**Великие художники: Иеронима Босха, Сандро Боттичелли, Питера Брейгеля, Матиса Грюневальда, Леонардо да Винчи**

**Биография Иеронима Босха**

Босх принадлежал к роду потомственных художников; один из его предков был родом из Ахена («ван Акен» по-голландски); сам он выбрал в качестве псевдонима усеченное имя родного города. Был членом Братства Богоматери, объединявшего элиту местного общества. Из сравнительно небольшого числа сохранившихся произведений Босха лишь 7 подписаны и ни одно не датировано художником. Стилистически его творчество принято разделять на ранний (1475-80), средний (1480-1510) и поздний (с 1510) периоды.Чаще всего это небольшие картинки нравоучительно-дидактического содержания («Извлечение камня глупости», Прадо, Мадрид; «Корабль дураков», Лувр, Париж); в те же годы была создана и расписная столешница с аллегориями Семи смертных грехов (Прадо). Жанрово-аллегорические сценки, полные грубоватого юмора, написаны в детализованной, «эмалевой» живописной манере старых нидерландцев. Доминирует чувство мучительной тревоги за абсурдное состояние человечества, погрязшего во всяческой скверне. Правда быта, едкая сатира сочетаются с замысловатой, темной символикой, и лишь в пейзажных далях (как это бывает у Босха почти всегда) сохраняется присущий Яну ван Эйку восторг перед божественной гармонией мироздания. Главные шедевры Босха, обеспечившие ему посмертную славу — большие алтарные триптихи, самым ранним из которых считается «Воз сена» (Прадо, Мадрид). Многолюдное действо центральной части алтаря разыгрывается между Раем на левой и Адом на правой створках, — наглядными началом и концом земного пути беспутной человеческой массы. Сюжет главной сцены обыгрывает пословицу «мир — воз сена, каждый тащит с него, сколько может». Греховной сутолоке явно противостоят таинственные поэтические детали (например, изящная чета любовников, музицирующих на самом верху пресловутого воза) и прежде всего чувственная красота колорита, обретающего все большую легкость. В триптихе с Искушением Святого Антония (Национальный музей старого искусства, Лиссабон) все видимое пространство обращается в земной ад, мерцающий зловещими сполохами, полный мерзких, фантастических, но в то же время натуралистически убедительных тварей. Живописные лессировки одновременно удивительно изысканны, а самое главное — сквозь весь морок проступает воля к самопознанию, обуздывающему разбушевавшуюся природную стихию. Тот же гуманистический мотив звучит в цикле одночастных картин о святых подвижниках («Св. Иероним в покаянии», Музей изобразительных искусств, Гент; и другие), где пейзаж, та же стихия на наших глазах «умиряется» от переднего плана к далям, словно демонстрируя плоды напряженной нравственной борьбы. Так или иначе исход этой борьбы в целом предстает интригующе-неопределенным. В известнейшем и самом большом триптихе («Сад наслаждений», Прадо) действо, традиционно для Босха, разыгрывается между Раем слева и Адом справа — в центре же представлен поразительный «адо-рай», где прекрасное нагое человечество оказывается высшим грациозным плодом и в то же время пассивной жертвой растительно-животной природы, окружающей людей ловушками в виде гигантских ягод, насекомых, оживающих скал и прочих «сюрреалистических» деталей. Характерное для Босха обилие алхимико-астрологической символики достигает здесь апогея (исследователи не раз высказывали гипотезы о принадлежности мастера к какой-то тайной еретической секте). Напротив, в позднейшем из больших триптихов, с Эпифанией (Богоявлением) или Поклонением волхвов (там же), царит почти безмятежный покой; земная суета, представленная мелкими сценками, зримо растворяется в полях картины за сакральным событием переднего плана.Чувство «покоя после битвы» предопределяет позднее «Искушение Святого Антония» (Прадо) — углубленный во внутреннее созерцание святой не обращает тут никакого внимание на мелкую нечисть. Напротив, сцены Венчания Христа терновым венцом (Национальная галерея, Лондон) и Несения креста (Музей изобразительных искусств, Гент) полны напряженного драматизма; во второй картине зловещая толпа, окружающая Страстотерпца, парадоксально соединяет в своем облике хищное уродство с волнующе-тревожной (благодаря трепетному мерцанию цветовых бликов) красотой.Философская насыщенность образов, созданных Босхом, ставят их на один уровень с произведениями Леонардо да Винчи и А. Дюрера. Подготовив своими бытовыми и пейзажными наблюдениями реализм голландской живописи 17 в., он в то же время оказался дальним предтечей модернистско-авангардной поэтики абсурда.

**Биография Сандро Ботичелли**

Алессандро ди Мариано Филипепи родился в 1445 году во Флоренции, в семье кожевника Мариано ди Ванни Филипепи и его жены Смеральды. После смерти отца главой семьи стал старший брат, зажиточный биржевой делец, прозванный Боттичелли («Бочонок»), то ли из-за округлой фигуры, то ли из-за невоздержанности к вину. Это прозвище распространилось и на других братьев. (Джованни, Антонио и Симоне) Братья Филипепи получили начальное образование в доминиканском монастыре Санта Мария Новелла, для которого Боттичели, позже, выполнял работы. Сначала, будущего художника, вместе со средним братом Антонио, отдали учиться ювелирному мастерству. Искусство ювелира, профессия уважаемая в середине 15-го столетия, многому научила его. Четкость контурных линий и умелое применение золота, приобретенное им в бытность ювелиром, навсегда останутся в творчестве художника. Антонио стал хоршим ювелиром, а Алессандро окончив курс обучения, увлекся живописью и решил посвятить себя ей. Семья Филипепи пользовалась уважением в городе, что, позже, обеспечилo его внушительными связями. По соседству жила семья Веспуччи. Один из них, Америго Веспуччи (1454-1512), известный торговец и исследователь, именем которого названа Америка. В 1461-62 г по совету Джорджа Антонио Веспуччи, он был послан в мастерскую прославленного художника Филиппо Липпи, в Прато, город в 20 км от Флоренции. В 1467-68 г., после смерти Липпи, Боттичелли возвращается во Флоренцию, многому научившись у учителя. Во Флоренции молодой художник, учась у Андрео де Верроккио, где в это же время учится Леонардо да Винчи, становится известным. К этому периоду относятся первые самостоятельные работы художника, с 1469 года работавшего в доме отца. В 1469 году Сандро был представлен Джорджем Антонио Веспуччи влиятельному политику и государственному деятелю Томмазо Содерини. С этой встречи в судьбе художника происходят крутые перемены. В 1470 году он получает, при поддержке Содерини, первый официальный заказ; Содерини же сводит Боттичелли со своими племянниками Лоренцо и Джулиано Медичи. С этого времени его творчество, а это период расцвета, связано с именём Медичи. В 1472-75 гг. он пишет две маленькие работы, изображающие историю Юдифи, видимо предназначавшиеся для дверок шкафа. Через три года после "Силы духа" Боттичели создаёт св. Себастьяна, который был очень торжественно установлен в церкви Санта Марии Маджиори(Маggiori), во Флоренции, Появляются прекрасные мадонны, излучающие просветленную кротость Но самую большую известность он получил, когда, примерно в 1475 г, исполнил "Поклонение волхвов" для монастыря Санта Марии Новелла, где в окружении Марии изобразил членов семейства Медичи. Флоренция времен правления Медичи была городом рыцарских турниров, маскарадов, праздничных шествий. 28 января 1475 года в городе происходил один из таких турниров. Он состоялся на площади Санта-Корче, его главным героем должен был стать младший брат Лоренцо Великолепного, Джулиано. Его «прекрасной дамой» была Симонетта Веспуччи, в которую был безнадежно влюблен Джулиано и, видимо, не он один. Красавица впоследствии была изображена Боттичелли в виде Афины Паллады на штандарте Джулиано. После этого турнира Боттичелли занял прочное положение среди ближайшего окружения Медичи и свое место в официальной жизни города. Его постоянным заказчиком становится Лоренцо Пьерфранческо Медичи, кузен Великолепного. Вскоре после турнира, еще до отъезда художника в Рим тот заказывает ему несколько работ. Еще в ранней молодости Боттичелли приобрел опыт в писании портретов, этого характерного испытания мастерства художника. Став известным во всей Италии, начиная с конца 1470-ых, Боттичелли получал все более выгодные заказы от клиентов вне Флоренции. В 1481 Римский папа Сикст IV пригласил живописцев Сандро Боттичелли, Доменико Гирландайо, Пьетро Перуджино и Козимо Росселли в Рим, чтобы украсить фресками стены папской часовни, названной "Сикстинской капеллой ". Живопись стен была выполнена в течение удивительно короткого периода, только одиннадцать месяцев, с июля 1481г до мая 1482 г. Боттичелли выполнил три сцены После возвращения из Рима он пишет ряд картин на мифологические темы. Художник заканчивает картину "Весна", начататую до отъезда. За это время во Флоренции произошли важные события, которые повлияли на настроение, присущее этому произведению. Первоначально, тема для написания "Весны" была почерпнута из поэмы Полициано "Турнир" в которой прославлялся Джулиано Медичи и его возлюбленная Симонетта Веспуччи. Однако за время, прошедшее от начала работы до ее завершения, прекрасная Симонетта скоропостижно умерла, а сам Джулиано, с которым художника связывала дружба, был злодейски убит. Это отразилось на настроении картины, внеся в нее ноту грусти и понимания быстротечности бытия. "Рождение Венеры" написано несколькими годами позже "Весны". Неизвестно, кто из семейства Медичи был ее заказчиком. Примерно в это же время Боттичелли пишет эпизоды из " Истории Настаджио дельи Онести " (Боккачио "Декамерон"), "Паллада и Кентавр" и "Венера и Марс". В последние годы своего правления Лоренцо Великолепный, 1490 г призвал во Флоренцию известного проповедника Фра Джироламо Савонаролу. Видимо, этим Великолепный хотел укрепить в городе свой авторитет. Но проповедник, воинствующий поборник соблюдения церковных догм, вошел в резкий конфликт со светской властью Флоренции. Он сумел приобрести в городе много сторонников. Под его влияние попало немало талантливых, религиозных людей искусства, не устоял и Боттичелли. Радость, поклонение КРАСОТЕ навсегда ушли из его творчества. Если предыдущие мадонны представали в торжественном величии Царицы Небесной, то теперь это бледная, с глазами полными слез, женщина, много изведавшая и пережившая. Художник стал больше тяготеть к религиозным сюжетам, даже среди официальных заказов его в первую очередь привлекали картины на библейские темы. Этот период творчества отмечен картиной "Коронование Девы Марии", заказанной для капеллы цеха ювелиров. Последней его большой работой, на светскую тему была "Клевета", но в ней, при всей талантливости исполнения, отсутствует роскошно украшенный, декоративный стиль, присущий Боттичелли. В 1493 году Флоренция была потрясена смертью Лоренцо Великолепного. По всему городу звучали пламенные речи Савонаролы. В городе, бывшем колыбелью гуманистической мысли Италии, произошла переоценка ценностей. В 1494 году из города был изгнан наследник Великолепного, Пьеро, и другие Медичи. В этот период Боттичелли продолжал испытывать большое влияние Савонаролы. Все это сказалось на его творчестве, в котором наступил глубокий кризис. Тоской и печалью веет с двух "Оплакиваний Христа" Проповеди Савонаролы о конце света, Судном дне и Божьей каре привели к тому, что 7февраля 1497г., тысячи людей устроили на центральной площади Синьории костёр, где сжигали ценнейшие произведния искусства, изъятые из богатых домов: мебель, одежду, книги, картины, украшения. Среди них, поддавшихся психозу, были и художники. (Лоренцо де Креди, прежний компаньон Боттичелли, уничтожил несколько из своих эскизов с нагими фигурами.) Боттиччели был на площади и, некоторые биографы тех лет, пишут, что, поддавшись общему настроению, сжёг несколько эскизов (картины находились у заказчиков), но точных свидетельств нет. При поддержке Римского папы Александра VI Савонарола был обвинен в ереси и приговорен к смерти. Публичная казнь очень подействовала на Боттичели. Он пишет "Мистическое рождение", где показывает своё отношение к происходящему. Последние из картин посвящены двум героиням Древнего Рима - Лукреции и Виргинии. Обе девушки, ради спасения чести, приняли смерть, которая подтолкнула народ к смещению правителей. Картины символизируют изгнание семейства Медичи и восстановление Флоренции, как республики. Если верить его биографу, Джорджо Вазари, живописца мучали в конце жизни болезнь и немощь. Он стал " так сутул, что он был должен идти при помощи двух палок ". Боттичели не был женат, детей у него не было. Умер он одиноким, в 65 лет и был похоронен недалеко от монастыря Санта Марии Новеллы.

**Биография Питера Брейгеля**

Биограф Брейгеля Карель ван Мандер в своей «Книге о живописцах», опубликованной спустя 35 лет после смерти художника, называет его уроженцем Бреды, маленького городка на границе современной Бельгии и Голландии; в некоторых источниках иногда возникает название вымышленной деревни Брейгель, от которой художник и получил якобы свое имя. Как сообщает Мандер, Брейгель начинал как подмастерье у крупного антверпенского живописца Питера Кука ван Альста, в 1551 был принят в члены Антверпенской гильдии св. Луки, где получил звание мастера (в это время ему было около 20 лет).

**Путешествие в Италию**

Около 1552 отправился в традиционное для европейских художников путешествие в Италию. Возможно, он посетил Лион, затем через восточную часть Франции отправился сразу в Южную Италию, где стал свидетелем знаменитой битвы с турками при Реджо-ди-Калабрия в 1552. В следующем году он уже в Риме, где знакомится со знаменитым итальянским миниатюристом Джулиано Кловио (будущим покровителем Эль Греко). К годам, проведенным в Риме, относится самая ранняя из подписанных и датированных картин Брейгеля «Пейзаж со Христом и апостолами на Тивериадском озере» (фигуры были написаны Мартеном де Восом). Около 1554, возвращаясь из Италии, Брейгель путешествует по Альпам, по-видимому, переходит Сен-Готард и добирается до Инсбрука в Тироле. По сделанным им рисункам (некоторые выполнены уже по возвращении в Антверпен) становится ясно, что альпийские панорамы, поразившие некогда Альтдофера, Кранаха, Дюрера и др., затмили впечатления художника от Италии и Рима.

**В Антверпене. Брейгель и Босх**

В 1555 ведущий антверпенский издатель печатной графики Иеронимус Кок выпустил серию пейзажных гравюр Брейгеля; их совместное сотрудничество продолжалось до самой смерти художника. В эти же годы мастерская Кока печатала гравюры с картин Иеронима Босха; его фантасмагорические видения, зашифрованный язык аллегорий, живописная манера, вероятно, поразили Брейгеля, такие нравоучительные диптихи Босха, как «Сад земных наслаждений» или «Воз сена» стали источником вдохновения Брейгеля для целого ряда его картин.

**Картины на темы фламандского фольклора**

Некоторые приемы босховской живописи — большой размер холста и мелкий — фигур, бесчисленное количество сюжетов характерны для ранних картин Брейгеля («Нидерландские пословицы», «Игры детей», «Безумная Грета», «Битва Поста и Масленицы»), представляющих собою картины-притчи на темы фламандского фольклора. Картина с изображением нидерландских пословиц — «энциклопедия всей человеческой мудрости, собранной под шутовским колпаком», — включает более 100 сцен-метафор, посредством которых народное остроумие высмеяло тщеславие и глупость многих человеческих начинаний. Тот же принцип в основе картины «Игры детей» (в незаконченной серии «Четыре возраста человека»): перспектива улицы, усыпанной играющими детьми, не имеет предела, их веселые и бессмысленные забавы — своего рода символ столь же абсурдной суеты всего человечества. В «Безумной Грете» (1562, Музей Майер ван дер Берг, Антверпен) старуха, фольклорный персонаж, в латах и со шпагой готовая ринуться в адскую пасть — преисподнюю лишь бы насытить свою жадность — олицетворение алчности и порока.В написанном около 1562 «Триумфе Смерти» Брейгель, как бы глядя на мир сквозь призму Босха, создает жуткий «панегирик» Смерти: в зареве пожаров ставшая бесплодной и безлюдной земля, покрытая столбами с колесами пыток и виселицами; на горизонте — такое же пустынное море с гибнущими кораблями. Впечатление зловещей фантастичности усилено еще и тем, что Брейгель представил Смерть в виде бесчисленных полчищ воинов-скелетов, влекущих толпы людей — кардиналов и королей, крестьян и солдат, женщин и монахов, рыцарей, любовников, пирующих — к огромному распахнутому гробу. Человечество перед лицом Смерти предстает как бессильная множественность слепых частиц в царстве бессмыслицы, жестокости и всеобщей гибели. С 1561 и до конца жизни Брейгель живет в Брюсселе. Большинство картин этого периода написано по заказу коллекционеров, его покровители — фактический правитель Нидерландов кардинал Антонио Перенно да Гранвела, антверпенский коллекционер Николас Йонгелинк, нидерландский ученый-гуманист Абрахам Ортелиус. Брейгель женится на Мейкен Кук, дочери своего первого учителя, становится отцом двоих детей (впоследствии знаменитых художников — Питера Брейгеля Младшего и Яна Брейгеля Бархатного), получает от Совета города почетный заказ на увековечение торжественного открытия канала между Брюсселем и Антверпеном. Сохранилось около 25 работ Брейгеля этого периода, однако это лишь часть выполненного им. Главные персонажи во многих картинах брюссельского периода («Проповедь Иоанна Крестителя»; «Избиение младенцев», Хэмптон-корт, Лондон; «Обращение Савла»; «Перепись в Вифлееме», 1566, Музей старинного искусства, Брюссель; «Несение креста») с трудом различимы среди групп или толп людей, художник подчеркивает незаметность события или происходящего чуда в повседневном течении жизни, тем самым обостряя их переживания. Так, в «Несении креста» многочисленной толпе, глумящейся над несущим крест Христом, противопоставляется незаметная его фигура, подлинный центр и смысл человеческой истории.

**Пейзажи. Крестьянская тема**

История человечества — только часть истории Вселенной; в пейзажах Брейгеля эта идея обретает форму и образ. На дальних планах его картин встают величественные и призрачные горы головокружительной высоты, открываются панорамы широких равнин с морскими берегами, его эпически-грандиозные ландшафты — воплощение вечных космических законов. Вероятно, по заказу Николаса Йонгелинка, около 1565 Брейгель создает знаменитую серию картин, объединенных под названием «Месяцы», или «Времена года» (скорее всего, часть более обширного цикла всех месяцев года): «Охотники на снегу» (Январь), «Хмурый день» (Февраль), «Возвращение стад» (Ноябрь) (все — Музей истории искусств, Вена), «Сенокос» (Июль) и «Жатва» (Август).Идея такого цикла восходит к календарям готических часословов, времена года символизируют вечный жизненный круговорот. В картинах Брейгеля человек представлен в природном окружении не одним лишь своим присутствием, но связан с ним деятельным единством своих трудов и дней, единством судьбы — жизни и смерти. В 1567-1569 Брейгель исполнил ряд картин на темы народной жизни (которым и обязан своим прозвищем) («Крестьянский танец», «Крестьянская свадьба» — обе в Музее истории искусств, Вена). Художника интересует не столько атмосфера крестьянского празднества, сколько драматургия целого, сами крестьяне — их обличье, характерные типы, повадки. Грузные и сильные фигуры крестьян изображены в несвойственных Брейгелю крупных масштабах, создавая собой стихию и естественную мощь природы. Гениальный дар обобщения и умение выразить драматическую коллизию или иносказание через ритмику жестов и движения достигли своей вершины в «Притче о слепых» (1568, Национальная галерея и музей Каподимонте, Неаполь). В разных стадиях падения фигур слепых, следующих за слепым же и споткнувшимся поводырем, в неумолимой логике этого падения, в лицах-масках с пустыми глазницами, смотрящих на ясный дневной свет, воплотился образ человечества, спотыкающегося во тьме. Это ясное и трагическое осознание неизбежности судьбы и времени, чувство грандиозности мироздания и понимание истинного места человека в нем, делают Брейгеля одним из величайших мудрецов в искусстве Нового времени.

**Биография Матиса Грюневальда**

**Великий неизвестный**

Эпитеты «таинственный» и «загадочный» стали неотъемлемой принадлежностью имени Грюневальда. Еще в конце 19 века его имя даже не было известно, а многие его произведения приписывались Альбрехту Дюреру. Мы знаем о его жизни меньше, чем о ком-либо из его великих современников. Имя Грюневальда было найдено в труде «немецкого Вазари» — художника и автора жизнеописаний немецких живописцев — Иоахима Зандрарта, и посвятившего «мастеру Матеусу из Ашаффенбурга», которого он дважды назвал «Матеус Грюневальд», целую главу своей «Немецкой Академии». Эти скупые сведения лишь не так давно стали дополняться новыми источниками, хоть в какой-то степени обрисовав канву жизни мастера и круг его произведений.

**Факты биографии**

Реальная, опирающаяся на факты биография Матиса Нитхарта, начинается с 1504 года. К этому времени относится запись о выплате денег в связи с выполненным им в Ашаффенбургском замке заказом. Современники чаще всего и называли его «мастер Матис из Ашаффенбурга», но нотариальный акт, документ, должный быть безукоризненно точным, говорит о «Матисе Нитхарте из Вюрцбурга». Этот город, ни разу не встречающийся в творческой биографии художника, и следует, видимо, считать местом его рождения.В Вюрцбурге данных о родителях художника не обнаружено; дату его рождения можно определить лишь приблизительно между 1475 и 1480 годами. В Ашаффенбурге, резиденции Майнцского архиепископа Уриэля фон Геммингена, Матис Нитхарт уже работал во всяком случае с 1504 года.

**Геллеровский алтар**

Немногое мы знаем и о заказчиках первых его картин. В 1509, после бесконечных отсрочек, во Франкфурт прибыла большая алтарная картина Альбрехта Дюрера «Вознесение Марии». Боковые створки были выполнены его же учениками в Нюрнберге. Заказчиком этого алтаря был богатый франкфуртский купец Якоб Геллер, который должен был служить эпитафией Геллеру и его жене Катарине Мелем по их смерти. Зандрарт упоминал выполненные Матисом из Ашаффенбурга гризайлью четыре створки алтаря с наружной стороны — неподвижные его части, которые видны, когда алтарь закрыт. На створках святые — целители Лаврентий, Кириак, Елизавета и Люция. В живописи створок Геллеровского алтаря несомненно отразилось духовное кредо художника, как и напряженная. Атмосфера его времени, заряженная током новых духовных исканий. Движения, повороты голов, жесты рук святых порывисты, силуэты описаны нервными и трепетными линиями, краски полыхают, сама живопискная материя взбудоражена и взвихрена, во всем чувствуется экстремальность, рождающая впечатление мистического озарения, экстатического видения.На створках Геллеровского алтаря впервые встречается усложненная монограмма художника: сплетенные M и G и отдельно стоящая N. Следовательно, уже в эти годы художник стал пользоваться наряду со своей настоящей фамилией, еще и прозвищем Готхарт. В посмертной описи имущества Нитхарта упоминается жалованная грамота о дворянстве. Скорее всего, присвоение ему второго имени связано с актом возведения его в дворянское достоинство — архиепископ как курфюрст имел на это право. При дворе майнцского архиепископа. Живописец, строитель, гидромеханик. Почти одновременно с написанием створок алтаря, или, может, чуть раньше, в 1509-10 гг. соборный капитул города Майнца ведет с Нитхартом переговоры как со специалистом по водяным сооружениям, о строительстве водопровода и фонтана в замке Клопф-ам-Бинген, вблизи Майнца. Так мы узнаем еще об одном призвании Нитхарта — он гидромеханик. Служба при дворе Уриэля фон Геммингена была связана как с работой живописца, так и с обязанностями руководителя строительства архиепископского дворца в Ашаффенбурге. Еще при жизни Геммингена и, видимо, с санкцией своего покровителя, Грюневальд отправляется в Изенгейм, чтобы выполнить заказ братства св. Антония. Монастырь в Изенгейме был основан орденом братьев св. Антония в 1298 г. на землях Базельского епископства. Покровителем ордена считался Антоний Великий. Св. Антоний излечивал от антонова огня (народное название гангрены). Кроме святого Антония в монастырях чтили также Иоанна Предтечу и св. Себастьяна. Первый был патроном родственного ордена иоаннитов (мальтийских рыцарей) и считался целителем эпилепсии, второй особенно почитался как защитник при эпидемии чумы.

**Алтарь братства св. Антония**

Распятие Христа воспринимается как катастрофа вселенского масштаба, Его смерть — как трагедия человеческой истории. К «Распятию» направлялись все взоры молящихся, святые Антоний и Себастьян, величественные и благостные, взывающие к благочестию и дающие исцеление силой Христа, указывали на Него. А ниже, у подножия алтаря, лежало уже снятое с креста мертвое тело Спасителя перед положением Его во гроб. В час же праздничной воскресной мессы открывалась другая часть алтаря — раскрывшиеся створки являли чудо небесной радости на земле: хор ангелов славил Марию, держащую младенца Христа на руках — небеса изливали потоки света, природа расцветала невиданными цветами, ангелы и херувимы, окруженные чуть брезжащим светом играли на музыкальных инструментах свои гимны. Слева, на боковой створке, в готическом зале была изображена сцена Благовещения: испуганная Мария отпрянула от книги, ангел в полыхающем киноварном плаще как ветер — Дух Святой — несет ей весть богоизбранничества. Справа — слепящее сиянием, подобно сгусткам пламени, Преображение Господа. Внизу та же сцена оплакивания напоминала о божественной жертве Христа. И лишь немногие, в присутствии собравшихся членов совета ордена, могли созерцать раскрывшуюся третью пару створок алтаря — на троне, в человеческий рост, изваянный из дерева, восседал сам св. Антоний Великий с атрибутами и знаками достоинства. Над ним простирался навес из тонкого золоченого резного кружева с символами четырех евангелистов. Слева был изображен св. Августин в епископском облачении, справа — в кардинальских одеждах св. Иероним. По сторонам от них, на обороте створок с «Прославлением Мадонны», находились еще две картины, пугающие натуральностью бесовских видений «Искушение св. Антония» и «Беседа св. Антония с Павлом Пустынником».

**Вновь в Майнце. Работы в Галле**

Датой окончания работы над алтарем принято считать 1515 год. В том же году некоторое время художник находится под арестом в связи с расследованием дела о растрате денег при строительстве дворца в Ашаффенбурге. Но уже 27 августа 1516 «мастер Матвей Готхарт» получает вновь жалованье в качестве «живописца архиепископа Майнцского» — теперь уже Альбрехта Бранденбургского. Вернувшись вновь к своим обязанностям руководителя строительства резиденции архиепископа, Грюневальд выполнил в 1517 по заказу городского совета Ашаффенбурга перестройку одного из фонтанов, используя свое знание «водяного искусства». Курфюрст, которому было в то время 26 лет, заботился о блеске своего двора и стремился окружить себя учеными, поэтами и художниками. В качестве любимой резиденции, вблизи от Магдебурга, Альбрехт избрал город Галле на реке Заале. Здесь строится его дворец, новый собор и монастырская церковь, наконец, замок, названный в честь покровителя города, св. Маврикия, Моритцбургом. Архиепископ — кардинал Альбрехт и его каноник Рейтцманн — основные меценаты-заказчики мастера Матиса в период между 1516-22. Из многочисленных произведений этих лет до нас дошли только два: части ашаффенбургского алтаря «Снежной Марии», по заказу Рейтцманна, и алтарный образ для церкви св. Маврикия в Галле, выполненный по заказу самого Альбрехта. Исполненная тогда же «Встреча св. Маврикия и св. Эразма», где Эразму приданы черты Альбрехта Бранденбургского, будто написана другим художником, столь неожиданны в ней великолепие, пышность, драгоценный блеск. На смену рубищам теперь приходят пурпурные мантии, искрящиеся драгоценные камни, сверкающие латы в окружении парчи и красного венецианского бархата. В 1526 Нитхарт последний раз получает жалованье из казны архиепископа, осенью же он удалился во Франкфурт в качестве частного лица, становится предпринимателем, торгующим мылом и красками на ярмарке, арендовал мастерскую, ссужал деньги ремесленникам. 8 мая 1527 городской совет Франкфурта послал по запросу города Магдебурга на Эльбе выполненные «мастером Матисом, живописцем» чертежи мельниц, а вскоре для руководства проектированием подобных сооружений туда выехал и сам автор чертежей, причем столь поспешно, что не успел даже расплатиться со столяром, изготовлявшим для него кровать. Что было причиной столь скорого бегства не очень понятно. Вполне возможно, что сочувствие Реформации, или хранение лютеровских сочинений, или участие в каком-либо виде в Крестьянской войн. Неизвестно также при каких обстоятельствах Грюневальд оказался в городе Галле. Здесь 31 августа 1528 оборвалась жизнь художника. Непосредственных учеников Грюневальд не имел, хотя многочисленные подражатели, иногда весьма талантливые, многое переняли от манеры мастера. Его путь живописца и не мог быть, по всей видимости, повторен — слишком велико было индивидуальное начало его творчества, с острым, на грани визионерского, чувством духовного начала жизни. Художник, в своем искусстве отдавший дань увлечения новой, уже пришедшей в Германию из Италии ренессансной живописи и числящийся среди крупнейших мастеров немецкого Возрождения, был прежде всего мастером, воплотившим в своих работах как специфический немецкий тип религиозности и новые духовные искания своей эпохи, так и великим одиночкой.

**Биография Леонардо да Винчи**

Сочетая разработку новых средств художественного языка с теоретическими обобщениями, Леонардо да Винчи создал образ человека, отвечающий гуманистическим идеалам Высокого Возрождения. В росписи "Тайная вечеря" (1495-1497, в трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане) высокое этическое содержание выражено в строгих закономерностях композиции, ясной системе жестов и мимики персонажей.

Гуманистический идеал женской красоты воплощен в портрете Моны Лизы ("Джоконда", около 1503). Многочисленные открытия, проекты, экспериментальные исследования в области математики, естественных наук, механики. Отстаивал решающее значение опыта в познании природы (записные книжки и рукописи, около 7 тысяч листов). Леонардо родился в семье богатого нотариуса. Он сложился как мастер, обучаясь у Андреадель Верроккьо в 1467-1472 годах. Методы работы во флорентийской мастерской того времени, где труд художника был тесно сопряжен с техническими экспериментами, а также знакомство с астрономом П. Тосканелли способствовали зарождению научных интересов юного Леонардо. В ранних произведениях (голова ангела в "Крещении" Верроккьо, после 1470, "Благовещение", около 1474, оба в Уффици, "Мадонна Бенуа", около 1478, Эрмитаж) обогащает традиции живописи кватроченто, подчеркивая плавную объемность форм мягкой светотенью, оживляя лица тонкой, едва уловимой улыбкой. В "Поклонении волхвов" (1481-82, не закончена; подмалевок - в Уффици) превращает религиозный образ в зеркало разнообразных человеческих эмоций, разрабатывая новаторские методы рисунка.

Фиксируя результаты бесчисленных наблюдений в набросках, эскизах и натурных штудиях (итальянский карандаш, серебряный карандаш, сангина, перо и другие техники), Леонардо добивается редкой остроты в передаче мимики лица (прибегая порой к гротеску и карикатуре), а строение и движения человеческого тела приводит в идеальное соответствие с драматургией композиции. На службе у правителя Милана Лодовико Моро (с 1481) Леонардо выступает в роли военного инженера, гидротехника, организатора придворных празднеств. Свыше 10 лет он работает над монументом Франческо Сфорца, отца Лодовико Моро; исполненная пластической мощи глиняная модель памятника в натуральную величину не сохранилась (разрушена при взятии Милана французами в 1500) и известна лишь по подготовительным наброскам. На этот период приходится творческий расцвет Леонардо-живописца. В "Мадонне в скалах" (1483-94, Лувр; второй вариант - 1487-1511, Национальная галерея, Лондон) излюбленная мастером тончайшая светотень ("сфумато") предстает новым ореолом, который идет на смену средневековым нимбам: это в равной мере и божественно-человеческое, и природное таинство, где скалистый грот, отражая геологические наблюдения Леонардо, играет не меньшую драматическую роль, чем фигуры святых на переднем плане.

**Тайная вечеря**

В трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие Леонардо создает роспись "Тайная вечеря" (1495-97; из-за рискованного эксперимента, на который пошел мастер, применив для фрески масло в смеси с темперой, работа дошла до нас в весьма поврежденном виде). Высокое религиозно-этическое содержание образа, где представлена бурная, разноречивая реакция учеников Христа на его слова о грядущем предательстве, выражено в четких математических закономерностях композиции, властно подчиняющей себе не только нарисованное, но и реальное архитектурное пространство. Ясная сценическая логика мимики и жестов, а также волнующе-парадоксальное, как всегда у Леонардо, сочетание строгой рациональности с неизъяснимой тайной сделали "Тайную вечерю" одним из самых значительных произведений в истории мирового искусства. Занимаясь также архитектурой, Леонардо разрабатывает различные варианты "идеального города" и центрально-купольного храма. Последующие годы мастер проводит в непрестанных переездах (Флоренция - 1500-02, 1503-06, 1507; Мантуя и Венеция - 1500; Милан - 1506, 1507-13; Рим - 1513-16). С 1517 живет во Франции, куда был приглашен королем Франциском I.

**Битва при Ангьяри. Джоконда (Портрет Моны Лизы)**

http://www.museum-online.ru/Renaissance/Leonardo\_da\_Vinci/Canvas/3309Во Флоренции Леонардо работает над росписью в Палаццо Веккьо ("Битва при Ангьяри", 1503-1506; не закончена и не сохранилась, известна по копиям с картона, а также по недавно обнаруженному эскизу - частное собрание, Япония), которая стоит у истоков батального жанра в искусстве нового времени; смертельная ярость войны воплощена тут в исступленной схватке всадников. В наиболее известной картине Леонардо, портрете Моны Лизы (так называемой "Джоконды", около 1503, Лувр) образ богатой горожанки предстает таинственным олицетворением природы как таковой, не теряя при этом чисто женского лукавства; внутреннюю значительность композиции придает космически-величавый и в то же время тревожно-отчужденный пейзаж, тающий в холодной дымке.

**Поздние картины**

К поздним произведениям Леонардо принадлежат: проекты памятника маршалу Тривульцио (1508-1512), роспись "Святая Анна с Марией и младенцем Христом" (около 1500-1507, Лувр). В последней как бы подводится итог его поискам в области световоздушной перспективы, тонального колорита (с преобладанием прохладных, зеленоватых оттенков) и гармонической пирамидальной композиции; вместе с тем это гармония над бездной, поскольку группа святых персонажей, спаянных семейной близостью, представлена на краю пропасти.

Последняя картина Леонардо, "Святой Иоанн Креститель" (около 1515-1517, там же) полна эротической двусмысленности: юный Предтеча выглядит тут не как святой аскет, но как полный чувственной прелести искуситель. В серии рисунков с изображением вселенской катастрофы (цикл с "Потопом", итальянский карандаш, перо, около 1514-1516, Королевская библиотека, Виндзор) раздумья о бренности и ничтожестве человека перед могуществом стихий сочетаются с рационалистическими, предвосхищающими "вихревую" космологию Р. Декарта представлениями о цикличности природных процессов.

**"Трактат о живописи"**

Важнейшим источником для изучения воззрений Леонардо да Винчи служат его записные книжки и рукописи (около 7 тысяч листов), написанные на разговорном итальянском языке. Сам мастер не оставил систематического изложения своих мыслей. "Трактат о живописи", подготовленный после смерти Леонардо его учеником Ф. Мельци и оказавший огромное влияние на теорию искусства, состоит из отрывков, во многом произвольно извлеченных из контекста его записок. Для самого Леонардо искусство и наука были связаны неразрывно. Отдавая в "споре искусств" пальму первенства живописи как наиболее интеллектуальному, по его убеждениям, виду творчества, мастер понимал ее как универсальный язык (подобный математике в сфере наук), который воплощает все многообразие мироздания посредством пропорций, перспективы и светотени. "Живопись, - пишет Леонардо, - наука и законная дочь природы..., родственница Бога". Изучая природу, совершенный художник-естествоиспытатель тем самым познает "божественный ум", скрытый под внешним обликом натуры. Вовлекаясь в творческое соревнование с этим божественно-разумным началом, художник тем самым утверждает свое подобие верховному Творцу. Поскольку он "имеет сначала в душе, а затем в руках" "все, что существует во вселенной", он тоже есть "некий бог".

**Леонардо - ученый. Технические проекты**

Как ученый и инженер Леонардо да Винчи обогатил проницательными наблюдениями и догадками почти все области знания того времени, рассматривая свои заметки и рисунки как наброски к гигантской натурфилософской энциклопедии. Он был ярким представителем нового, основанного на эксперименте естествознания. Особое внимание Леонардо уделял механике, называя ее "раем математических наук" и видя в ней ключ к тайнам мироздания; он попытался определить коэффициенты трения скольжения, изучал сопротивление материалов, увлеченно занимался гидравликой. Многочисленные гидротехнические эксперименты получили выражение в новаторских проектах каналов и ирригационных систем. Страсть к моделированию приводила Леонардо к поразительным техническим предвидениям, намного опережавшим эпоху: таковы наброски проектов металлургических печей и прокатных станов, ткацких станков, печатных, деревообрабатывающих и прочих машин, подводной лодки и танка, а также разработанные после тщательного изучения полета птиц конструкции летальных аппаратов и парашюта.

**Оптика**

Собранные Леонардо наблюдения над влиянием прозрачных и полупрозрачных тел на окраску предметов, отраженные в его живописи, привели к утверждению в искусстве принципов воздушной перспективы. Универсальность оптических законов была связана для него с представлением об однородности Вселенной. Он был близок к созданию гелиоцентрической системы, считая Землю "точкой в мироздании". Изучал устройство человеческого глаза, высказав догадки о природе бинокулярного зрения.

**Анатомия, ботаника, палеонтология**

В анатомических исследованиях, обобщив результаты вскрытий трупов, в детализированных рисунках заложил основы современной научной иллюстрации. Изучая функции органов, рассматривал организм как образец "природной механики". Впервые описал ряд костей и нервов, особое внимание уделял проблемам эмбриологии и сравнительной анатомии, стремясь ввести экспериментальный метод и в биологию. Утвердив ботанику как самостоятельную дисциплину, дал классические описания листорасположения, гелио- и геотропизма, корневого давления и движения соков растений. Явился одним из основоположников палеонтологии, считая, что окаменелости, находимые на вершинах гор, опровергают представления о "всемирном потопе". Явив собою идеал ренессансного "универсального человека", Леонардо да Винчи осмыслялся в последующей традиции как личность, наиболее ярко очертившая диапазон творческих исканий эпохи. В русской литературе портрет Леонардо создан Д. С. Мережковским в романе "Воскрешенные боги" (1899-1900).