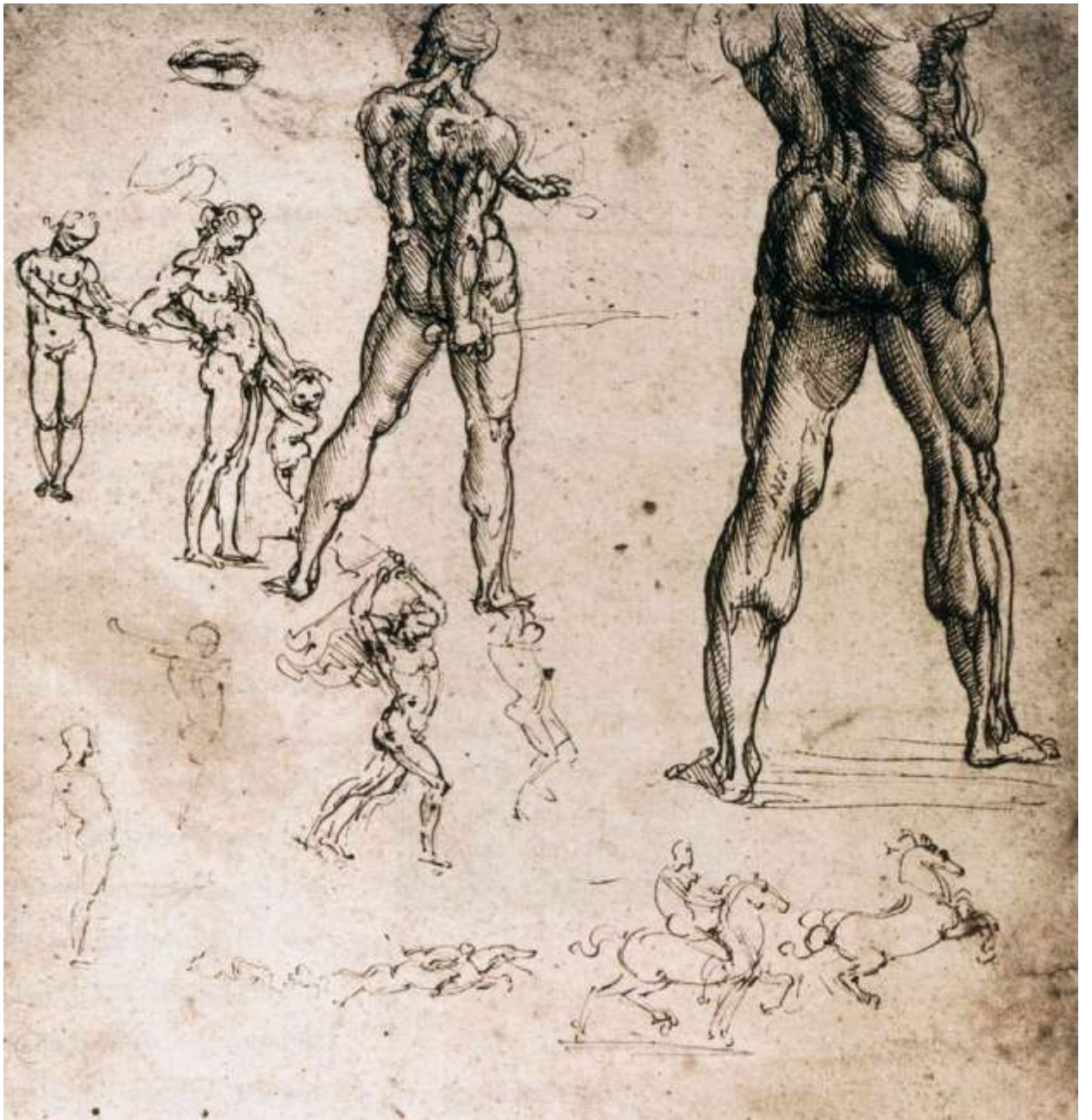
Илл. 99.64. Леонардо да Винчи. Галопирующий всадник и другие фигуры.
Рисунок.



Илл. 99.65. Леонардо да Винчи. Штудия всадника. Рисунок.



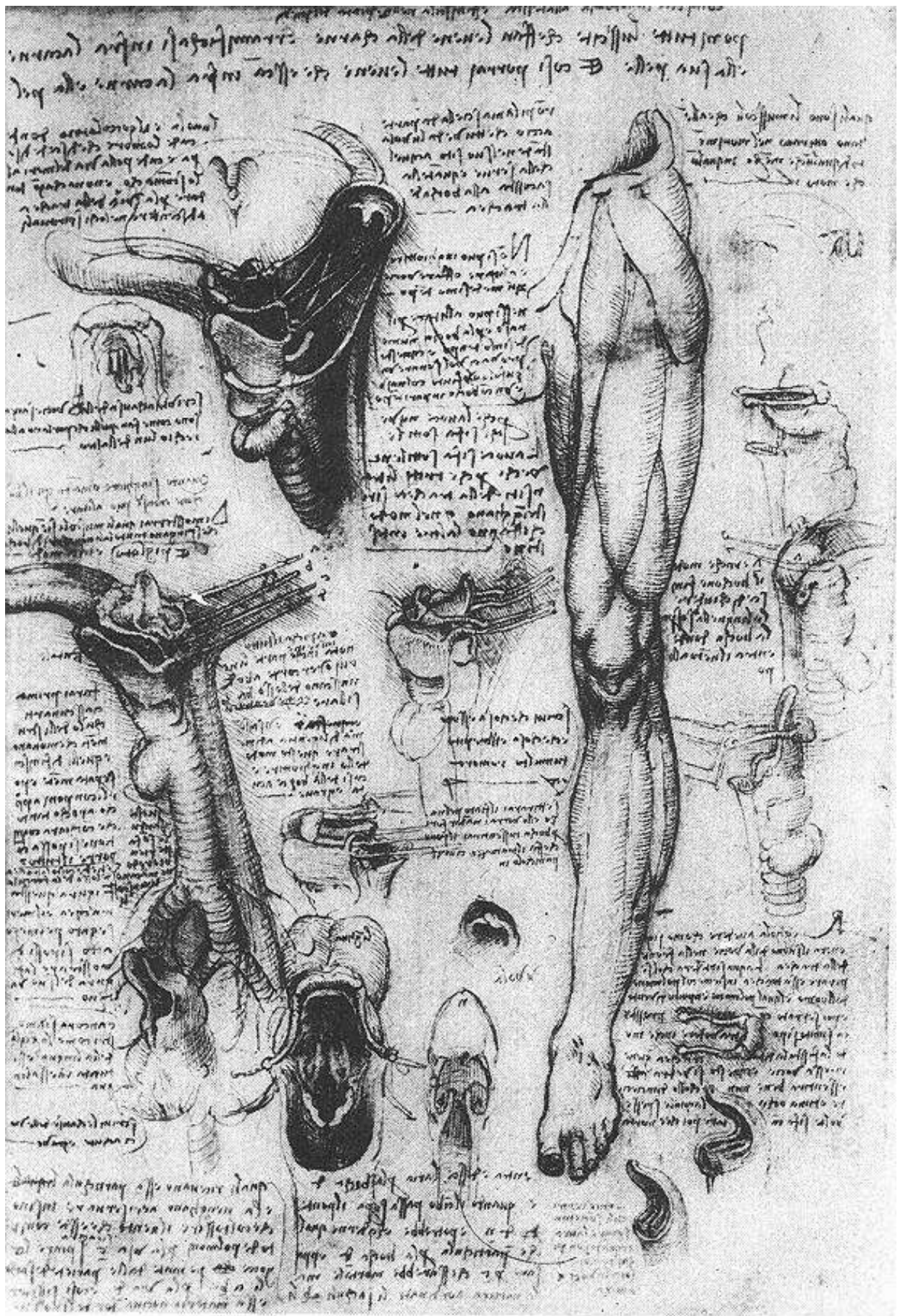
Илл. 99.66. Леонардо да Винчи. Штудия Давида Микеланджело. Рисунок.



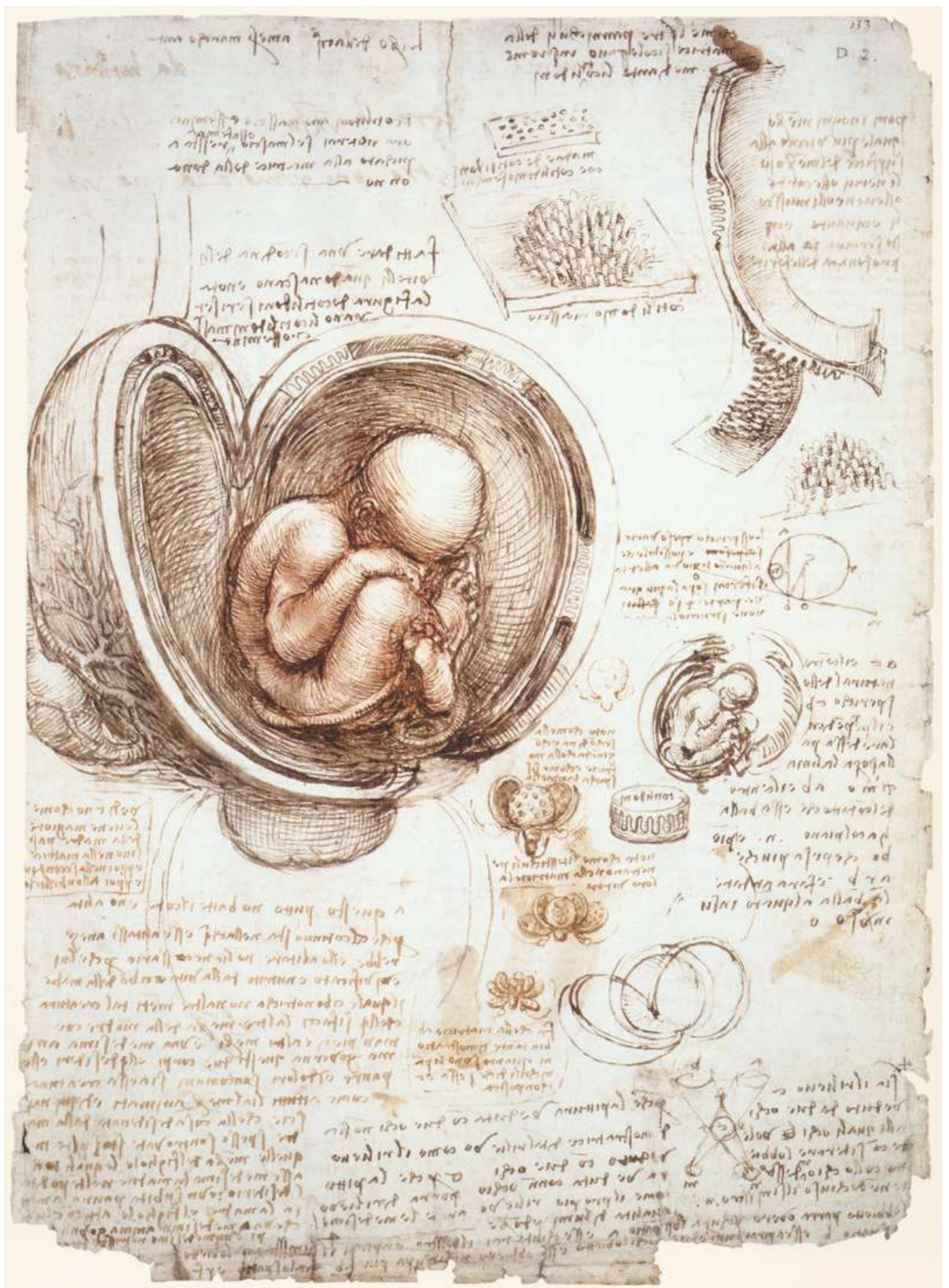
Илл. 99.67. Леонардо да Винчи. Штудии фигур. Рисунок.



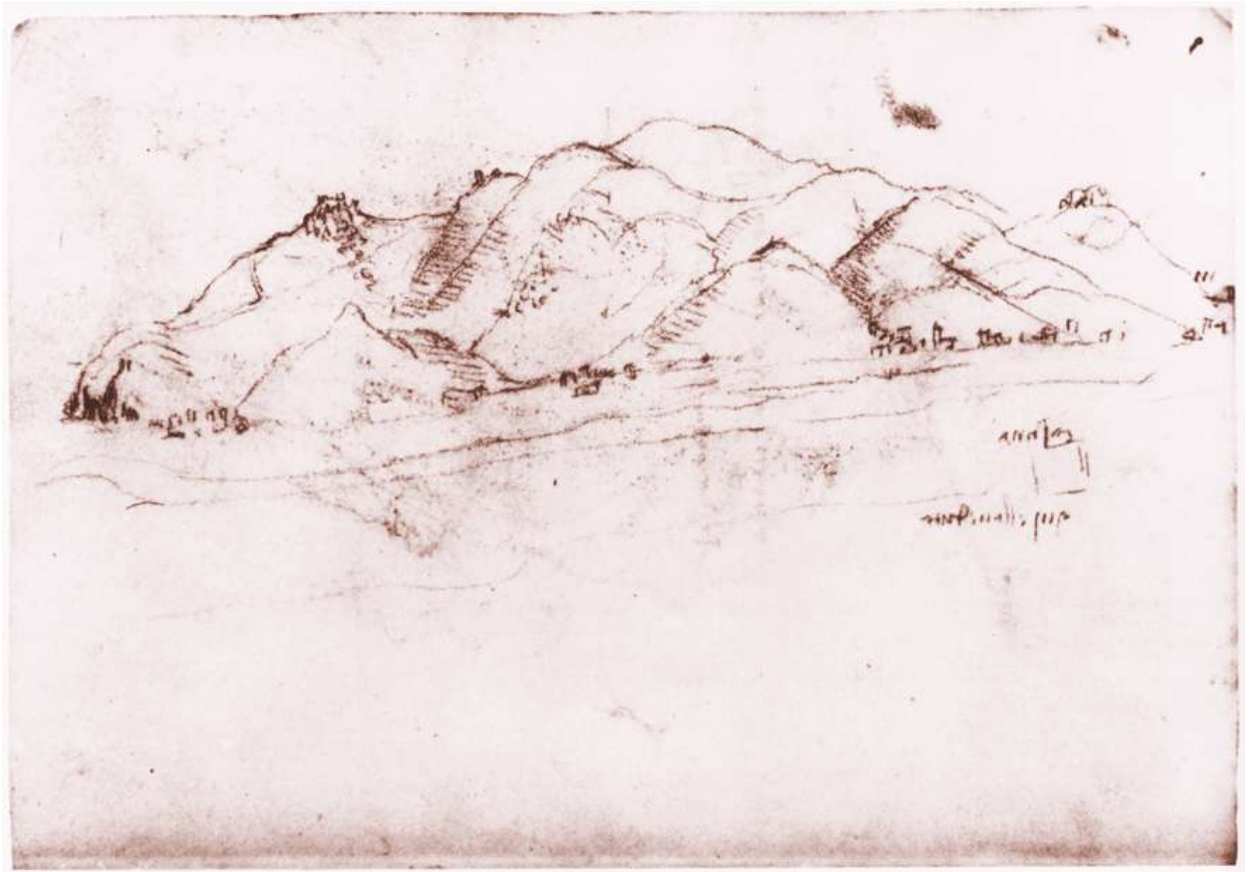
Илл. 99.68. Леонардо да Винчи. Анатомические штудии плеча. Рисунок.



Илл. 99. 69. Леонардо да Винчи. Анатомические штудии (гортань и нога).
Рисунок.



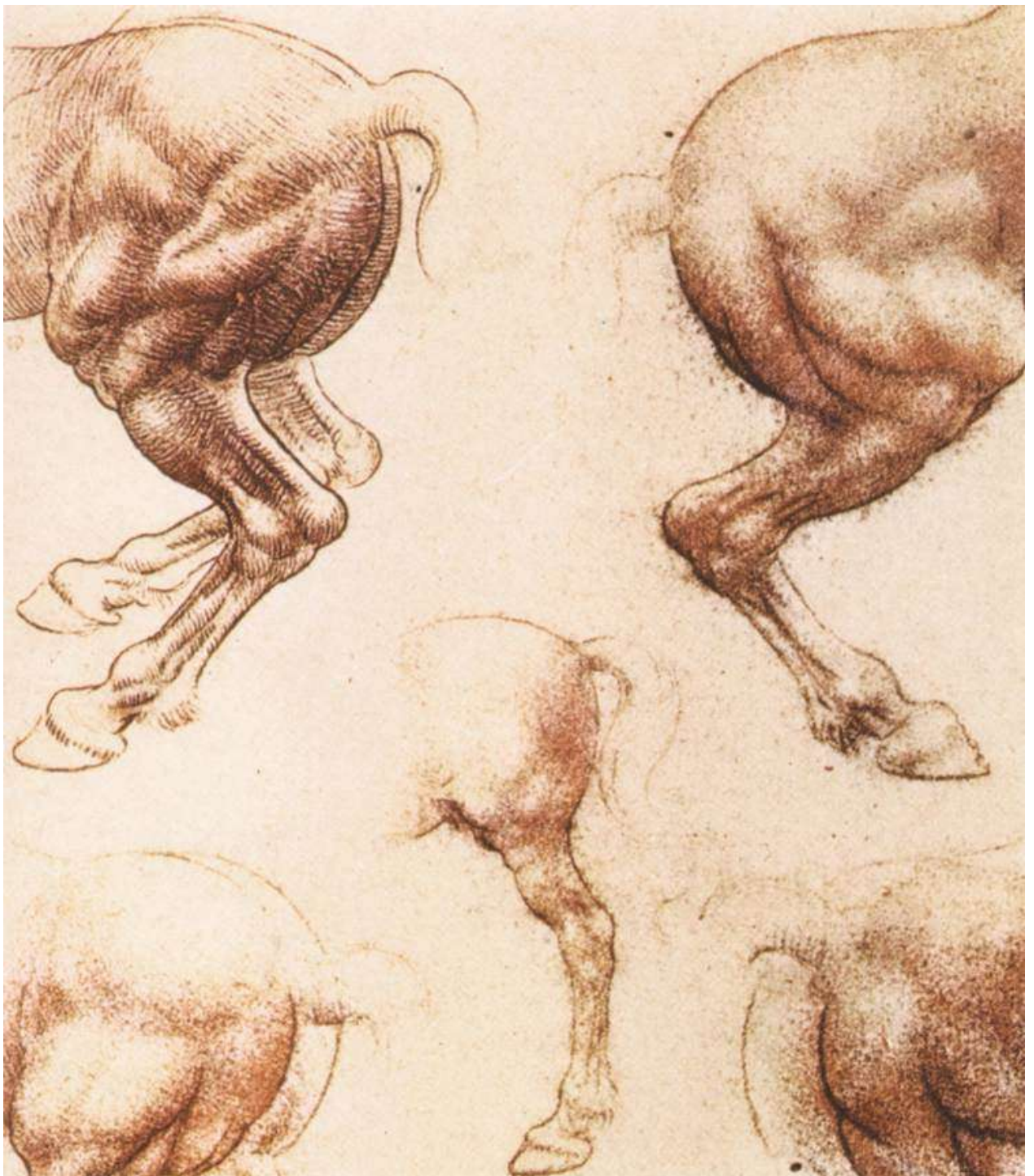
Илл. 99.70. Леонардо да Винчи. Штудии эмбриона. Рисунок.



Илл. 99.71. Леонардо да Винчи. Пейзаж в окрестностях Пизы. Рисунок.



Илл. 99.72. Леонардо да Винчи. Цветок Звезда Вифлеема и другие растения.
Рисунок.



Илл. 99.73. Леонардо да Винчи. Штудии лошадей. Рисунок.



Илл. 99.74. Леонардо да Винчи. Штудии лошадей и других животных.
Рисунок.



Илл. 99.75. Леонардо да Винчи. Штудии кошек, дракона и других животных.
Рисунок.



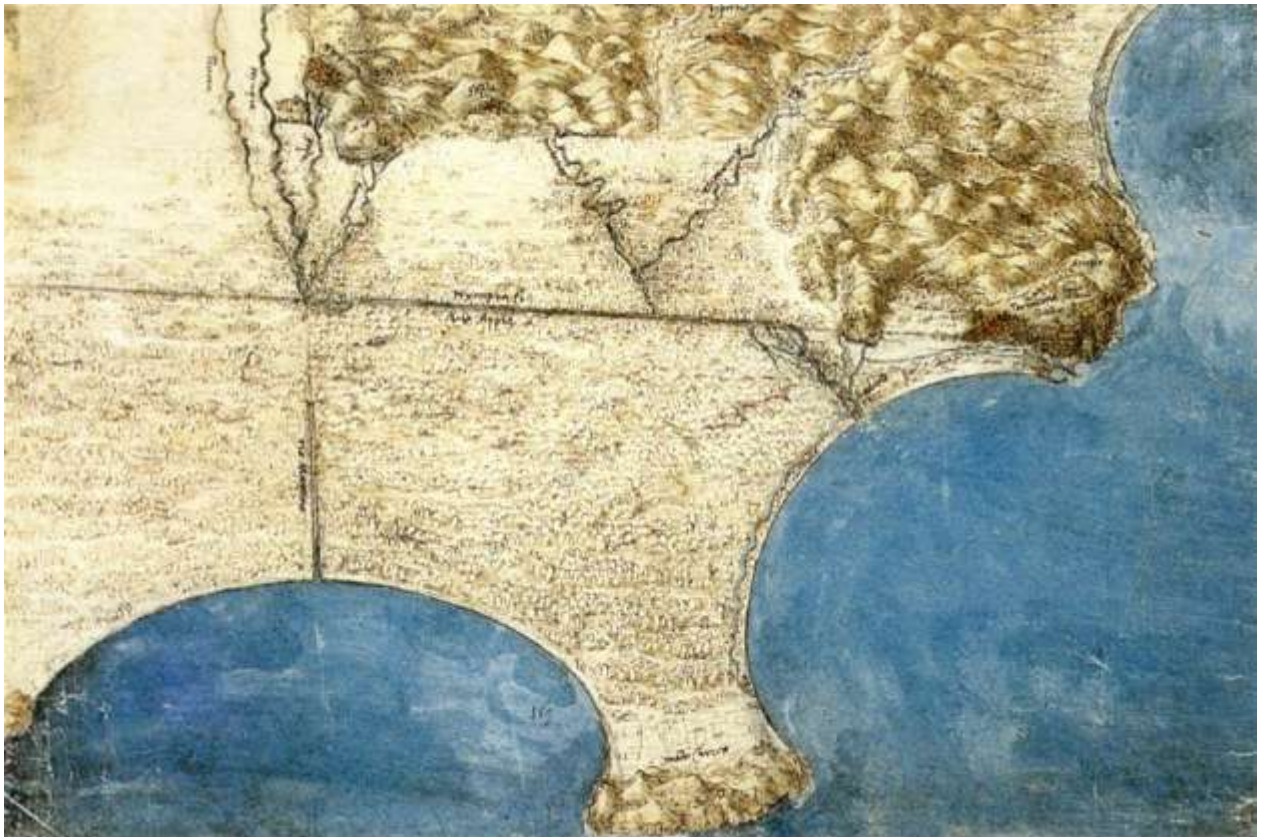
Илл. 99.77. Леонардо да Винчи. Штудии воды. Рисунок.



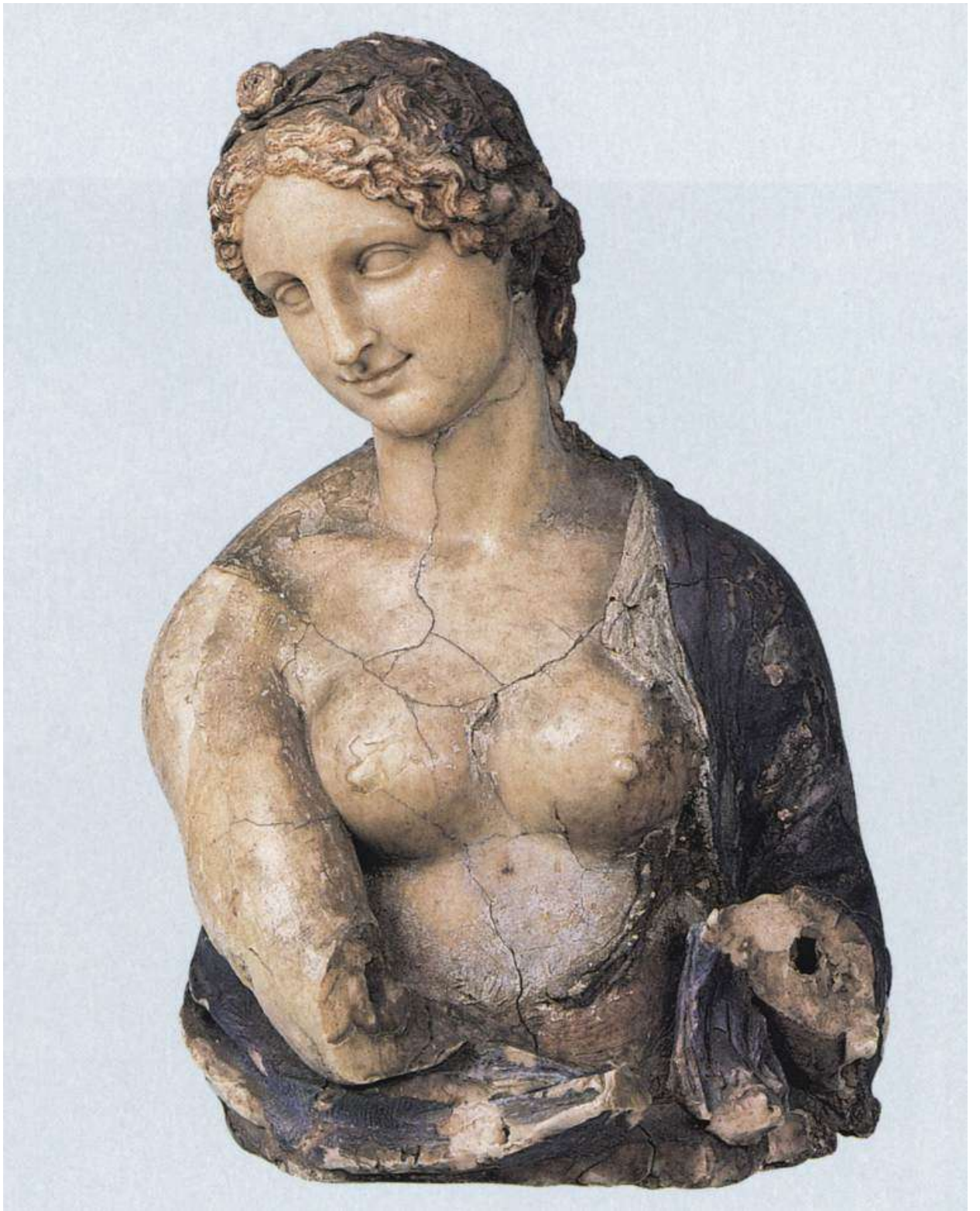
Илл. 99.78. Леонардо да Винчи. План города Имолы.



Илл. 99.79. Леонардо да Винчи. Карта Тосканы и долина реки Кьяна.



Илл. 99.80. Леонардо да Винчи. Вид берега моря с высоты птичьего полета.



Илл. 99.81. Леонардо да Винчи. Бюст Флоры.

Арагонский, путешествовавший по Европе со своим секретарем Антонио де Беатисом, который записал в своем «Дневнике», что он видел у живописца «бесконечное количество книг» и три картины – «Джоконду» ([илл. 99.216](#)), «Св. Анну с Марией и Младенцем Христом» ([илл. 99.118](#)) и «Св. Иоанна Крестителя» ([илл. 99.139](#)), который считается последним произведением художника и хранится в Лувре в Париже. Согласно Вазари, Леонардо умер 2 мая 1517 года на руках у Франциска I. Он был погребен в монастыре Клу, но во время Религиозных войн его могила была уничтожена.

Леонардо предполагал создать «Трактат о живописи»; хотя он никогда не намечал четкого плана своей работы, в его рукописях найдены достаточно подробные заметки на этот счет. Вскоре после смерти его заметки о живописи были приведены в более или менее логический порядок; благодаря этой компилятивной работе, хранящейся в Ватиканской библиотеке, до нас дошли многие тексты Леонардо, оригиналы которых со временем рассеялись и затерялись. Другие фрагменты, написанные собственноручно Леонардо, находятся в Институте и Национальной библиотеке Парижа, Британском музее и Музее Виктории и Альберта в Лондоне, библиотеке Амброзиана в Милане и Национальной библиотеке в Мадриде. Основным принципом теории Леонардо состоял в том, что живопись должна стать инструментом познания, сочетая в себе умозрительные исследования и визуальное наблюдение. Кроме того, в трактате было изложено учение о линейной и воздушной перспективе, о светотени, о пропорциях и о способах изображения разных по своей материальной природе вещей.

Леонардо был первым, кто сопровождал все свои записи рисунками. Собрание его рисунков, обнаруженных после его смерти, огромно, хотя их темы часто повторяются. Среди них были найдены: студии человеческих голов ([илл. 99.82-99.84](#)); эскизы образов для неосуществленных произведений ([илл. 99.85-99.87](#)); студии человеческих фигур ([илл. 99.88-99.92](#)); анатомические студии ([илл. 99.93-99.94](#)); рисунки с изображениями явлений природы ([илл. 99.95-99.98](#)), растений ([илл. 99.99-99.101](#)), животных ([илл. 99.102-99.103](#)); динамичные наброски ([илл. 99.104-99.105](#)); архитектурные студии ([илл. 99.106](#)). Последней работой мастера считается бронзовая конная статуя ([илл. 99.107](#)) высотой 24.3 см из Музея изящных искусств в Будапеште. Среди утраченных произведений Леонардо наиболее знаменита его картина «Леда и лебедь», известная по копиям и вариациям: из галереи Уффици во Флоренции ([илл. 99.108](#)) размером 130×77.5 см, исполненная в 1508-1515 годах; из галереи Боргезе в Риме ([илл. 99.109](#)) размером 112×86 см, исполненная в 1510-1515 годах; из Вилтон-хауса в Солсбери ([илл. 99.110](#)) размером 69.5×73.7 см, исполненная в 1505-1510 годах; из Государственного музея в Касселе ([илл. 99.111](#)), исполненная около 1530 года; а также по подготовительным рисункам ([илл. 99.112-99.114](#)).

Из мастерской Леонардо вышли такие художники, как Джованни Антонио Больтраффио, Франческо Мельци, Андреа Соларио и Бернардино Луини [17, 18].



Илл. 99.82. Леонардо да Винчи. Штудия старика. Рисунок.



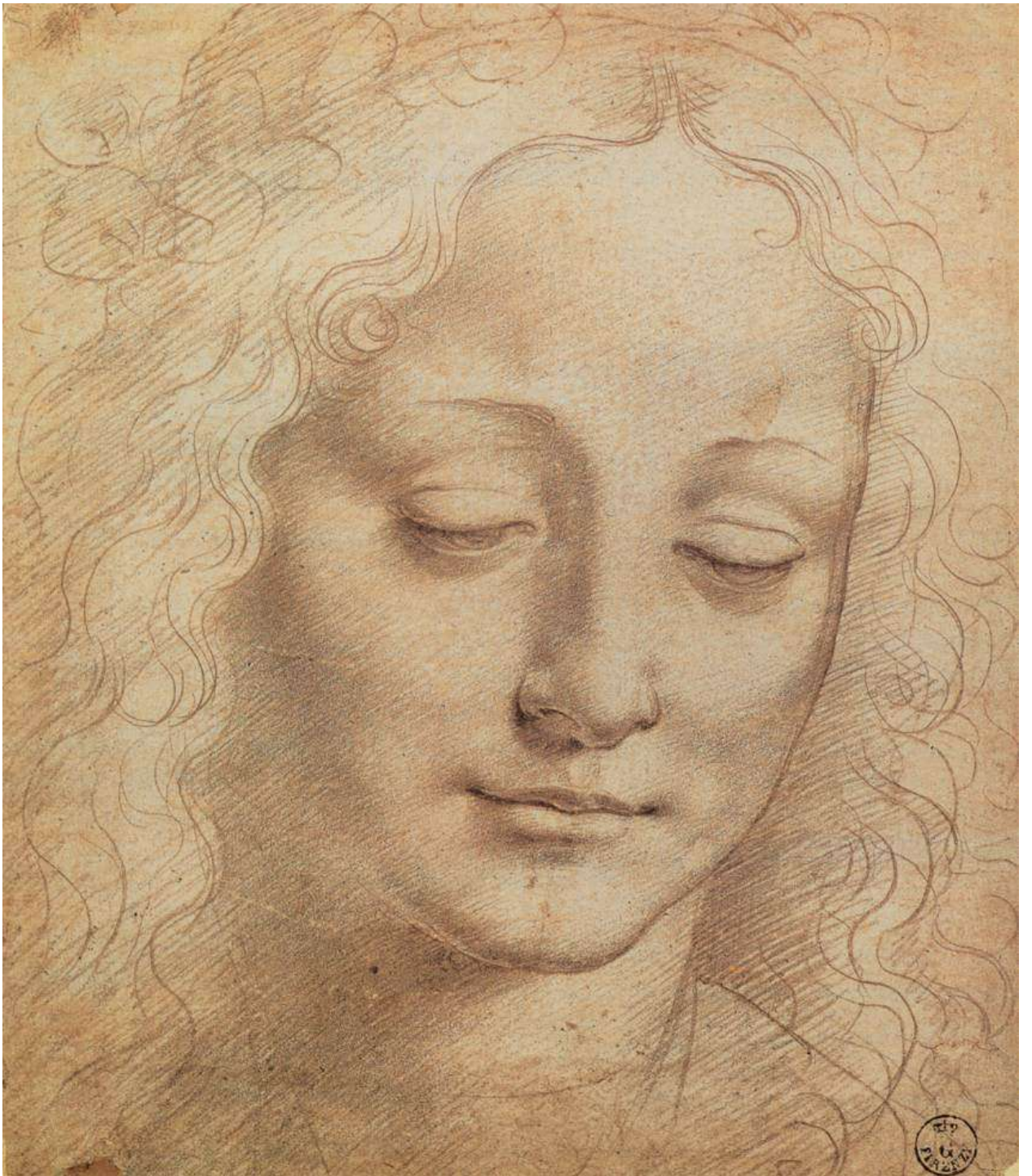
Илл. 99.83. Леонардо да Винчи. Профиль старика. Рисунок.



Илл. 99.84. Леонардо да Винчи. Голова молодой женщины. Рисунок.



Илл. 99.85. Голова Христа в терновом венце. Рисунок.



Илл. 99.86. Леонардо да Винчи. Женская голова. Рисунок.



Илл. 99.87. Леонардо да Винчи. Голова фарисея. Рисунок.



Илл. 99.88. Леонардо да Винчи. Драпировка сидящей фигуры. Рисунок.



Илл. 99.89. Леонардо да Винчи. Сидящий старик. Рисунок.



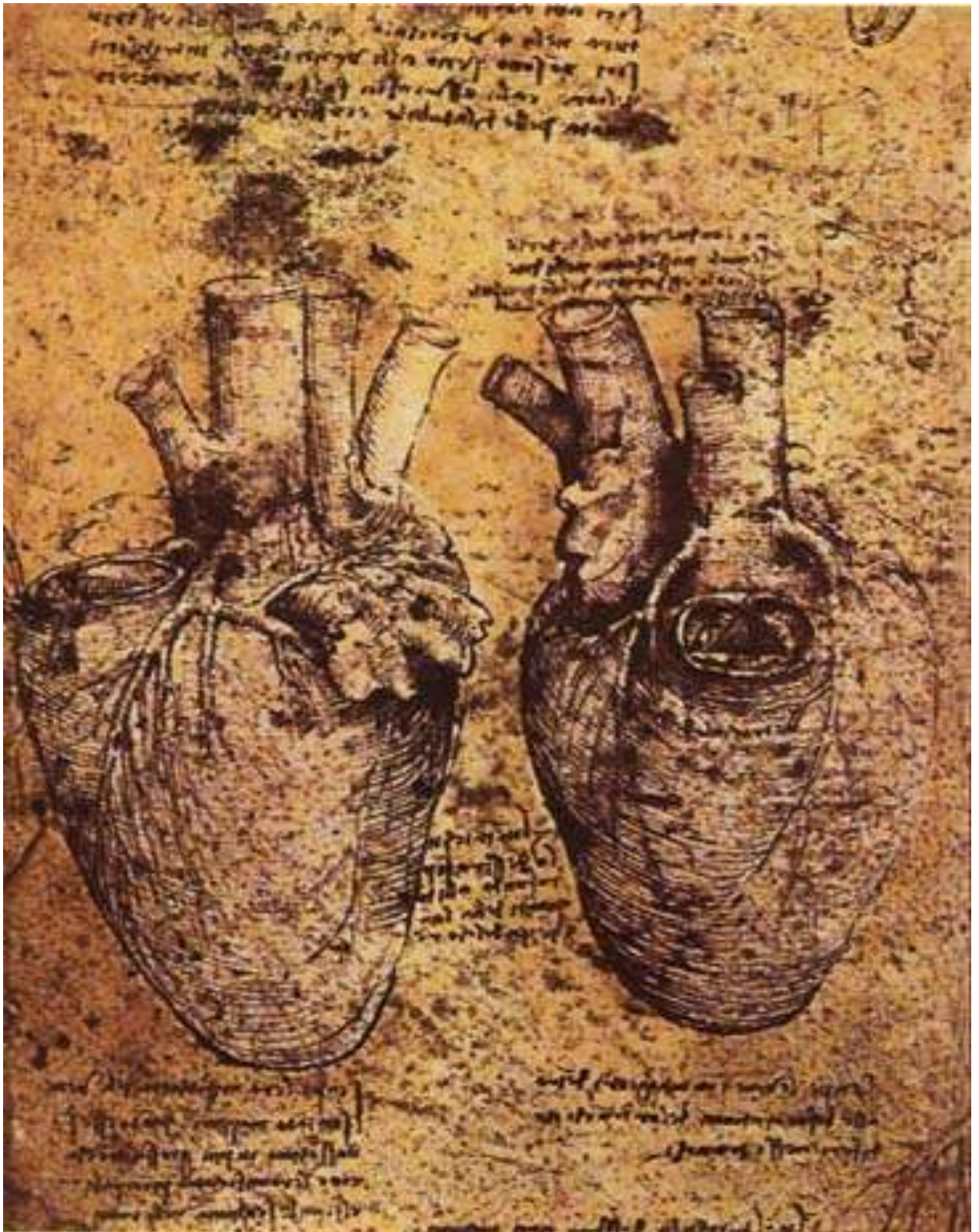
Илл. 99.90. Леонардо да Винчи. Женская фигура в пейзаже. Рисунок.



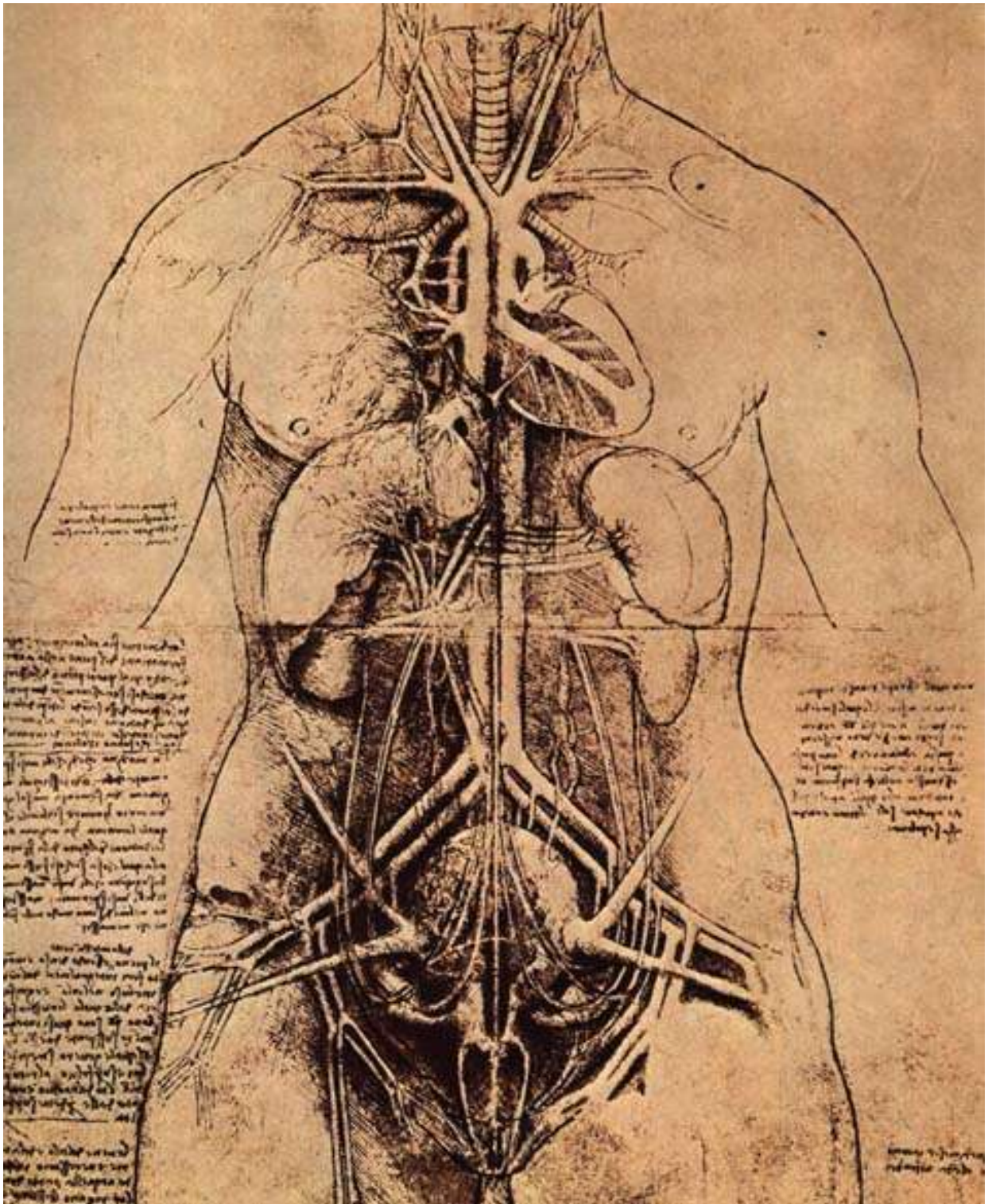
Илл. 99.91. Леонардо да Винчи. Три танцующие фигуры. Рисунок.



Илл. 99.92. Леонардо да Винчи. Фортуна. Рисунок.



Илл. 99.93. Леонардо да Винчи. Сердце и кровеносные сосуды. Рисунок.



Илл. 99.94. Леонардо да Винчи. Женский торс. Рисунок.



Илл. 99.95. Леонардо да Винчи. Ураган, обрушившийся на долину. Рисунок.



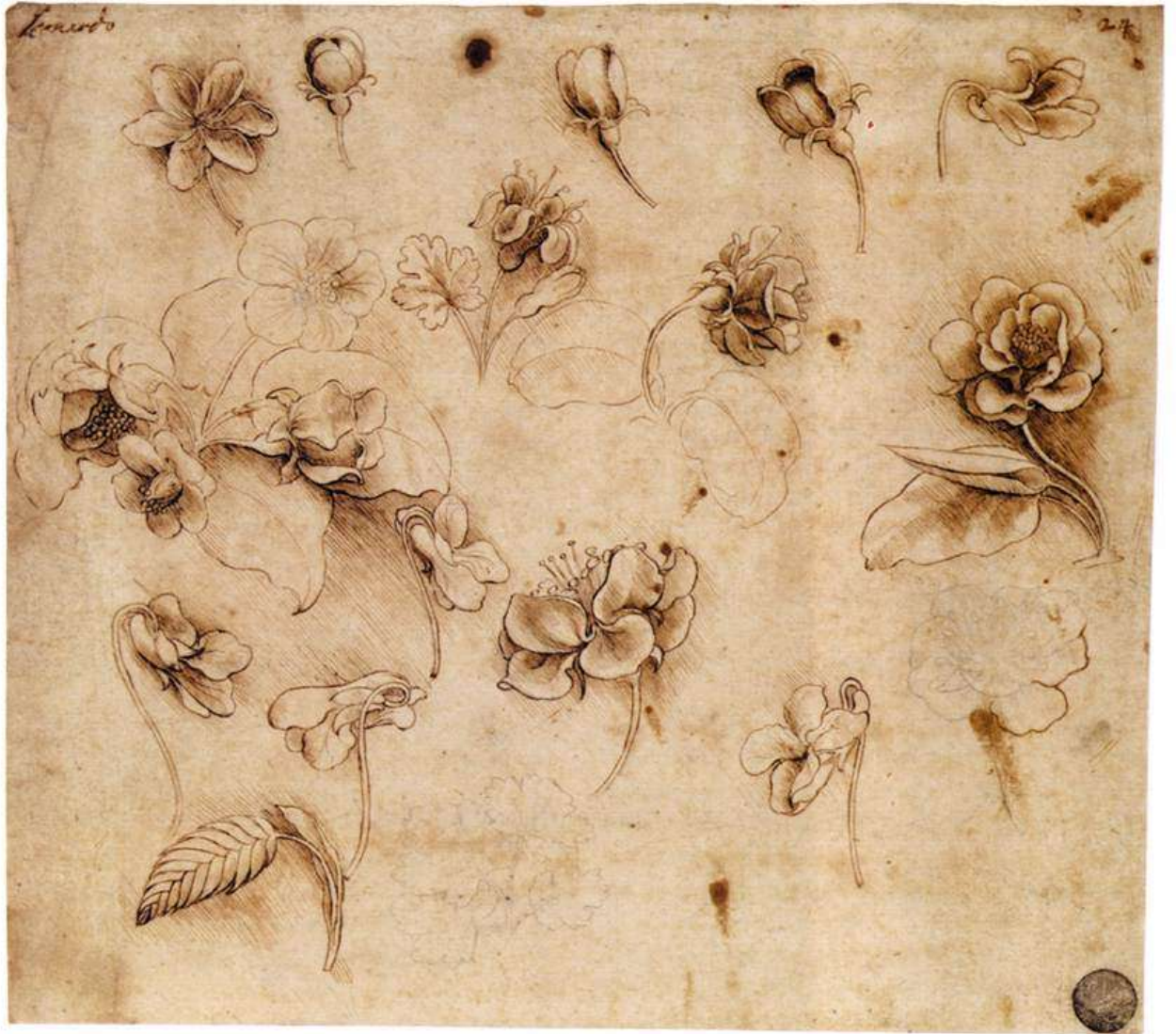
Илл. 99.96. Леонардо да Винчи. Апокалиптический смерч. Рисунок.



Илл. 99.97. Леонардо да Винчи. Скалы и вода в бурю. Рисунок.



Илл. 99.98. Леонардо да Винчи. Потоп. Рисунок.



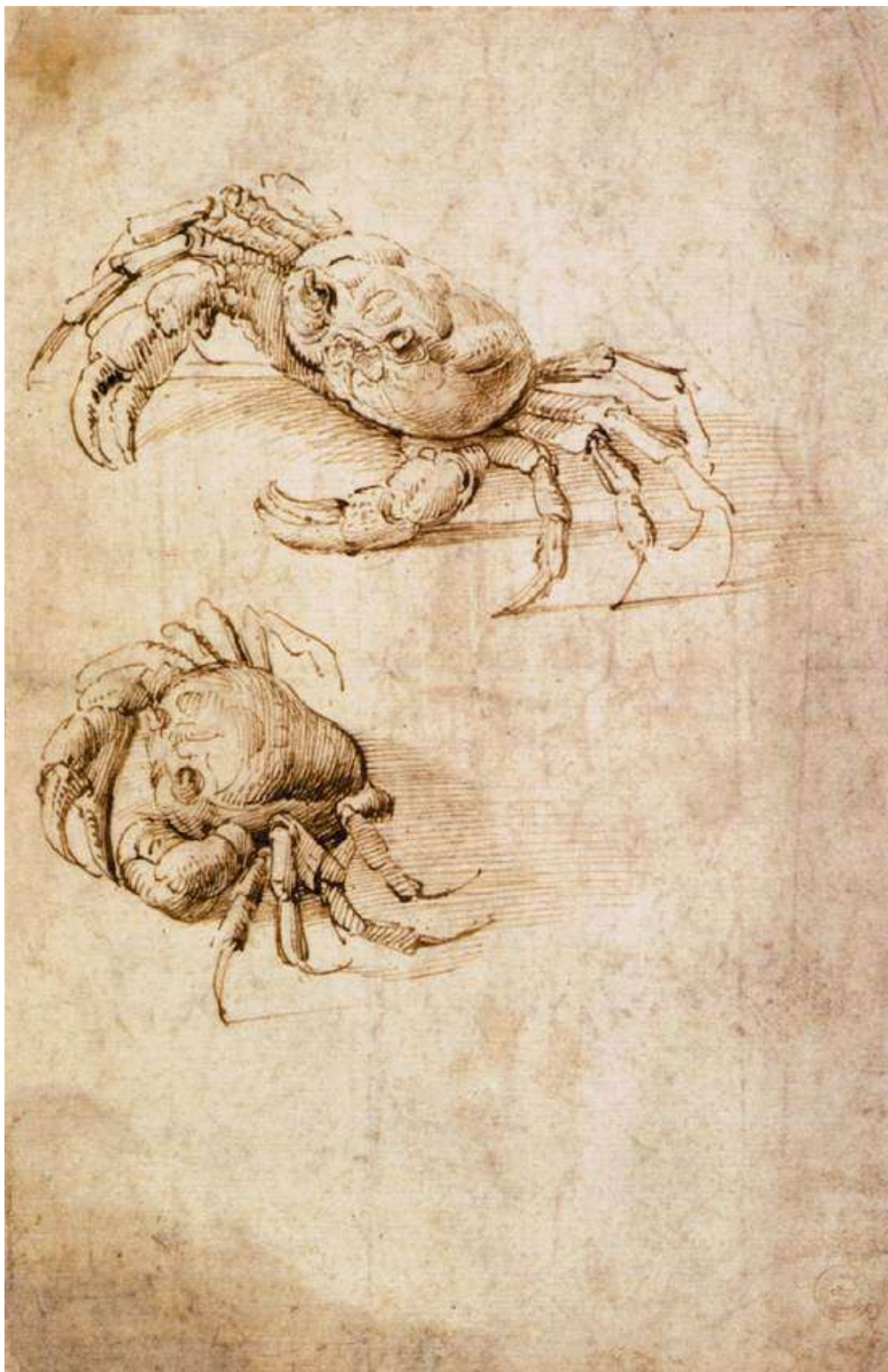
Илл. 99.99. Леонардо да Винчи. Штудии цветов. Рисунок.



Илл. 99.100. Леонардо да Винчи. Цветущие анемоны. Рисунок.



Илл. 99.101. Леонардо да Винчи. Цветущий тростник. Рисунок.



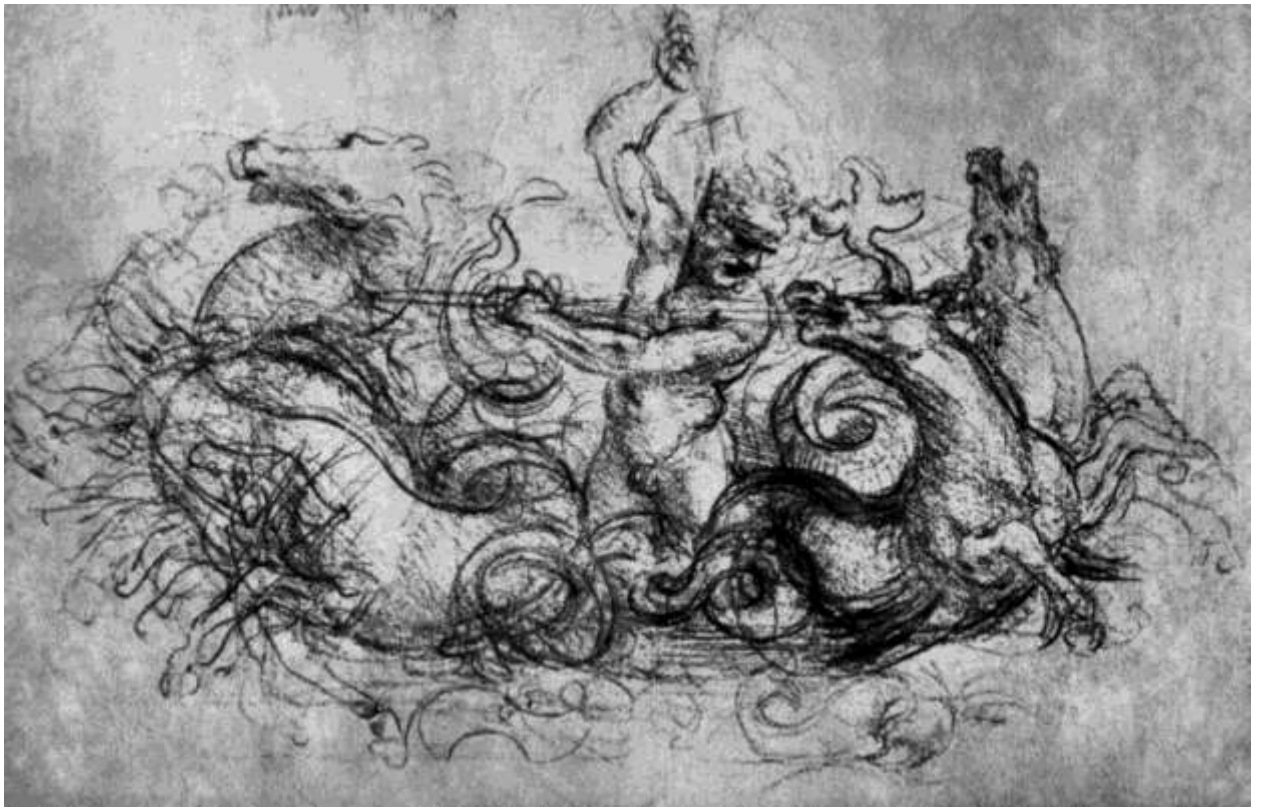
Илл. 99.102. Леонардо да Винчи. Штудии крабов. Рисунок.



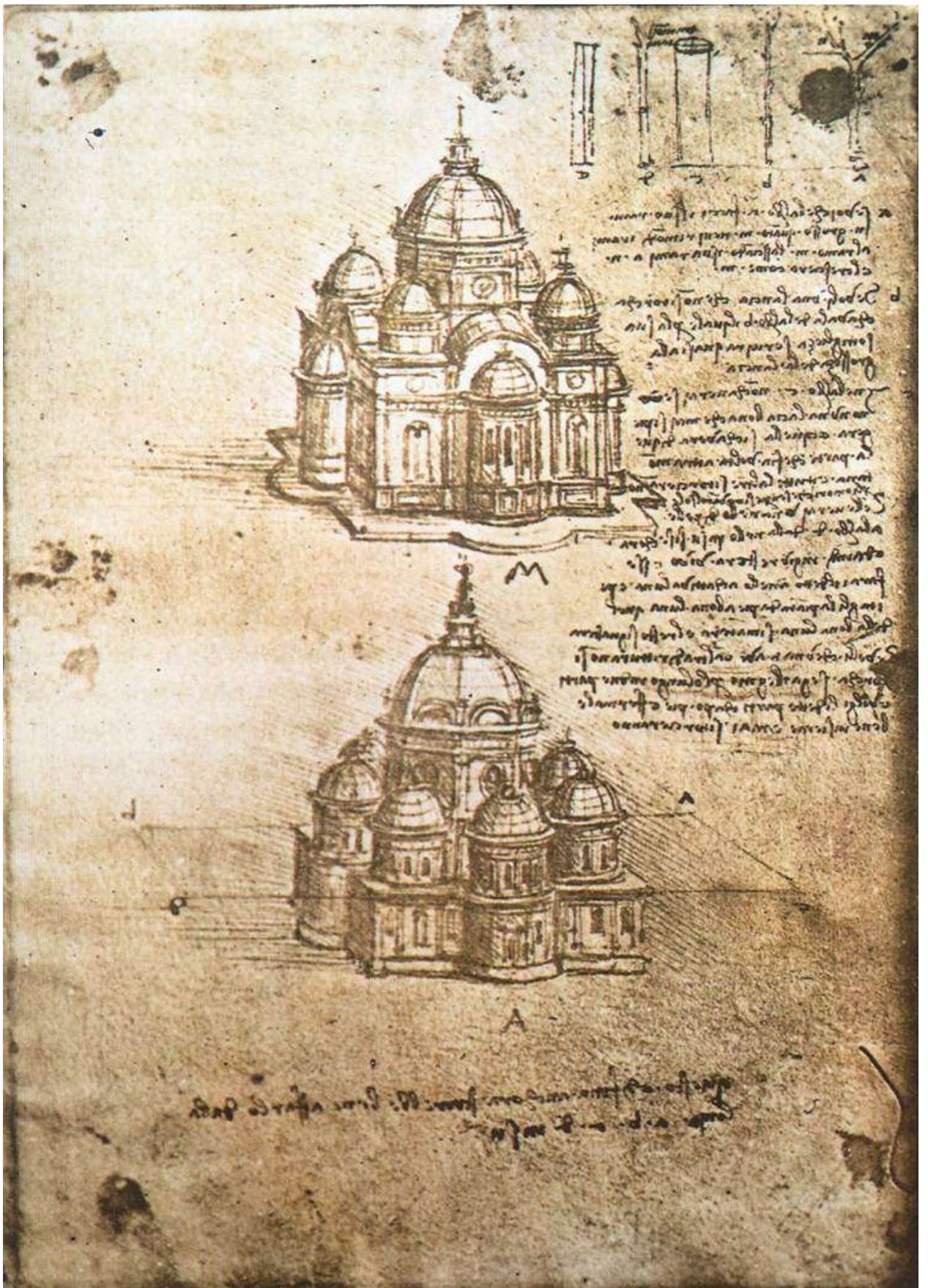
Илл. 99.103. Леонардо да Винчи. Лист с этюдами собаки. Рисунок.



Илл. 99.104. Леонардо да Винчи. Битва с драконом. Рисунок.



Илл. 99.105. Леонардо да Винчи. Нептун. Рисунок.



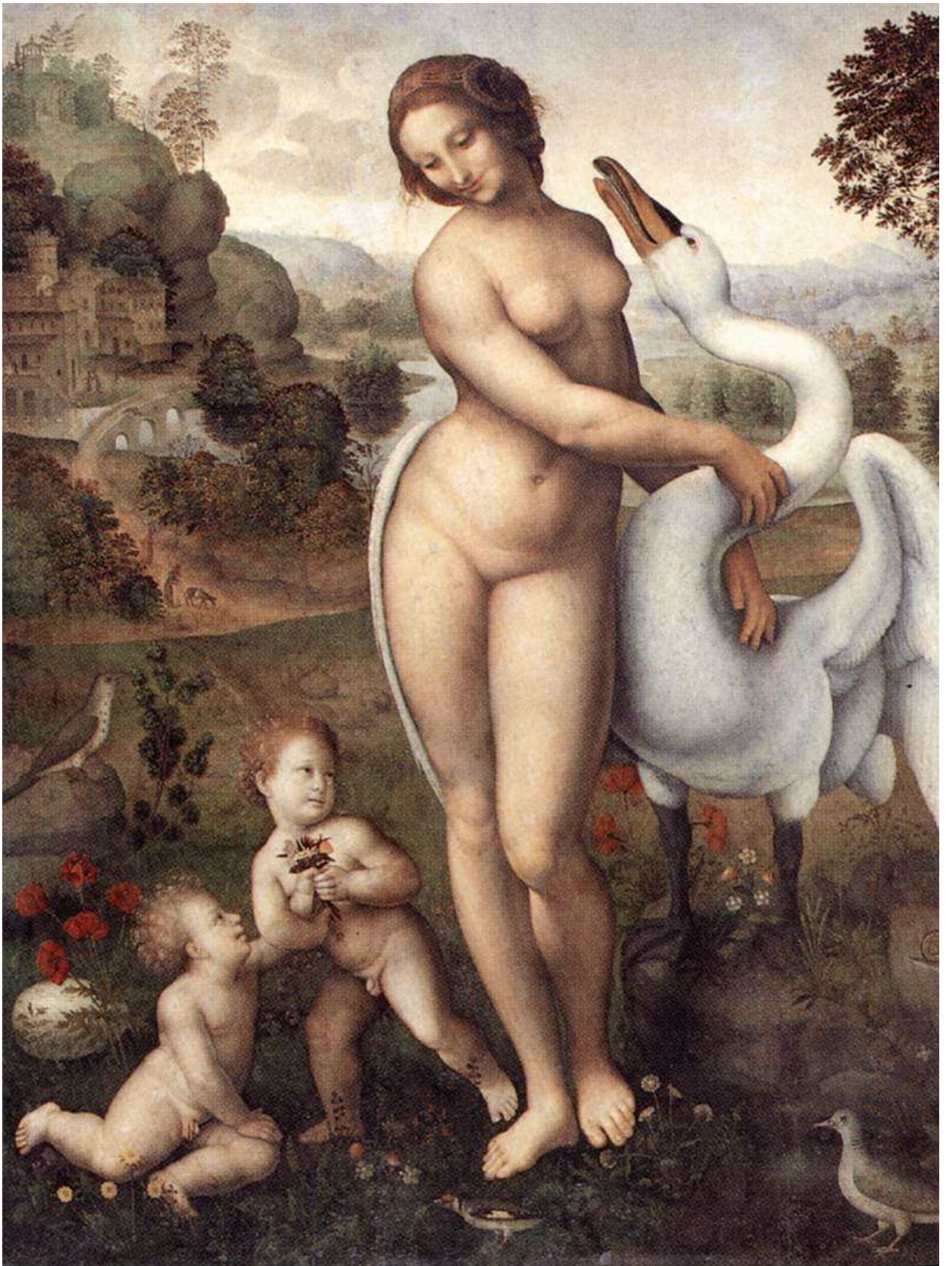
Илл. 99.106. Леонардо да Винчи. Архитектурные штудии. Рисунок.



Илл. 99.107. Леонардо да Винчи. Конная статуя.



Илл. 99.108. Леонардо да Винчи. Леда (копия).



Илл. 99.109. Леонардо да Винчи. Леда (копия).



Илл. 99.110. Леонардо да Винчи. Леда и лебедь (копия).



Илл. 99.111. Леонардо да Винчи. Леда (копия).



Илл. 99.112. Леонардо да Винчи. Леда и лебедь. Рисунок.



Илл. 99.113. Леонардо да Винчи. Штудия коленопреклоненной Леды.
Рисунок.



Илл. 99.114. Леонардо да Винчи. Голова Леды. Рисунок.

В русской художественной литературе жизни Леонардо да Винчи посвящен роман Д.С. Мережковского.

99.2. Религиозные портреты

В этом параграфе обсуждаются произведения Леонардо да Винчи, представляющие традиционный сюжет «Мадонна с Младенцем», а также образы Иоанна Крестителя и св. Иеронима.

99.2.1. Мадонна с Младенцем

Анализируемые произведения. Картина «Мадонна с гвоздикой» ([илл. 99.115](#)) размером 62×47.5 см, созданная в 1478-1480 годах, хранится в Старой пинакотеке в Мюнхене, куда она была приобретена из немецкой частной коллекции. Вокруг этой картины уже давно ведутся споры. Большинство ученых не считают ее подлинным произведением Леонардо, однако Старая пинакотека настаивает на его авторстве, утверждая, что картина является ранним творением его кисти. По мнению специалистов музея, она была исполнена в период пребывания Леонардо в мастерской Верроккьо [51].

Картина «Мадонна Бенуа» или «Мадонна с гвоздикой» ([илл. 99.116](#)) размером 49.5×31.5 см, созданная около 1478 года, хранится в Эрмитаже в Санкт-Петербурге, куда она была продана в 1914 году. Она названа по имени ее последнего владельца – русского архитектора Леонтия Николаевича Бенуа [54]. Вот как описывает события 1898 года, связанные с историей этой картины брат ее владельца, А.Н. Бенуа: «Несмотря, однако, на то, что я всем существом рвался в Париж, мне пришлось, внемля настойчивым просьбам брата Леонтия и его жены, еще на целый день остановиться в Берлине. Дело в том, что они мне поручили показать принадлежащую им картину – знаменитому Боду (немецкому искусствоведу и музейному деятелю, директору Королевского музея в Берлине, а затем генеральному директору берлинских Государственных музеев, крупнейшему знатоку европейского искусства, особенно голландского). Эта картина представляла собой исключительную ценность. То была та самая «Мадонна с гвоздикой», которая в собрании Сапожниковых в Астрахани считалась за произведение Леонардо да Винчи и которая ныне всеми авторитетами за таковое и признана, войдя в историю искусства под названием «Мадонны Бенуа».

В сущности, это название «Мадонна Бенуа» нельзя считать обоснованным; оно «не заслужено» нашей фамилией, но так ее окрестил Э.К. Липгардт (живописец позднеакадемической русской школы, в годы, о которых идет речь, - хранитель картинной галереи Императорского Эрмитажа), который через несколько лет добился того, чтобы картина была уступлена Эрмитажу. Я же предлагал тогда в Берлине другое наименование, а именно «Мадонна из дома Сапожниковых», и действительно, в астраханском доме родителей моей золовки эта картина находилась в



Илл. 99.115. Леонардо да Винчи. Мадонна с гвоздикой.



Илл. 99.116. Леонардо да Винчи. Мадонна Бенуа.

течение почти целого века, после того, как она (так гласит предание) была куплена дедом Марии Александровны (Сапожниковой, жены Леонтия Николаевича Бенуа) у какой-то труппы странствующих актеров. Далее в глубину времени ее происхождение, к сожалению, нельзя проследить, документальный ее след теряется с самого момента ее создания в 80-х годах XV в. во Флоренции. Лишь существование нескольких копий с нее конца XV и начала XVI в. показывает, что она пользовалась исключительной славой в свое время.

Я лично тогда не совсем верил в авторство знаменитейшего художника, но этого признания мне нечего сейчас особенно стыдиться, раз такой же скепсис я встретил в лице всех тех немецких и французских светил, которым я эту картину показал.

Имея перед собой всего один день, я должен был так распорядиться временем, чтобы за эти несколько часов повидать всех тех, мнение которых было интересно узнать. Переночевав в отеле, я и отправился с самого утра в хорошо мне знакомый Старый музей к самому Боду, но его я там не застал. Очередное воспаление кожных вен заставляло знаменитого ученого не покидать своего ложа. Достаточно, однако, было, чтобы я освободил картину от бумаги, в которую она была завернута, чтобы сразу возбудить живейший интерес во всем персонале музейных хранителей и чтобы один из них (кажется, Маковский) тотчас же протелефонировал Боду с просьбой меня принять. Особенно же страстный интерес вызвала наша картина в профессоре Мюллере Вальде, оказавшемся случайно тогда в музее. Он буквально вцепился в нее, потащил ее в музейную фотографическую мастерскую для произведения с нее нескольких снимков, после чего он же понес ее в Гравюрный кабинет, желая ее продемонстрировать и Максу Фридендеру (немецкому историку искусства, директору картинной галереи Государственных музеев Берлина, который, как и Боду, относился к числу музейных работников-знатоков и специалистов в избранной области искусства). Когда же подошел час, назначенный мне Боду в его особняке, я отправился к нему, не сомневаясь, что он разрешит все сомнения. Лежа в постели, мучимый сильными болями знаменитый господин тайный советник взял картину в руки, добрых четверть часа вертел ее перед собой на все лады, то поднося ее к самому носу, то отдаляя ее на всю длину вытянутой руки, и, наконец, изрек свой приговор, который гласил буквально так: «Нет! Это не Леонардо, но возможно, что это произведение кого-нибудь из соучеников Леонардо по мастерской Верроккио». Этот пифический ответ я сообщил затем Мюллеру Вальде, и тогда последний предложил мне картину тотчас же продать, - у него-де имеется кто-то в виду для этой покупки. Я ответил, что мой брат с картиной не желает расстаться, чем беспредельно огорчил почтенного профессора, уже замечавшего о том, что Мадонна останется за Берлином. Так, ничего положительного не добившись, я повез Леонардо в Париж, где это бесценное произведение и пребывало затем целый год частью у меня в моей более чем скромной квартирке на рю Деламбре, частью у старичка реставратора де Низрада, которого мне горячо рекомендовал

Камиль Бенуа, кстати сказать, тоже с авторством Леонардо не соглашавшийся. Реставрация ограничилась снятием старого пожелтевшего лака и некоторых грубоватых записей; вообще же картина была в отличной сохранности, после того, что еще в 1820-х годах она была переведена с дерева на холст искусным русским реставратором Митрохиным (он был назначен на должность технического реставратора картинной галереи Эрмитажа в 1801 году и проработал здесь более сорока лет).

Приведу тут же два других мнения о «Мадонне Бенуа» парижских ученых – Лафнестра и Эжена Мюнца. Первый объявил, что картина – XVI в. и на Леонардо просто не похожа; второй высказал мнение, что ее писал какой-либо нидерландский подражатель Леонардо. Через восемь лет, а именно осенью 1906 г., получилось нечто вроде последствия моей встречи с Мюллером Вальде в Берлине 1898 г. Я был как раз занят, вместе с Дягилевым и Бакстом, устройством большой Русской выставки в Гранд Палас, и вокруг шла неистовая стукотня обойщиков и плотников, когда мне подали карточку, на которой стояло: «Профессор Доктор Мюллер Вальде», и не успел я согласиться его принять, как на меня налетела его собственная персона с криком: «Теперь я твердо убежден: ваша Мадонна – Леонардо!». Тут же не присев, не давая мне опомниться, красный от волнения, он стал вытаскивать из огромного, туго набитого портфеля кипу фотографий тех несомненных рисунков Леонардо, которые являлись в его глазах (и на самом деле) подтверждением его уверенности в авторстве великого мастера» [69].

Вернемся к обсуждаемым произведениям Леонардо. Картина «Мадонна Литта» ([илл. 99.117](#)) размером 42×33 см, созданная в 1490-1491 годах, хранится в Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Ее название происходит от имени ее предыдущего владельца – миланского графа Антонио Литта, из коллекции которого картина была приобретена Эрмитажем в 1865 году [54].

Картина «Св. Анна с Марией и Младенцем Христом» ([илл. 99.118](#)) размером 168×130 см, созданная около 1510 года, хранится в Лувре в Париже, куда она поступила в 1636 году. Картина была начата в Милане и закончена учениками Леонардо во Франции [24, 33, 43].

Картина «Мадонна в гроте» ([илл. 99.119](#)) размером 199×122 см, созданная в 1483-1486 годах, хранится в Лувре в Париже. Заказ на эту алтарную картину поступил 25 апреля 1483 года от религиозного братства Непорочного зачатия. Она была исполнена во время пребывания художника в Милане и предназначалась для алтаря капеллы Иммаколата местной церкви Сан-Франческо Гранде, ныне разрушенной. Однако расхождения по поводу гонорара привели к тому, что художник оставил ее у себя и прекратил работу над ней. И все же между 1490 и 1494 годами картина была закончена. Предполагается, что какое-то время она находилась в храме, но Леонардо сам заменил оригинал копией, выполненной под его наблюдением Амброджо де Предисом, которая ныне находится в Национальной галерее в Лондоне. Считается, что затем Леонардо подарил картину французскому королю Людовику XII в благодарность за разрешение спора о гонораре между художником и заказчиками. Картина оказала большое влияние на живопись



Илл. 99.117. Леонардо да Винчи. Мадонна Литта.



Илл. 99.118. Леонардо да Винчи. Св. Анна с Марией и Младенцем Христом.



Илл. 99.119. Леонардо да Винчи. Мадонна в гроте.

Ломбардии: на протяжении десятилетий появлялись ее многочисленные копии, подражания и интерпретации в самых разных техниках и стилях [25, 33, 43].

Картина «Мадонна в скалах» ([илл. 99.120](#)) размером 189.5×120 см, созданная в 1495-1508 годах, хранится в Национальной галерее Лондона. В 1785 году ее купил английский коллекционер Джейвин Хамильтон, а в 1898 году она поступила в Национальную галерею [33].

Действующие лица. Дева Мария присутствует на всех картинах, причем на [илл. 99.118](#) она расположена в центре на переднем плане на коленях у св. Анны, а на [илл. 99.119](#) и [99.120](#) – в центре и чуть сзади. На [илл. 99.116](#) она совсем юная девушка (почти девочка), а на остальных картинах более взрослая, но примерно одного возраста. На [илл. 99.116](#) у нее совсем худенькая фигурка, на [илл. 99.119](#) и [99.120](#) она более крупная, но очень стройная, а на [илл. 99.115](#), [99.117](#) и [99.118](#) она несколько полнее. Тип ее лица различен на разных картинах. На [илл. 99.115](#) она наименее красива, на [илл. 99.116](#) по-детски очаровательна, на [илл. 99.118](#) у нее приятное лицо, а на [илл. 99.117](#) и [99.119-99.120](#) Леонардо представил два различных идеала женской красоты. У нее маленькие глаза на [илл. 99.115](#) и [99.116](#) (очень выразительные на [илл. 99.116](#)), крупные, но узкие на [илл. 99.118](#), и совершенно прекрасные, «бездонные» на [илл. 99.117](#) и [99.119-99.120](#). У нее высокий и чистый лоб на [илл. 99.115-99.116](#) и [99.119-99.120](#) и менее высокий - на [илл. 99.117](#) и особенно на [илл. 99.118](#). Ее коричневые волосы, наиболее светлые на [илл. 99.115](#) и [99.116](#), и почти черные на [илл. 99.117](#), расчесаны на прямой пробор и уложены в различные прически на разных картинах. На [илл. 99.115](#) и [99.116](#) голова Мадонны обернута тонкими косами, которые стягивают волосы на темени; сзади же они свободно падают на спину красивыми волнами, закрывая ей уши на [илл. 99.115](#) и оставляя их открытыми на [илл. 99.116](#). На [илл. 99.117](#) у Мадонны гладкая прическа, закрывающая уши, а на [илл. 99.118-99.120](#) прическа более свободна, причем на [илл. 99.119-99.120](#) вьющиеся волосы Девы Марии с бликами света нарисованы исключительно. На [илл. 99.116](#) и [99.120](#) над головой Мадонны парит прозрачный нимб. У нее прямой, немного острый нос, наиболее красивый на [илл. 99.117](#) и наименее удачный на [илл. 99.118](#). У нее маленький рот на [илл. 99.115](#) и более широкий с полными губами на остальных картинах. Ее одежда также различна на разных картинах. На [илл. 99.115](#) на ней темно-красное платье, поверх которого надет вышитый на груди голубой сарафан, а на плечи наброшен такого же цвета голубой плащ с желтой подкладкой. Ворот платья оставляет открытой высокую шею. Рукава платья дважды перетянуты ниже плеч. Верх сарафана обшит желтой тесьмой с красными украшениями. Его полы скрепляет овальная золотая брошь с крупным фиолетовым камнем в центре. На [илл. 99.116](#) Мадонна одета в зеленое шелковое платье с широкими рукавами до локтей, ниже которых видны узкие рукава коричневой нижней одежды. Широкий вырез платья, обшитый желтой тесьмой, оставляет открытыми плечи и шею Мадонны. Овальная золотая брошь на груди имеет синий камень. Ее ноги обернуты синим плащом. На [илл. 99.117](#) Дева Мария



Илл. 99.120. Леонардо да Винчи. Мадонна в скалах.

одета более традиционно. На ней ярко-красное платье для кормления, через вырез которого видна ее полная правая грудь, и наброшенный на плечи тонкий синий плащ с золотистой подкладкой. Из-под выреза платья видна тонкая полоска белой нижней одежды. На [илл. 99.118](#) Дева Мария одета в красное платье из тонкой материи и обернутое вокруг туловища лилово-сероватое покрывало. Платье имеет очень глубокий вырез, из-под которого видна ее розовая нижняя одежда. Наконец, на [илл. 99.119](#) и [99.120](#) Мадонна закутана в темно-синий шелковый плащ с золотистой подкладкой, полы которого на груди скреплены овальной золотой брошью с большим синим камнем. В волосы Мадонны на [илл. 99.115](#) и [99.116](#) вплетена лента, а на [илл. 99.117](#) ее голову украшает модная темная шляпка, прозрачная лента от которой спускается ей на левое плечо. На [илл. 99.118](#) ее ноги босы. На [илл. 99.115](#) Дева Мария в левой руке держит цветок красной гвоздики (символ крови), а на [илл. 99.116](#) в правой руке – веточку с двумя сиреневыми цветками по четыре лепестка (символ креста) и ветку с листьями в левой.

Младенец Иисус также присутствует на всех картинах, причем на [илл. 99.118-99.120](#) Он находится справа на переднем плане. На всех картинах Он довольно крупный, Ему не меньше года. Его изображения на [илл. 99.115](#) и [99.116](#) очень похожи друг на друга. Здесь Он очень толстенький, с большой головой, объемность которой подчеркнута светотенью, с небольшими глазками, высоким лбом, редкими темными волосиками, толстыми щечками, маленьким носиком, ртом и подбородком. На остальных картинах Он не столь толст, с очаровательным личиком, крупными глазками и кудрявыми коричневыми волосиками. На всех картинах Он полностью обнажен. На [илл. 99.117](#) правой ручкой Он держит материнскую грудь, а левой – щегла (символ Его крови). На [илл. 99.118](#) обеими ручками Он держит белого агнца (символ Страстей Господних). На [илл. 99.116](#) и [99.120](#) Он отмечен прозрачным нимбом.

Св. Анна присутствует на [илл. 99.118](#) (позади Девы Марии). Почти такого же возраста, как и Мадонна, с высокой шеей, узким красивым лицом, большими глазами, высоким лбом, темными волнистыми волосами, расчесанными на прямой пробор и спадающими ей на плечи, крупным прямым носом, широким ртом и массивным подбородком, она одета в серое платье с темной юбкой. В ее волосах виден головной платок, а ее ноги босы.

Маленький Иоанн Креститель присутствует на [илл. 99.119](#) и [99.120](#) (слева). Немного старше и крупнее Иисуса, но столь же очаровательный (и вообще похожий на Него), он также полностью обнажен. На [илл. 99.120](#) он отмечен прозрачным нимбом, а на правое плечо положил свой атрибут – маленький крестик на длинном тонком древке.

Ангел также присутствует только на [илл. 99.119](#) и [99.120](#) (справа). Юный, немного меньше Девы Марии, красивым тонким лицом похожий на нее, с большими коричневыми крыльями, он одет в светлую тунику с длинными узкими рукавами и красный плащ с зеленой подкладкой. На [илл. 99.119](#) рукав туники ниже плеча перетянут, из-за чего он кажется широким. Ангел нимбом не отмечен.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 99.115](#) задумчивая Мадонна сидит лицом к зрителю и, опустив глаза, показывает Младенцу Иисусу цветок гвоздики. Тот, сидя на парапете, широко расставив ножки и подняв головку, с едва заметной улыбкой, тянется к цветку обеими ручками. Его печальный взгляд устремлен к небу.

На [илл. 99.116](#) Мадонна, сидя в полупрофиль к зрителю и улыбаясь, протягивает Младенцу левой рукой веточку с цветами. Младенец у нее на левом колене, с большим интересом смотрит на цветы, пытаясь взять веточку правой ручкой, а левой придерживая руку матери. Художник удивительно тонко передал нежность отношений юной матери и Сына.

На [илл. 99.117](#) Мадонна, сидящая почти в профиль к зрителю, держит Младенца обеими руками и кормит Его грудью. Она с нежной улыбкой смотрит на Него, а Он, с немного сонным выражением лица, скосил правый глаз на зрителя - прием, возможно, заимствованный у Амброджо Лоренцетти ([илл. 11.13](#)).

Картина ([илл. 99.118](#)) имеет параллели в произведениях Мазолино да Паникале и Мазаччо ([илл. 32.1](#)), а также Хайме Басо Хакомара ([илл. 48.1](#)). Св. Анна (символизирующая Церковь) держит на коленях взрослую Деву Марию, которая наклонилась к Младенцу, играющему с агнцем, и протянула к Нему обе руки, стараясь отвлечь Его от этого занятия. Анна, подбоченившись и с улыбкой наблюдающая за дочерью и Внуком, пытается уговорить Мадонну не мешать играм Сына. Младенец Иисус, увлеченный агнцем, обернулся к матери, а она ответила Ему нежной улыбкой.

На [илл. 99.119](#) и [99.120](#) Дева Мария сидит на земле в довольно сложной позе. Правой рукой она обняла за плечи Иоанна, подталкивая его поближе к Иисусу, а левую руку направила ладонью в сторону Иисуса. Лицо Мадонны грустно. Иоанн, встав на одно колено, молится на Иисуса, протянув к Нему руки, сложенные ладонями вместе. Его глаза опущены, а лицо выражает благоговение. Иисус, сидя на земле, положив ногу на ногу и опираясь левой рукой о землю, правой благословляет Иоанна. Лицо Иисуса очень печально и серьезно. Рядом с Иисусом сидит ангел, обернувшись к зрителю.левой рукой он поддерживает Иисуса, а на [илл. 99.119](#) правой рукой указывает на Иоанна.

Животные. Белый агнец, с которым играет Иисус на [илл. 99.118](#) нарисован довольно реалистично, особенно его морда, длинные уши, ноги и курчавая шерсть. Непонятным остается лишь его длинный хвост. Щегол на [илл. 99.117](#) (в левой ручке Иисуса) едва виден.

Интерьеры. Действие на [илл. 99.115-99.117](#) происходит в различных интерьерах комнат.

Наиболее простым является интерьер на [илл. 99.116](#). В полутемную комнату свет падает лишь из одного небольшого окна справа от головы Мадонны и выше головы Иисуса. Верх этого окна состоит из двух полукругов. Ниже окна в стене расположена небольшая полочка, на которой ничего не стоит. Мадонна сидит на простой деревянной скамейке.

На [илл. 99.117](#) Мадонна сидит у черной стены с двумя окнами по обе стороны от ее лица. Окна имеют полукруглый верх.

Наиболее сложный интерьер представлен на [илл. 99.115](#). Как и на предыдущей картине в черной стене позади Мадонны имеется два окна по обе стороны от ее головы. Каждое из этих окон разделено тонкой колонной на две половины (окно на [илл. 99.116](#) отличается от окон на [илл. 99.115](#) лишь отсутствием колонны посередине). На парапете перед Мадонной слева находится коричневая подушка, на которой сидит Младенец, правее лежит конец плаща Девы Марии, а у правого края стоит красноватая стеклянная ваза с букетом цветов. Ваза имеет широкую нижнюю часть с двумя витыми ручками и высокое тонкое горлышко.

Пейзаж. Элементы пейзажа присутствуют на всех картинах, причем на [илл. 99.115-99.117](#) – это вид из окна, а на [илл. 99.118-99.120](#) само действие происходит в окружении пейзажа.

На [илл. 99.116](#) из окна виден только кусочек неба почти без облаков. На [илл. 99.117](#) из окон видны голубые горы, растворяющиеся в дымке у линии горизонта, а над ними - голубое небо с кучевыми облаками. На [илл. 99.115](#) из окон видна коричневая равнина, слева поросшая темным лесом, которая переходит в крутые горы, на которых кое-где примостились отдельные деревья, а далее, у линии горизонта протянулся серый скалистый хребет с множеством высоких пиков. Небо над хребтом больше похоже на туман.

На [илл. 99.118](#) действующие лица расположились на голой каменистой площадке, передний край которой образуют растрескавшиеся слоистые отложения. Под ногами св. Анны видно много мелких камешков. Справа на среднем плане растет невысокое дерево, нарисованное в виде силуэта. Крона этого дерева разделена на несколько горизонтальных плоскостей. Позади фигур видна голая коричневая равнина, которая на заднем плане переходит в серые крутые горные хребты, растворяющиеся в дымке у линии горизонта. Серое небо безоблачно. Суровый пейзаж создает ощущение полной тишины.

На [илл. 99.119-99.120](#) действие происходит на фоне южных скал и образованного ими грота на берегу водоема. Низкий каменистый берег водоема кое-где порос водяными растениями и цветами (в том числе ирисами). Причудливый грот нарисован силуэтом. Образующие его причудливые скалы покрыты вьющимися растениями. Сквозь проемы грота видны ряды высоких торчащих скал, уходящих на задний план и растворяющихся во влажном тумане. Между этими рядами скал струится голубая вода. Такая красота южного скалистого пейзажа, которая находится на грани между реальностью и фантазией, встретила здесь впервые.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма [илл. 99.115-99.117](#) построена на контрасте между темным фоном, создаваемым силуэтом задней стены, светлыми окнами, освещением переднего плана и повторением цвета одежды Мадонны в цвете неба за окнами, а также цвета тельца Младенца и лица Мадонны. Особенно красочными являются картины на [илл. 99.116](#) и [99.117](#). На [илл. 99.118](#) можно выделить три цветовых плана – лица персонажей, плащи женщин, цвет которых повторяется в цвете горных

хребтов на заднем плане, и цвет листвы и травы на переднем и среднем планах. Наконец, на [илл. 99.119-99.120](#) колорит определяется пейзажем – цветом скал, воды, растений и тумана, лица и тела персонажей выступают на этом фоне светлыми пятнами, а цвета одежд сливаются с фоном.

На [илл. 99.115-99.117](#) фигуры Мадонны и Младенца вписываются в равнобедренный треугольник, а окна создают дополнительные элементы симметрии композиции (на [илл. 99.116](#) – асимметрии). На [илл. 99.118](#) персонажи образуют своего рода пирамиду, а линия, проходящая через лица св. Анны, Мадонны, Младенца и фигуру агнца, образует диагональ композиции. На [илл. 99.119-99.120](#) фигуры действующих лиц образуют круг. Грот и грозные скалы заднего плана, нависая над участниками этой сцены, составляют резкий контраст с идиллией переднего плана. Они словно предупреждают их о грядущих страшных событиях.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. К некоторым картинам, рассмотренным выше, сохранились подготовительные рисунки. В качестве подготовительных рисунков к «Мадонне Бенуа» ([илл. 99.116](#)) специалистами признаются «Мадонна с Младенцем и кошкой» ([илл. 99.121](#)) и «Мадонна с блюдом для фруктов» ([илл. 99.122](#)). «Штудия женской головы» ([илл. 99.123](#)) считается подготовительным рисунком к «Мадонне Литта» ([илл. 99.117](#)). «Голова девушки» ([илл. 99.124](#)) является эскизом головы ангела к картине «Мадонна в гроте» ([илл. 99.119](#)), а «Штудии для Рождества» ([илл. 99.125](#)) – подготовительными рисунками к ней. Особенно много сохранилось подготовительных произведений к картине «Св. Анна с Марией и Младенцем Христом» ([илл. 99.118](#)). К ним относятся картон «Мадонна с Младенцем, св. Анной и юным Иоанном Крестителем» ([илл. 99.126](#)) размером 141.5×106 см из Национальной галереи в Лондоне, исполненный в 1507-1508 годах, а также подготовительные рисунки: «Эскиз для св. Анны» ([илл. 99.127](#)); «Штудия св. Анны, Марии, Младенца Христа и юного Иоанна Крестителя» ([илл. 99.128](#)); «Штудия св. Анны, Марии и Младенца Христа» ([илл. 99.129](#)); «Штудии Младенца» ([илл. 99.130](#)); «Голова женщины» ([илл. 99.131](#)); «Штудия для Мадонны и Младенца со св. Анной» ([илл. 99.132](#)); эскиз для другого варианта картона на тот же сюжет ([илл. 99.133](#)).

Картина «Мадонна с прялкой» ([илл. 99.134](#)) размером 48.3×36.9 см из частной коллекции была исполнена около 1501 года мастерской Леонардо при его непосредственном участии. Прялка являлась одним из атрибутов Девы Марии. Образ Младенца на картине является несомненной удачей, а фигура Мадонны выглядит немного плоской, словно вырезанной из картона. Морской пейзаж не типичен для других произведений Леонардо.

Картина с тем же названием ([илл. 99.135](#)) размером 50.2×36.4 см из частной коллекции в Нью-Йорке представляет более поздний вариант предыдущей картины, исполненный после 1510 года мастерской Леонардо. История этой картины прослеживается с 1756 года, когда она была продана во Франции. На ней прялка приобрела форму креста, а морской пейзаж заменен горным, в стиле пейзажей заднего плана на [илл. 99.115](#) и [99.118](#). К этим двум картинам сохранился подготовительный рисунок ([илл. 99.136](#)).



Илл. 99.121. Леонардо да Винчи. Штудия Мадонны с Младенцем и кошкой.
Рисунок.



Илл. 99.122. Леонардо да Винчи. Штудия Мадонны с блюдом для фруктов.
Рисунок.



Илл. 99. 123. Леонардо да Винчи. Штудия женской головы. Рисунок.



Илл. 99.124. Леонардо да Винчи. Голова девушки. Рисунок.



Илл. 99.125. Леонардо да Винчи. Штудии для Рождества. Рисунок.



Илл. 99.126. Леонардо да Винчи. Мадонна с Младенцем, св. Анной и юным Иоанном Крестителем. Рисунок.



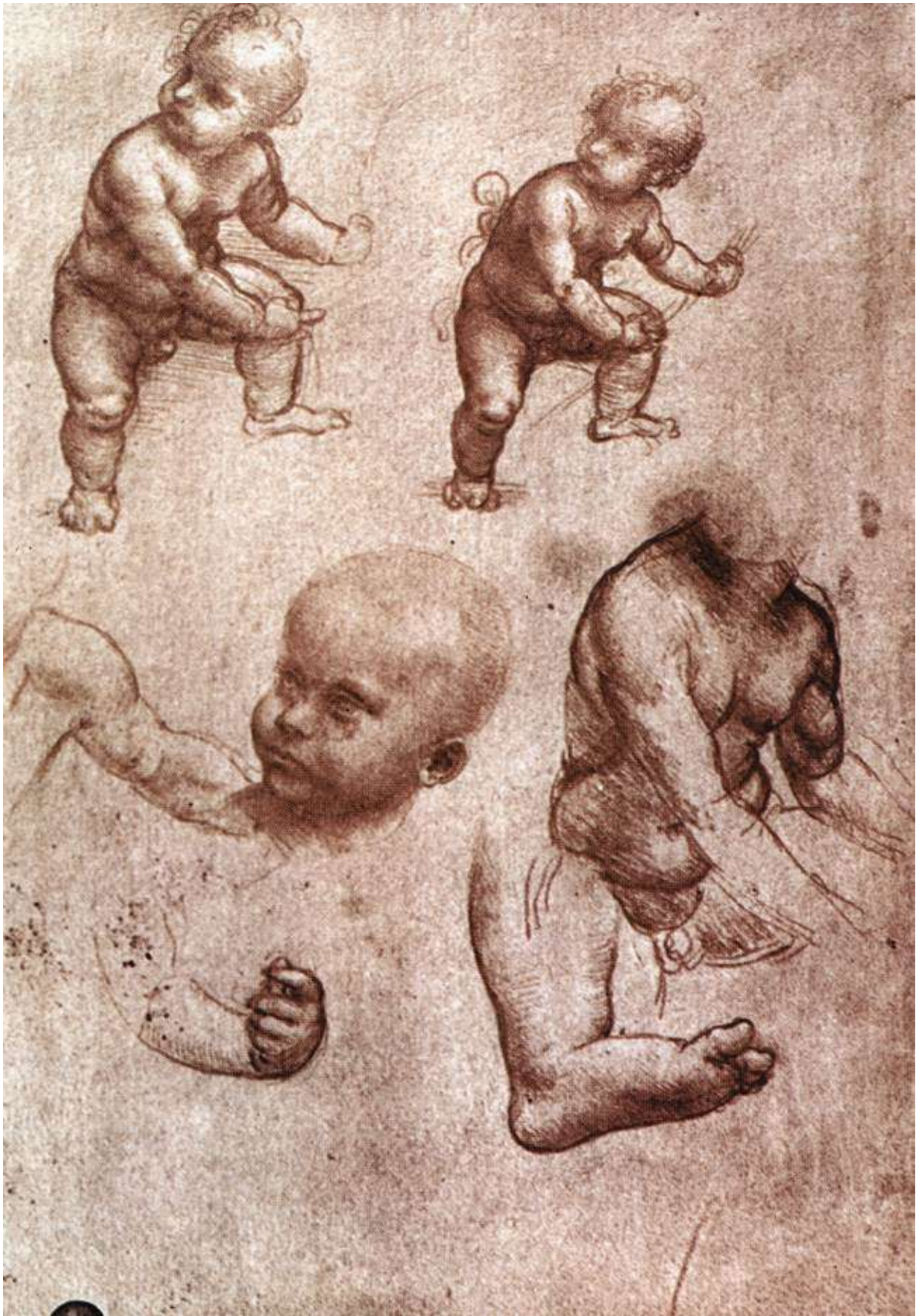
Илл. 99.127. Леонардо да Винчи. Эскиз для св. Анны. Рисунок.



Илл. 99.128. Леонардо да Винчи. Штудия св. Анны, Марии, Младенца Христа и юного Иоанна Крестителя. Рисунок.



Илл. 99.129. Леонардо да Винчи. Штудия св. Анны, Марии и Младенца Христа. Рисунок.



Илл. 99.130. Леонардо да Винчи. Штудии Младенца. Рисунок.



Илл. 99.131. Леонардо да Винчи. Голова женщины. Рисунок.



Илл. 99.132. Леонардо да Винчи. Штудия для Мадонны и Младенца со св. Анной. Рисунок.



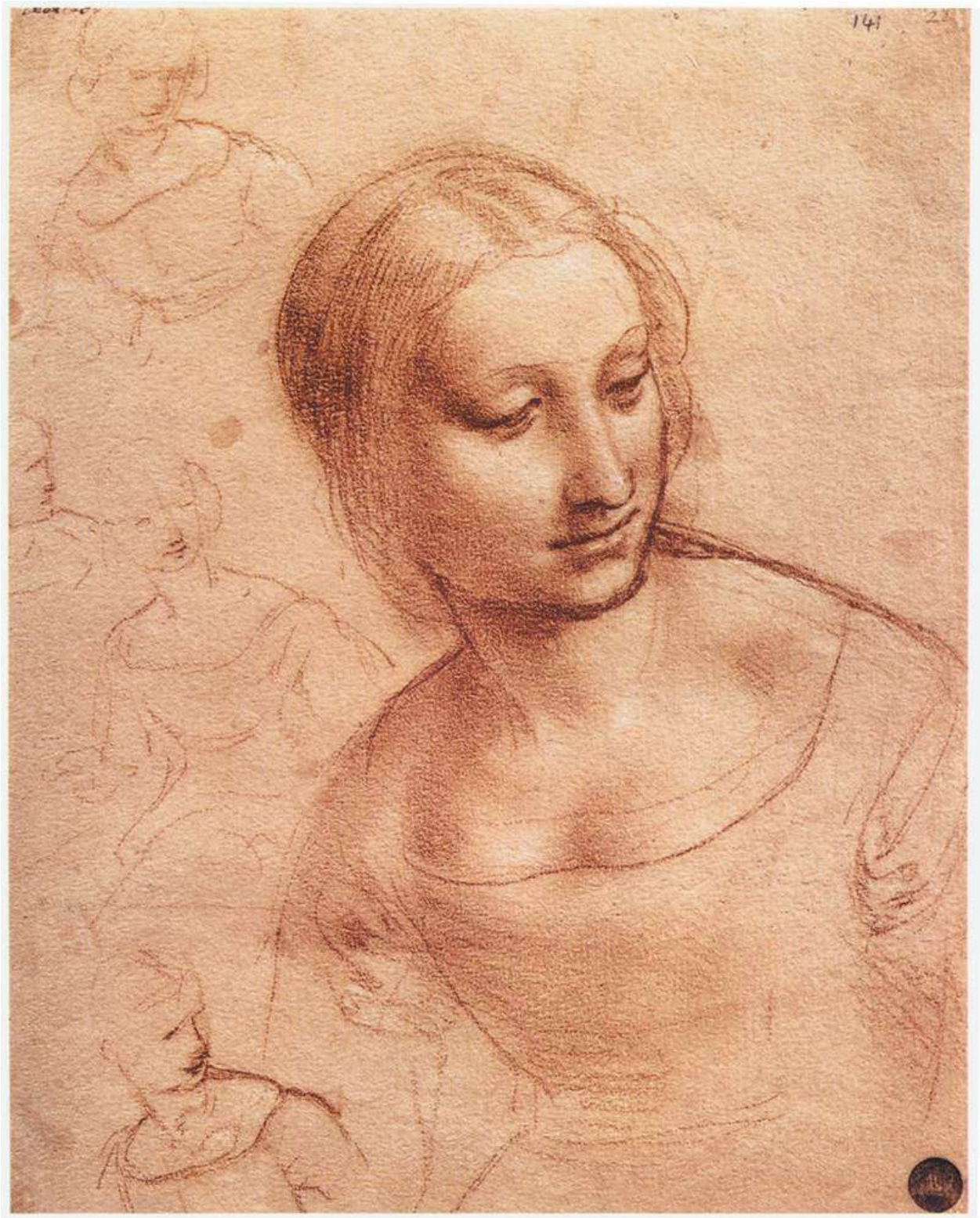
Илл. 99.133. Леонардо да Винчи. Штудия. Рисунок.



Илл. 99.134. Леонардо да Винчи. Мадонна с прялкой.



Илл. 99.135. Мастерская Леонардо да Винчи. Мадонна с прялкой.



Илл. 99.136. Леонардо да Винчи. Штудия для Мадонны с прялкой. Рисунок.

Картина «Мадонна с гранатом» ([илл. 99.137](#)) размером 12.8×15.7 см из Национальной галереи искусств в Вашингтоне, созданная в 1472-1476 годах, как предполагают, одним из учеников Андреа дель Верроккьо, возможно Лоренцо ди Креди, по эскизу Леонардо, представляет Мадонну с тяжелыми веками и довольно неудачного Младенца на фоне пейзажа.

Кроме того, предполагается, что картина Леонардо «Голова женщины» ([илл. 99.138](#)) размером 27×21 см из Национальной галереи в Парме, исполненная около 1508 года, также представляет этюд головы Мадонны, хотя другие специалисты склоняются к мнению, что это - вариант головы Леды.

99.2.2. Иоанн Креститель

Анализируемые произведения. Картина «Св. Иоанн Креститель» ([илл. 99.139](#)) размером 69×57 см, созданная в 1513-1516 годах, хранится в Лувре в Париже, куда она поступила в 1661 году. Основываясь на рисунках Леонардо, специалисты установили, что она была задумана художником в начале 1500-х годов. Леонардо начал над ней работать во время своего второго пребывания в Милане и продолжил работу в Риме, а затем и в Амбуазе. Авторство Леонардо было окончательно установлено в 1952 году, когда картина исследовалась с помощью рентгеновских лучей. Считается, что эта картина была в числе тех трех, которые видел Антонио де Беатис в 1517 году при посещении им мастерской Леонардо [24].

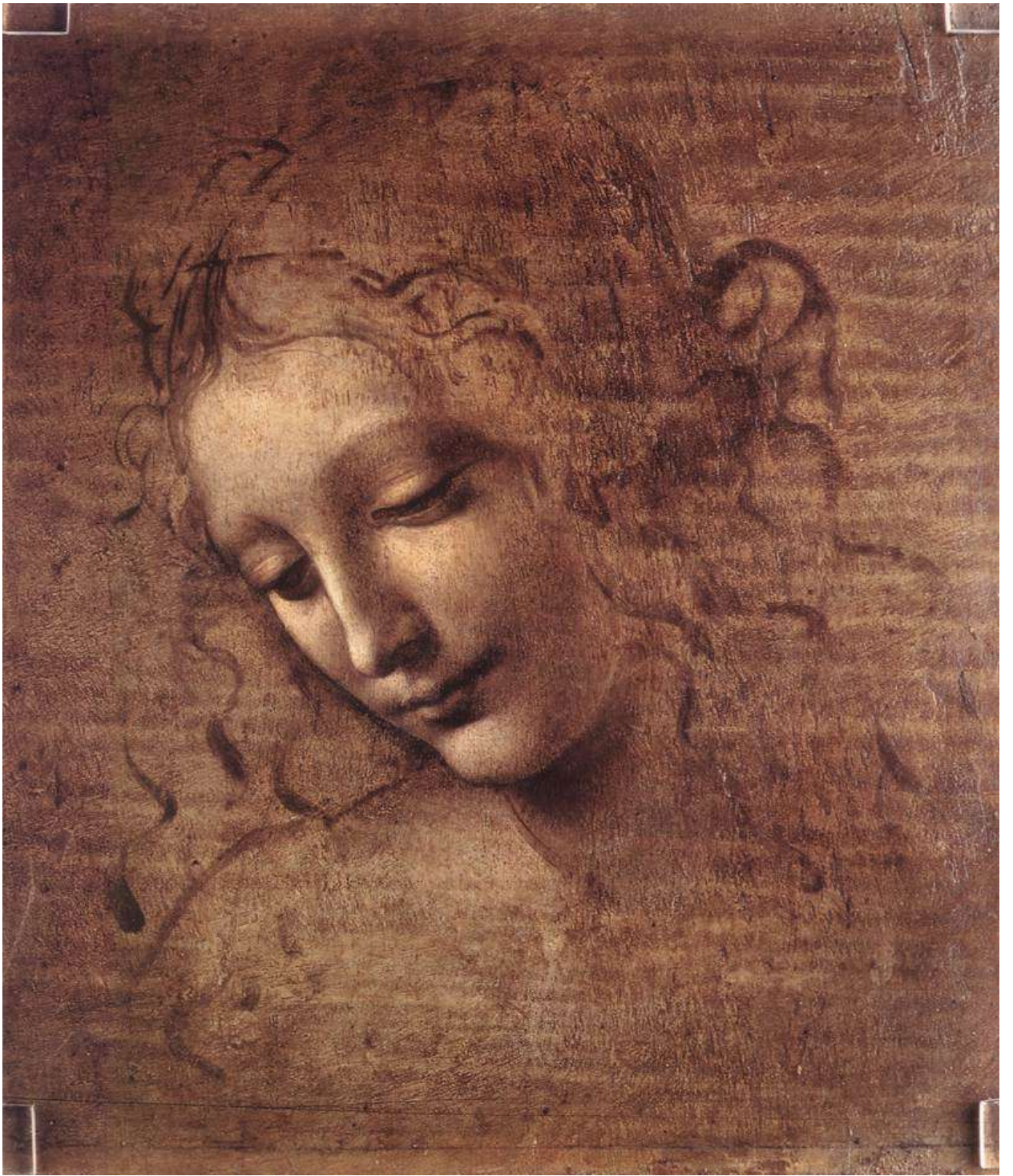
Картина «Иоанн Креститель в пустыне» ([илл. 99.140](#)) размером 177×115 см, созданная в 1510-1515 годах, хранится в Лувре в Париже. Считается, что в работе над этой картиной принимал участие Франческо Мельци во время его работы в мастерской Леонардо [25].

Образ Иоанна Крестителя. Леонардо создал настолько новый образ Иоанна Крестителя, что некоторые специалисты интерпретировали его как образ Вакха, бога вина. Не вдаваясь в обсуждение этого вопроса, отметим лишь, что и до Леонардо существовала традиция связывать Вакха с темой Страстей Христовых, символом которых служило вино (символ евхаристии) [25].

Молодой, но не юный, с физически хорошо развитым телом, но со смягченным рельефом мускулатуры, крупными руками, красивым безбородым лицом, черты которого больше соответствуют представлению об античных богах, большими темными глазами, невысоким лбом, пышными кудрявыми темно-коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор и спадающими до плеч, крупным прямым носом, широким чувственным ртом с полными губами и массивным подбородком, Иоанн почти полностью обнажен. На обеих картинах он лишь слегка прикрыт темной леопардовой шкурой. На [илл. 99.140](#) его голову украшает веночек из виноградных листьев, а его ноги босы. На [илл. 99.139](#) левой рукой он прижимает к себе тонкий деревянный крестик на длинном древке, а на [илл. 99.140](#) – длинную и толстую палку с небольшими сучками.



Илл. 99.137. Леонардо да Винчи. Мадонна с гранатом.



Илл. 99.138. Леонардо да Винчи. Голова женщины.



Илл. 99.139. Леонардо да Винчи. Св. Иоанн Креститель.



Илл. 99.140. Леонардо да Винчи. Иоанн Креститель в пустыне.

На [илл. 99.139](#) Иоанн широко, но невесело улыбается, пристально глядя на зрителя, а перст его правой руки указывает на небо. На [илл. 99.140](#) он сидит в свободной позе, положив левую ногу на правую. Его взгляд также устремлен на зрителя, но улыбка тоньше, а правой рукой он указывает за правый край картины.

Животные. На [илл. 99.140](#) на среднем и заднем планах нарисованы два оленя. Тот, что ближе к зрителю, с прекрасными ветвистыми рогами, лежит на земле. Грациозная самка стоит в отдалении.

Пейзаж. Пейзаж нарисован только на [илл. 99.140](#). Иоанн сидит на бугре, покрытом густой темной растительностью, листва которой нарисована довольно тщательно. За его спиной возвышается отвесный утес, верх которого порос невысокими деревьями с искривленными стволами и темными кронами. Один из стволов сломан. Слева на среднем плане растет деревцо с тонким стволом и нежной листвой, напоминающее деревья в произведениях Перуджино. У подножия этого деревца и лежит олень. Далее к водоему простирается холмистая равнина с небольшими деревцами, на которой стоит самка оленя. Гладкая водная поверхность отражает небо. На противоположном берегу в туманной дымке видны крутые горы, уходящие к горизонту. Влажный южный пейзаж написан с большим настроением.

Цветовая гамма и композиция. Темный фон картины на [илл. 99.139](#) словно растворяет фигуру Иоанна. Неземной свет, падающий на него, выхватывает из темноты его лицо, правое плечо и руку. Через лицо Иоанна и его локоть проходит диагональ композиции, которую пересекает ломаная линия его руки. Характерная для творчества Леонардо загадочная улыбка Иоанна и жест его правой руки заставляют зрителя задуматься о смысле того послания, которое мастер зашифровал в этой картине.

Картина на [илл. 99.140](#) показывает, насколько мастерски Леонардо владел воздушной перспективой – темный передний план сменяется светлым средним, а задний план растворяется в дымке. Южное освещение, пятна солнца, пробивающиеся сквозь густую листву, влажный, душный воздух, наполняющий картину, переданы исключительно. Сложная поза Иоанна со скрещенными ногами напоминает статуэтки античных божков. Его фигура образует диагональ композиции, ниже которой находится темная область, а выше – светлая. И здесь загадочный жест его правой руки, а также пристальный взгляд требуют от зрителя размышлений об их значении. Сохранился эскиз Леонардо ([илл. 99.141](#)) к картине на [илл. 99.140](#).

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития образа Иоанна Крестителя, прерванное в разделе 81.2.4.

Картина Альвизе Виварини ([илл. 99.142](#)) размером 137×53 см из галереи Академии в Венеции создана около 1480 года. Здесь молодой и худой Иоанн с красивым лицом облачен в короткий хитон и темно-зеленый плащ, завязанный на правом плече. Его перст указывает на бандероль, которую он держит в левой руке. Иоанн изображен в ракурсе снизу вверх, из-за чего его фигура проецируется на небо. Холмистый пейзаж у ног подчеркивает его



Илл. 99.141. Леонардо да Винчи. Иоанн Креститель в пустыне. Рисунок.



Илл. 99.142. Альвизе Виварини. Иоанн Креститель.

значительность. Сосредоточенное выражение лица создает впечатление, что он пытается проникнуть в смысл написанного на бандероли, возможно, послания к нему Бога. Вместо загадки для зрителя здесь мы видим загадку для самого Иоанна. Его же картина из Музея Тиссен-Борнемисса ([илл. 99.143](#)) размером 48.5×33.5 см, созданная в 1475 году, представляет Иоанна Крестителя на золотом фоне очень худым и с фанатичным лицом.

На картине Перуджино из Музея Метрополитен в Нью-Йорке ([илл. 99.144](#)), созданной в 1505 году, Иоанн устремил вдаль томный взор. Удивительно тонко переданы складки его одежды. Его же картина ([илл. 99.145](#)) размером 173×91 см из Музея августинцев в Тулузе является частью «Алтаря св. Августина», исполненного в 1506-1510 годах для церкви Сант-Агостино в Перудже. Молодой мечтательный Иоанн (слева) с безбородым лицом, одетый в темно-красную вышитую тунику и зеленый плащ, указывает на раскрытую книгу (хотя он не занимался литературным трудом). Холмистый пейзаж на заднем плане, идущий под уклон, создает ощущение простора и покоя, царящего в природе.

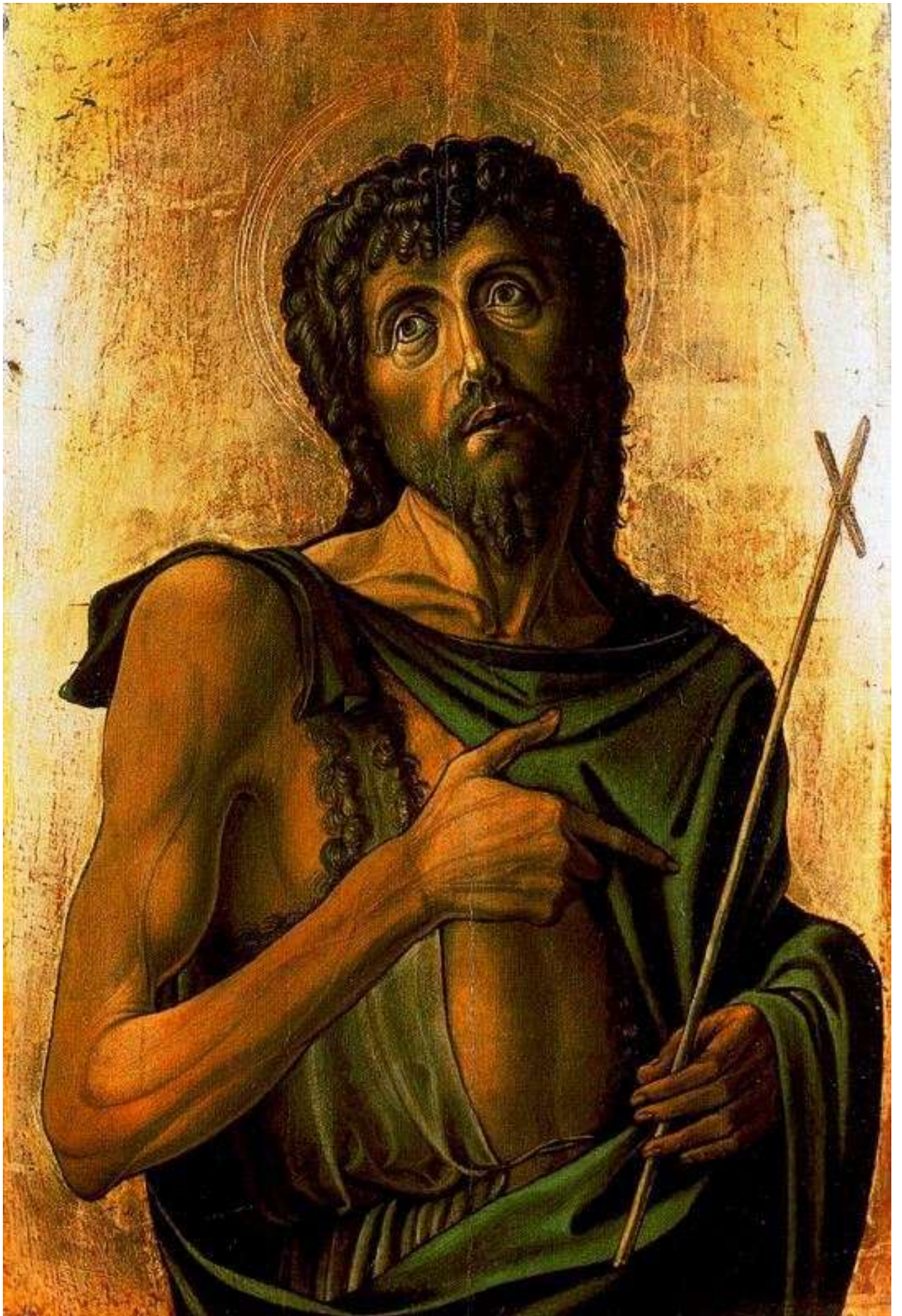
Фреска Доменико Гирландайо из капеллы Торнабуони церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции ([илл. 99.146](#)), исполненная в 1486-1490 годах, представляет Иоанна Крестителя еще подростком. Пустыня представлена высокой фантастической скалой, за которой видно море с множеством кораблей и городом на берегу.

Картина Эрколе де Роберти ([илл. 99.147](#)) размером 54×31 см из Государственных музеев Берлина создана в 1478-1480 годах. Присущий этому мастеру трагизм проявился в худой темной полуобнаженной фигуре Иоанна с бородатым лицом, который рассматривает металлическое черное Распятие на длинном тонком древке, помещенное в железный обруч. Святой находится на большой высоте над водной поверхностью, окруженной мрачными темно-серыми скалами. Слева на берегу расположен город, в гавани которого находится несколько кораблей. Фоном является высокое небо, темно-синее вверху и розовое у линии горизонта, и его отражение в воде. Художник удивительным образом передал ощущение полной тишины.

Сравнение картин Леонардо с произведениями его современников показывает, насколько по-разному трактовали они один и тот же евангельский образ.

99.2.3. «Св. Иероним»

История картины. Картина «Св. Иероним» ([илл. 99.148](#)) размером 103×75 см из Пинакотеки Ватикана была создана в 1480-1482 годах. Она не была закончена и имя ее заказчика неизвестно. Есть сведения, что она принадлежала художнице Анжелике Кауфман и в какой-то момент была распилена на две части. Восстановление картины осуществил кардинал Феш, дядя Наполеона. Он отыскал один из фрагментов у старьевщика, который использовал доску как створку шкафа (по другим сведениям она служила крышкой для ящика). Вторая половина картины с изображением самого



Илл. 99.143. Альвизе Виварини. Иоанн Креститель.



© Copyright A.K.

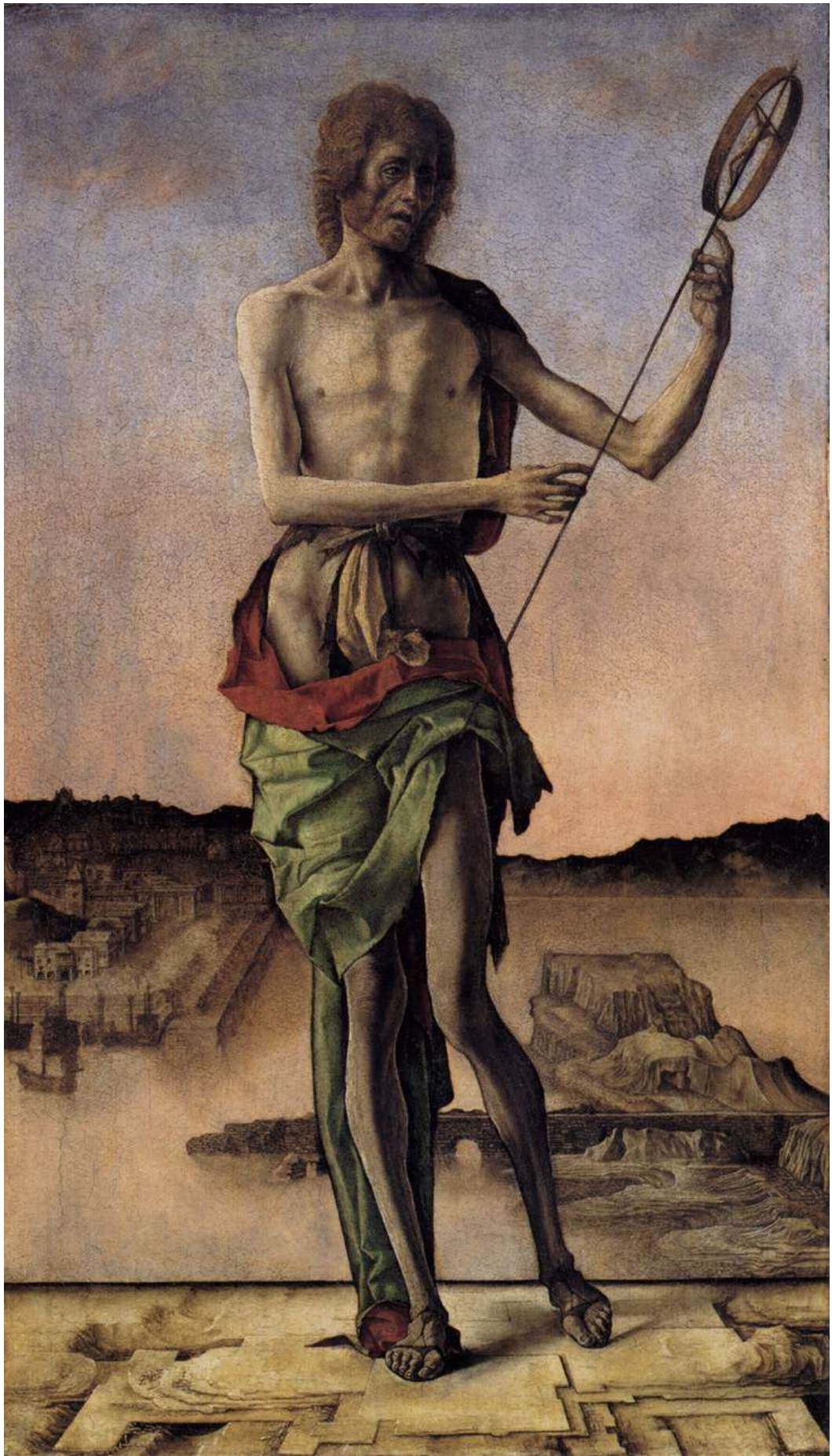
Илл. 99.144. Перуджино. Иоанн Креститель.



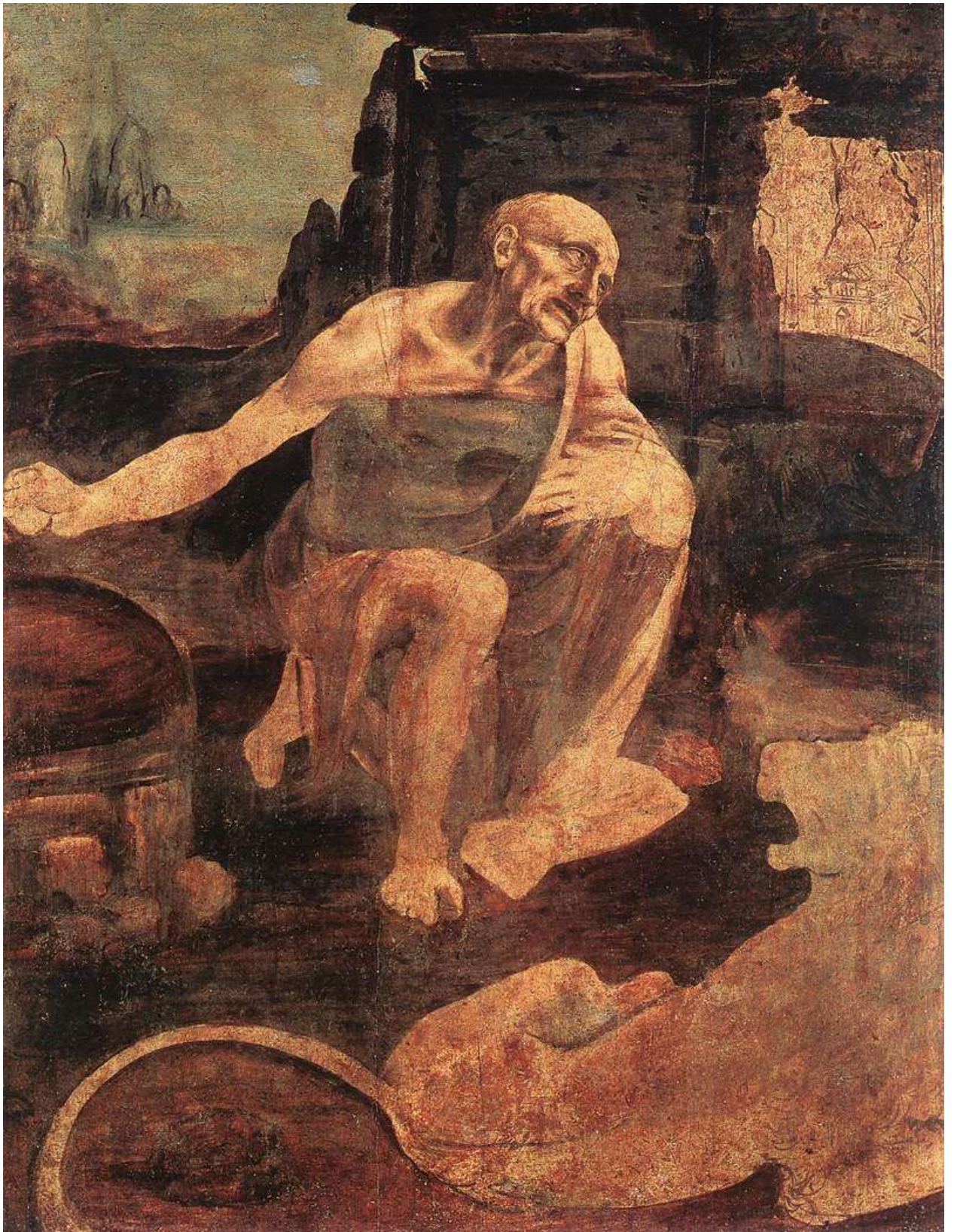
Илл. 99.145. Перуджино. Иоанн Креститель и св. Августин.



Илл. 99.146. Доменико Гирландайо. Иоанн Креститель в пустыне.



Илл. 99.147. Эрколе де Роберти. Иоанн Креститель.



Илл. 99.148. Леонардо да Винчи. Св. Иероним.

святого была обнаружена через пять лет в доме какого-то сапожника, где она использовалась как сиденье скамейки [35, 36].

Образ Иеронима. Образ Иеронима отдаленно напоминает произведение Андреа дель Верроккьо ([илл. 77.8](#)), однако Леонардо не удалось достичь той глубины, которая характерна для работы его учителя, возможно, из-за того, что его картина осталась незаконченной. На [илл. 99.148](#) Иероним, старый и худой, но довольно крепкий, с развитой мускулатурой рук, жилистой шеей, безбородым лицом, крупными светлыми глазами с сеткой морщины вокруг них, невысоким морщинистым лбом, переходящим в лысину, обрамленную короткими седыми волосами, большими ушами, выступающими скулами и впалыми щеками, прямым носом, широким ртом с полными губами и морщинами вокруг него, массивным подбородком с ямочкой, полуобнажен. Вокруг его туловища обмотан плащ неопределенного цвета. В правой руке он держит традиционный для этой сцены камень.

Иероним стоит на одном колене перед Распятием, которое едва намечено справа от него. Его экзальтированный взгляд полон упования на Бога, Который должен освободить его от сексуальных галлюцинаций. Он готовится нанести себе удар камнем в грудь; правая рука выпрямлена и отведена в сторону. Левая рука нарисована весьма схематично. Голова молящегося святого наклонена к левому плечу, а взгляд поднят к небу.

Лев. Традиционный лев, лежащий на переднем плане, нарисован (впервые) очень реалистично. Поскольку картина незакончена, на ней виден лишь его светло-коричневый силуэт. Особенно удались художнику морда льва с открытой пастью, его характерный загнутый хвост, торс и поза.

Пейзаж. Пейзаж на картине лишь намечен. На ровной площадке переднего плана окруженный изгибом львиного хвоста на земле лежит человеческий череп, нарисованный схематично. Слева от Иеронима находится большой камень, а вокруг него – камни меньшего размера. За спиной святого расположена темная мегалитическая постройка из огромных камней. В левом верхнем углу намечен скалистый пейзаж, растворяющийся в тумане. Справа едва проступает набросок какого-то здания. Можно лишь представлять себе, насколько великолепным был бы пейзаж, если бы картина была закончена.

Цветовая гамма и композиция. Картина написана в светло-коричневых (фигуры Иеронима и льва) и серых (пейзаж) тонах. Фигуры святого, льва и пейзаж в левом верхнем углу образуют диагональ композиции, причем Иероним находится в самом центре картины. Вытянутая правая рука святого вносит в композицию асимметрию. Пустыня, в которой происходит эта сцена, выглядит действительно зловещей, враждебной человеку. Сила веры Иеронима передана его позой и выражением лица (особенно глаз) необычайно убедительно.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития образа св. Иеронима, прерванное в разделе 92.2.5.

Доменико Гирландайо исполнил около 1471 года в приходской церкви Сант'Андреа в Церцине фреску с его образом ([илл. 99.149](#)). На ней полуобнаженный Иероним стоит в полукруглой нише. Такой же старый и худой, с камнем в руке, но более длинноволосый и бородатый, темноглазый, он с радостью и благодарностью устремил свой взор к небу. В 1480 году тот же мастер исполнил в церкви Онъиссанти во Флоренции фреску ([илл. 99.150](#)) размером 184×119 см, где Иероним представлен в своем кабинете. Обстановка кабинета передана в мельчайших деталях. Сам Иероним, лысый, с высоким морщинистым лбом и длинной пушистой белой бородой, сидя за пюпитром и подперев голову левой рукой, пронизательно смотрит на зрителя, обдумывая свои ученые труды.

Эрколе де Роберти создал образ св. Иеронима ([илл. 99.151](#)) размером 26×9 см на «Полиптихе Гриффони» (позднее разобранном), исполненном совместно со своим учителем Франческо дель Косса в 1470-1473 годах для капеллы Флориано Гриффони в церкви Сан-Петронио в Болонье. Ныне эта маленькая картина хранится в коллекции Витторио Чини в Венеции. На ней Иероним, облаченный в темно-красные кардинальские одежды, стоя в нише, углубился в чтение книги. Художнику удивительным образом удалось передать свое благоговейное отношение к исполняемому труду.

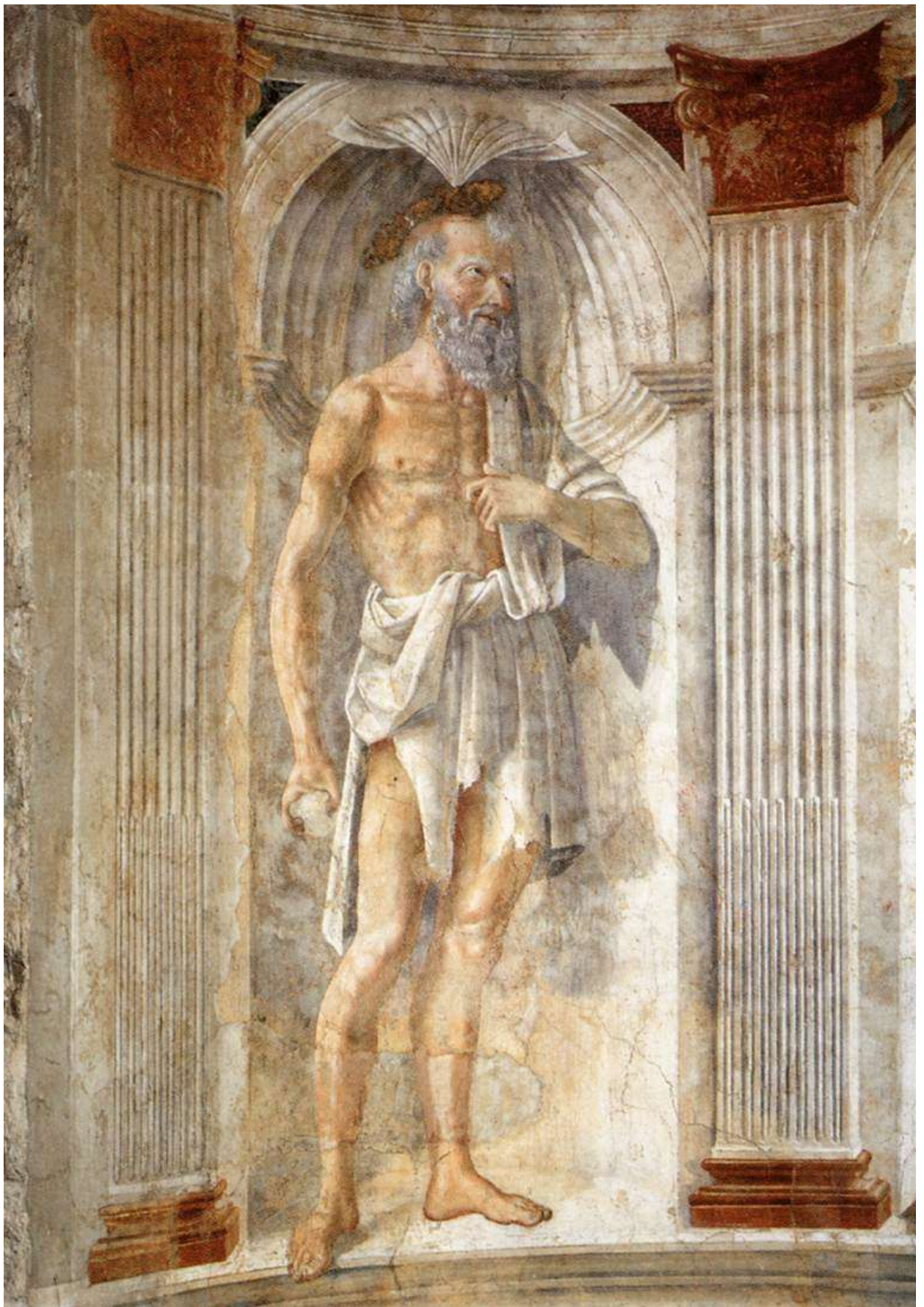
На картине Педро Берругете из Кафедрального собора в Авиле ([илл. 99.152](#)) св. Иероним в красном кардинальском облачении сидит с раскрытой книгой на коленях. Поза и жест святого характерны для этого испанского мастера. Его же картина из монастыря св. Фомы в Авиле ([илл. 99.153](#)) представляет святого в момент сосредоточенных размышлений, и даже лев, доверчиво вложивший свою лапу в его руку, не может отвлечь его от них.

Картина Монтаньи «Св. Иероним» ([илл. 99.154](#)) размером 51×58 см из Пинакотеки Брера в Милане была создана около 1500 года. По иконографии она ближе к картине Леонардо ([илл. 99.148](#)), чем другие образы св. Иеронима, приведенные в этом разделе. Однако здесь Иероним не страдает от своих мук, а отдыхает в тени скалы от ученых трудов. Традиционный скалистый пейзаж слева противопоставлен городскому пейзажу справа с морским заливом у линии горизонта. Высказывается предположение, что этот пейзаж имеет сходство с окрестностями Вероны. В том же духе св. Иероним представлен и на картине мастера из Академии Каррара в Бергамо ([илл. 99.155](#)) размером 65×58 см, созданной в 1504-1505 годах, однако здесь святой отдыхает вблизи монастырских зданий.

Сравнивая эти произведения между собой, можно отметить, что картина Леонардо, в отличие от других, обращает внимание зрителя, прежде всего, на трагическую сторону жизни святого отшельника.

99.3. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются произведения Леонардо, написанные на евангельские сюжеты, относящиеся к периодам до рождения Иисуса, Его младенчества и Страстей.



Илл. 99.149. Доменико Гирландайо. Св. Иероним.



Илл. 99.150. Доменико Гирландайо. Св. Иероним в своем кабинете.



Илл. 99.151. Эрколе де Роберти. Св. Иероним.



Илл. 99.152. Педро Берругете. Св. Иероним.



Илл. 99.153. Педро Берругете. Св. Иероним.



Илл. 99.154. Монтанья. Св. Иероним.



Илл. 99.155. Монтанья. Св. Иероним.

99.3.1. «Благовещение»

Картина «Благовещение» ([илл. 99.156](#)) размером 98×217 см, созданная в 1472-1475 годах, когда Леонардо еще работал в мастерской Андреа дель Верроккьо, хранится в галерее Уффици во Флоренции, куда она поступила в 1867 году. Прежде эта картина находилась в церкви Сан-Бартоломео монастыря Монтеоливето близ Флоренции. До 1869 года она приписывалась Доменико Гирландайо [26, 28].

Действующие лица. Дева Мария, молодая, стройная, с длинноватыми руками, кисти которых нарисованы удивительно тонко, с высокой шеей, нежным красивым лицом, отдаленно напоминающим лицо «Мадонны Бенуа» ([илл. 99.116](#)), с небольшими голубыми глазами, высоким лбом, вьющимися темно-желтыми волосами, расчесанными на прямой пробор, тонким прямым носом, пухлыми губками и маленьким подбородком, одета в традиционные красное платье с широким вырезом у шеи и синюю накидку. Ворот платья украшен золотой лентой, а талия Мадонны стянута широким скрученным поясом. Накидка закрывает ноги Девы Марии и наброшена на ее левую руку. В ее волосах видна прозрачная белая вуаль, а над теменем парит золотой нимб в виде диска.

Архангел Гавриил, молодой и стройный юноша, со среднего размера коричневыми крыльями, нежным лицом, небольшими светлыми глазами, высоким лбом, коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор, гладкими у темени и завитыми у плеч, прямым носом почти без переносицы, пухлыми губами и небольшим подбородком, одет в белую тунику и малиновый плащ с зеленой подкладкой, обернутый вокруг туловища. Рукава его туники перетянуты зелеными лентами. Над его теменем нарисован нимб в виде расходящегося пучка золотых лучей. В левой руке он держит традиционную ветку расцветших белых лилий.

Взаимодействие персонажей. Прилетевший архангел встал на одно колено, на которое он оперся левой рукой, стремительно наклонился вперед, устремил взор на Мадонну, из-за чего его лицо приобрело фанатичное выражение, а правой рукой сделал благословляющий жест. Его крылья еще не сложены. Сидящая Дева Мария с серьезным выражением лица и явным волнением смотрит на архангела. Ее правая рука еще лежит на попитре с книгой, а левая поднята ладонью вперед в охранительном жесте. Несмотря на то, что в этой сцене Леонардо почти избежал театральных жестов, в диалоге между двумя персонажами чувствуется немалое напряжение – Мадонна словно останавливает стремительный порыв Гавриила.

Архитектурные сооружения. За спиной Девы Марии находится ее дом из черного камня. Справа от нее расположена открытая дверь, в проеме которой в полумраке можно разглядеть заправленную постель. Углы дома и дверной проем облицованы розоватыми мраморными плитами. Над головой Мадонны находится небольшое окно (от которого видна только нижняя часть) с такой же облицовкой. Широкий порог дома перед дверью, на котором расположилась Дева Мария, покрыт желтой мраморной плиткой. От



Илл. 99.156. Леонардо да Винчи. Благовещение.

дома влево идет невысокая стена (тема замкнутого сада) из того же черного камня с розоватым верхом. В стене имеется проход в парк, окружающий дом. Пюпитр стоит на траве перед порогом дома. Его массивное светлое каменное основание на коротких львиных ножках украшено цветочным рельефом. Сам пюпитр покрыт прозрачной разноцветной длинной салфеткой, конец которой с передней части пюпитра спускается почти до земли.

Пейзаж. Внутри замкнутого сада, где находится архангел, очень тщательно нарисован густой ковер из различных растений и цветов. Сад окружает не густая дикая чаща, как у Анджелико ([илл. 35.83](#), [35.87-35.89](#)), а парк со стоящими в ряд отдельно друг от друга южными хвойными деревьями, кипарисами и соснами, нарисованными, впрочем, довольно стилизовано. Эти деревья выступают темно-зелеными силуэтами на фоне безоблачного неба. За этим рядом деревьев справа открывается вид на морской залив со скалой на правом берегу, каменным портом у ее подножия, маяком посередине залива, плывущими по нему кораблями и городом на левом берегу. У левого же края картины виден лишь скалистый пейзаж, теряющийся в дымке у линии горизонта. Контраст между выдвинутыми на передний план действующими лицами и уходящим в туманную морскую даль пейзажем создает ощущение обилия воздуха.

Цветовая гамма и композиция. Картина отличается насыщенностью красок и резкими цветовыми контрастами. Ее горизонтальная композиция довольно традиционна. Мир природы, окружающий архангела, противопоставлен каменному миру произведений рук человеческих, окружающему Деву Марию. Повседневная человеческая жизнь виднеется лишь на заднем плане.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. К этой картине сохранился эскиз рукава архангела ([илл. 99.157](#)).

Сильно поврежденная фреска Луки Синьорелли в церкви Сан-Франческо в Ареццо ([илл. 99.158](#)), созданная в 1470-е годы и написанная в желто-коричневой цветовой гамме, представляет эту сцену в красивом здании с колоннами. Красивая Мадонна в светлом одеянии грациозно поклонилась прилетевшему архангелу с огромными коричневыми крыльями. В золотых лучах, исходящих из левого верхнего угла к ней летит Святой Дух. На его же картине из Городской пинакотеки в Вольтерре ([илл. 99.159](#)) действие происходит в классических, уже встречавшихся у других мастеров архитектурных декорациях, а сверху за происходящим наблюдает Бог-Отец в окружении многочисленных ангелочков.

На картине Франческо Боттичини из Музея церкви Колледжата ди Сант-Андреа в Эмпольи ([илл. 99.160](#)) размером 190×82 см, созданной около 1480 года, художник подчеркнул тему «замкнутого сада», высокая глухая ограда которого сделана из красных кирпичей, причем внутренность этого «сада» совершенно лишена растительности. Лишь за его оградой высятся стройные силуэты кипарисов. Пространства Девы Марии и архангела разделены колонной. Фигуры действующих лиц характерным образом вытянуты.



Илл. 99.157. Леонардо да Винчи. Штудия рукава для Благовещения. Рисунок.



Илл. 99.158. Лука Синьорелли. Благовещение.



Илл. 99.159. Лука Синьорелли. Благовещение.



Илл. 99.160. Франческо Боттичини. Благовещение.

Доменико Гирландайо создал несколько вариантов этого сюжета. Его фреска ([илл. 99.161](#)) в церкви Колледжиата ди Санта-Мария в Спелло, исполненная в 1482 году, представляет эту сцену в обширной лоджии. Справа находится дом Мадонны с двустворчатым квадратным окном и желтыми в крапинку ставнями, из которых правая ставня полуоткрыта. Через открытую дверь за спиной Девы Марии, в проеме которой откинута белая занавеска, видна заправленная постель. На желтой деревянной подставке на полу лоджии на коленях в молитвенной позе стоит Мадонна со сложенными вместе руками. Перед ней находятся пустой коричневый пюпитр и желтая открытая тумбочка, на которой стоит настольная лампа (это впервые) с высоким желтым абажуром. На полках тумбочки находятся различные предметы быта и стопка толстых фолиантов, а также одна раскрытая книга, повернутая к зрителю (из-за чего Мадонна не могла ее читать). Между Девой Марией и тумбочкой на той же подставке стоит бронзовая вазочка с букетом цветов. Пейзаж виден через проем лоджии слева. Три кипариса в нем лишь намечены контурами. В небе виден Святой Дух в виде голубя, летящий вдоль золотого луча, а также косяк перелетных птиц. Поза архангела примерно соответствует его позе на картине Леонардо ([илл. 99.156](#)). Фреска того же мастера ([илл. 99.162](#)) в капелле Торнабуони церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, исполненная в 1486-1490 годах, представляет эту сцену в интерьере высокой комнаты. Дева Мария, стоя, отстраняется от придвинувшегося к ней архангела. Пейзаж нарисован как вид из окна, над которым в золотом сиянии летит Святой Дух. С оттенками голубых тонов, в которых написана фреска, контрастирует желтая туника Гавриила. В 1489-1490 годах Доменико Гирландайо исполнил в соборе Флоренции мозаику ([илл. 99.163](#)) на этот сюжет в технике старинных мозаик, которой он научился у Алессо Бальдовинетти. Эта мозаика имеет более традиционную иконографию.

На картине Мартина Шонгауэра из Музея Унтерлинден в Кольмаре ([илл. 99.164](#)) размером 188×57 см, являющейся частью «Алтаря Орлье», созданного в 1472 году, Дева Мария и архангел разделены рамой. Она словно защищается от него скрещенными перед собой руками, а он сложил пальцы для благословения. Художник испытывал определенные трудности в изображении огромных крыльев Гавриила, покрытых павлиньими глазками, в таком маленьком пространстве.

Картина Педро Берругете из церкви Санта-Мария в Бессериль де Кампос близ Паленсии ([илл. 99.165](#)) представляет эту сцену в интерьере, состоящем из пола с шахматным узором, пюпитра Мадонны и вазы с белыми лилиями. Как и на предыдущей картине немецкого мастера, жезл архангела обвит бандеролью с текстом его послания. Эффектно написаны яркие одежды скромной Мадонны. На картине того же мастера из Паредес де Нава близ Паленсии ([илл. 99.166](#)) мастерски передана глубина пространства просторной комнаты. Над архангелом парит Бог-Отец, благословляя Деву Марию золотым крестом. Впечатляют и мощные крылья Гавриила. Вся сцена отодвинута от переднего плана на заметное расстояние. На поздней картине



Илл. 99.161. Доменико Гирландайо. Благовещение.



Илл. 99.162. Доменико Гирландайо. Благовещение.



Илл. 99.163. Доменико Гирландайо. Благовещение. Мозаика.



Илл. 99.164. Мартин Шонгауэр. Благовещение.



Илл. 99.165. Педро Берругете. Благовещение.



Илл. 99.166. Педро Берругете. Благовещение.

Педро Берругете ([илл. 99.167](#)) из монастыря Мирафлорес в Бургосе также великолепно передана перспектива и глубина пространства анфилады из двух почти пустых комнат, которая заканчивается окном с видом на пейзаж. Особенно замечателен ковер, на котором находятся действующие лица. Традиционная ваза с лилиями расположена на среднем плане (а не спереди). Святой Дух (слева от двери вверху) едва виден на фоне темно-коричневых стен.

Картина Леонардо да Винчи ([илл. 99.168](#)) размером 16×60 см, созданная в 1478-1482 годах, являлась частью пределлы алтаря «Мадонна ди Пьяцца», заказанного для собора в Пистойе Андреа дель Верроккьо и исполненного им совместно в Лоренцо ди Креди в 1475-1489 годах. Участие в этой работе Леонардо является предметом дискуссий. В настоящее время эта картина находится в Лувре в Париже. Образ архангела близок на этой картине и на [илл. 99.156](#), однако Мадонна представлена в более традиционной позе. Также на этих двух картинах заметно отличаются пейзаж и интерьер, хотя общая концепция (в том числе тема замкнутого сада и парка вокруг него) у них примерно одна и та же. Сохранился эскиз головы Мадонны к этой картине ([илл. 99.169](#)).

Сопоставление этих произведений, написанных современниками на одну и ту же тему, показывает, что уже молодой Леонардо внес в живопись совершенно новый дух.

99.3.2. «Поклонение волхвов»

Картина «Поклонение волхвов» ([илл. 99.170](#)) размером 243×246 см, работа над которой проходила в 1481-1482 годах по заказу монахов Августинского монастыря Сан-Дonato в Скопето, не была закончена в связи с неожиданным отъездом художника в Милан. В настоящее время она хранится в галерее Уффици во Флоренции [28].

Действующие лица. Дева Мария (в центре), молодая и стройная, с тонкой талией, приятным лицом, крупными глазами, высоким лбом, светлыми волосами, расчесанными на прямой пробор, изящным носом с небольшой горбинкой, красивым ртом и небольшим подбородком, одета в длинное светлое платье и накидку. Голова Мадонны повязана косынкой, а ее ноги босы. Обеими руками она держит Младенца.

Младенец, в меру упитанный, с большой головкой, приятным личиком, небольшими глазками, высоким лобиком, кудрявыми волосиками, толстыми щечками, маленьким носиком и ротиком, почти полностью обнажен. Лишь Его ноги обернуты пеленкой. Левой ручкой Он дотронулся до верха крышки дарохранительницы старшего волхва.

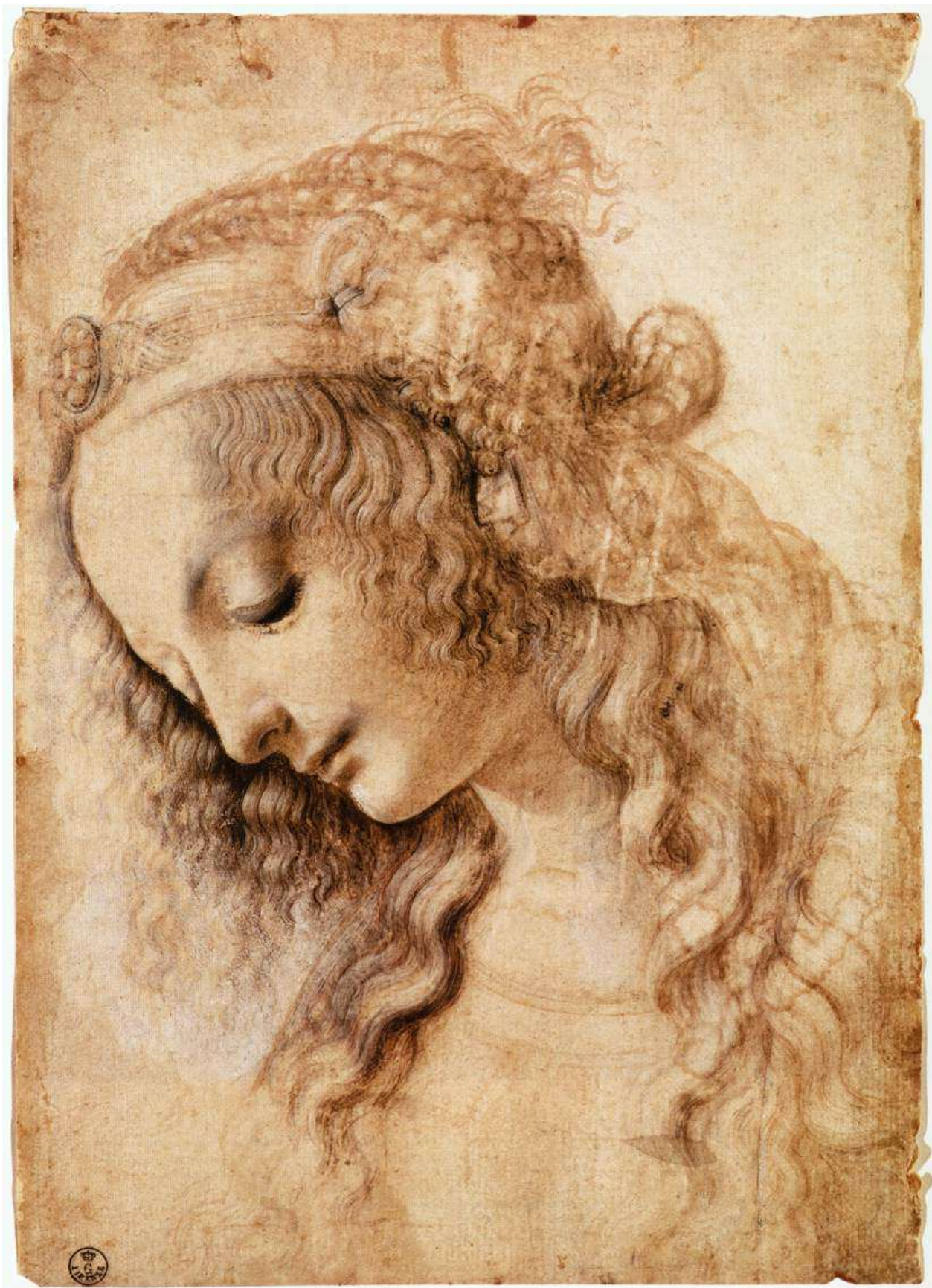
Иосиф (слева позади Мадонны), пожилой и довольно полный, с крупной головой, выразительным лицом, глубоко запавшими глазами, высоким морщинистым лбом, переходящим в лысину, носом «картошкой», глубокими морщинами на щеках, усами и короткой раздвоенной бородой, облачен в



Илл. 99.167. Педро Берругете. Благовещение.



Илл. 99.168. Леонардо да Винчи. Благовещение.



Илл. 99.169. Леонардо да Винчи. Голова Мадонны Благовещения. Рисунок.



Илл. 99.170. Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов.

плащ поверх одежды с узкими рукавами. В правой руке он держит крышку от дарохранительницы.

Старший волхв (справа от Мадонны на переднем плане), старый, крупный и худой, с изможденным лицом, провалившимися глазами, невысоким лбом, всклокоченными короткими седыми волосами, прямым носом и глубокими морщинами вокруг рта, облачен в широкие одежды. Его голова непокрыта, а ноги обуты в узкие башмаки. В правой руке он держит свою дарохранительницу. Средний волхв (слева от Мадонны), пожилой, с лицом античного философа, большой лысиной, обрамленной короткими волнистыми седыми волосами, прямым носом и окладистой бородой, облачен в узкие одежды. Младший волхв (левее среднего волхва и ближе к зрителю) нарисован очень эскизно.

Слева на переднем плане, позади младшего и среднего волхвов нарисована их свита, стоящая плотной толпой, за ней – конюхи, сдерживающие коней. Справа, позади старшего волхва, мы видим местных жителей, одетых заметно проще волхвов и их свиты, с более тщательно нарисованными очень выразительными лицами. На среднем плане также нарисованы различные фигуры, но довольно неотчетливо.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария, сидящая в центре переднего плана, нежно смотрит на Младенца, которого она держит на левом бедре. Тот повернулся направо в сторону старшего волхва и потянулся левой ручкой к его дарохранительнице, а правую ручку поднял для благословения. Старший волхв, стоя на коленях и тяжело опираясь левой рукой о землю, протягивает Младенцу правой рукой свою дарохранительницу, поднимая голову, чтобы взглянуть на Него. Чувствуется, насколько ему из-за возраста трудно стоять в такой позе. С другой стороны от Мадонны средний волхв, также стоя на коленях, бьет земной поклон Младенцу, который пока не обращает на него никакого внимания. Младший волхв также стоит на коленях, благоговейно глядя на Младенца и держа в правой руке свою дарохранительницу. Иосиф наклонился к Деве Марии из-за спинки ее сидения и внимательно наблюдает обряд поклонения. Слева участники свиты волхвов нарисованы в различных, очень выразительных позах. Кажется, что они пытаются из-за голов друг друга разглядеть происходящее, но большинство взоров направлено на мужчину, стоящего на переднем плане у левого края картины в спокойной позе и рассматривающего Младенца. Справа местные жители прибежали посмотреть на небывалое зрелище. Их жесты удивления необычайно эмоциональны. Фигуры среднего плана больше похожи на наброски, роль которых в общем действии еще до конца не определена.

Кони. Кони, которых держат конюхи, нарисованы слева за свитой волхвов. Видны лишь их довольно выразительные морды. Однако в более поздние годы Леонардо рисовал лошадей с большим мастерством. Фигуры всадников и коней находятся и на среднем плане. Здесь их позы очень разнообразны и динамичны.

Архитектурные сооружения. На заднем плане слева нарисована разрушенная монументальная постройка. Она состоит из двух рядов колонн,

прямоугольных в сечении. Колонны, видимо, были соединены арками, поддерживающими площадку, но эти арки и площадка обрушились от времени. Справа к этой, уже не существующей, площадке ведут две высокие каменные лестницы. На верхних ступенях дальней лестницы сидят два воина в доспехах.

Пейзаж. Пейзаж, как и вся картина, нарисован весьма эскизно. Позади Мадонны стоит пальма, ствол которой изображен схематично, а листья – очень реалистично. Ближе к зрителю и справа от пальмы возвышается еще одно дерево с густой листвой, правдоподобно нарисованным стволом и ползущими по земле корнями. Однако пропорции между этими деревьями и находящимися рядом людьми не вполне соблюдены. Еще два хвойных дерева растут на вершине руины. В правом верхнем углу картины на заднем плане сделан набросок скалистого пейзажа.

Цветовая гамма и композиция. Говорить о колорите этой картины не приходится в виду ее незавершенности. Однако она дает некоторое представление о процессе работы мастера над своими живописными произведениями. Рисунок на картине, в основном, уже закончен, хотя не все детали определены окончательно. На этот рисунок художник уже начал наносить темные краски. Раскрашены листва деревьев, обрамление фигур переднего плана, а также некоторые из этих фигур (особенно справа). Однако эти темные краски весьма далеки от тех, которые бы мы увидели, если бы картина была завершена. В композиции картины центральную ось формирует фигура Девы Марии. Эта фигура и фигуры волхвов образуют равнобедренный треугольник. Примерно такое же расположение Девы Марии и волхвов в этом сюжете уже использовали Боттичелли ([илл. 88.78](#)) и Доменико Гирландайо ([илл. 93.45](#), [93.50](#), [93.51](#)). Фигура Мадонны является также точкой пересечения диагоналей картины, одна из которых проходит через фигуры младшего волхва и местных жителей, а другая – старшего волхва и Иосифа. Параллельно этой последней диагонали расположены две лестницы. Фигуры действующих лиц образуют своего рода арку вокруг фигуры Мадонны с Младенцем. Такое «уютное» «Поклонение волхвов» встречается в нашей истории, по-видимому, впервые.

Сохранились некоторые эскизы для этой картины ([илл. 99.171-99.172](#)), показывающие поиск мастером воплощения этого сюжета.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 93.3.4. Гравюры на этот сюжет исполнили Мартин Шонгауэр ([илл. 94.6](#)) и Якопо де Барбари ([илл. 97.3](#)).

Картина Педро Берругете ([илл. 99.173](#)) размером 350×206 см, исполненная после путешествия художника в Италию, хранится в Прадо в Мадриде. Трактовка сюжета совершенно необычна – Младенцу поклоняется лишь старший волхв; кроме него, Мадонны и Младенца на картине нет других действующих лиц. Другие два волхва и их свита изображены на другой картине ([илл. 99.174](#)) того же размера, являющейся частью того же алтаря и хранящейся также в Прадо. Сама сцена поклонения происходит в



Илл. 99.171. Леонардо да Винчи. Штудия для Поклонения волхвов. Рисунок.



Илл. 99.172. Леонардо да Винчи. Эскиз Поклонения волхвов. Рисунок.



Илл. 99.173. Педро Берругете. Поклонение волхвов.



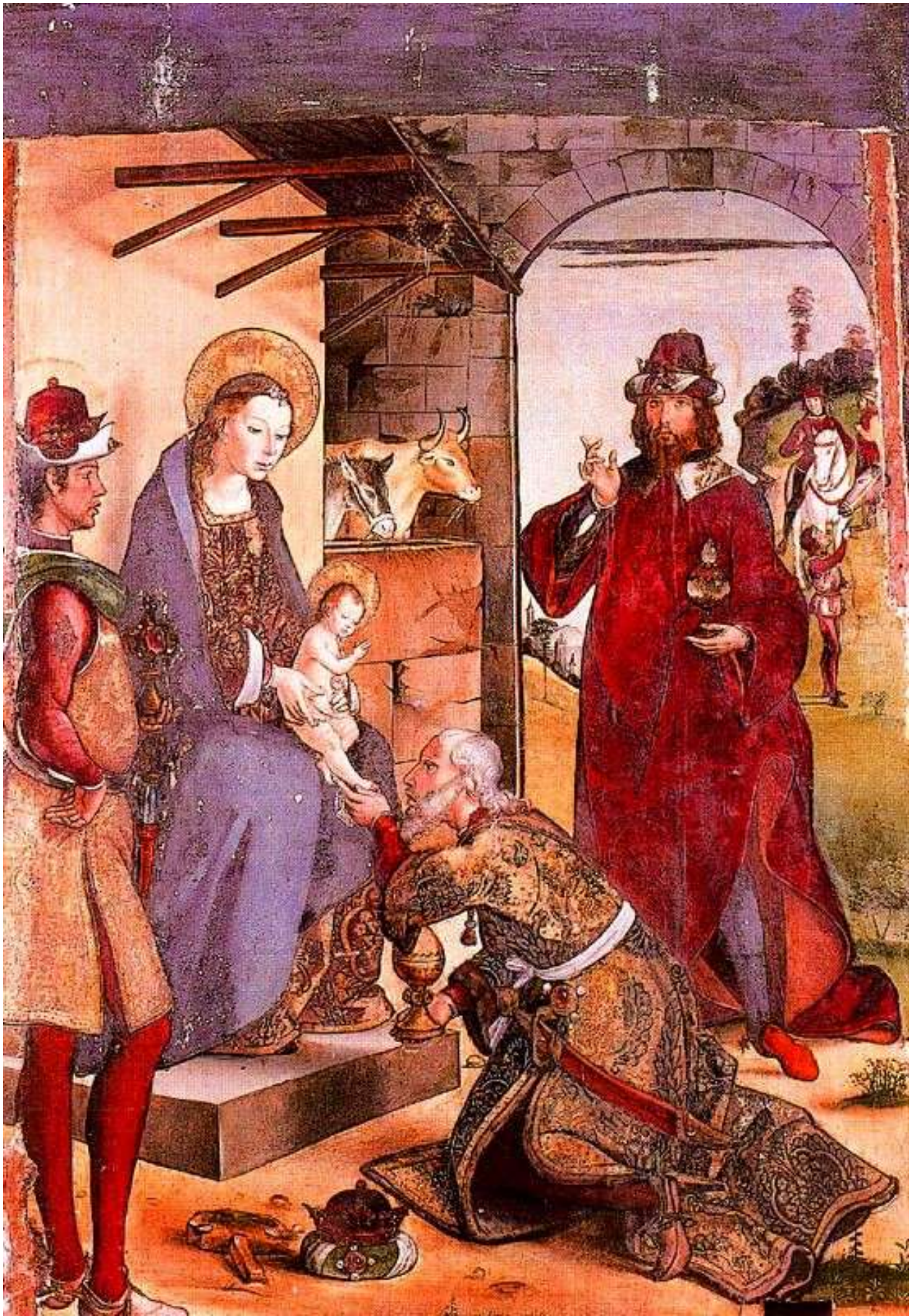
Илл. 99. 174. Педро Берругете. Два волхва.

небольшой капелле, роскошные каменные колонны и сводчатый потолок которой нарисованы в великолепном освещении. Хлев с рождественскими волком и ослом находится за стеной этой капеллы, из которой в него имеется проход. Утонченная Мадонна и грустный Младенец контрастируют с дородным волхвом, отмеченным нимбом. Последний передает свой дар Младенцу не в дарохранительнице, а в коричневой коробочке, крышка которой уже открыта. Красная шапка волхва лежит у подножия трона на специальной подушечке. Еще одна картина того же мастера на этот сюжет ([илл. 99.175](#)) находится в церкви Санта-Мария в Бессериль де Кампос близ Паленсии. Поклонение совершается в рождественском хлеву, причем средний волхв, немногочисленная свита и пейзаж нарисованы снаружи в проеме двери.

99.3.3. «Тайная вечеря»

История фрески. Фреска «Тайная вечеря» ([илл. 99.176](#)) размером 460×880 см исполнена в 1495-1498 годах в трапезной ([илл. 99.177](#)) монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане. Ее история началась в 1494 году, когда Лодовико Моро решил перестроить доминиканскую церковь Санта-Мария делле Грацие в родовую усыпальницу. В то время как Донато Браманте занимался расширением хора церкви, Леонардо делал эскизы ([илл. 99.178-99.191](#)) для росписи торцевой стены трапезной, где, согласно традиции, было решено поместить изображение «Тайной вечери». Чтобы избежать необходимости заканчивать каждый участок росписи до высыхания штукатурки, Леонардо отказался от традиционной техники фрески (живописи темперой по мокрой штукатурке) и работал методом «по сухому», в смешанной технике темперы и масла. Роспись была закончена в 1498 году (что подтверждено документами) и сразу же начала осыпаться. На протяжении последующих веков она неоднократно подвергалась поновлению и реставрации. В 1943 году во время воздушной бомбардировки в трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие взорвалась бомба. Была разрушена крыша и стена справа от фрески у самого фундамента. Фреска же, закрытая мешками с песком, осталась невредимой. Последняя реставрация началась, примерно, в 1980 году и была закончена в 1999 году [43].

Сравнение с произведениями Таддео Гадди, Андреа дель Кастаньо и Доменико Гирландайо. Как и на фресках Таддео Гадди ([илл. 16.9](#)), Андреа дель Кастаньо ([илл. 52.18](#)) и Доменико Гирландайо ([илл. 93.57](#)) Тайная вечеря происходит за прямоугольным длинным столом. Однако в отличие от этих мастеров, Иуда не отделен от основной группы – все действующие лица сидят за дальней стороной стола, причем стол не придвинут к задней стене, а вынесен на первый план, а за ним в строгой перспективе нарисовано обширное пространство просторного пустого зала. Иисус, как и у других мастеров, помещен в центре, а остальные апостолы разделены на группы по трое, внутри которых они взаимодействуют между собой, а не расположены каждый сам по себе.



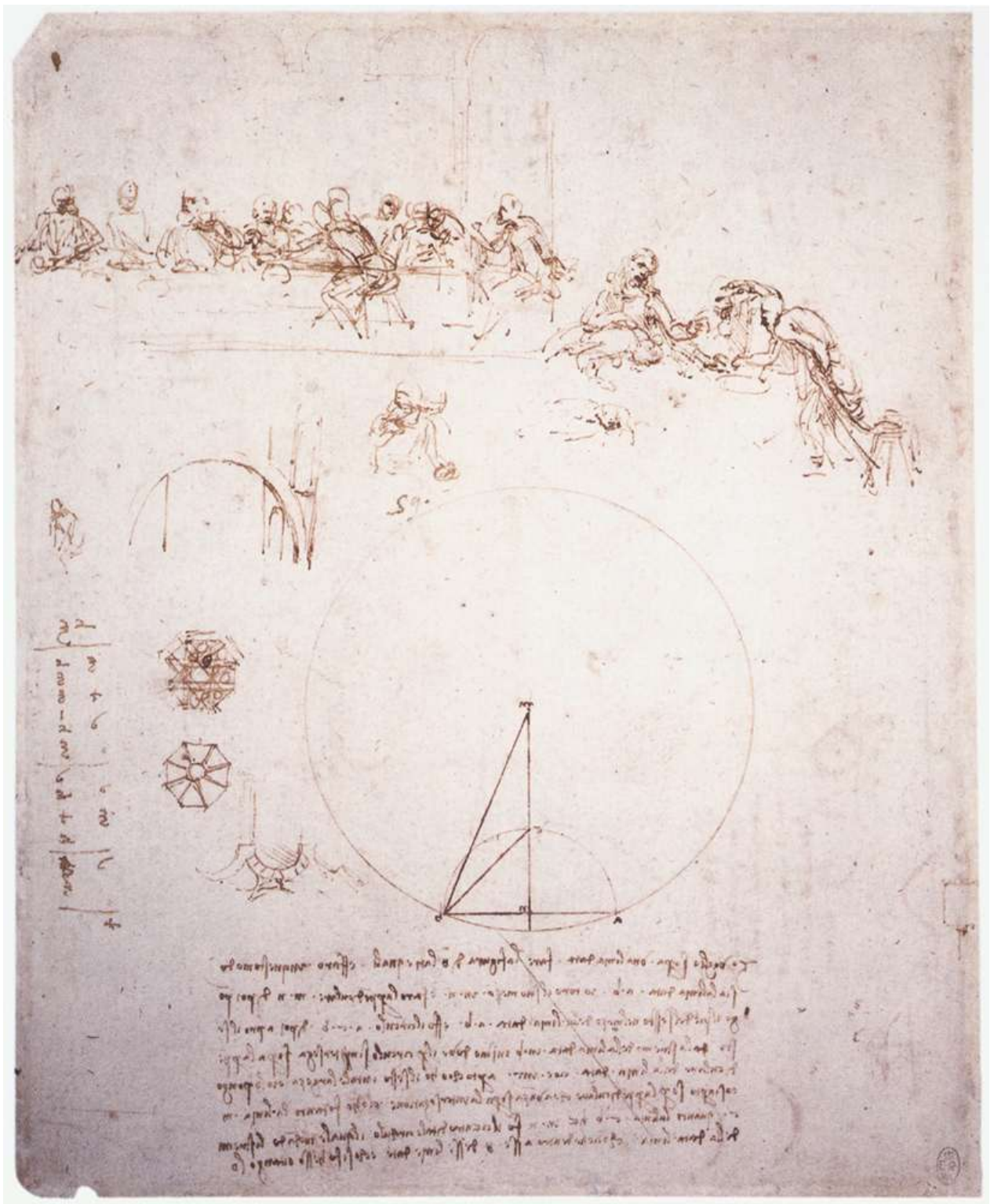
Илл. 99.175. Педро Берругете. Поклонение волхвов.



Илл. 99.176. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря.



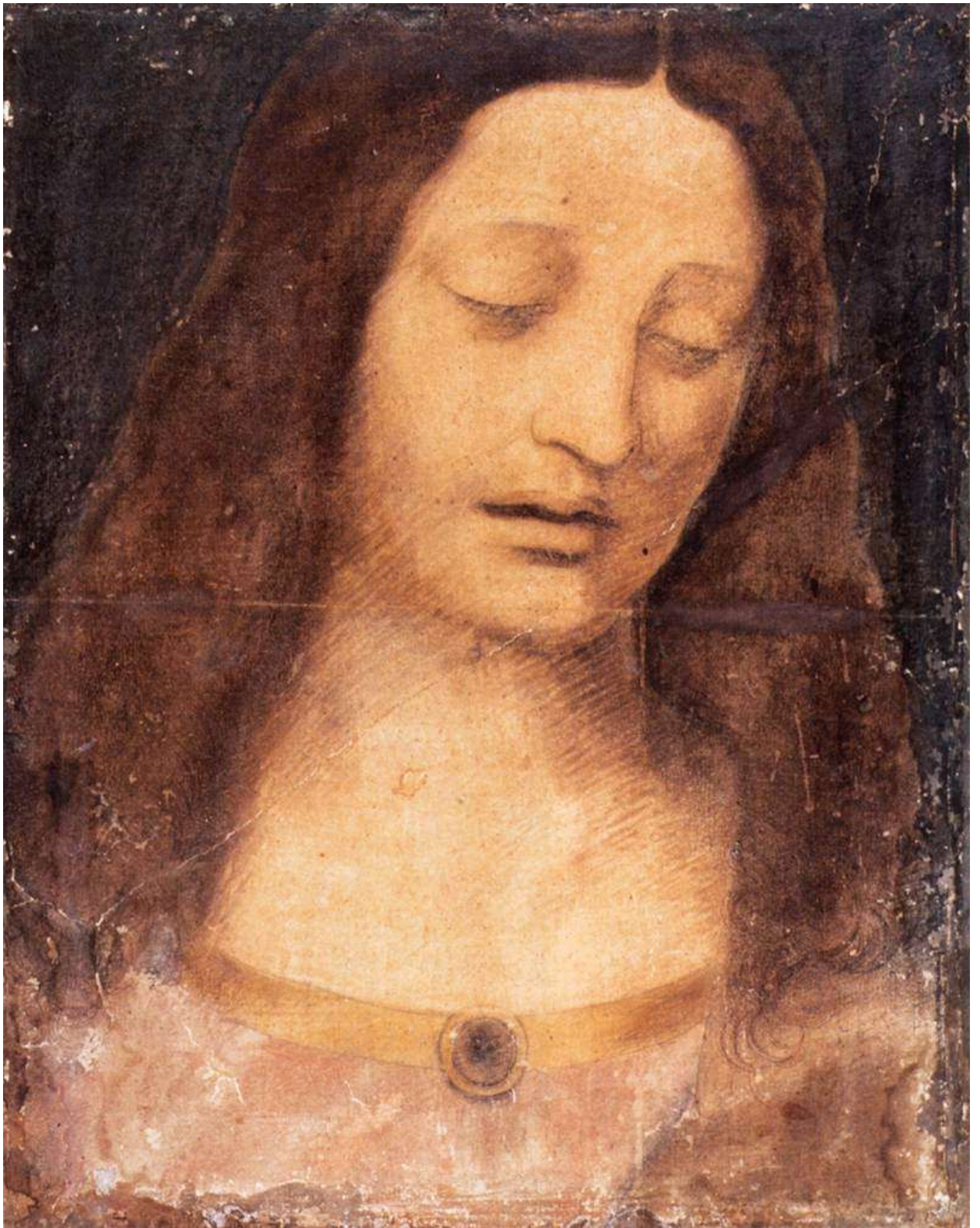
Илл. 99.177. Трапезная монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане.



Илл. 99.178. Леонардо да Винчи. Штудия для Тайной вечери. Рисунок.



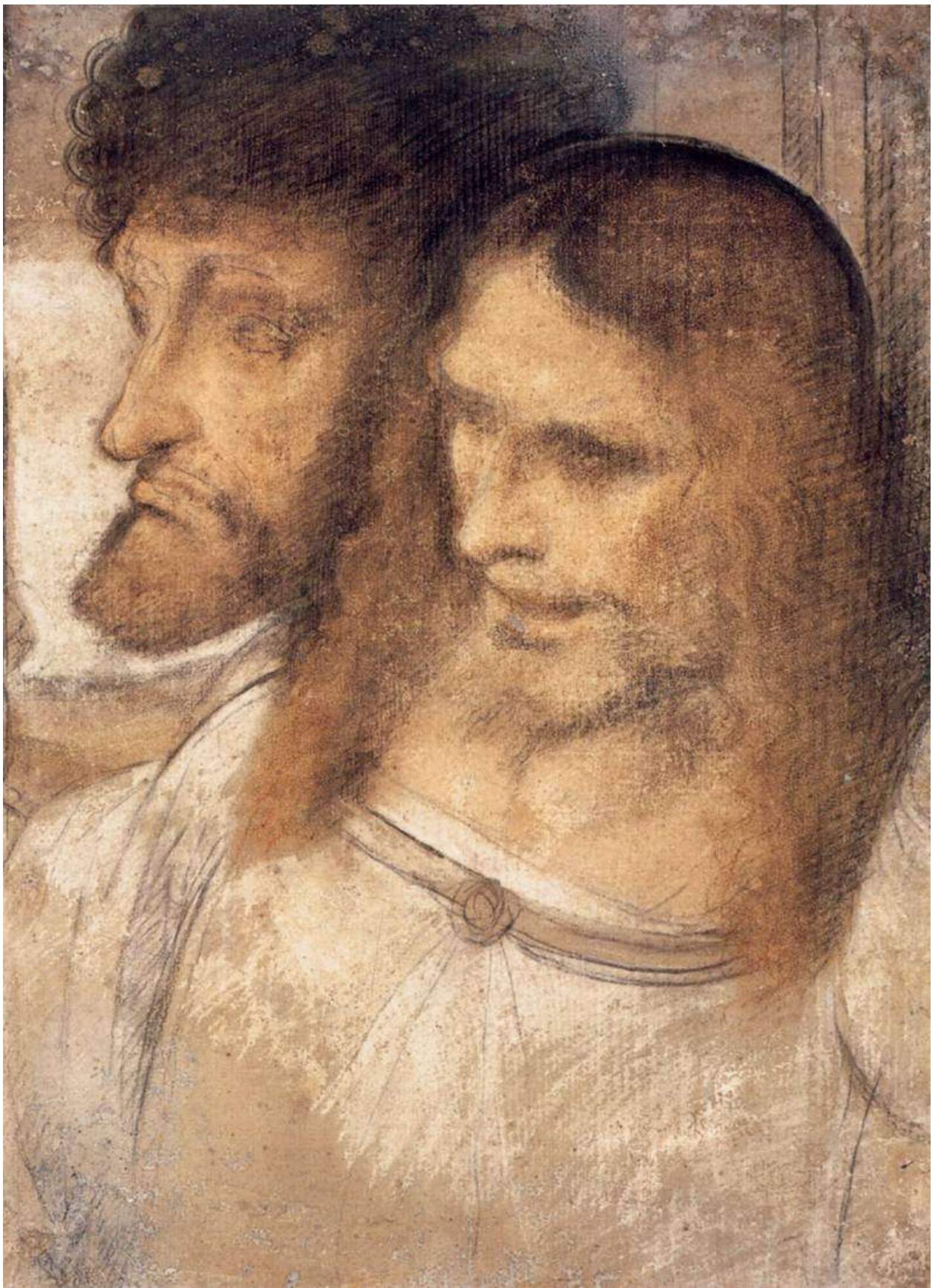
Илл. 99.179. Леонардо да Винчи. Штудия для Тайной вечери. Рисунок.



Илл. 99.180 Леонардо да Винчи. Голова Христа.



Илл. 99.181. Штудии головы апостола Иакова Большого и архитектурных сооружений. Рисунок.



Илл. 99.182. Леонардо да Винчи. Головы апостолов Фомы и Иакова
Большого.



Илл. 99.183. Леонардо да Винчи. Штудия головы апостола Филиппа.
Рисунок.



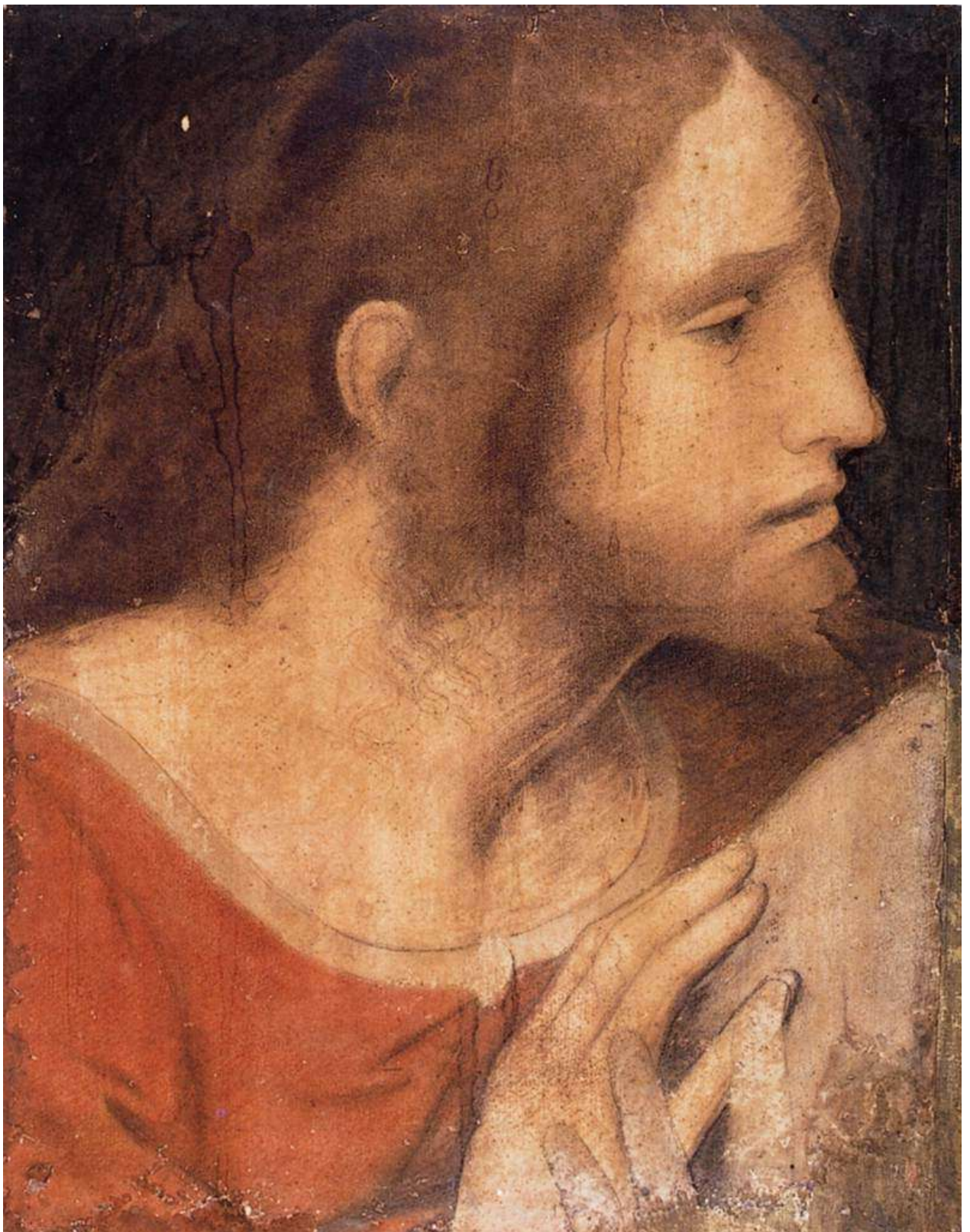
Илл. 99.184. Леонардо да Винчи. Штудия апостола Петра. Рисунок.



Илл. 99.185. Леонардо да Винчи. Голова апостола Петра.



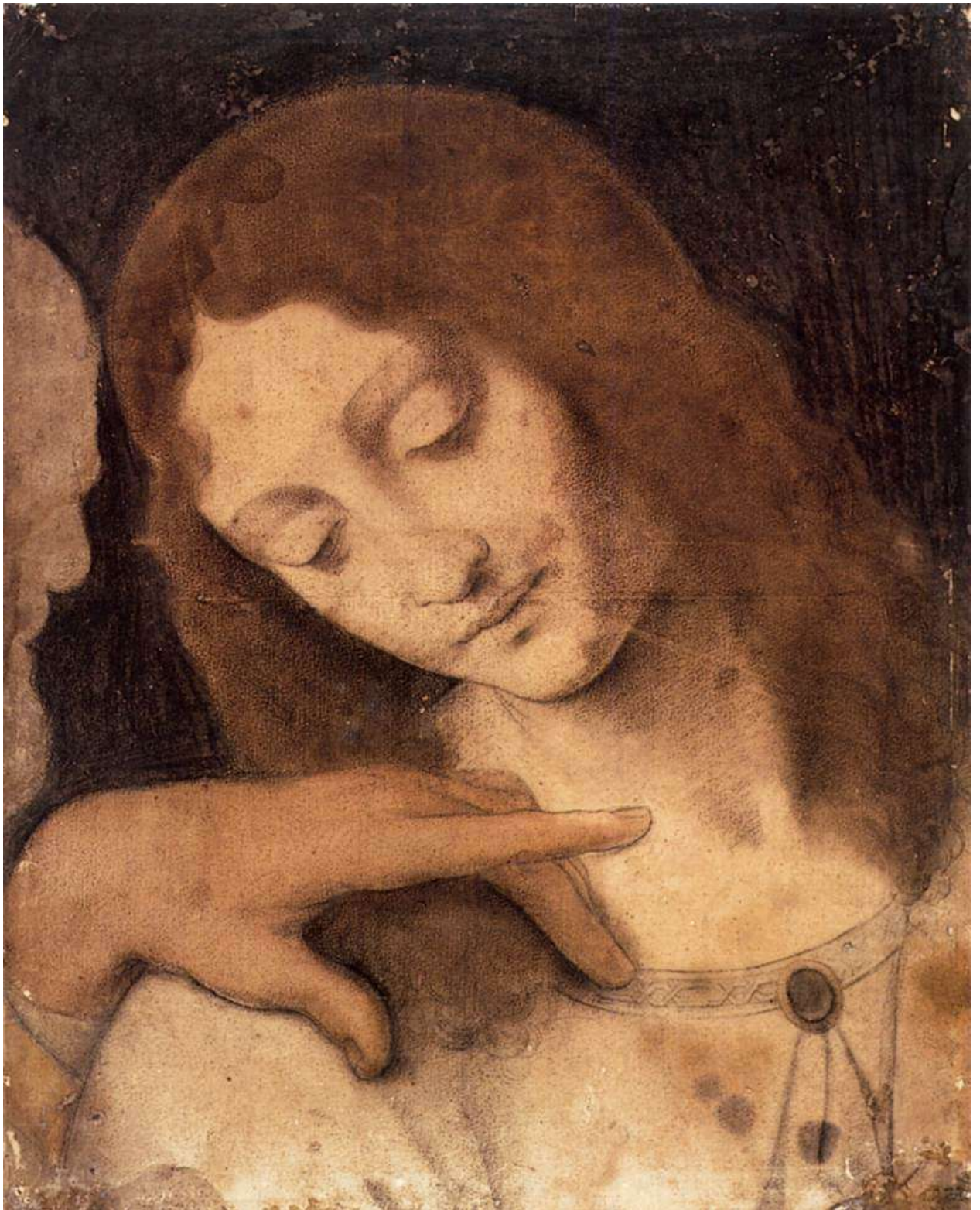
Илл. 99.186. Леонардо да Винчи. Штудия головы апостола Варфоломея.
Рисунок.



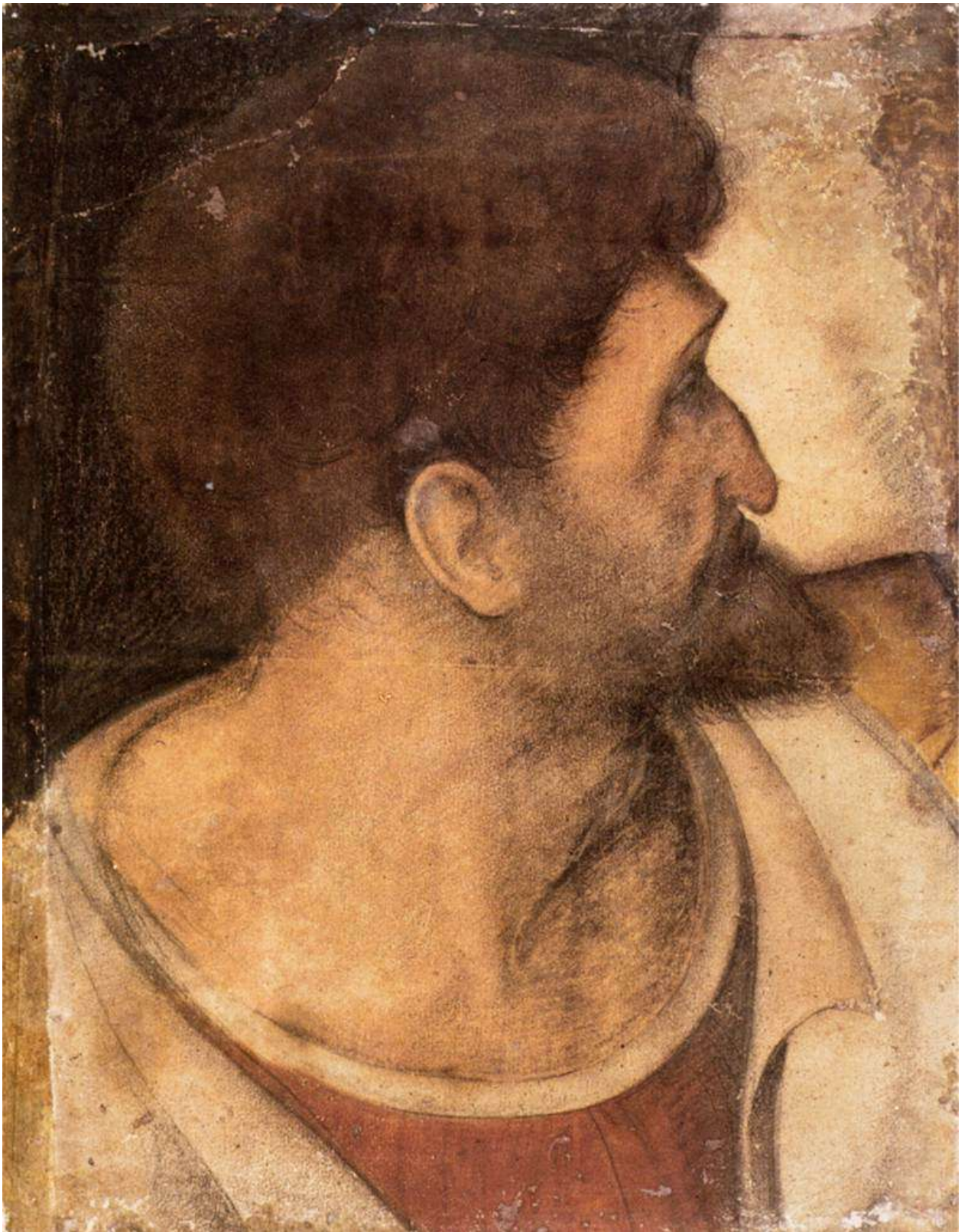
Илл. 99.187. Леонардо да Винчи. Голова апостола Иакова Меньшого.



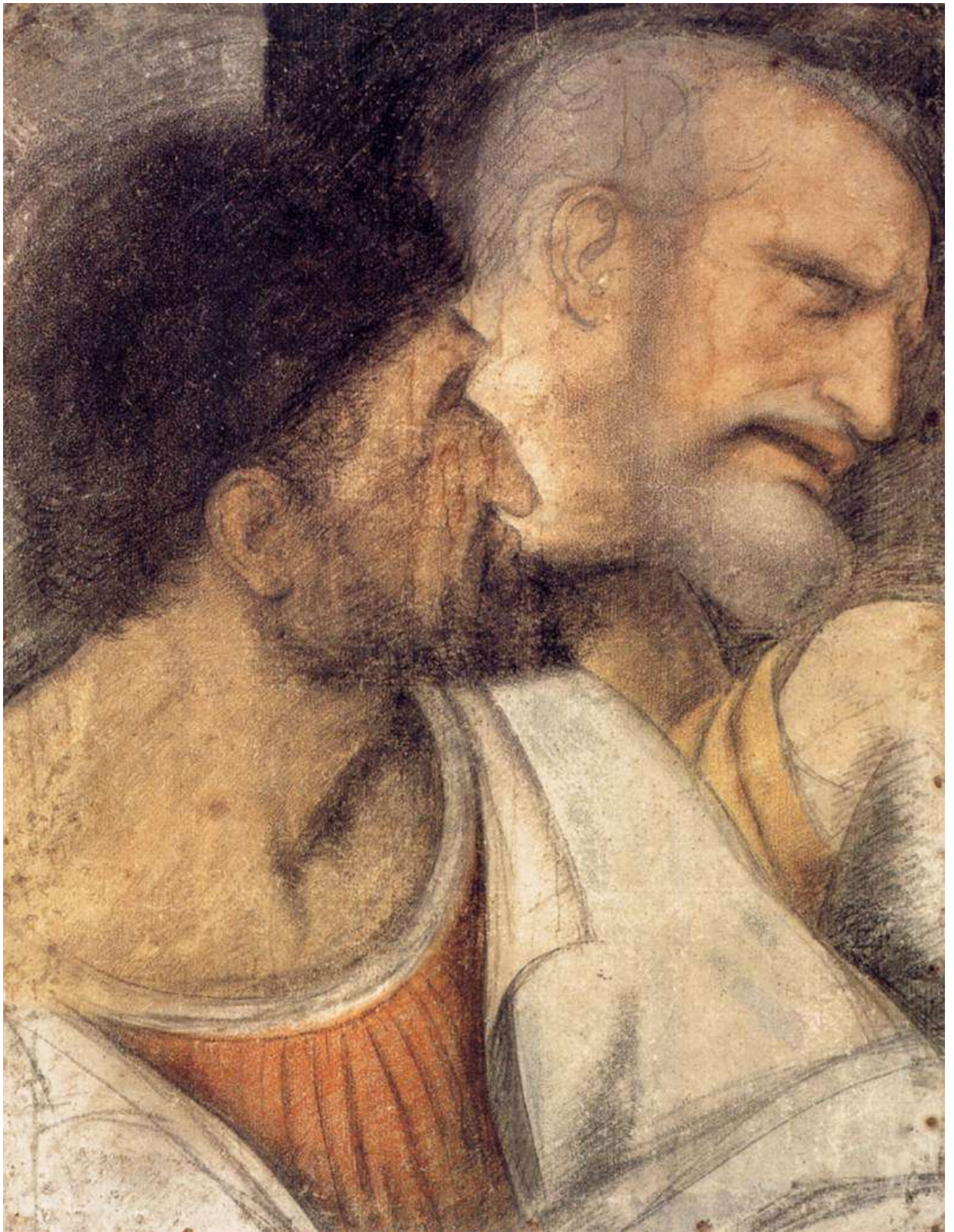
Илл. 99.188. Леонардо да Винчи. Голова апостола Андрея.



Илл. 99.189. Леонардо да Винчи. Голова апостола Иоанна.



Илл. 99.190. Леонардо да Винчи. Голова Иуды.



Илл. 99.191. Леонардо да Винчи. Головы Иуды и апостола Петра.

Действующие лица. Иисус (в центре), молодой, с удивительно гармоничной фигурой, необыкновенно красивым, тонким и печальным узким лицом, крупными «плачущими» глазами с длинными ресницами, высоко расположенными прямыми темными бровями, невысоким лбом, длинными волнистыми коричневыми волосами до плеч, расчесанными на прямой пробор, тонким носом с небольшой горбинкой, пухлыми красными губами и массивным подбородком, одет в розовую тунику с глубоко вырезанным воротом, обшитым темной лентой с медальоном, и голубой плащ, накинутый на левое плечо. По сравнению с предварительным рисунком ([илл. 99.180](#)), на фреске ([илл. 99.176](#)) глаза Иисуса опущены, но не закрыты, брови выделены более контрастно, лоб несколько ниже, волосы нарисованы более «воздушными», нос не столь тонок, губы полнее и не столь изогнуты, а подбородок крупнее. Именно на фреске Леонардо нашел средства для передачи неземного обаяния Иисуса.

Апостол Варфоломей (крайний слева), средних лет, крепкого телосложения, с мощной шеей, с волевым лицом, похожий на образ античного римлянина, небольшими глазами, низким лбом, короткими курчавыми коричневыми волосами, острым носом и массивным подбородком, одет в голубую тунику и темно-серый плащ, завязанный на правом плече. Рукава его туники перевязаны выше локтя. По сравнению с подготовительным рисунком ([илл. 99.186](#)) на фреске ([илл. 99.176](#)) в лице Варфоломея меньше силы, у него не столь крупные глаза и густые волосы, нос без горбинки и менее массивный подбородок.

Апостол Иаков Меньшой (правее Варфоломея), брат Господень, молодой, с нежной фигурой, тонким лицом, по традиции похожим на лицо Иисуса, но не столь божественным, небольшими глазами, выпуклым лбом, светлыми вьющимися волосами до плеч, расчесанными на прямой пробор, прямым носом и острым подбородком, одет в розовую тунику, глубокий вырез ворота которой обшит темной лентой. По сравнению с предварительным рисунком ([илл. 99.187](#)) на фреске ([илл. 99.176](#)) лицо Иакова получилось не столь тонким, глаза менее крупные, волосы более светлые, не видно уха между прядями волос, а его туника – розовая, а не красная.

Апостол Андрей (правее Иакова Меньшого), брат Петра, старый, с длинной шеей, узким скуластым лицом, глубоко посаженными темными глазами, высоким морщинистым лбом, переходящим в лысину, обрамленную короткими седыми волосами, орлиным носом и седой бородой, одет в желтоватую тунику и черный плащ, наброшенный на плечи. По сравнению с предварительным рисунком ([илл. 99.188](#)) на фреске ([илл. 99.176](#)) выражение лица Андрея изменено, особенно мимика нижней губы, глаза не столь крупные и светлые, а плащ – темный, а не светлый.

Апостол Петр (сидит правее Андрея, хотя его голова находится между головами Иуды и Иоанна), старый, с не особенно значительным лицом, пронзительным взглядом, невысоким лбом, короткими седыми волосами, носом, свисающим над верхней губой и короткой седой бородкой, одет в

голубую тунику. В левой руке он держит кухонный нож. На фреске ([илл. 99.176](#)) его лицо ближе всего к подготовительному рисунку на [илл. 99.191](#). На [илл. 99.184](#) и [99.185](#) его взгляд еще более пронзителен.

Апостол Иоанн (слева от Иисуса), юный, с нежным узким лицом девушки (из-за чего некоторые современные исследователи выдвинули гипотезу, что это Мария Магдалина, а не Иоанн), полузакрытыми прекрасными глазами, невысоким чистым лбом, длинными коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор, прямым носом, пухлыми губами и округлым подбородком, одет в голубую тунику и розовый плащ. По сравнению с предварительным рисунком ([илл. 99.189](#)) на фреске ([илл. 99.176](#)) лицо Иоанна еще более женственно, волосы светлее и не лежат волнами, а цвет туники иной.

Апостол Фома (его голова справа от Иисуса), молодой, с немного наивным лицом, небольшими глазами, низким лбом, шапкой кудрявых коричневых волос, прямым острым носом и короткой бородой, находится позади Иакова Большого. По сравнению с предварительным рисунком ([илл. 99.182](#)) на фреске ([илл. 99.176](#)) его лицо более благообразно, глаза более спокойны, лоб не столь закрыт более светлыми волосами, а нос, рот и подбородок не столь гротескны.

Апостол Иаков Большой (сидит справа от Иисуса, но лицо его правее лица Фомы), сын Заведеев, средних лет, с широкой грудью, красивым мужественным лицом, глубоко посаженными глазами, высоким лбом, длинными густыми коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор, прямым носом и недлинной окладистой бородой, одет в зеленую тунику. Его образ на фреске ([илл. 99.176](#)) ближе всего к предварительному рисунку ([илл. 99.182](#)), однако все равно заметно отличается от него. На фреске ([илл. 99.176](#)) его лицо более благородно, не столь худощаво, лоб выше, волосы не столь волнисты, нос не такой крупный, а борода гуще. На подготовительный рисунок ([илл. 99.181](#)) его образ на фреске ([илл. 99.176](#)) совсем не похож (видимо, это был очень ранний вариант).

Апостол Филипп (правее Иакова Большого), молодой, довольно полный и крупный, с женоподобным безбородым лицом, крупными глазами, низким лбом, длинными светло-коричневыми волосами, прямым носом, полными губами и небольшим подбородком, одет в розовую тунику, из-под длинных рукавов которой видны обшлага синей нижней одежды. По сравнению с подготовительным рисунком ([илл. 99.183](#)) на фреске ([илл. 99.176](#)) он менее красив и более женоподобен.

Апостол Матфей (правее Филиппа), средних лет, отдаленно напоминающий Варфоломея, с глубоко посаженными глазами, низким лбом, шапкой недлинных курчавых коричневых волос, прямым носом, полными губами и массивным подбородком, одет в голубую тунику, рукава которой перетянуты выше локтя.

Апостол Фаддей (правее Матфея), Иуда Иаковлев (не путать с Иудой Искаротом), пожилой, с крупной головой, глубоко посаженными глазами, высоким лбом, длинными густыми волнистыми седыми волосами,

расчесанными на прямой пробор, орлиным носом, седой бородой и усами, одет в светло-коричневую тунику.

Апостол Симон Зилот (крайний справа), средних лет, с бритой головой, маленькими глазами, высоким лбом, носом с горбинкой и короткой бородкой, одет в белые одежды и коричневый плащ, висящий на перевязи, перекинутой через левое плечо.

Иуда Искариот (сидит между Петром и Иоанном, но его голова находится левее головы Петра), средних лет, с широкими плечами и маленькой головой, шапкой недлинных темно-коричневых волос, крючковатым носом и козлиной бородкой, одет в голубую тунику и зеленый плащ, накинутый на левое плечо. В левой руке он сжимает свой традиционный атрибут - кошелек с тридцатью сребренниками. На фреске ([илл. 99.176](#)) он наиболее похож на свое изображение на предварительном рисунке ([илл. 99.191](#)), где у него более темные волосы и борода, и менее – на [илл. 99.190](#), где у него несколько флегматичное лицо.

Взаимодействие персонажей. Иисус только что произнес одну из самых трудных для Себя фраз: «Один из вас предаст Меня». Он душевно опустошен этим страшным пророчеством, Его взгляд опущен, а на лице отразилась такая глубокая печаль, словно Он вот-вот заплачет. Его руки бессильно лежат на столе ладонями вверх, а силуэт фигуры образует правильный треугольник. Его слова привели апостолов в необычайное волнение. Варфоломей стремительно вскочил, опершись руками о стол, и обратил свой пристальный взгляд на Иисуса. Иаков Меньшой попытался привлечь внимание Петра, тронув его левой рукой за правое плечо, но Петр позади Иуды Искариота наклонился к Иоанну, взял его левой рукой за правое плечо и зашептал ему что-то на ухо. Стремительное движение Петра в сторону Иисуса (собственно, в сторону Иоанна) и нож в правой руке является намеком на попытку Петра защитить Иисуса в момент Его взятия под стражу. Андрей, взглянув на Иисуса поверх головы Петра и Иоанна, поднял обе руки ладонями наружу, показывая всем своим видом, что он не может быть предателем. В результате Варфоломей, Иаков Меньшой и Андрей сблизили головы и образовали тесную группу. Иоанн, опустив глаза, склонил голову к Петру. Иуда оперся локтем правой руки о стол и отшатнулся от Петра и Иоанна. Его лицо, скрытое тенью, выражает сильное волнение. В этой группе фигуры Иоанна и Иуды, расположенные параллельно, отклонились от Иисуса (с левой стороны Он остался одинок). Группа справа от Иисуса, напротив, напирает на Него. Фома, что-то доказывая Ему, поднял указательный палец к небу. Иаков Большой правой рукой пытается остановить Фому, а Филипп привстал, приложил обе руки к груди и просит Иисуса подтвердить, что предатель не он. Внимание же правой группы направлено на Симона Зилота. Он, жестикулируя обеими руками, высказывает Матфею и Фаддею свои предположения. Оба последних выражают крайнее удивление, наклонившись к Симону, а Матфей жестом вытянутой руки указывает в сторону Иуды. А.Е. Майкапар считает, что «группировка учеников по трое как нельзя лучше

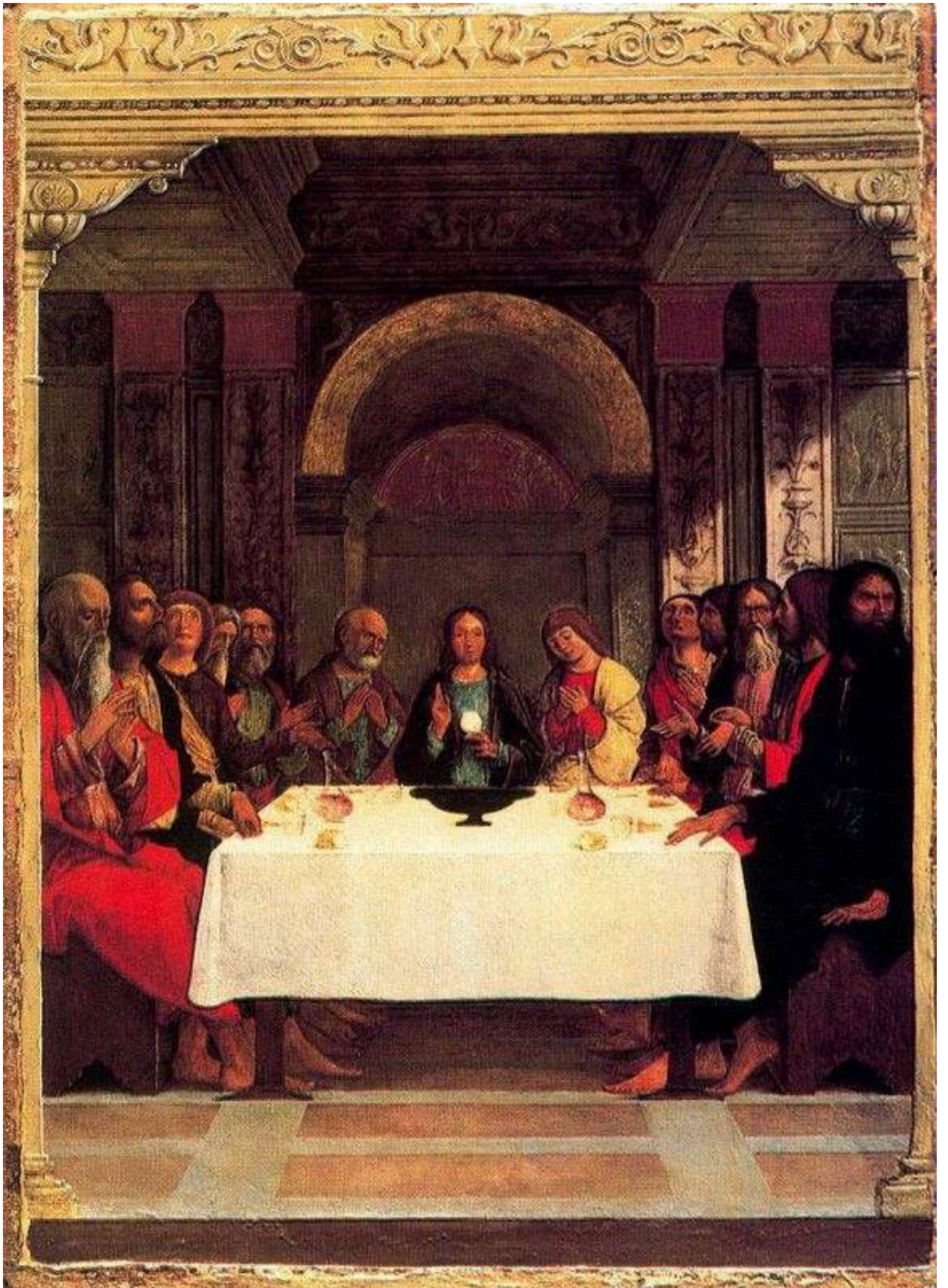
соответствует господствовавшему во времена Леонардо трехголосному вокальному складу музыки» [31].

Интерьер. Действие происходит в просторном зале, большая часть которого расположена позади стола. Зал нарисован в строгой перспективе, однако темно-коричневая задняя стена с тремя прямоугольными окнами кажется слишком узкой по сравнению с шириной стола. Боковые стены украшены нидерландскими шпалерами, прибитыми к ним гвоздями. Пространство шпалер заполнено цветами. Потолок укреплен коричневыми деревянными балками, образующими прямоугольную сетку. Ножками стола на переднем плане является пара козел. Стол накрыт белой скатертью с вышивкой у правого и левого краев. Посуда на столе является частью металлической, частью керамической. Здесь же стеклянные стаканы и кувшины с водой и вином, а также подносы с ритуальным пасхальным блюдом, разрезанные и целые булочки. Убранство стола достаточно богато, но без роскоши, и нарисовано очень тщательно.

Пейзаж. Пейзаж виден через три окна в задней стене. Он в значительной степени соответствует ломбардскому пейзажу, окружающему монастырь. Вечереет, солнце уже зашло и свет падает на правую стену, в то время как левая стена находится в тени. Стол же освещен мистическим светом, не имеющим отношения к реальному миру.

Цветовая гамма и композиция. Темный и тусклый фон фрески, образуемый стенами и потолком зала, противопоставлен более светлому и красочному переднему плану. Исключение составляет пейзаж, видимый из окон, гармонирующий с одеждами действующих лиц, розового, голубого, зеленого, коричневого и черного цвета. В горизонтальной композиции длинный стол на переднем плане, перспектива боковых стен, усиленная шпалерами, и узкая задняя стена создают впечатление определенного движения, словно стол стремительно раздвигает боковые стены. Точкой схода при этом является лицо Иисуса. В этой точке пересекаются прямые, проведенные через верхние края шпалер на боковых стенах, а также прямые, являющиеся боковыми краями потолка. В отличие от манеры Боттичелли, у которого многочисленные человеческие фигуры часто сплетаются в некий романтический клубок, на фреске Леонардо их расположение более упорядочено, они объединены в группы, каждая из которых играет свою роль в общем действии, а каждый участник в группе выделен индивидуальными эмоциями, жестами и движениями. Однако главное противопоставление на фреске сделано между одинокой, печальной, словно лишившейся сил фигурой Иисуса и кипящим страстями Его окружением.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. На картине Эрколе де Роберти ([илл. 99.192](#)) размером 30×21 см, созданной в 1485 году, действующие лица сидят вдоль трех сторон квадратного стола – Иисус, апостолы Петр и Иоанн за дальней его стороной, а остальные апостолы за боковыми. Все пребывают в молитвенном настроении, за исключением Иуды (крайний справа), который демонстративно отвернулся от Иисуса. Свет, падающий справа, освещает всех, кроме него.



Илл. 99.192. Эрколе де Роберти. Тайная вечеря.

99.4. Светские портреты

В этом параграфе будут обсуждаться один мужской и несколько женских портретов работы Леонардо да Винчи.

99.4.1. «Портрет музыканта»

Картина «Портрет музыканта» ([илл. 99.193](#)) размером 43×31 см из пинакотеки Амброзиана в Милане создана в 1490 году. Лишь в 1904 году на картине под слоем более поздней записи были обнаружены рука и лист нотной бумаги, откуда и пошло название произведения. Предпринимались попытки идентифицировать личность музыканта. Во время создания картины в Милане работали два знаменитых придворных музыканта – Франчино Гаффурио и Жоскен де Пре. Но отдать кому-либо из них предпочтение специалисты до сих пор не смогли. Картина не завершена, а ее авторство Леонардо оспаривается некоторыми специалистами [57].

На портрете изображен худощавый молодой человек с приятным безбородым лицом ярко выраженного итальянского типа. Внимание сразу привлекают его крупные выпуклые глаза с большими блестящими радужными оболочками. Характерны его красивые брови, низкий лоб, кудрявые черные волосы, на которых мастерски нарисованы световые блики, крупный прямой нос, выступающие скулы, полные ярко-красные губы и подбородок с небольшой ямочкой. Из других его особенностей можно отметить довольно толстую шею и великоватую кисть правой руки с аккуратно подстриженными розовыми ногтями.

Взгляд юноши, нарисованного в три четверти оборота, направлен перед собой и чуточку вверх, а выражение его лица свидетельствует о том, что он вспоминает что-то приятное, хотя и не особенно важное для себя. При исключительном мастерстве внешнего исполнения, художник не пытался передать внутренний мир модели.

Его одежду составляет черный камзол с невысоким стоячим воротничком и белым подворотничком. По моде того времени камзол на груди слегка расстегнут так, что виден небольшой кусочек тонкой белой нижней рубашки. Поверх камзола на молодом человеке надета красная безрукавка, а на голове – небольшая ярко-красная шапочка. В правой руке он держит широкий листок с нотной записью, который перед этим был сложен в несколько раз, а потом расправлен.

Черный камзол сливается с черным фоном картины, а красные цвета безрукавки и шапочки, хотя и разные, гармонируют друг с другом. Белый цвет рубашки на груди повторяется в цвете подворотничка и листа нотной бумаги. Блеск темных крупных глаз юноши усиливается блеском его длинных роскошных темных волос. В этом окружении особенно выделяется смуглое лицо музыканта.



Илл. 99.193. Леонардо да Винчи. Портрет музыканта.

Другие мужские портреты. Портрет работы молодого Доменико Гирландайо из Музея Метрополитен в Нью-Йорке ([илл. 99.194](#)), куда он поступил в 1931 году из коллекции Фридзама, был создан в 1477-1478 годах. Он отличается яркими красками, но к этому времени художник еще не достиг уровня мастерства, характерного для него в зрелом возрасте. Другой портрет ([илл. 99.195](#)) размером 39×58, приписываемый этому мастеру (хотя некоторые специалисты считают его работой Боттичелли), из Лувра в Париже, куда он поступил в 1914 году, был создан в 1480-1485 годах. Лицо модели и его одежда, конечно, более характерны для портретов молодых людей, исполненных Боттичелли. Похожий портрет работы того же мастера из Государственных музеев Берлина ([илл. 99.196](#)) создан в 1475-1490 годах. Однако здесь модель повернута в три четверти, а не помещена лицом к зрителю. Фоном для портрета служит морской пейзаж.

Из мужских портретов, исполненных другими современниками Леонардо, отметим «Портрет Джованни II Бентивольо» ([илл. 99.197](#)) размером 54×38 см работы Эрколе де Роберти, созданный около 1480 года и хранящийся в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Джованни II Бентивольо, правитель Болоньи, родился в 1443 году и умер в 1508 году. Он много сделал для благополучия города, но за долгие годы деспотического правления нажил столько врагов, что когда папа Юлий II пошел войной на Болонью, горожане не захотели сплотиться вокруг своего правителя. В 1506 году он выехал вместе с родственниками в союзную им Феррару. Его профильный портрет конечно уступает в мастерстве работе Леонардо ([илл. 99.193](#)). Отметим, однако, остроумный прием на [илл. 99.197](#), когда в качестве черного фона, на который помещена модель, использован силуэт крепостной стены, а справа от нее нарисован пейзаж.

«Автопортрет» Педро Берругете ([илл. 99.198](#)) из Музея Лозаро Гальдиано в Мадриде отличается светлыми красками и манерой письма, характерной для более позднего времени.

Необычный портрет работы Якопо де Барбари ([илл. 99.199](#)) размером 61×46 см, созданный в 1497-1500 годах, хранится в Государственных музеях Берлина. Предполагается, что на нем изображен немец, живший в Венеции. Замечательно значительное лицо модели с разными глазами, крупным носом, массивным подбородком и светлыми волосами до плеч. Темный фон портрета, на котором едва выделяется темная же одежда, справа рассекается красной портьерой, а слева контрастирует с горным пейзажем, над которым простирается нервное небо с мощными кучевыми облаками. Портрет его же работы из Королевской галереи Маурицхейс в Гааге ([илл. 99.200](#)) размером 59.3×37.5 см, созданный в 1507 году, характерен темным колоритом и роскошной одеждой модели. Изображенный на нем Генрих V Миротлюбивый, герцог Мекленбургский, родился в 3 мая 1479 года и умер 6 февраля 1552 года. Он способствовал распространению учения Мартина Лютера и состоял с ним в переписке. Тому же мастеру приписывается и портрет из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 99.201](#)), созданный около 1505 года. Длинноносый юноша скосил глаза на зрителя. С особым



Илл. 99.194. Доменико Гирландайо. Мужской портрет.



Илл. 99.195. Доменико Гирландайо. Портрет юноши.



Илл. 99.196. Доменико Гирландайо. Портрет юноши.



Илл. 99.197. Эрколе де Роберти. Портрет Джованни II Бентивольо.



Илл. 99.198. Педро Берругете. Автопортрет.



Илл. 99.199. Якопо де Барбари. Мужской портрет.



Илл. 99.200. Якопо де Барбари. Портрет Генриха, герцога Мекленбургского.



Илл. 99.201. Якопо де Барбари. Портрет юноши.

мастерством нарисованы его длинные волосы и мех на воротнике его одежды. На темном фоне картины освещено лишь его лицо.

99.4.2. «Женский портрет»

«Женский портрет» ([илл. 99.202](#)) размером 51×34 см из пинакотеки Амброзиана в Милане был создан около 1490 года. Некоторые специалисты видят в этой картине портрет Беатриче д'Эсте, а иные оспаривают авторство Леонардо [57].

Беатриче д'Эсте родилась 29 июня 1475 года. Она была дочерью Эрколе I д'Эсте и считалась одной из самых красивых итальянских принцесс. Беатриче была хорошо образована и окружала себя знаменитыми деятелями искусства, такими как Леонардо да Винчи и Донато Браманте. В январе 1491 года она вышла замуж за Лодовико Сфорца, герцога Миланского. Леонардо да Винчи организовывал эту свадебную церемонию. Но ее блестящая судьба была прервана смертью во время родов, 3 января 1497 года в возрасте 22 лет. Ребенок был мертворожденным сыном. Могила Беатриче находится в Чертозе [17].

Юная, худенькая принцесса, с высокой тонкой шеей, миловидным нежным личиком, небольшими темными глазами, длинными черными ресницами, темными бровями, невысоким лбом, исключительно нарисованными темно-коричневыми с красноватым отливом волосами, собранными в модную прическу, прямым носом со слегка вздернутым и выступающим кончиком, пухлыми губами и нежным подбородком, одета в красно-коричневую кофту и черную безрукавку. Края прорезей для рук на безрукавке покрыты красивой вышивкой, а к верху этих прорезей пришит кулон с квадратным рубином и жемчужиной, имеющей форму капли. Шею девушки украшает жемчужное ожерелье, с которого ей на грудь спускается цепочка с таким же кулоном. Волосы Беатриче перетянуты лентой в цвет кофты с такими же кулонами (но меньшего размера), завязанной сбоку красивым узлом, а сверху придавлены сплетенной из ремешков сеткой. Края сетки также отделаны жемчугом.

Девушка нарисована в профиль, что не характерно для других портретов Леонардо. Ее взгляд устремлен перед собой, а на лице играет легкая улыбка. Ее лицо дышит молодой свежестью, безмятежностью и жизнерадостностью. Художник мягко подчеркивает ее веселый характер и сознание собственной красоты.

Темный фон портрета продолжается в цвете ее безрукавки и сливается с цветом ее волос. На первый план выступает лицо девушки и ее красивая шея. Цвет кофты перекликается с цветом рубинов, а цвет лица – с цветом жемчужин. В этом портрете удивительным образом сочетаются некоторый архаизм (профильный портрет) с новым духом живописи и исключительным мастерством.



Илл. 99.202. Леонардо да Винчи. Женский портрет.

Другие женские портреты. Несколько женских портретов создал Доменико Гирландайо. Его «Портрет Джованны Торнабуони» ([илл. 99.203](#)) размером 76×50 см из Музея Тиссен-Борнемисса в Мадриде, исполненный в 1488 году, отличается удивительной элегантностью. Такое впечатление усиливается чрезмерно длинной шеей, «скульптурной» прической, строгой одеждой и со вкусом подобранными украшениями. Художник следует традиции профильного портрета, но добивается эффектного контраста между темным фоном комнаты и освещенной фигурой девушки. Справа от нее на уровне шеи помещена табличка с цитатой из эпиграммы римского поэта I века Марка Валерия Марциала: «Искусство, если бы ты могло показать характер и душу, не было бы на свете картины прекраснее». Личность модели, изображенной на портрете, была установлена по медалям с ее профилем. Джованна дельи Альбицци родилась 18 декабря 1468 года, вышла замуж за Лоренцо Торнабуони 15 июня 1486 года и умерла при родах 7 октября 1488 года [13]. Другой ее портрет работы того же мастера из Музея искусств Фуджи в Токио ([илл. 99.204](#)) размером 48×23.6 см, созданный в 1485-1488 годах, отличается меньшей элегантностью. Модель, изображенная на фоне окна, в котором видно только небо, скосила глаза на зрителя. «Портрет Лукреции Торнабуони» его же работы из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 99.205](#)), созданный в 1475 году, отличается темным колоритом и большей строгостью. Лукреция Торнабуони, супруга Пьеро ди Козимо Медичи и мать Лоренцо Великолепного, итальянская религиозная поэтесса, патронесса искусств и благотворительница, игравшая большую роль в общественной жизни Флоренции, родилась в 1425 году и умерла 28 марта 1482 года [13]. «Портрет молодой женщины» его же работы ([илл. 99.206](#)) размером 44.×32 см из Музея Калоусте Гульбенкиан в Лиссабоне отличается очаровательной непосредственностью и живостью позы и лица. Черные глаза перекликаются с фоном картины, а бусы на шее подобраны под цвет платья. «Женский портрет» его же работы из Художественного института Кларка в Вильямстоуне ([илл. 99.207](#)) размером 56.1×37.7 см, созданный около 1490 года, представляет модель на фоне речного пейзажа. Манера письма здесь несколько жестковата, что нехарактерно для этого художника. Приписываемый этому же мастеру профильный портрет из Государственных музеев Берлина ([илл. 99.208](#)), созданный в 1475-1490 годах, сочетает в фоне и интерьер, и речной пейзаж.

«Портрет молодой женщины» ([илл. 99.209](#)) размером 52×34 см работы Мартина Шонгауэра из собрания Хайнса Кистерса в Крейцлингене в Швейцарии, созданный в 1475-1480 годах, переносит нас от итальянских аристократок к немецким бюргершам. Женщина демонстрирует свои украшения, что лишь подчеркивает ее принадлежность к кругам среднего достатка.

Эрколе де Роберти около 1480 года написал «Портрет Джиневры Бентивольо» ([илл. 99.210](#)) размером 54×39 см, парный к портрету ее мужа



ARS V TINAM MORES
ANIMVM QVE EFFINGERE
POSSES PVLCHROR IN TER
RIS NVLLA TABELLA FORET
MCCCCXXXVIII

Илл. 99.203. Доменико Гирландайо. Портрет Джованны Торнабуони.



Илл. 99.204. Доменико Гирландайо. Портрет Джованны Торнабуони.



Илл. 99.205. Доменико Гирландайо. Портрет Лукреции Торнабуони.



Илл. 99.206. Доменико Гирландайо. Портрет молодой женщины.



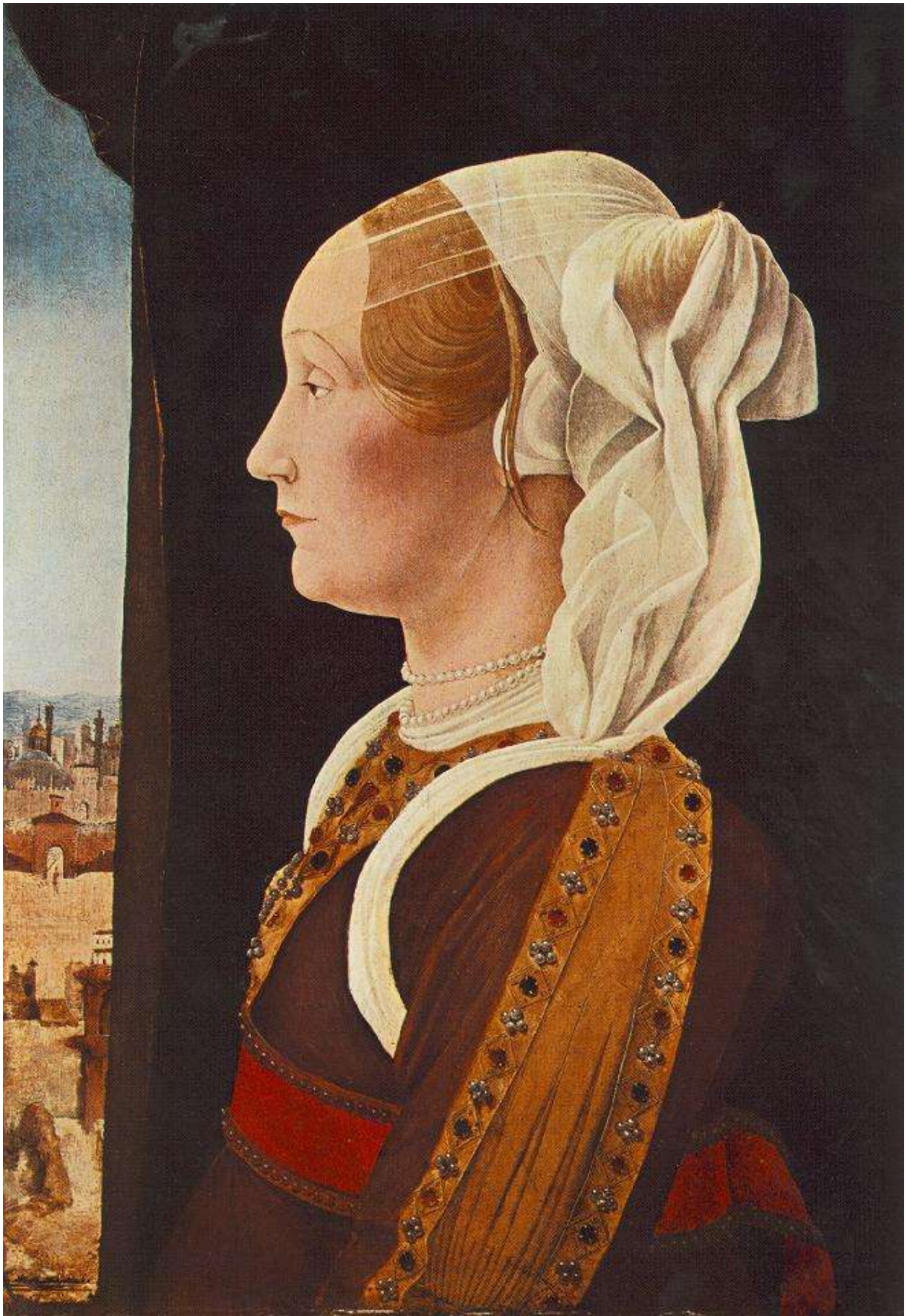
Илл. 99.207. Доменико Гирландайо. Женский портрет.



Илл. 99.208. Доменико Гирландайо. Профильный портрет молодой женщины.



Илл. 99.209. Мартин Шонгауэр. Портрет молодой женщины.



Илл. 99.210. Эрколе де Роберти. Портрет Джиневры Бентивольо.

[\(илл. 99.197\)](#) и хранящийся там же. Джиневра была одной из выдающихся покровительниц искусств. Здесь она не столько красива, сколько надменна. Мастерски подчеркнут ее властный характер. Фон обоих портретов примерно одинаков. Необычна картина того же мастера, изображающая плачущую женщину [\(илл. 99.211\)](#), созданная около 1480 года и хранящаяся в Художественном музее Уолтерса в Балтиморе. Женщина стоит у каменного парапета, а позади нее находится каменная рама, узковатая для нее. Выражение лица модели скорее свидетельствует о печали, чем об отчаянии.

Необычайно интересно наблюдать разнообразие характеров представительниц той эпохи и отношение к ним художников, исполнявших их портреты.

99.4.3. «Дама с фероньеркой»

Картина «Дама с фероньеркой» [\(илл. 99.212\)](#) размером 63×45 см из Лувра в Париже создана около 1490 года. Имя автора этого портрета долго оставалось под вопросом – в качестве возможных авторов назывались Бернардино д'Конти и Больтраффио. С учетом живописного стиля картины, характерной постановки фигуры дамы, легкого поворота ее головы и движения глаз, специалисты пришли к согласию, что она написана Леонардо. Имя модели точно не известно. Одни историки живописи предполагают, что это возлюбленная французского короля Франциска I, другие – придворная ломбардская дама, так как по стилю портрет близок работам Леонардо миланского периода. Название картины было дано по ювелирному украшению – шнуру с драгоценным камнем на лбу [25, 33].

На картине изображена красивая, молодая дама, с высокой шеей, овальным лицом, крупными карими глазами, широкими полукруглыми бровями, невысоким лбом, темно-коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор и уложенными в модную прическу, закрывающую уши, немного крупноватым и широковатым носом, гладкими щеками, нежным ртом с полными губами и округлым подбородком с ямочкой.

Дама сидит у парапета в три четверти оборота, повернув голову влево и пристально глядя на зрителя. Ее поза, порывистое движение головы и тяжелый взгляд, исполненный внутренней силы, переданы великолепно. Она внимательно изучает зрителя, но при этом сохраняет дистанцию, не допуская даже малейшего намека на какую-либо фамильярность с его стороны.

Дама одета в красное платье с глубоким прямоугольным вырезом. Золотые полосы на платье, а также темно-серая лента с цветочным узором, которой обшит его ворот, удачно гармонируют с его основным тоном. Рукава платья вверху обшиты серыми лентами, завязанными в банты через определенные промежутки. Даму украшают длинные бусы, обернутые вокруг ее шеи несколько раз. На груди к ним привязан бант из серой ленты. Волосы стянуты черным шнурком с большим прямоугольным рубином на лбу (фероньеркой), а также едва видной сеткой на затылке.



Илл. 99.211. Эрколе де Роберти. Плачущая женщина.



Илл. 99.212. Леонардо да Винчи. Дама с фероньеркой.

Серый парাপет (возможно, нидерландский мотив) у нижнего края картины, выдвинутый на передний план, контрастирует с ее черным фоном. С этим фоном сливаются темные волосы женщины, и им обволакивается ее платье. Напротив, ее лицо, шея и декольте составляют с ним резкий контраст. Несмотря на атрибуты XV века, изображение сильного женского характера выглядит необыкновенно современно.

99.4.4. «Дама с горностаем»

Картина «Дама с горностаем» ([илл. 99.213](#)) размером 54×39 см, созданная около 1492 года, хранится в Музее Чарторыхских в Кракове. На ней изображена Чечилия Галлерани, любовница миланского герцога Лодовико Моро Сфорца, от которого она родила ребенка в год, когда герцог женился на Беатриче д'Эсте. На руках дама держит геральдическое животное герцога [43].

Чечилия Галлерани родилась в 1473 году в Сиене. Ее отец не был дворянином и занимал должности в миланском суде. В возрасте десяти лет она была помолвлена со Стефано Висконти, но через четыре года помолвка была расторгнута. В мае 1489 года она ушла в монастырь Нуово и там родила миланскому герцогу сына Чезаре. Когда жена герцога узнала о матери бастарда, Лодовико Моро вынужден был выдать Чечилию замуж за старого разорившегося графа Бергамино. Герцог подарил новобрачным дворец Карманьола. Чечилия родила мужу четырех детей. После смерти мужа и сына Чезаре она переехала в замок Сан-Джованни-ин-Кроче в окрестностях Кремоны. По некоторым свидетельствам ее салон был первым в Европе. Чечилия познакомилась с Леонардо в замке Сфорца. В 1489 году он начал писать ее портрет. Она приглашала его на встречи миланских интеллектуалов, на которых обсуждались философия и другие науки; Чечилия лично председательствовала на этих встречах [13].

На картине Чечилия, молодая и стройная, с высокой шеей, покатыми плечами, крупными кистями рук, нарисованными слишком статично, красивым узким лицом, большими карими глазами, тонкими бровями, невысоким лбом, коричневыми волосами, расчесанными на прямой пробор и собранными в гладкую прическу так, что концы волос соединяются под подбородком, с прямым чуть крупноватым носом, нежными щеками, тонкими губами и массивным подбородком, одета в темно-синее платье с глубоким вырезом, золотыми узорами на груди и правом плече. Рукава платья имеют широкие прорезы, через которые видны темно-красные с украшениями рукава нижней одежды. Волосы дамы стянуты черной узкой лентой, проходящей посередине лба. Другая светло-оранжевая лента проходит параллельно первой, но значительно ниже, частично закрывая брови и уходя под волосы. Шею молодой женщины украшает длинная нитка темных бус.

Белый горностаи, довольно крупный, с не особенно красивой вытянутой мордочкой, широко расставленными карими (но более светлыми, чем у



Илл. 99.213. Леонардо да Винчи. Дама с горностаем.

Чечилии) глазками, короткими ушами и когтистыми лапами, расположился у нее на руках.

Чечилия сидит, повернувшись туловищем на три четверти к левому краю картины, а головой – к правому. На лице играет едва заметная улыбка, а внимательный, даже изучающий взгляд устремлен на какой-то заинтересовавший ее предмет. Видно, насколько хорошо она владеет своими эмоциями и умеет скрывать их. Зверек пытается вскарабкаться ей на левое плечо, но его внимание привлек какой-то другой предмет и он повернул мордочку в сторону зрителя. Дама удерживает его правой рукой от порывистых движений, а ему не особенно хочется ее слушаться.

Здесь, как и в предыдущих портретах, Леонардо использовал черный фон. Светом художник выхватил из тьмы лицо Чечилии, ее плечи, правую руку и горностаю. Цвета ее одежды подобраны с большим вкусом. С исключительным мастерством исполнено постепенное погружение во мрак ее волос и левой половины фигуры. В глаза бросается также контраст между утонченной грацией красивой женщины и некоторой животной грубостью хищного зверька. Этот тип холодной красавицы дополняет пусть не слишком обширную, но удивительно разнообразную галерею современниц великого мастера.

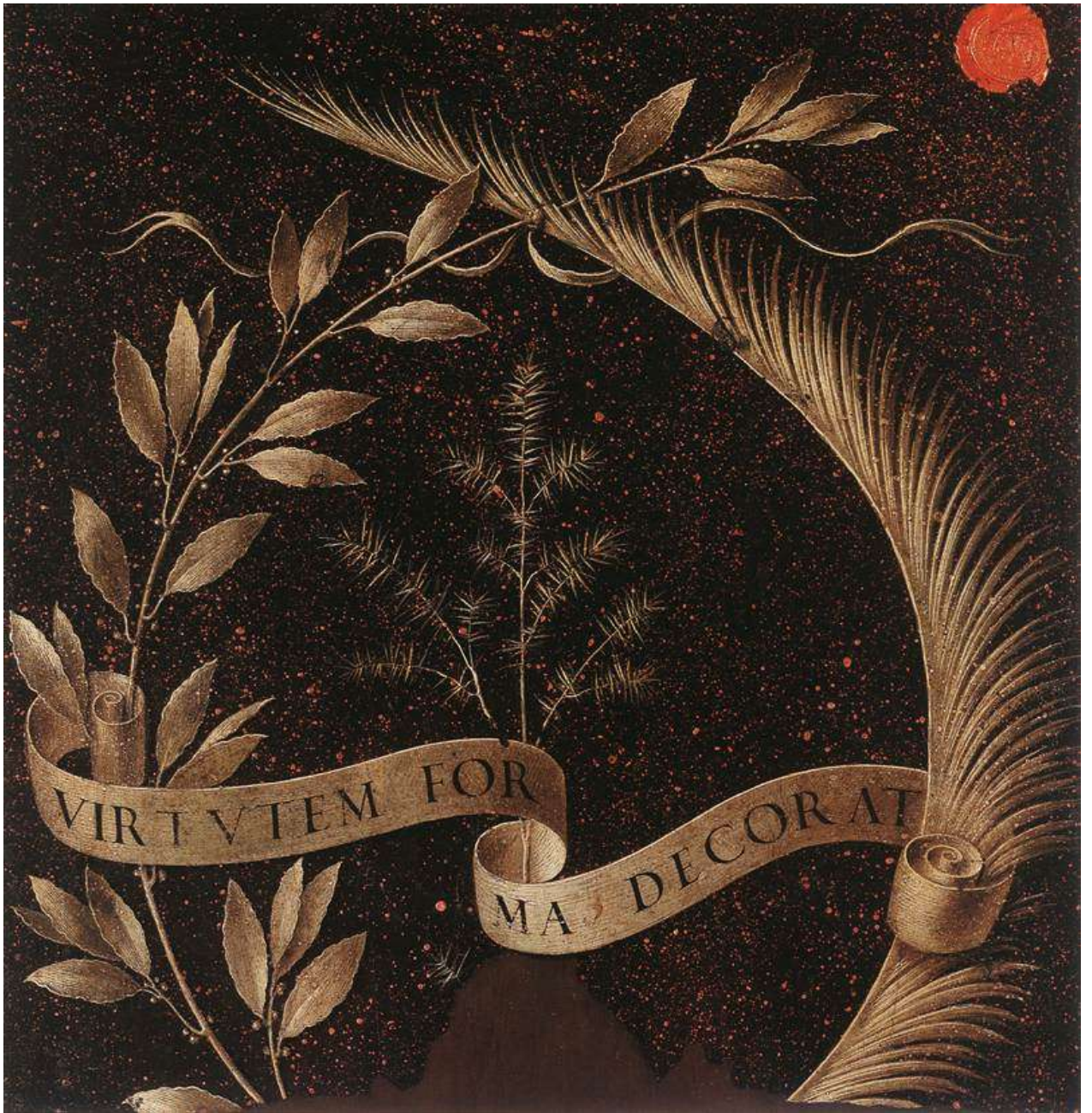
99.4.5. «Портрет Джиневры ди Бенчи»

Картина «Портрет Джиневры ди Бенчи» ([илл. 99.214](#)) размером 38.8×36.7 см, созданная около 1475 года, хранится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Предполагают, что Леонардо получил заказ на этот портрет в 1474 году, когда девушка вышла замуж за Луиджи ди Бернардо ди Лапо Николини. Согласно более старым версиям, картина появилась благодаря внебрачной связи между этой женщиной и Бернардо Бембо, венецианским послом во Флоренции в 1474-1476 и 1478-1480 годах. Леонардо был близким другом отца девушки и, когда выехал из Флоренции в Милан, оставил ему на хранение свой картон «Поклонение волхвов» ([илл. 99.170](#)). В прошлом этот портрет приписывали Больтраффио, Верроккьо и Лоренцо ди Креди. На основании эскиза ([илл. 99.3](#)), хранящегося в английской королевской коллекции, был сделан вывод, что нижняя часть картины, включающая руки модели, была когда-то обрезана. На оборотной стороне портрета ([илл. 99.215](#)) изображена эмблема: вертикальная ветвь можжевельника («можжевельник» по-итальянски – «ginerго», т.е. символ Джиневры) в обрамлении лавровой (символа поэтических занятий) и пальмовой (символа нравственности и христианского сострадания) ветвей, перевитых лентой с латинским изречением – «Красота – украшение добродетели». Некоторые исследователи считают, что венок и лента были добавлены позднее. Ранее картина находилась в коллекции князей Лихтенштейна [13, 35, 40].

На портрете изображена Джиневра д'Америго ди Бенчи, что было выяснено только в XX веке. Она родилась в 1456 или 1457 году и вышла



Илл. 99.214. Леонардо да Винчи. Портрет Джиневры ди Бенчи.



Илл. 99.215. Леонардо да Винчи. Обратная сторона портрета Джиневры ди Бенчи.

замуж за вдовца Луиджи Николини 15 января 1474 года в возрасте 16-17 лет, в то время как жених был в два раза старше. Ее приданое составляло 14 тысяч флоринов. Джиневра была образованной женщиной, хорошо известной во Флоренции и Риме благодаря своей красоте и добродетелям, а также интересу к музыке и поэзии. Лоренцо Медичи Великолепный посвятил ей два сонета. Умерла Джиневра в 1521 или 1530 году бездетной вдовой, как предполагают, от туберкулеза [13].

На портрете мы видим юную девушку, чуть полноватую, с высокой шеей, широким овалом красивого лица, крупными узкими темными глазами, тонкими дугообразными бровями, высоким чистым лбом, коричневыми блестящими волосами, расчесанными на прямой пробор, нежными щеками, красивыми ноздрями, пухлыми губками и небольшим подбородком. Ее волосы сзади собраны в гладкую прическу, но лицо обрамляют мелкие кудри.

Художник создал удивительный контраст между внешне бесстрастным и несколько надменным выражением лица и, несомненно, очень сильным, своенравным, и, возможно, даже взбалмошным характером молодой женщины. Она повернута на три четверти вправо, но ее глаза внимательно смотрят на зрителя.

Джиневра одета в коричневое платье с большим вырезом и шнуровкой на груди. Из-под платья видна ее тонкая белая кофточка, а на плечах лежит широкая черная бархатная лента, спускающаяся на грудь. На девушке нет никаких украшений.

Однотонный фон предыдущих портретов Леонардо заменил здесь необычайно тонко написанным пейзажем. Позади Джиневры расположен темный куст можжевельника, на котором написано имя девушки. В правом нижнем углу картины блестит гладь небольшого водоема, в которой отражаются окружающие его берега, поросшие густыми кустами. Ближе к зрителю растет одинокое высокое дерево с тонким стволом и пышной кроной, отдаленно напоминающее деревья в пейзажах Перуджино. Дальний синеватый берег погружен в легкую дымку, сквозь которую проступают шпили церкви, купы деревьев и уходящие вдаль холмы. Голубое небо с легкими облачками просвечивает сквозь листву. Пейзаж написан с удивительным мастерством и настроением.

Темно-зеленая ажурная хвоя можжевельникового куста, вырисовывающаяся силуэтом на фоне светлого неба, смотрится своеобразным венком вокруг головы девушки. С ним сливаются ее темные волосы и платье, но лицо и шея, словно из слоновой кости, а также белая кофточка контрастно выделяются на этом фоне. Тени, как всегда у Леонардо, удивительно тонко подчеркивают объемы. Вечерний пейзаж справа от этого прекрасного лица смягчает впечатление слишком жесткого противопоставления светлого и темного. Эта картина, несомненно, является одной из вершин женского портрета.

99.4.6. «Портрет Монны Лизы (Джоконда)»

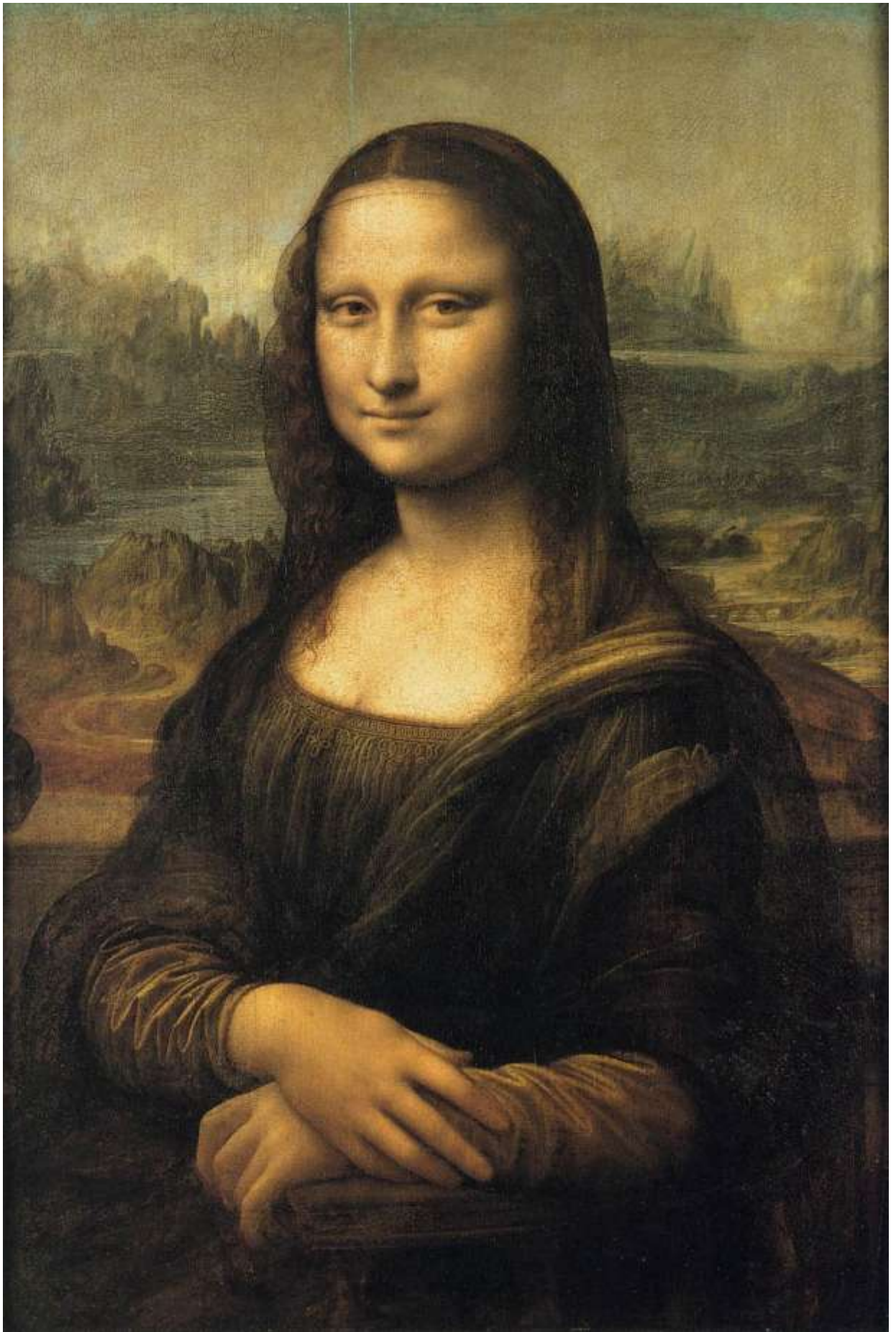
Картина «Портрет Монны Лизы (Джоконда)» ([илл. 99.216](#)) размером 77×53 см, написанная в 1503-1515 годах, хранится в Лувре в Париже. По свидетельству Вазари она была начата во второй приезд Леонардо во Флоренцию между 1503 и 1506 годами. Художник увез его в Милан, а затем и во Францию. По мнению Вазари, портрет так и не был завершен, мастер возвращался к работе над ним и во французский период своего творчества. Считается, что Леонардо завещал картину своему ученику Салаи, который умер в 1525 году и завещал ее своим сестрам, жившим в Милане. Вопрос о том, как портрет попал из Милана обратно во Францию, остается открытым. Французский король Франциск I купил картину у наследников Салаи за 4 000 экю и хранил в своем замке Фонтенбло, где она оставалась до времен Людовика XIV. Последний перевез ее в Версальский дворец, а после Французской революции она оказалась в Лувре. Наполеон повесил портрет в своей спальне дворца Тюильри, но затем она вернулась обратно в музей.

21 августа 1911 года картина была похищена работником Лувра, итальянским мастером по зеркалам Винченцо Перуджа. Работая в музее, он увидел, что в зале никого нет, вынул картину из рамы и вынес ее под рабочим халатом. Поиски полиции были безуспешными. Были закрыты границы страны, музейная администрация уволена. По подозрению в совершении преступления арестовали поэта Гийома Аполлинера, но позже освободили. Пабло Пикассо также находился под подозрением. Картину нашли только спустя два года в Италии. Сам вор отозвался на объявление в газете и предложил продать «Джоконду» директору галереи Уффици. Преступнику дали лишь небольшой срок в тюрьме. 4 января 1914 года картина вернулась в Париж.

Во время Второй мировой войны картина была в целях безопасности перевезена из Лувра в замок Амбуаз (место смерти и погребения Леонардо), потом в аббатство Лок-Дье, и наконец в музей Энгра в Монтобане, откуда после победы благополучно вернулась на место.

В 1956 году нижняя часть картины была повреждена, когда один из посетителей облил ее кислотой. 30 декабря того же года молодой боливиец Уго Унгаза Вильегас бросил в нее камень и повредил красочный слой у локтя. Утрата позднее была записана. После этого «Мону Лизу» защитили пуленепробиваемым стеклом, что обезопасило ее от дальнейших серьезных инцидентов. В апреле 1974 года женщина, расстроенная политикой музея в отношении инвалидов, попыталась распылить из баллончика красную краску, когда картина находилась на выставке в Токио, а 2 апреля 2009 года россиянка, не получившая французского гражданства, запустила в стекло глиняной чашкой. Оба этих случая не нанесли картине вреда.

Картина очень потемнела, что считается результатом свойственного ее автору тяготения к экспериментам с красками. Тем не менее, современники художника успели выразить свои восторги не только по поводу композиции, рисунка и игры светотени, но и относительно колорита произведения.



Илл. 99.216. Леонардо да Винчи. Портрет Монны Лизы (Джоконда).

Предполагается, например, что изначально рукава ее платья могли быть красными, как это видно на копии картины из Прадо [13, 24].

На портрете изображена Лиза ди Антонио Мариа ди Нольдо Герардини, которая родилась 15 июня 1479 года, вышла замуж в 1495 году и умерла 15 июля 1542 года. Она была третьей женой тридцатипятилетнего торговца шелком Франческо дель Джокондо. Картина была заказана Леонардо для нового дома молодой семьи и в ознаменование рождения их второго сына, названного Андреа [13].

На этом, едва ли не самом знаменитом портрете в истории живописи мы видим зрелую женщину с полноватой фигурой, крупноватыми, но красивыми кистями рук, высокой шеей и загадочным лицом. У нее небольшие темные глаза, высокий лоб, темно-коричневые, не особенно густые волосы, расчесанные на прямой пробор, волнистые концы которых лежат на плечах, немного выступающие скулы, полные щеки, крупноватый нос, пухлые губы и острый подбородок.

Фигура сидящей Монны Лизы повернута на три четверти влево, руки сложены перед собой, лицо обращено к зрителю, пристальный взгляд устремлен на него. В ее позе ощущается удивительное спокойствие и, вместе с тем, некоторая неловкость, а знаменитая легкая улыбка на губах и в глазах в сочетании с внимательным, изучающим взглядом могут вызвать у зрителя некоторое чувство замешательства.

Одежду женщины составляет темное платье с глубоким вырезом и длинными рукавами. На груди платье собрано в мелкие складки с вышивкой у ворота. Рукава, видимо, длинноватые для ее рук, собраны в крупные складки. Через ее левое плечо перекинута темная прозрачная вуаль. Такой же вуалью покрыты и ее волосы.

Как и на предыдущем портрете ([илл. 99.214](#)), задний план отведен пейзажу, однако его характер совершенно иной ([илл. 99.216](#)). Подобный пейзаж мы уже встречали на картинах Леонардо ([илл. 99.115](#), [99.118](#) и [99.135](#)). Узкий морской залив, извиваясь, глубоко врежется в сушу. Его скалистые берега (особенно дальний) производят несколько ирреальное впечатление. Небо и выход из залива в море покрыты густым мутным туманом, через который едва просвечивает солнце. Скалы на ближнем берегу не столь высоки и между ними слева извивается дорога, идущая к берегу, а справа виден каменный мост через узкую речку. Вся эта местность практически лишена какой-либо растительности и кажется полностью безжизненной.

Как и для других картин Леонардо, для портрета Монны Лизы характерна великолепная передача освещения и светотени – свет падает на лицо и грудь женщины, играет на рукавах ее платья, хотя кисти рук остаются немного в тени. Густая тень покрывает волосы модели и ее платье. Довольно мрачен и пейзаж на заднем плане. В отличие от других произведений мастера, эта картина несколько однотонна – на ней преобладают темные сине-зеленые и серые тона. В композиции чувствуется противопоставление крупной фигуры модели, выдвинутой на передний план, и далекого

«мертвого» пейзажа, словно написанного с большой высоты. Этот контраст, а также неопределенное выражение лица Монны Лизы создают ощущение значительности произведения и некоей магии портрета – чем больше вглядываешься в это лицо, тем больше видишь в нем разных психологических оттенков.

Леонардо да Винчи работал в жанрах религиозного и светского портрета, а также евангельских историй. До нас дошло не так много его произведений, некоторые из которых остались незаконченными. Тем не менее, все, что создано им, является шедеврами, а его вклад в развитие живописи огромен. Фактически его имя стало синонимом для выражения «гениальный художник». В своих религиозных и светских портретах Леонардо дал образцы различных новых типов женской и мужской красоты, в сочетании с богатым психологическим, эмоциональным и интеллектуальным подтекстом, а также необычной для этого этапа развития живописи чувственностью. Столь же богаты внешними и внутренними смыслами его произведения на евангельские сюжеты, особенно фреска «Тайная вечеря». Замечательны его пейзажи, то воспевающие красоту гротов, скал и горных хребтов, то сверкающие богатой южной растительностью, то мертвые, безжизненные, то растворяющиеся во влажном тумане. Творчество Леонардо обозначило резкий перелом в развитии живописи – оно явилось гармоничным синтезом достижений итальянской живописи, воспевавшей красоту и пластику физического и духовного мира, и завоеваний нидерландской школы с ее стремлением к реалистическому изображению этого мира.

Джорджо Вазари писал о нем: «...Леонардо из Винчи, в котором помимо телесной красоты, так никогда, впрочем, и не получившей достаточной похвалы, была более чем безграничная прелесть в любом его поступке, таланта же было в нем столько и талант этот был таков, что к каким бы трудностям его дух ни обращался, он разрешал их с легкостью. Силы было в нем много, но в сочетании с ловкостью; его помыслы и его дерзания были всегда царственны и великодушны, а слава его имени так разрослась, что ценим он был не только в свое время, но и после своей смерти, когда он среди потомства приобрел еще большую известность... Блеском своей наружности, являвшей высшую красоту, он прояснял каждую омраченную душу, а словами своими мог склонить к «да» или «нет» самое закоренелое предубеждение. Силой своей он способен был укротить любую неистовую ярость и правой рукой гнул стенное железное кольцо или подкову, как свинец. В своем великодушии он готов был приютить и накормить любого друга, будь он беден или богат, лишь бы только он обладал талантом и доблестью. Одним своим прикосновением он придавал красоту и достоинство любому самому убогому и недостойному помещению. Поэтому рождение Леонардо поистине и было величайшим даром для Флоренции, а смерть его – более чем непоправимой утратой. В искусстве живописи он обогатил приемы масляного письма некоей темнотой, позволившей

современным живописцам придавать своим фигурам большую силу и рельефность. В искусстве скульптуры он показал себя в трех бронзовых фигурах, стоящих над северными воротами церкви Сан Джованни и выполненных Джованни Франческо Рустичи, но скомпонованных по советам Леонардо, и фигуры эти по рисунку и по совершенству – лучшее литье, какое только было видно по сей день. От Леонардо мы имеем анатомию лошадей и еще более совершенную анатомию человека» [62].

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «...Леонардо остается ни с чем не сравнимой в его время величиной, и эта несравненность касается не только его живописи, но и всех областей его творчества и знаний. Подтверждение же тому, что он уже в молодых годах мог играть виднейшую роль в тосканском искусстве, мы находим в чертах почти рабской зависимости от Леонардо, встречающихся в творчестве Креди, а также в каких-то отголосках его идей в картинах Филиппино, Боттичелли и Перуджино (даже в тех их произведениях, которые исполнены после того, как великий мастер на многие годы покинул родину). Если не скоро нашелся художник, который был бы способен пойти сейчас же вслед за Леонардо и продолжить полностью начатое им дело, то массы энтузиастов, его поклонников, и предания, сохранившиеся в мастерских, создали к 1490-м годам во всей Флоренции ту атмосферу, то подобие «школы Леонардо», в которой получили все самое существенное для образования своей личности и Микель Анджело, считавшийся учеником Гирландайо, и «провинциал» Рафаэль, бывший послушным учеником Перуджино, и Андреа дель Сарто, ученик Пьеро ди Козимо... Часто слышишь сетования на то, что Леонардо так мало создал – всего одиннадцать произведений, считая в том числе «Крещение», оба «Благовещения» и «Вакха». Однако в этих одиннадцати картинах сказано все, что имел сказать Леонардо, а раз сказанное Леонардо не считал нужным повторять. Ему важно было разрешить проблему, открыть новую область, но следовать по намеченному пути он предоставлял другим. В этой черте выразилась с особенной ясностью его гордая демоническая натура, его брезгливое одиночество и отчужденность от общих человеческих чувств и устремлений» [59].

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Леонардо да Винчи. В 1488 имперские рыцари и города Юго-Западной Германии заключили Швабский союз. В 1493 императором Священной Римской империи стал Максимилиан I. В 1497 Дания вынудила Швецию к объединению. В 1499 в ходе Швабской войны Швейцарская конфедерация стала фактически независимой от Священной Римской империи. В 1512 Ганзейский союз разрешил голландским кораблям торговать в Балтийском море. В 1515 династические браки между детьми короля Чехии и Венгрии Владислава II и внуками императора Священной Римской империи Максимилиана I обеспечили династии

Габсбургов венгерское и чешское наследство Ягеллонов. В 1479 королем Кастилии стал Фердинанд II под именем Фердинанда V, при котором в 1477 в Испании была возрождена инквизиция. В 1483 главой испанской инквизиции стал Томас Торквемада. В 1492 Фердинанд II и Изабелла I завоевали исламский Гранадаский эмират; вся Испания объединилась под властью христианских королей. В 1516 королем Испании стал Карл Габсбург. В 1474 король Франции Людовик XI заключил союз со швейцарцами против Бургундии. В 1477 Карл Смелый, герцог Бургундии, был убит в битве при Нанси, сражаясь против войск Швейцарской конфедерации. Франция заняла отдельные области Бургундии. В 1479 наследник Габсбургов Максимилиан предотвратил попытку французов завладеть Нидерландами. Нидерланды перешли под власть Габсбургов по брачному договору 1482. В 1485 битва при Босуорти в Лестершире завершила войну Алой и Белой розы; королем Англии стал Генрих VII; началась династия Тюдоров. В 1493 по Санлисскому миру Франция уступила остаток Бургундии Габсбургам. В 1513 англичане одержали победу над шотландской армией при Флоддене. В 1493 турки напали на Хорватию. В 1494-1495 французы под командованием Карла VIII вторглись в Италию, захватили Флоренцию и Неаполь, но затем вынуждены были отступить. В 1499 Чезаре Борджа, сын папы Александра VI, завоевал Центральную Италию. В том же году французы под предводительством Людовика XII в союзе с венецианцами вновь вторглись в Северную Италию, захватили Милан и лишили власти Лодовико Моро Сфорцу. В 1501 Людовик XII захватил Неаполь у арагонского короля Фердинанда II. Однако в 1504 Испания вновь завоевала власть над Неаполем. В 1509 коалиция, руководимая французами, напала на венецианские города Северной Италии и захватила их. В 1511 король Англии Генрих VIII присоединился к Священной лиге против Франции. В 1513 швейцарцы победили французов и венецианцев под Новарой. Но в 1515, после поражения швейцарцев французами при Мариньяно, швейцарцы провозгласили политику нейтралитета. В 1514 папа Лев X возобновил продажу индульгенций, чтобы заплатить за перестройку собора Святого Петра в Риме. В 1473 португальские мореплаватели пересекли экватор. В 1478 португальские корабли победили флот, посланный из Испании, и утвердили свое господство над западным побережьем Африки. Согласно Толедскому договору 1480, Португалия получила исключительные права на торговлю в Африке в обмен на предоставление испанцам управления Канарскими островами. В 1482 на Золотом Берегу португальцы построили форт Эльмина. В 1487 португальский мореплаватель Бартоломеу Диаш обогнул южную оконечность Африки и вышел в Индийский океан. В том же году португальские мореплаватели, отплыв из Красного моря, достигли Индии. В 1489 они, отплыв из Красного моря, посетили восточное побережье Африки. В 1491 король Конго Нзинга-а-Нкуву обратился в

христианство. В 1498 португальский мореплаватель Васко да Гама по пути в Индию зашел в африканский порт Момбаса. В том же году он достиг Индии и высадился в Каликуте. В 1500 португальцы основали факторию в Кочине в Индии. В 1501 они попытались закрыть Красное море для исламских кораблей. В этом же году они установили прямое морское сообщение с Индией для налаживания импорта специй. В 1502 португальские корабли под командованием Васко да Гамы разрушили индийский порт Каликут. В 1505 португальцы под предводительством Франсиско де Алмейды захватили исламские порты Килва и Момбаса в Восточной Африке. В том же году столицей португальских владений в Африке стала Софала. В 1507 португальцы захватили порт Мускат неподалеку от устья Арабского залива. В 1508 турецкий флот уничтожил несколько португальских кораблей близ Чаула в Индии. В 1509 португальцы разбили союзный турецко-индийский флот в битве недалеко от Диу в Индии. В том же году испанцы захватили город Оран на побережье современного Алжира, а в 1510 – город Триполи на территории современной Ливии. В этом же 1510 португальцы завоевали Гоа, ставший их столицей в Индии. В 1511 они во главе с Альфонсо д'Албукерке захватили Малакку в Малайе; в 1512 достигли островов Пряностей (Молуккских островов); в 1515 вторично захватили Ормуз в Персидском заливе; в 1516 основали факторию в Гуаньчжоу (Кантон) в Южном Китае, а в 1518 – в Коломбо на Цейлоне. В 1492 генуэзский путешественник Христофор Колумб, находившийся на испанской службе, пересек Атлантический океан и достиг острова Сан-Сальвадор в Багамском архипелаге. В 1493 во время второго путешествия он открыл острова Доминика, Гваделупа, Малые Антильские острова и остров Пуэрто-Рико. В 1494 Тордесильясский договор определил границу раздела владений Испании и Португалии в Атлантике. В 1496 на острове Эспаньола (современный остров Гаити) был основан город Санто-Доминго, который должен был служить испанским административным центром в Америке. В 1497 находящийся на английской службе генуэзец Джон Кабот открыл побережье Ньюфаундленда. В 1498 Колумб достиг устья реки Ориноко в Северной Америке. В 1499 находящийся на испанской службе итальянец Америго Веспуччи открыл материковое побережье современной Венесуэлы и территорию современной Гватемалы. В 1500 португальский мореплаватель Педру Кабрал открыл Землю Веракруш в Америке, позднее получившую название Бразилия. В 1501 в Вест-Индию были привезены первые африканские рабы. В 1507 лотарингский географ Мартин Вальдземюллер издал карту мира, на которой впервые Новый Свет был назван Америкой. В 1508-1515 испанцы завоевали Пуэрто-Рико и Кубу. В 1509 они основали колонию на Панамском перешейке. В 1513 испанский губернатор Пуэрто-Рико Хуан Понсе де Леон открыл Флориду. В том же году испанский мореплаватель Васко Нуньес де Бальбоа пересек Панамский перешеек и достиг Тихого океана. В 1516 на

острова Карибского моря с Канарских островов были завезены бананы. В 1517 испанский мореплаватель Франсиско де Кордова открыл полуостров Юкатан в Мексике. В 1518 испанское правительство подписало первое асьенто (договор) на ввоз африканских рабов в американские колонии. В 1486 итальянский гуманист Джованни Пико делла Мирандола написал «Речь о достоинстве человека». В 1489 был опубликован трактат немецких инквизиторов Инститориса и Шпренгера «Молот ведьм». В 1494 немецкий писатель-гуманист Себастьян Брант написал книгу сатир «Корабль дураков». В 1511 нидерландский гуманист Эразм Роттердамский опубликовал сатиру «Похвала глупости». В 1513 итальянский политический мыслитель Никколо Макиавелли написал свое сочинение «Государь». В 1516 английский гуманист, государственный деятель и писатель Томас Мор написал сочинение «Утопия». В 1517 немецкий теолог и реформатор Мартин Лютер написал 95 тезисов, отвергнувших основные догматы католицизма; в Европе началась Реформация. В 1518 швейцарский религиозный реформатор Ульрих Цвингли выступил с проповедью в Цюрихе. В 1472 немецкий астроном Региомонтан зарегистрировал комету, названную позднее кометой Галлея. Около 1475 итальянский астроном и математик Паоло Тосканелли выдвинул идею о возможности достичь Индию западным путем. В 1494 итальянский математик Лука Пачоли закончил труд «Основание арифметики». Около 1510 польский астроном и математик Николай Коперник сформулировал свою теорию о том, что Земля вращается вокруг Солнца. В 1485 английский первопечатник Уильям Кэкстон опубликовал «Смерть Артура» Томаса Мэлори. В 1498 Оттавиано Петруччи получил от Венецианского совета привилегию на печатание нот с помощью металлических подвижных литер. Около 1505 немецкий часовщик Петер Генляйн изобрел карманные часы. Около 1504 нидерландский композитор Жоскен Дебре сочинил мессу «Эрколе, герцог Феррары». В 1516 итальянский поэт Лудовико Ариосто написал героико-комическую поэму «Неистовый Роланд». В 1506 в Риме была найдена римская копия эллинистической скульптурной группы «Лаокоон». В 1485 итальянский архитектор Джулиано Сангалло построил виллу в Поджо-а-Кайано. В 1502 итальянский архитектор Донато Браманте применил дорический ордер при строительстве Темплетто во дворе монастыря Сан-Пьетро ин Монторио в Риме. В 1483 итальянский художник Андреа дель Верроккьо отлил из бронзы группу «Неверие Фомы» для фасада церкви Орсанмикеле во Флоренции. Около 1473 итальянский живописец Джованни Беллини написал картину «Коронование Марии». В 1474 итальянский живописец Андреа Мантенья расписал «Камеру дельи Спозии» в замке Сан-Джорджо в Мантуе. Около 1478 итальянский живописец Боттичелли написал картину «Весна». Около 1481 умер французский живописец Жан Фуке, мастер портретной миниатюры и иллюстратор рукописей [4].