

Գիրքը լուսապատճենահանվել է
"Համահայկական Էլ. Գրադարան"

կայքի՝ www.freebooks.do.am

կողմից և ներկայացվում է իր
այցելուների ուշադրությանը:

The book created by "PanArmenian E. Library"



Գիրքը կարող է
օգտագործվել միայն ընթերցանության համար...

For more info: www.freebooks.do.am

ՊՆԻՔ ԱՌԻՅՆՈՍԻ ԿԱՐՈՂ ԵՔ ՁՅԻ ՆՈՐԿՈՒՄՆ ԱՐԿԵԱՆ, ՀԱՅԱՍՏԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԱԾՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ ԵՎ ԻՆՏԵՐՆ
ԼՈՒՄՊՈՅՏՔԵՆԱԶԱՆԵՆ ԳՐՔԵՐ:

ԹԿՈՅՆ ԳՐՔԵՐԻ ՄՏԵՂԾՄԱՆ ՄԱՆՐԱՄԱՍՆԵՐԸ ԿԱՐՈՂ ԵՔ
ԻՄԱՆԱԼ "ՀԱՄԱՀԱՅՐԱԿԱՆ ԷԼԵԿՏՐՈՆԱՅԻՆ ԳՐԱԿՈՐՄԱՆ" ԿՈՅՔԻՆ՝

www.freebooks.am

ԸՆԴՐՉԱԿԱԼ ԵՒՔ, ԱՐ ՕԳՏՎՈՒՄ ԵՔ ՄԵՂ ԿՈՅՔԻՆ:
ՑԱՆՎԱԼՈՒՄ ԵՒՔ ՀԱՃԵՐԻ ԸՆԹԵՐՑԱԼՈՒԹՅՈՒՆ:



ԳՐՔԻՔ ՄԵՁ՝ freebooks@rambler.ru

James
The General

Ա. ԶԻՎԵԼԵԳՈՎ



ԼԵՈՆԱՐԳՈ
ԳԱ ՎԻՆՉԻ



«ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ԳՐՈՂ»
ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ, ԵՐԵՎԱՆ—1986

Ռուսերենից թարգմանեց
ԳՐԻԳՈՐ ԶԱՐԵՅԱՆԸ

Զիվելեգով, Ա. Կ.

Ջ 621 Լեոնարդո դա Վինչի /Ռուս. թարգմ. Գ. Զարեյանը.— Եր.:
Սովետ. գրող, 1986.— 176 էջ, 32 թ. նկ.:

Իտալական վերածննդի պատմության և մշակույթի մեծ գիտակ Ա. Զիվելեգովի մենագրությունը նվիրված է դարաշրջանի տիտաններից մեկին՝ Լեոնարդո դա Վինչիին: Հեղինակը հյուսիս գույներով և պատմական ֆոնի լայն ընդգրկումով ստեղծում է մեծ նկարչի, ճարտարապետի, գիտնականի, գյուտարարի, ինժեների բարդ ու հակասական կերպարը, միաժամանակ ընթերցողին ծանոթացնում Վինչիին ժամանակակից տաղանդավոր շատ գիտնականների, փիլիսոփաների, նկարիչների հետ:

Մասնագետների և արվեստասերների համար:

Ջ 4908020000 (224)

227. 85 «Տ»

ԳՄԴ 85 . 143 (3)

705 (01) 86

© Издательство «Искусство», 1969

© «Սովետական գրող» հրատարակչություն,
թարգմանված է հայերեն, 1986

ՖԼՈՐԵՆՑԻԱՅՈՒՄ

1466 թվականին կամ քիչ վաղ երիտասարդ նոտար սրբ¹ Պիերո դա Վինչին Տոսկանայի Ալբանական լեռներում գտնվող Վինչի բնակավայրին մերձակա իր կալվածքից փոխադրվեց Ֆլորենցիա: Մինչ այդ նա կորցրել էր իր ստաշին կնոջը՝ Ալբերա Ամադորիին և ամուսնացել Ֆրանչեսկա Լանֆրեդինիի հետ, որին և պառավ մոր, աղախնի և ապօրինի որբեր՝ Լեոնարդոյի հետ բերեց Ֆլորենցիա:

Սրբ Պիերոն նոտար էր՝ համաձայն վաղուց հաստատված ընտանեկան ավանդության: Հայրը՝ Անտոնիոն, պապը և նախապապը նոտարներ էին եղել, և ինքն էլ իր շահավետ գործը սովորել էր Ֆլորենցիայում, ուր և անց էր կացրել պատանության մի քանի տարիները (ծնվել է 1427-ին):

Երբ ուսումն ավարտեց, Պիերոն վերադարձավ հայրենի լեռները, որպեսզի իր աշխատանքն սկսի շրջակա գյուղերում և Անկիանո փոքրիկ քաղաքում: Գործերն սկզբում, հասկանալի է, այնքան էլ շատ չէին, և Պիերոն, որ վարժվել էր ֆլորենտական ազատ կյանքին, հաճույքներ էր որոնում: Բայց եթե գյուղական խուլ միջավայրում գործերը հոգաաշատ չէին, ապա հաճույքներն էլ նրբին չէին: Դրանցից մեկը վաղանցիկ մի կապ էր: Պիերոյի սիրուհին լեոնուհի էր: Անունը Կատերինա էր, առողջ, գեղեցիկ, պարզ մի գեղջկուհի: Այդ կապի պտուղը եղավ Լեոնարդոն՝ ծնված 1452 թվականին:

Հենց նույն տարում Պիերոն ամուսնացավ իր շրջանի մի աղջկա՝ Ալբերա Ամադորիի հետ, իսկ Կատերինային պսակեց լեոնական Ակատաբրիգո դի Պիերո դել Վակկայի հետ: Որդուն Պիերոն վերցրեց իր մոտ:

¹ Նոտարներին, սուպետներին ու բարձրաստիճան պաշտոնյաներին նման, մեսսեր չէին կոչում, այլ՝ սրբ: Միայն նոտարներն այդ տիտղոսի իրավունքն ունեին:

Այն ժամանակներում հասարակությունը ապօրինի երեխաներին չափազանց ներողամտորեն էր վերաբերվում: Ոչ միայն բուրժուական, այլև ազնվական ու նույնիսկ իշխանական ընտանիքներում, ուր նրանց լույս աշխարհ գալը կալվածքների և իշխանության ժառանգության սուր խնդիրներ էր ծնում, բաստարդները (ապօրինի երեխաները) դաստիարակվում էին օրինական երեխաներին հավասար և հաճախ նույն իրավունքներն էլն ստանում:

Լեոնարդոն շատ շուտ ընտելացավ հայրական տանը: Պիերոն նրան հանձնեց կնոջ հոգատարությանը, որը և սկեսրոջ ու սկեսրայրի օգնությամբ սկսեց խնամել տղային: Ալբիերան ամուլ էր, իսկ պապն ու տատը միայն ու միայն թող էին ցանկանում: Լեոնարդոն գմայլելի երեխա էր՝ գեղեցիկ, հանդարտ ու արտակարգ քնքուշ: Նա լավ էր աճում ու զարգանում, ֆիզիկապես ամուր էր: Հասակակիցների մեջ հազվադեպ կարելի էր գտնել նրա նմանը, սովորելը նրա համար խաղոսպար էր, ոչ ոքի չէր ձանձրացնում: Տանը բոլորը, առանց բացառության, պաշտում էին նրան: Մորը հազվադեպ էր տեսնում: Մենք չգիտենք, թե մայրն ինչպես էր ապրում իր Ակատաբրիգոյի հետ:

Լեոնարդոյի մանկությունն անցնում էր Տոսկանայի սքանչելի բնության գրկում: Վինչի փոքրիկ քաղաքը ծվարած էր կիրճում: Վեր ու վար անտառապատ լանջեր էին: Ամեն ինչ ծածկված էր խիտ բուսականությամբ, միայն ամենաբարձր կատարներն էին մերկ: Այնտեղից, ուր վայրի քարե քառն էր թափավորում, կարելի էր հիանալ ընդարձակ հեռաստանով. մի կողմում հեռավոր Ապենինների մանուշակագույն կատարներն էին, մյուս կողմում, կանաչ բլուրներից թեթևակի հեկված, իր փառավոր աշտարակներով հայտնի Սան Զիմինյանոն էր: Տղան սիրում էր թափառել լեռներում: Լիակատար մեկության մեջ նա մագլցում էր գառիվեր լանջերով, ժամերով նստում էր անդունդների եզրին, նայում շուրջն ու մտորում: Ներքևում հոտերն էին արածում, գլխավերևում պտտվում էին թևավոր գիշատիչները: Նա դիտում էր ամեն ինչ՝ բնությունն ու կենդանիներին, և ամեն բան մտքում պահում: Մանկությունից դաստիարակվում ու հղկվում էին նրա զգացումներն ու միտքը: Պապը հոգածությամբ հետևում էր, որ Լեոնարդոն տրված ազատությունն ի չարը չգործադրի: Ալբիերան իր քնքշանքով զարդարում էր նրա ընտանեկան կյանքը, որ անցնում էր բարեկեցիկ, անհոգ, բուրժուական մթնոլորտում:

Լեոնարդոն մոտ տասնչորս տարեկան էր, երբ կորցրեց պապին ու խորթ մորը: Բայց վշտին տրվելու միջոց չունեցավ: Սրբ Պիերոն ժամանակ կորցնել չէր սիրում: Նա կրկին ամուսնացավ և տեղափոխվեց Ֆլո-

րևելցիա: Քաղաքն այլևս չէր բավարարում նրա ակտրժակը: Հաշվենկատ Լոտարը շատ անգամ էր եղել Մեդիչիների նստավայրում և գիտեր, իր ավնտեղ լավ գործեր են կատարվում, իսկ տնտեսական բարեհաջող իրավությունը միշտ էլ սրում է շահի ծարավը: Պիեռոն ցանկանում էր փարթում ապրել և այն, ինչ տեսնում էր, հարստանալու հույս էր ծնում: Նա չսխալվեց:

Վինչի ընտանիքի Ֆլորենցիա տեղափոխվելը փոքր-ինչ նախորդեց Պիեռո Մեդիչիի մահվանը և իշխանության անցմանը նրա որդիներին՝ Լորենցոյին ու Ջովիանոյին:

Առնոյի ասիին գտնվող սքանչելի քաղաքն արդեն երկրորդ անգամ նոր սինյորներ էր ստանում նույն ընտանիքից: Երբ 1434 թվականին, Եռստորից վերադառնալով, Կոզիմո Մեդիչին դարձավ Ֆլորենցիայի պարոն, նա չտարավ, որպեսզի իրավաբանական որևէ տիտղոսով հավաստի իր իշխանությունը: Քաղաքում՝ մերթ արվելով, մերթ մարելով, քաղաքական պայքար էր գնում: Ծատ ժամանակ չէր անցել այն օրերից, երբ բոլոր պատակարգերը՝ ոտքից գլուխ գինված, դաշնակցությունների մեջ խմբավորված, իրար մեջ վիճարկում էին իշխանությունը: Մինչև 1378 թվականը ոչ ոք չէր փորձում իշխանությունը խլել արյունաբերական բուրժուազիայի ներկայացուցիչների, բրդի բուրժուազիայի մագնատներ՝ Ալբիցիների ընտանիքի ձեռքից: 1378 թվականին նույն արյունաբերական բուրժուազիայի երիտասարդ ներկայացուցիչների մի խումբ, Ալբիցիների դիկտատուրային վերջ տալու համար, կազմակերպեց և իշխանության ունեմանեց արհեստավորներին: Բռնապետությունը խորտակվեց: Սակայն արհեստավորներին օգնում էին բանվորները՝ իրավագուրկ, դաժանորեն շահագործվող զանգվածները: Հենց նրանք էլ հեղափոխության կազմակերպիչներին թույլ չտվեցին, որ հեղափոխությունը բացարձակապես օգտալուծեն հօգուտ իրենց շահերի՝ փոխարենը աշխատավորներին ոչինչ չտալով: Դեմագոգները ցանկանում էին սահմանափակվել քաղաքական իշխանության պարզ վերաբաժանումով: Բանվորները սոցիալական ու տնտեսական զիջումներ պահանջեցին և, որպեսզի ապահովեն իրենց սոցիալ-տնտեսական ծրագրի իրագործումը, գրավեցին քաղաքական իշխանությունը: Կարճ ժամանակով Ֆլորենցիայում թագավորեց բանվորների յոմպիների իշխանությունը: Հեղափոխության այդ շրջադարձը ահաբեկից բանվորներին աջակցող արհեստավորներին: Նրանք լքեցին բանվորներին և օգնեցին խոշոր բուրժուազիային՝ խորտակելու պրոլետարական իշխանությունը: Չորս տարի (1378—1382) քաղաքը ղեկավարում էին արհեստավորների և ընդհանրապես մանր բուրժուազիայի առաջնորդները:

Այդ ժամանակամիջոցում խոշոր բուրժուազիան ուժեր էր կուտակում, նոր հարված նախապատրաստում, և 1382 թվականի հունվարին վերադարձրեց իր իշխանությունը: Քաղաքական պայքարի այդ բոլոր շրջափուլերը ուղեկցվում էին փողոցային մարտերով, մահապատիժներով, աքսորների վ, բռնագրավումներով: Քաղաքը թե՛ մարդկանց, թե՛ արժեքների մեծ կորուստներ կրեց, բայց քաղաքական կացությունը վերադարձավ իր ելման կետին. կրկին իշխանության գլուխ կանգնեցին Ալբիցիները:

Կես դարից ավելի տևեց այդ ընտանիքի իշխանությունը:

Ֆլորենցիան դեկավարում էին սկզբում Մազոն, հետո՝ Ռինալդոն, իսկ նրանց խորհրդականներն ու իշխանակիցներն էին բրդի արդյունաբերության մյուս մագնատները՝ մահուդագործ-արդյունաբերողների գլխավոր կազմակերպության *lanas*¹ համքարության պարագլուխները: Այդ շրջանում Ֆլորենցիայի քաղաքականությունն ամբողջովին որոշվում էր մահուդի գործարանատերերի շահերով: Դա նվաճողական, նոր շուկաների զավթման քաղաքականություն էր: Ֆլորենցիան նվաճեց Պիզան (1407) և, այդ կերպ ծովային լավ նավահանգիստ ձեռք բերելով, որի պակասը շատ էր զգացվում, կարող էր ավելացնել բրդյա ապրանքների արտահանումը. նուրբ տեսակները գնում էին արտասահման, գլխավորապես՝ Արևելք, իսկ մեծ քանակությամբ կոպիտ, էժանագին մահուդ վաճառելու համար հանրապետությունը ձգտում էր ընդլայնել իր սահմանները: Դա նրան քաշում էր անվերջանալի պատերազմների ոլորտը, պատերազմներ՝ ոչ միայն մանր-մունր հարևանների, այլև այնպիսի լուրջ հակառակորդների դեմ, ինչպիսիք էին Միլանը, Վենետիկը և Նեապոլը: Հանրապետության պարագլուխներին դա չէր անհանգստացնում: Բայց եթե նվաճողական քաղաքականությունը հարստացնում էր մահուդի գործարանատերերին, ապա սպառում էր գանձարանը, սնանկացնում արհեստավորներին և վնաս հասցնում բանկային կապիտալին, որովհետև պատերազմները, չնայած փոքր մասշտաբի, անվերջ շարունակվում էին ու դադարեցնում ավանդների հոսքը բանկերը. ամեն ոք գերադասում էր դրամը տանը պահել: Այդ պատճառով բանկային խոշոր բուրժուազիան պատերազմ հայտարարեց պատերազմին, այսինքն՝ արդյունաբերական խոշոր բուրժուազիայի քաղաքականությանը: Պայքար սկսվեց: Բանկային բուրժուազիային, որի պարագլուխներն ավելի որոշակի ու վճռական դատնում էին Մեդիչիները՝ սկզբում Ջովաննին, հետո նրա որդի Կոզիմոն, աջակցում էին արհեստավորները:

Մեդիչիները նրանց խաղաղություն էին խոստանում, իսկ խաղաղու-

¹ Lana — բուրդ:

թումն նշանակում էր պատերազմական ծախսերի դադարեցում, դրամի պոմպանում քաղաքում, շինարարության ընդլայնում, այսինքն՝ արհեստավորների եկամտի ավելացում: Արհեստավորները, աջակցություն խոստանալով Մեդիչիներին, ոչինչ չէին կորցնում: Ալբիցիների ժամանակ նրանց վիճակը բավականին վատ էր: Քաղաքականության փոփոխությանից նրանք շահելու հույս ունեին: Նրանց աջակցությունը լուծեց խոշոր բուրժուազիայի երկու խմբերի միջև եղած վեճը: Հենց արհեստավորներն ավանդից ավելի օգնեցին Մեդիչիներին՝ հաղթելու հակառակորդներին:

1433 թվականին Ռինալդո դելլի Ալբիցիին հաջողվեց գործն այնպես շրջել, որ Կոզիմո Մեդիչին ձերբակալվեց որպես քաղաքական հանցապորձ, բանտարկվեց Սինյորիայի պալատի աշտարակներից մեկում և, եթե չլիներ կառավարության անվանական ղեկավարին՝ «արդարության գոհ-Ֆալլոններին» տրված խոշոր կաշառքը, ամենայն հավանականությամբ, Կոզիմոն մահապատժի կենթարկվեր: Բայց զրնգուն՝ ոսկին ճիշտ ժամանակին հասավ, մահապատժը արքայով փոխարինվեց: Կոզիմոն ուղևորվեց Վենետիկ, ուր արքայի նման ընդունվեց, իսկ քանի դեռ բացակայում էր, Ֆլորենցիայի նրա բարեկամները պարսպ ժամանակ չկորցրին, և մի օր անց (1434) նա հնարավորություն ստացավ վերադառնալ ու շախ-յախել իր թշնամիներին: Ալբիցիների ու նրանց մտերիմների մի մասը մահապատժի ենթարկվեց, մյուս մասը արքայվեց, արդյունաբերական խոշոր բուրժուազիան իշխանությունից հեռացվեց, և Կոզիմոն դարձավ Ֆլորենցիայի կառավարիչը:

Հարձակողական պատերազմներն ավարտվեցին, և Կոզիմոն աշխատում էր խաղաղ հարաբերություններ հաստատել նույնիսկ հին հակառակորդների՝ Միլանի ու Վենետիկի հետ: Արհեստավորները գոհ էին: Բայց Մեդիչիները երբեք իրենց շահերը չեն նույնացրել արհեստավոր դասակարգի շահերի հետ: Նրանք մինչև ուղևուծուծը խոշոր բուրժուաներ էին: Արհեստավորները նրանց հարկավոր էին որպես հենարան, քանի որ իշխանությունը չէին գրավել, և քանի դեռ այդ իշխանությունը չէր ամրապնդվել: Եվ երբ եկավ պահը, քաղաքական ամբոխավարությունը դեռ նկատվեց, և Մեդիչիները ցույց տվին իրենց իսկական դեմքը: Բայց դա բավականին ուշ տեղի ունեցավ:

Կոզիմոն քսան տարի իշխեց Ֆլորենցիայում, և այդ ամբողջ ժամանակաշրջանում նրա քաղաքականությունը մնաց անփոփոխ: Նրա բանկը նրաշախ էր աշխատում, և կապիտալը նրա իշխանության գլխավոր զենքն էր: Միջին եկամտի մարդկանց Կոզիմոն շատ ցածր տոկոսով վարկ էր տուաջարկում, արհեստավորներին ու բանվորներին սիրաշահում էր ան-

վերջանալի խոշոր կառույցներով, ճարտարապետների, քանդակագործների, գեղանկարիչների ողողում էր աշխատանքով, արհեստավորների՝ պատվերներով, ամբողջ քաղաքը հրապուրում էր զվարճություններով: Դա, իհարկե, չի նշանակում, որ Կոզիմոն միշտ սիրաշահելու մեթոդով էր գործում: Նա այլ մեթոդներ էլ ուներ, և երբ անհրաժեշտ էր, անգործ չէին մնում ո՛չ դատարանները, ո՛չ էլ մարդասպանի դաշույնը: Բայց ընդհանրապես Կոզիմոն իտալական բռնապետներից վատթարագույնը չէր, վայրագություններ չէր անում, բացահայտ ոչ ոքի չէր սպանում, ոչ ոքի չէր կողոպտում, կանանց չէր բռնաբարում, այլ, ընդհակառակը, աշխատում էր ցույց տալ, որ Ֆլորենցիայում ապրելն այնքան էլ վատ չէ: Երբ նա մեռավ (1464), քաղաքը խորապես սգաց նրա մահը:

Իշխանությունն անցավ որդուն՝ Պիերոյին, և ոչ ոք չհակառակաց պաշտոնապես չձևակերպված, բայց փաստորեն լավ պաշտպանված իշխանության՝ ժառանգական հանձնման այդ գործողությանը: Բնավորությանը Պիերոն նման էր հորը՝ արտաքնապես շատ համեստ, զուսպ, խաղաղասեր, զգուշավոր: Բայց նա չուներ Կոզիմոյի ո՛չ հսկայական խելքը, ո՛չ էլ ընդունակությունները: Երբ իշխանությունը տրվեց Երան, նա արդեն երիտասարդ չէր և ծանր հիվանդ էր՝ ուժեղ հոգատապ ուներ: Եվ նա որոշեց՝ այն լավագույնը, ինչ կարող է անել, հոր հետքով գնալն է, որպեսզի թշնամիներ չվաստակի և միայն աշխատի իշխանությունը հանձնել որդիներին, երբ նրանք կմեծանան: Որդիները շատ բան էին խոստանում:

Բայց Պիերոյի քաղաքականությունը Կոզիմոյի քաղաքականությունից մի բանում տարբերվում էր. Պիերոն ավելի, քան Կոզիմոն, աշխատում էր ժողովրդին զվարճացնել: Կոզիմոն շատ բան կառուցեց, քաղաքը զարգացրեց այնպիսի շինություններով, որոնք պետք է դարեր ապրեին, և շատ էլ չէր սիրում մեծ փողեր շուսել անցողիկ զվարճությունների վրա: Պիերոն իր իշխանության համար այնքան հանգիստ չէր, որքան Կոզիմոն. չէ որ եղավ մի պահ (կապված Դիոտիսլավի Ներոնիի անվան հետ), երբ թշնամի կուսակցության կողմնակիցները դավադրություն կազմակերպեցին, և քիչ մնաց, որ Պիերոյի ձեռքից իշխանությունը խլվեր: Նա գտնում էր, որ մի քիչ, ընդ որում՝ գեղեցիկ, ամբոխավարությունը ոչ միայն չի վնասի իրեն, այլև, ընդհակառակը, օգուտ կտա: Եվ փող չէր խնայում հանդիսանքներ կազմակերպելու համար: Դրանք ճիշտ էին ու շքեղ: Արվեստաւեստների հմուտ ձեռքերով հեթանոս լեգենդներն ու քրիստոնեական առասպելները Ըույն թեթևությամբ վերածվում էին շքեղ տեսարանների: Հենց Պիերոյի ժամանակ կազմակերպվեց ւոգերի Լրկյ պագությունը՝ պատկերող հանդիսավոր ծիսակատարությունը, որը տևեց մի ամբողջ

ումիս: Դրա մասին հիշատակում է Մաքիավելլին: Հնարավոր է, որ այդ ծիսակատարության մի քանի պահերն է պատկերել Բենցցո Գոցցոլին¹ Լեոյիչիների պալատի իր նշանավոր որմնանկարում: Պատահական չէ, որ Քեճյալների կենտրոնական խմբանկարում որպես առաջնորդ պատկերված է Պիերոն:

Պիերո Մեդիչին մեռավ 1469 թվականին, սրբ Պիերո դա Վինչիի՝ Լևոկիանոյից Ֆլորենցիա տեղափոխվելուց քիչ անց: Լեոնարդոյի պատանեկությունը համընկավ Լորենցո Մեդիչիի իշխանության առաջին տարիներին:

Ընտանեկան պայմանները շարունակվում էին մնալ բարեկապատ: Ֆրանչեսկա Լանֆրեդիին նույնպես, ինչպես սրբ Պիերոյի առաջին կինը, անկախ էր, և Լեոնարդոն մինչև քսանչորս տարեկան հասակը հոր վրաս որդին էր²:

Նա տանը ստացավ այնպիսի դաստիարակություն, ինչպիսին ստանում էին բուրժուական հարուստ ընտանիքների զավակները: Նրան, բացի գրեկ-կարդալուց, թվաբանության հիմունքներից, ուր նա փայլուն ընդունակություններ դրսևորեց, սովորեցրին տարրական լատիներեն, երաժշտություն ու երգեցողություն: Հետո արդեն սկսվեց իսկական ուսումնառությունն այն բնագավառներում, որոնց մեջ տղային վիճակված էր ամենաարձր կատարներին հասնել:

«...Չնայած բազմազան հրապուրանքներին, նա երբեք չէր թողնում Սիւրելն ու քանդակելը, քանզի դրանք այն առարկաներն էին, որոնք ամենից ավելի էին երևակայությունը գրավում: Նկատելով դա և ուշադրության առնելով նրա բնավորության վսեմությունը, սրբ Պիերոն, մի անգամ վերցնելով նրա մի քանի գծանկարները, տարավ Անդրեա Վերուկիոյի՝ իր վաղեմի մեծ բարեկամի մոտ և թախանձեց, որ ասի՝ եթե Լեոնարդոն նվիրվի նկարչությանը, որևէ հաջողության կհասնի՞: Անդրեան ակննդով, թե որքան հիանալի են Լեոնարդոյի առաջին փորձերը, այնպես զարմացավ, որ Պիերոյին խորհուրդ տվեց հնարավորություն տալ

¹ Բենցցո Գոցցոլի — XV դարի ֆլորենտական գեղանկարիչ, ֆրա Բեատո Լևոկիիկոյի աշակերտը, Մեդիչիների ֆլորենտական պալատի, Սանտ Ագոստինո Լեկոլեցու, Պիզայի Կամպուսանտոյի և այլ որմնանկարների ստեղծողը:

² Ֆրանչեսկա ի մահից հետո միայն Պիերոն երրորդ և չորրորդ ամուսնություններից երեխաներ ունեցավ և այնքան շատ, կարծես ճակատագիրը ցանկանում էր նրան շնորհ անել: Երրորդ կնոջից ու՛՛՛՛ցավ հինգ երեխա, իսկ չորրորդից՝ վեց: Վերջին որդին՝ Ջովաննին ծնվեց, երբ Լեոնարդոն հիսուններկու տարեկան էր, իսկ Պիերոն՝ չորսանասուներե:

Արան Ավիրաբերվելու այդ արվեստին: Այդ ժամանակ Պիեռոն որոշեց Լեո-
Նարդոյին տալ Անդրեայի արվեստանոցը»:

Ջորջո Վազարին այսպես է պատմում Վերոկքիոյի մոտ Լեոնարդոյի
աշակերտ ընդունվելու մասին: Ուսումնառությունն սկսվեց 1466 թվակա-
նին: Լեոնարդոն տասնչորս տարեկան էր և Վերոկքիոյի մոտ շատ քան
կարող էր սովորել:

15-րդ դարի իտալական գեղանկարիչների արվեստանոցները (բու-
տեզաներ) բացառիկ նշանակություն ունեցող լաբորատորիաներ էին: Խո-
շոր նկարիչների մոտ պատանի աշակերտները ամենից առաջ սովորում
էին այն արհեստը, որը լուրջ գեղարվեստական ստեղծագործության նա-
խադրոն էր համարվում՝ ոսկերչություն: Միաժամանակ նրանց գրագի-
տությունն ու թվաբանությունն էին սովորեցնում, աստիճանաբար ծանոթաց-
նում գեղանկարչական տեխնիկայի պարզագույն գաղտնիքներին՝ ներկերի
մանրացմանն ու խառնմանը, հաստոցային նկարի համար տախտակ
պատրաստելուն, որմնանկարների համար պատը նախապատրաստելուն:
Հետո քիչ-քիչ նրանց էին վստահում հիմնաներկելն ու ֆոն տալը, իսկ
ոսկերչական մանր կերտվածքից ու դրվագումից՝ տեղափոխում էին լան-
դակի վրա: Միաժամանակ նրանց վարժեցնում էին գծանկարի՝ սկզբում
ստիպելով արտանկարել ուսուցչի գործերը, իսկ հետո նկարել բնորդից:
Գնալով գիտությունը բարդանում էր՝ գեղանկարչությանն ու քանդակագոր-
ծությանն հետ ներմուծվեց նաև ճարտարապետությունը: Իտալական հա-
մարյա բոլոր նկարիչները, սկսած Ջոտտոյից, իրենց ուժերը փորձել են
այդ արվեստներից յուրաքանչյուրում: Իսկ կային և այնպիսիները, որոնք,
Միքելանջելոյի նման, գլուխգործոցներ են ստեղծել երեք բնագավառնե-
րում էլ:

Արվեստանոցների, ստանձնապես 15-րդ դարի խոշոր նկարիչների
բուտտեզաների, թերևս ամենահիանալի ստանձնահատկությունն այն էր,
որ աշակերտներն այնտեղ ոչ միայն ծանոթանում էին գեղանկարչության,
քանդակագործության և ճարտարապետության մեթոդներին ու ձևերին,
այլև ճշգրիտ գիտության հիմունքներին, որքանով որ կարելի է խոսել այդ
ժամանակի ճշգրիտ գիտությունների մասին: Ինչպե՞ս դա պատահեց և
ինչո՞ւ:

Բոլոր երեք արվեստների տեխնիկական հիմունքները, այն ժամանակ,
երբ Իտալիայում սկսեցին դրանք արմատավորել, այսինքն՝ 13-րդ դարի
սկզբին, հենվում էին զուտ փորձի վրա: Նկարչի ուսուցիչն իր անձնական
փորձն էր, և այդ անձնական փորձը նա հաղորդում էր իր աշակերտնե-
րին: Արվեստը, կարելի է ասել, մինչև 15-րդ դարը հենվում էր ուսուցչից

աշակերտին փոխանցվող, միայն փորձով ձեռք բերված, ոչ մի տեսությամբ չամրապնդված հնարքների վրա: Եվ միայն 15-րդ դարում Գալիլեոն սկսեցին մտածել իրենց հնարքները մի որևէ տեսությամբ ամրապնդելու մասին: Դա իր ժամանակի սոցիալական տեղաշարժերի առաջին արդյունքն էր: Մենք դեռ կտեսնենք, թե որոնք էին այդ տեղաշարժերը: Այստեղ բավական է մի փաստ նշել: Իտալական խոշոր կենտրոններում բուրժուազիան հարստանում էր և արվեստագետներին այնքան շատ պահանջներ ներկայացնում, որ դրանք բավարարելու համար անկախ լինելու էր փորձով ձեռք բերած հնարքները մի համակարգի բեռել՝ ժամանակի և ուժերի առավել քիչ ծախսումով հնարավորին չափ ավելի շատ և հնարավորին չափ որակյալ գեղարվեստական արտադրանք տալու համար: Այդպես, չհամակարգված փորձից, զուտ փորձից աստիճանաբար անցում սկսվեց դեպի նպատակապես փորձը, գիտափորձը (էքսպերիմենտը):

Առաջին մարդը, որը հասկացավ, թե ուսուցչից աշակերտին հաղորդվող գեղարվեստական հնարքները հիմնված են գիտական օրենքների վրա, Ֆլորենցիայի տաճարի գմբեթի ստեղծող, Դաստիարակչական տան, Սան Լորենցո եկեղեցու, Պացցիների¹ կապելլայի և բազմաթիվ այլ կառույցների հեղինակ, նշանավոր ճարտարապետ Ֆիլիպպո Բրունելլեսկին էր (1377—1446): Նա հանձարեղ արվեստագետ էր, որն սկսել էր որպես քանդակագործ՝ մասնակցելով Բապտիստերիայի² երկրորդ դռների ստեղծման համար 1401-ին հայտարարված Ֆլորենցիայի նշանավոր մրցույթին, բայց երբ հաղթող ճանաչվեց ոչ միայն ինքը, այլև Լորենցո Գիբերտին, Բրունելլեսկին թողեց քանդակագործությունը և իր ամբողջ ուժերը նվիրեց ճարտարապետությանը: Նա մի ուրիշ հանձարեղ արվեստագետի՝ քանդակագործ Դոնատելլոյի հետ միասին կարճ ժամանակով (1403—1405) եղավ Հռոմում և այնտեղ, ուսումնասիրելով հռոմեական ճարտարապետական հուշարձանները, հաշվելով, չափագրելով, ծանրութեյալ

¹ Պացցիներ — 15-րդ դարում Բարուստ վաճառականների ընտանիք Ֆլորենցիայում: Բրունելլեսկին նրանց համար կառուցեց պալատ և Սանտա Կրոչե եկեղեցուն կից նշանավոր մատուռը: Լինելով Մեդիչիների հակառակորդներն ու մրցակիցները և վիրավորված Լորենցոյից, Սիքստոս IV պապի դրոմամբ 1478 թվականին դավադրություն կազմակերպեցին Լորենցոյին ու Ջովիանոյին սպանելու համար: Լորենցոն փրկվեց: Սպանվեց միայն Ջովիանոն: Եվ դրան հետևած սևոտի ժամանակ Պացցի ընտանիքի գրեթե բոլոր անդամները զոհվեցին:

² Բապտիստերիա — Ֆլորենցիայի ամենահին եկեղեցիներից մեկը, որտեղ մկրտում էին քաղաքում ծնված բոլոր երեխաներին: «Իմ սքանչելի Սան Ջովաննի»՝ այսպես էր այն անվանում Դանտեն:

անելով, մինչև հիմքերը հասնելով, սկսեց հասու լինել ճարտարապետական տեխնիկայի օրենքներից, կռահել և ուսումնասիրել ճարտարապետությունից դեպի մաթեմատիկական տանող ուղիները: Նա առաջինն էր, որ, նկարիչ չլինելով հանդերձ (միայն սխեմատիկ բնանկարներ էր գծանկարում, որոնք ծառայում էին հեռանկարային կանոնների փուլումը), գեղանկարչության մեջ հաստատեց հեռանկարի կանոնները. Քանի որ հեռանկարի պրոբլեմների վրա աշխատանքը նրան տարավ դեպի մաթեմատիկական, Բրունելլեսկին ստիպված էր դիմել բուն մաթեմատիկայի ուսումնասիրությանը և այնպիսի մի ծավալով, որ նշանակալիորեն գերազանցում էր այն ամենը, ինչ տալիս էին սովորական «արակիները», այսինքն՝ թվաբանական հիմնական գործողությունները և երկրաչափության առաջին կանոնները բովանդակող դասագրքերը:

Արդեն տարեց Ֆիլիպպոյին այդ գործում վիթխարի օգնություն ցույց տվեց դեռևս շատ երիտասարդ մաթեմատիկոս Պաոլո Տոսկաննելլին, որը հենց այդ ժամանակ ավարտել էր մաթեմատիկական կրթությունը և դարձել իր գիտության իսկական մասնագետ: Նա շատ բան կարող էր սովորեցնել Բրունելլեսկիին, որը երբեք կանոնավոր կերպով մաթեմատիկա չէր ուսումնասիրել: Արդեն նշանավոր ճարտարապետի ու համարյա քսան տարով փոքր սկսնակ գիտնականի միջև հաստատված սերտ բարեկամությունը արտակարգ կարևոր փաստ է: Վազարին ասում է, որ Տոսկաննելլին Ֆիլիպպոյին երկրաչափություն էր սովորեցնում, իսկ Ֆիլիպպոյին իր հերթին, «բացատրում էր նրան բոլորը» գործնական փորձի փաստերով և այնքան լավ, որ «նեղն էր գցում» երիտասարդ գիտնականին: Այդպես արվեստը իր հանճարեղ ներկայացուցիչներից մեկի միջոցով օգնություն խնդրեց գիտությունից և ստացավ:

Բրունելլեսկին, եթե հավատանք նրա կենսագիրներին, մի քանի աշխատություններ է թողել կիրառական օպտիկայի, մեխանիկայի և մաթեմատիկայի վերաբերյալ: Դրանք մեզ չեն հասել, հազիվ թե լավ հայտնի լինեին իրենց ժամանակին, թերևս, բոլորովին էլ գոյություն չեն ունեցել: Արվեստագետները, Բրունելլեսկիի ժամանակակիցները, հեռանկարային խնդիրների լուծման վրա աշխատում էին յուրաքանչյուրը յուրովի, բայց աշխատում էին բոլորը և հաճախ՝ ինքնամոռաց: Պաոլո Ուչելլոն¹ դիմում էր մաթեմատիկոս Անտոնիո Մանետտիի օգնությանը, իսկ տանը գիշերներ էր լուսացնում հեռանկարային գծանկարների վրա և, երբ կինը ստիպում

¹ Պաոլո Ուչելլո — XV դարի ֆլորենտական գեղանկարիչ, նկարել է բազմաթիվ ճարտարապետներ: Առաջին վարպետներից է, որը տեսականորեն ու գործնականորեն ուսումնասիրել է հեռանկարը:

Լի պատկել քնելու, հիացած բացականչում էր՝ «Ի՞նչ արբեցուցիչ բան է Սեռանկարը»:

Մի հանգամանք, սակայն, դժվարացնում էր արվեստի ու գիտության մերձեցումը: Արվեստագետներին պակասում էր գիտական պատրաստ-
վածությունը: Նրանցից համարյա ոչ ոք լատիներեն չգիտեր, այսինքն՝
այն լեզուն, որով կարելի էր շփվել կամ «դպրոցական» գիտությամբ, կամ
հումանիտական կրթվածության հետ: Նրանք գրում-կարդում էին միայն
իտալերեն, հաճախ իտալերեն էին գրառում իրենց մտքերն ու փորձերի
արդյունքները, ջանալով համակարգել դրանք: Բրունելլեսկիի գրառում-
ները, եթե նույնիսկ եղել են, մեզ չեն հասել: Մեզ հայտնի են թե՛ քան-
դակագործության, թե՛ ճարտարապետության ասպարեզում նրա մրցակցի՝
Լուանցո Գիբերտիի (մոտ 1381—1455) «Commentarii» նոթերը: Դրանք
թե՛ իրենց արժանիքներով, թե՛ թերություններով բացառիկ հետաքրքիր
են: Երեք «կոմենտարից» մեկը (երկրորդը) հսկայական հետաքրքրու-
թյուն է ներկայացնում: Դա իսկական սկզբնաղբյուր է: Այն մեծ քանա-
կությամբ տեղեկություններ է հաղորդում, որոնք լուսաբանում են իտա-
լիական արվեստի աճը նրա պատմության առաջին երկու դարերում: Առա-
ջին «կոմենտարը» շատ խառնաշփոթ է, մի կերպ վերաշարադրելով Պլի-
նիոսին, պատմում է անտիկ արվեստի մասին, իսկ երրորդը փորձում է,
նույնպես ոչ սահուն, հին և միջնադարյան տեսաբանների հաղորդած
վաստերի հիման վրա դատողություններ անել օպտիկայի և հեռանկարի
մասին: Այն, որ Գիբերտին չկարողացավ ամբողջությամբ լուծել իր խն-
դիրը հատկապես կարևորագույն՝ գործնականի հարցում, որը երրորդ
«կոմենտարի» բովանդակությունն է, բացատրվում է նրանով, որ նա դի-
վուտանտ էր, քիչ զարգացած մարդ, ուրիշի օգնությամբ աշխատող: Նա
տախաված էր խնդրել հումանիստներին, որպեսզի նրանք լատինական
մկրթնաղբյուրից թարգմանեն այս կամ այն հատվածը, իսկ նրանք, պետք
է կարծել, ոչ բոլոր դեպքերում էին ունակ իսկապես օգնելու, որովհետև
ի՞նչ բան գիտեին մաթեմատիկայից ու ոչինչ չէին հասկանում օպտիկայից:

Արվեստի տարբեր բնագավառների գիտական հիմքերի տեսական շա-
րադրման խնդիրը ավելի ու ավելի հրամայական էր դառնում: Հանգա-
մանքները տիրաբար պահանջում էին դրա լուծումը:

Խնդիրն իսկապես հաղթահարելու և լուծելու համար անհրաժեշտ էր
երկու պայման. առաջին՝ մարդը արվեստի բոլոր բնագավառներում պետք
է իրեն զգար ինչպես տանը, այսինքն՝ լինել արվեստագետ, և երկրորդ՝
ունենալ գիտական լավ պատրաստվածություն, ինչը չէր բավականաց-

նում ոչ միայն Գիբերտին, այլև Բրունելլեսկին: Պահանջվող գիտական պատրաստվածությունը ի՞նչ ուղիներով էր հնարավոր ստանալ քվատրոչենոյի¹ պայմաններում:

Այդ ժամանակներում մարդիկ երկու ուղիներով էին կրթության հետ շփվում: Դրանցից առաջինը «դպրոցի» (schola) ուղին էր՝ հին, միջնադարյան ուղին, ուր թագավորում էր աստվածաբանությունը, ուր հրամայում էր դոգմատը, ուր դժվարությամբ կոտրատում էին միջազգային գիտական լեզվով, հատուկ տեսակի լատիներենով, որը նույնիսկ Տիցերոնն ու Կվինտիլիանոսն² էլ չէին հասկանա, լեզու, որով ազատորեն շաղակրատում էին ցանկացած երկրի սխոլաստիկ ամենագետները: Այն գիտությունները, որոնք մարդկությանը կտակել էր անտիկ աշխարհը, որոնք փրկել էին Բյուզանդիան ու արաբները՝ դպրոցական «սխոլաստիկ» էրոդիցիայի սեփականությունն էին: Դրանք էին՝ մաթեմատիկան, տիեզերաբանությունը, աստղաբաշխությունը, տեխնիկան, քնագիտությունը, փիլիսոփայությունը: Հույների ու արաբների գիտական աշխատությունները մի կերպ թարգմանվել էին սխոլաստիկ լատիներենի, երբեմն այնպես աղավաղվել, որ դարձել էին անհասկանալի, սակայն սրբագործվել եկեղեցու հեղինակությամբ, շրջապատվել աստվածաբանական անտառակեփի փաստարկների հաստատուն պատվարով: Դժվարությամբ, անշտապ, վաճական խցերում նստած, կենդանի կյանքի շփումներից պատնեշված՝ դրանք ծամծմում էին եկեղեցական գիտնականները, հաճախ շատ տաղանդավոր, երբեմն հանճարեղ, բայց որոնք միշտ իրենց գիտական աշխատանքը դիտում էին որպես մի բարեպաշտ սխրագործություն, որպես աստծուն ծառայելու հատուկ ձև և ոչ թե հասարակականորեն օգտակար գործ, որն անհրաժեշտ ու կարևոր է կյանքի համար:

Սխոլաստիկ գիտության յոթանդամ դասընթացից, որը բաղկացած էր «եռուղուց» և «քառուղուց» (trivium et quadrivium), տարրական դրուրոցի երեք առարկաները վերաբերում էին բանասիրությանը, համալսարանական չորս առարկաները (այդ թվում երաժշտությունը)՝ մաթեմատիկական գիտություններին: Միջնադարյան հանրաժանոթ բանաստեղծական երկտողը այսպես էր բացատրում դրանց բովանդակությունը.

Gra loquitur, Dia verba dlocit, Rhe verba ministrat,
Mus canit, Ar numerat, Geo ponderat, Ast colit astra

¹ Իտալացիները դասերը հարչուրամյակներով էին նշանակում. տրեչենոտ (երեքհարչուրական թվականներ)՝ XIV դար, քվատրոչենոտ (չորսհարչուրական)՝ XV դար, չինկվեչենոտ (հինգհարչուրական)՝ XVI դար:

² **Տիցերոն և Կվինտիլիանոս** — հռոմեական գրողներ, որոնց արձակը համարվում էր առանձնապես մաքուր, գերազանցապես դասական:

Գրան խոսում է, Դիան բառ է ուսուցանում, Ռիմ խոսքն է կառավարում, Մուզը երգում է, Արը հաշվում, Գեոն չափում է, Աստը լուսատուներին է մեծարում:

Լսեն մի գիտնականի ջանասիրությունից էր կախված, թե նա որ-
յան կխորանա այդ առարկաներից յուրաքանչյուրի ուսումնասիրության
մեջ: Խոսքն, իհարկե, «ծամծամված» գիտությունների մասին չէր, այլ
Որանց, որոնք ավանդվում էին համալսարաններում, և, չնայած ձեռնարկ-
Ոկն ու ուղեցույցները շատ անկատար էին, գիտնականների մի մասը
յալ մասնագետ դարձավ: Մտախոսիկ գիտնականների գլխավոր ծառա-
յությունն այն էր, որ մաթեմատիկական ու այլ գիտելիքների հիմունքները
Ոսացրին այն ժամանակներին, երբ այդ գիտելիքները վերջապես ընկան
խոկական գիտնականների ձեռքը:

XV դարի Իտալիայում սխոլաստիկ գիտության վրա արդեն վաղուց
և վեր հարձակում էր սկսվել: Նրա դիրքերն արդեն վաղուց էին գրոհում
Ումանիստները, նոր կրթության ներկայացուցիչներն ու նոր մշակույթի՝
Վերածննդի մշակույթի գաղափարախոսները, որոնք աստիճանաբար իրենց
Մտաբարբրությունների և ուսումնասիրությունների շրջանակն էին ներա-
սում փիլիսոփայական ու գիտական խնդիրները:

Հումանիստների գեներ փիլիսոփայությունն էր: Նրանք ուսումնասի-
յում էին լատիներենն ու հունարենը, շատերն ազատ գրում էին երկու
լով: Սակայն հումանիստների լատիներենը բոլորովին այն չէր, ինչ
օգտագործում էին սխոլաստները: Դա իսկական դասական լատիներեն
էր՝ քերականորեն անթերի, ոճական տեսակետից՝ մաքուր: Իզուր չէ, որ
սրոշ հումանիստների անվանում էին «Ցիցերոնի կապիկներ»: Այդ ան-
վանիկի առավելությունից օգտվելով, հումանիստներն անմիջապես իրենց
ակադեմիկությունը հայտարարեցին գրականության, գրական ու պատմու-
թյան քննադատության բոլոր հարցերը, այսինքն՝ այն ամենը, ինչ պա-
Ոսանջում էր իսկական բանասիրական էրուդիցիա, իսկ հետո տիրեցին
Ոսակ փիլիսոփայական հարցերի մի նշանակալի բնագավառի՝ ամենից
սուաջ բարոյագիտական:

Հումանիստները մշտապես ու համառորեն ընդգծում էին, որ իրենք
վտությունը այլ մոտեցում ունեն, քան սխոլաստները, և որ գիտական
խնդիրները բոլորովին այլ կերպ են հասկանում: Իզուր չէ, որ հումա-
Ոիստներն ստեղծեցին նոր մանկավարժություն, որը պահանջում էր ան-
Ոստական մոտեցում ամեն մի աշակերտի նկատմամբ, մտավոր դաս-
Վիարակության հետ միասին նույնպիսի ուշադրություն էր նվիրվում ման

Ֆիզիկական դաստիարակությանը, մանկավարժություն, որը գերծ էր աստվածաբանական ներգործությունից:

Իզուր չէ, որ նրանք իրենց բարձրագույն դպրոցը անվանեցին studio—պարապմունքների վայր, և ոչ թե համալսարան, քանզի նրանք ամենևին էլ չէին ընկնում բոլոր առարկաների (universitas scientiarum) համընդգրկման ետևից, այլ արմատավորում էին այն գիտությունը, որը «մարդկայնություն» է հաղորդում, անհատ դաստիարակում:

Երկու թշնամի բանակների՝ «դպրոցական» գիտնականների ու հումանիստների ընդհանուր առանձնահատկությունն այն էր, որ նրանցից յուրաքանչյուրը մեկուսանում էր իր շրջանակի մեջ, ուր արգելված էր անհրազեկների մուտքը: Այդ արգելանոցը, որը հումանիստները մերթ անվանում էին «գիտելիքների հանրապետություն», մերթ «պարապապատ ալգի», սկզբունքորեն իրեն մեկուսացնում էր անուսում մարդկանցից, նրանցից, ովքեր լատիներեն չգիտեին: Սակայն «դպրոցի» արիստոկրատականությունը և հումանիստների արիստոկրատականությունը սոցիալական տարբեր բնույթ ունեին: «Դպրոցի» արիստոկրատականության մեջ դեռևս դրսևորվում էին հին ֆեոդալատկեղեցական ավանդույթները, որոնք իմաստագրկվել էին առևտրական ու արդյունաբերական այնպիսի խոշոր կենտրոններում, ինչպես Ֆլորենցիան ու Վենետիկն էին, բայց որոնք դեռ պահպանել էին կենսունակությունը հետամնաց տնտեսական երկրամասերում, ինչպես Լոմբարդիան, Ռոմանիան, Նեապոլիտանական թագավորությունն էին և դրանց լուսավորչալ մայրաքաղաքները՝ Պադուան, Բոլոնիան, Նեապոլը: Իսկ հումանիստների արիստոկրատականությունը խոշոր, հենց խոշոր, բուրժուազիայի տիրապետող դերի կոլտորական արտացոլումներից մեկն էր, բուրժուազիա, որի գաղափարախոսներն էին հումանիստները, քանզի այդ ժամանակաշրջանում միայն հարուստ վաճառականները կարող էին մտավորականության ներկայացուցիչների համար որոշակի կենսամակարդակ ապահովել:

Այդ պատճառով էլ ոչ դպրոցահամալսարանական գիտնականը, ոչ էլ գտարյուն հումանիստը չէր կարող իր վրա վերցնել այն խնդիրը, ուրի լուծումը արվեստագետների համար կյանքի հարց էր դարձել: Քանզի արվեստագետները հենց այն անուսում մարդիկ էին, որոնցից պատկերվում էին և՛ «դպրոցը», և՛ հումանիստները: Արվեստը ամենաքիչ արիստոկրատականն էր. այն առանց բացառության դիմում էր բոլորին և վաղուց արդեն դարձել էր մշակույթի ամենադեմոկրատական զեները: Մյուս կողմից, արվեստագետներին պակասում էին գիտելիքները: Խնդիրն, այդպիսով, կարող էր լուծել միայն այն արվեստագետը, որը գիցված էր դուրս-

բողական գիտությամբ, և այն հումանիստը, որը կփշրեր «պարսպապատ սրբու» դուռը ու կսկսեր գրել ոչ թե լատիներեն, այլ այն լեզվով, որը հասկանալի էր ամեն մի արվեստագետի, այսինքն՝ իտալերեն: Այդպիսի ժայռ գտնվեց: Դա Լեոն Բատիստա Ալբերտին էր (1404—1472):

Նա երեսուն տարով փոքր էր Բրունելլեսկիից և Գիբերտիից: Ծնվել էր Փարուստ վանականական ընտանիքում: Նրա տոհմը արդեն վաղուց ի վեր կանգնած էր Ֆլորենտական խոշոր բուրժուազիայի ստաջին շարքերում և Ֆլորենցիայից քշվել էր սոցիալական պայքարի սուր հուպակներից մեկի ժամանակ, XIV դարի յոթանասունական թվականներին: Լեոն Բատիստան ծնվեց ու կրթություն ստացավ Ֆլորենցիայից դուրս: Կույրեն հենց այդ պատճառով նա հիմնավորապես անցավ «դպրոցական» գիտությունը և լավ ուսումնասիրեց ճշգրիտ առարկաների շատ դասակարգումներին: Ֆլորենցիայում, ուր հարուստ բուրժուազիան գտնվում էր հումանիստական մշակույթի մոդայի իշխանության տակ, դա շատ դժվար էր:

Դպրոցական պարսպամուկները կրթեցին Ալբերտի միտքը և նրան մտխոռոպատրաստեցին արվեստագետի, գրողի ու գիտնականի այն ապշուցիչ բազմազան ու արգասաբեր գործունեությանը, որը նրա համար «համակողմանի մարդու» (homo universale) փառք ստեղծեց: Սակայն XV դարի Իտալիայում գիտնականի կարիերան չէր կարող հումանիստական ուղիներից դուրս զարգանալ, և Ալբերտին դա հասկացավ ժամանակին: Իզուր չէ, որ նա ֆիզիկական ու մտավոր իր ուժերը գրեթե հյուժից մարդու ուժերից վեր լարված պարսպամուկներով: Դրա փոխարեն նա փայլուն տիրապետեց թե՛ դպրոցական, թե՛ հումանիստական գիտությանը: Պարսպելով դասական արվեստի ամենահայտնի պրոֆեսորներից մեկի՝ Գասպարինո Բարցիցիի մոտ, նա թափանցեց ժամանակի բանավորության խորքերը և բարեկամացավ հումանիզմի սպասքա շատ կորիֆեյկների հետ: Երբ 1428 թվականին Ալբերտի ընտանիքը գերում ստացավ ու Ֆլորենցիա վերադառնալու թույլտվություն, Լեոն Բատիստան, որն ուղի ժամանակ ավարտել էր իրավաբանական կրթությունը Բոլոնիայում, շուտով իր պապերի քաղաքը: Նա անմիջապես ծանոթացավ Ֆլորենտական արվեստի ամենափայլուն ներկայացուցիչների հետ՝ Բրունելլեսկիի, որն արդեն ութ տարի ղեկավարում էր տաճարի գմբեթի կառուցումը, Գիբերտիի, որը երեք տարի էր, ինչ աշխատում էր Բապտիստերիայի կրկնորդ դռների վրա, Դոնատելլոյի, որը Միքելոցցոյի¹ հետ միասին պատ-

¹ Միքելոցցո — XV դարի ճարտարապետ, Ֆլորենցիայում Մեդիչիների պալատի կառուցողը:

քաստվում էր իր գլուխգործոցի՝ Պրատոյի ամբիոնի քանդակմանը: Բայց Ալբերտին չտեսավ հենց նոր մեռած Մազաչչոյին¹: Հումանիստական շարժման առաջնորդներից Ալբերտին կարող էր հանդիպել ամենաազդեցիկներին՝ ծերուկ Նիկոլիին, Լեոնարդո Բրունիին, Տրավերսարիին, Մարուսպինիին, Մանետտիին: Պոչոն այդ ժամանակ Հոռնում էր: Ֆլորենցիայի կուլտուրական մթնոլորտը միատեղ ստեղծում էին արվեստագետներն ու հումանիստները, ի դեպ՝ արվեստագետները գեղարվեստական ու գիտական հետաքրքրությունների արտահայտիչներն էին, իսկ հումանիստները՝ գրական: Ալբերտին իրեն ու իր ժամանակը կհսում էր երկուսի միջև, և դա լայնացրեց ու ձևավորեց նրա նախկին գիտական պաշարը, որը կուտակվել էր համալսարանական պարապմունքների մթնոլորտում: Ալբերտի աշխարհայացքն իրապես ու վերջնականապես կազմավորվեց ոչ ուսման տարիներին և ոչ էլ Հոռնում՝ պապերին ծառայելիս, այլ այն տարիներին, երբ Ֆլորենցիայում հաղորդակից դարձավ արվեստագետների բոհեմայի ու հումանիստական մտավորականության շահերին և միաժամանակ հոգեպես ձուլվեց իր դասակարգին: Այդ խաչաձևվող ազդեցությունների ներքո նա գտավ իր իսկական ճանապարհը:

Լեոն Բատիստան քաստարդ էր: Հորից նա ստացավ տոհմանունը, ազգակցական կապերն ու կրթությունը, բայց կյանքի ուղին ինքնուրույն պիտի հարթեր: Նրան գերեց խոշոր արվեստագետների ստեղծագործական պաթոսը, և նա ձգվեց դեպի նրանց շրջանը, զգալով, որ ոչ միայն որպես արվեստագետ կարող է մասնակցել նրանց աշխատանքին, այլև, որ ավելի կարևոր է, որպես գիտնական ու գրող իր գիտելիքներով օգնել նրանց: Նա գիտեր, որ Բրունելլեսկին, գործնականորեն ծանոթ լինելով շինարարական մեխանիկային, անկարող է նրա հիմունքները տեսակալորեն ձևակերպել, գիտեր, որ նույն Բրունելլեսկին, ինչպես և Ուշելլոն, նաև մեռած հանճարեղ Մազաչչոն, աստիճանաբար հաղթահարել է Բենուակարային դժվարությունները, բայց չի կարողացել իր գործնական նվաճումներին տալ հասկանալի ու համոզիչ գրավոր ձևակերպումներ, գիտեր, որ Դոնատելլոն հաջողությամբ որոնել ու գտել է մարդկային մարմնի իսկական համաչափությունները, բայց մտքովն իսկ չի անցել, որ անհրաժեշտ էր ասել, թե ինչպես է գտել և ինչպիսին են դրանք, գիտեր, որ այդ բոլոր արվեստագետներին, նաև շատ ուրիշներին, սեփական գիտելիքները շարադրելուն խանգարում է միայն մի բան՝ «դպրոցական» պատրաստվածության պակասը: Նկարիչների բոտտեգաները հենց գործի

¹ Մազաչչո— XV դարի նկարիչ, նոր գեղանկարչության հիմնադիրը:

յութացքում շատ հայտնագործություններ էին կատարում և սերնդեսերունդ փոխանցում իրենց փորձը: Որոշ արվեստագետներ փորձում էին իրենց սովորելիքները շարադրել թղթի վրա: Բայց այդ գիտական նկրտումները, սկզբին հաշվով, գիտական արհեստավորություն էին: Դրա տիպիկ օրինակը Գիբերտիի «Կոմենտարներն» են, որոնց մասին վերևում ասացինք:

Այդ պատճառով էլ գիտության էվոլյուցիայի մեջ չի կարելի չափազանցել գեղարվեստական բոտտեգաների դերը և չի կարելի պնդել, թե սովետաագետները գիտությունն իսկապես առաջ մղեցին: Դրանց իրական դերը հանգում էր միայն նրան, որ «դպրոցական» և հումանիստական գիտության ներկայացուցիչներին ստիպեցին հետաքրքրվել այն հարցերով, որոնք առաջադրվում էին արվեստի պահանջով՝ Բրունելլեսկին սովորության համար դիմեց Տոսկանելլիին, Գիբերտին՝ հումանիստներին, Միչելլոն՝ Մանետտիին և այլն: Միայն այն ժամանակ, երբ հանդես եկավ Լևրերտին, որը և՛ արվեստագետ էր, գիտնական, և՛ հումանիստ, գործն առաջ շարժվեց լրջորեն, գիտական հարցերը դրվեցին ամբողջությամբ և նշանակալից չափով ճիշտ լուսաբանվեցին: «Գեղանկարչության մասին» տրակտատում, որը պահպանվել է թե՛ լատիներեն և թե՛ իտալերեն խմբագրությամբ, Ալբերտին հեռանկարի ուսմունքին մաթեմատիկական միմնավորում տվեց: «Արձանի մասին» իտալերեն գրքում նույն մաթեմատիկական հիմնավորումը տրվում է մարդկային մարմնի համաչափությունների ուսմունքին: «Գեղանկարչության տարրերը» իտալերեն աշխատության մեջ խոսվում է ոչ թե նկարչության, այլ օպտիկայի և հեռանկարի մեջ երկրաչափության կիրառության մասին: «Մաթեմատիկական խաղեր» իտալերեն երկում Ալբերտին ընթերցողին ծանոթացնում է գործնական մաթեմատիկային և մաթեմատիկայով հիմնավորված գործնական մեխանիկային: Վերջապես «Ծարտարապետության մասին» լատիներեն ծավալուն տրակտատում նա ոչ միայն շարադրում է շինարարական արվեստի հիմունքները, այլև հանրագումարի է բերում արվեստի տարբեր սեռակներում մաթեմատիկայի օգտագործման մասին իր բոլոր աշխատությունների արդյունքները:

Ալբերտիի գործերի մեծ մասը գրված է իտալերեն: Լեզվի հարցին Լևրերտին սկզբունքային նշանակություն էր տալիս, իսկ դրա օբյեկտիվ խմուտը շատ ավելի է, քան ինքն էր կարծում:

Ալբերտին գիտնական էր և հումանիստ: Նա թե՛ որպես գիտության և թե՛ որպես գրականության ներկայացուցիչ, հետևելով այդ շրջանների մասկաուսյտ հայացքներին, պետք է մերժեր իտալերենի՝ գիտության և գրականության լեզու լինելու իրավունքը: Բանի դեռ Ալբերտին Ֆլորեն-

ցիա չէր ընկել, նա, ըստ երևույթին, ինքն էլ այդ տեսակետին էր: Ֆյո-րենցիա տեղափոխվելուց հետո այդ տեսակետն սկսեց աստիճանաբար փոխվել, և արդեն «Գեղանկարչության մասին» նրա առաջին իսկ տեսա-կան աշխատանքը (1435 կամ 1436) միաժամանակ գրվեց երկու լեզվով: Ի՞նչն Ալբերտին դրդեց փոխել իր հայացքները, որոնք, թվում է, այնքան հաստատուն հենվում էին թե՛ դասակարգային, թե՛ մասնագիտական դըր-դապատճառների վրա: Ա՛յն, որ խզել էր կապերն ընտանիքի հետ և, թե՛ դասակարգային, թե՛ մասնագիտական առումով, իրեն կապված էր զգում մյուս՝ արվեստագետների խմբի հետ: Հազիվ թե: Նրա «Ընտանիքի մա-սին» տրակտատը, նույնպես իտալերեն, այնքան է ներթոմված բուրժուա-կան տրամադրություններով, որ երբ ուզում են եվրոպական գրականու-թյան մեջ գտնել բուրժուազիայի դասակարգային ոգու առավել վաղ Կա-ղափարական ձևակերպումները, ամենից հաճախ հիշում են Ալբերտի հենց այդ երկը: Այնտեղ մենք գտնում ենք ոչ թե պարզապես բուրժուա-կան զանազան առաքինությունների գովաբանություն, այլև դրանցից գրլ-խավորի՝ տնտեսավարության իսկական աստվածացումը: «Տնտեսավա-րությունը սո՛ւրբ բան է»,— պաթոսով բացականչում է Ալբերտին: Եվ, այնուամենայնիվ, ոչինչ չխանգարեց, որպեսզի Ալբերտին հանդես գար իտալերենի իրավունքների պաշտպանությամբ, որը և՛ ընդվզում էր հու-մանիստական կանոնների դեմ, և՛ որոշակի անցում դեպի դեմոկրատա-կան դիրքերը: Բանն ի՞նչ էր:

Ալբերտին զգաց, որ բուրժուազիային անհրաժեշտ գաղափարախոսու-թյունն այլևս անհնարին է լատիներենով քարոզել: Իսկ դրան օգնեց այն հասարակական միջավայրը, որին նա մասնագիտության բերումով մտեր-մացավ. դա արվեստագետների խմբակն էր՝ համեստ վաստակի տեր, պարզ կյանք վարող, գրքերից բավարար կրթվածություն չունեցող մար-դիկ: Նրանց մասնագիտական առունին կյանքին և, հետևապես, դասա-կարգային շահագրգռվածությանը անհրաժեշտ էին այնպիսի երկեր, որոնք գիտականորեն կուսաբանեին արվեստի հիմունքները և գրված կլինեին իտալերեն: Ալբերտին իտալերեն գրեց իր այն երկերը, որոնք անմիջա-կանորեն անհրաժեշտ էին արվեստագետներին: Ալբերտին չհամարձակ-վեց վերջնականապես անցնել իտալերենին: Գուցե թե նրան կասեցրին հումանիստների բացահայտ որոշակի հակագործողությունները, որոնք 1441 թվականին ձախողեցին Պիերո Մեդիչիի աջակցությամբ Ալբերտի ձեռնարկած փորձը՝ իտալերեն գրված բանաստեղծության մրցույթ անց-կացնելու միջոցով պաշտոնապես օրինականացնել իտալերենը: Դա, այս-պես կոչված, «Պասկի համար մրցությունն» էր՝ հաղթողին պետք է ար-

ժառանգական պատկեր: Ժյուրիում նստած հումանիզմի պարագլուխները
այնպես կազմակերպեցին, որ ոչ ոքի պակաս չտրվեց և ըստ էության մտա-
ույացումը ոչնչի չհանգեցրեց: Ալբերտի նախաձեռնությունը, այնուամե-
կանիվ, վիթխարի նշանակություն ունեցավ, համարյա նույնպիսի, ինչ-
պիսին էր դրանից ավելի քան հարյուր տարի առաջ իտալերենի իրա-
վունքի պաշտպանությունը Դանտե Ալիգիերիի կողմից: Հումանիստական
ներփակվածության խոլ պարսպի մեջ Ալբերտի բացած ծերպով, նուս-
տակից կզնան ուրիշները, իսկ ընդամենը երեսուն տարի հետո սոցիալա-
կան և քաղաքական դրությունն այնքան կփոխվի, որ հումանիստների
«պարսպապատ այգին» պաշտպանելու համար չի բավարարի խոշոր բուր-
ժուազիայի ուժն անգամ. ինքը՝ Լորենցո Մեդիչին պաշտպանության տակ
կստնի իտալերենը, և, օրինակ տալով բոլորին, բանաստեղծություններ
կգրի նրանով, իսկ ֆլորենտական հումանիզմի պարագլուխ Անջելո Պո-
լիցիանոն¹ պոեզիայում և արձակում միաժամանակ կօգտագործի թե՛ լու-
սիններենը, թե՛ իտալերենը՝ դա սկզբունքային հարց չդարձնելով:

Իտալերենի հաղթանակը գրականության մեջ, այդպիսով, ավելի ուշ
եղավ, քան գիտության մեջ: Ալբերտին գիտության մեջ անմիջապես
հասավ այն բանին, որ գիտական հարցերի շուրջ գրող բոլոր մարյուկ
նրանից հետո շարադրում էին իտալերեն: Քանզի նրանք ամենից առաջ
նկատի ունեին արվեստագետներին: Այդպիսիք էին Ֆիլարետտի, Ֆրան-
չեսկո դի Ջորջո Մարտինի, Պիերո դեի Ֆրանչեսկայի, Լուկա Պաչո-
լիի երկերը: Բայց շրջադարձային կետը իր՝ Ալբերտի երկերն էին: Ար-
վեստագետները նրա շնորհիվ ստացան իրենց անհրաժեշտ մի շարք ձեռ-
նարկներ, և հիմա բոտտեգաները կարող էին հիմնվել ոչ միայն ուսուցչից
աշակերտին հաղորդվող փորձի, այլև ավելի դրական ու հաստատուն
ինչ-որ բանի վրա:

Ո՛չ Ալբերտին, ո՛չ էլ ընդհանրապես գիտնականներից որևէ մեկը,
իհարկե, ի վիճակի չէր լինի առաջադրելու և մասամբ լուծելու այդքան
գիտական խնդիրներ, եթե բարենպաստ շիներ սոցիալական ողջ կացու-
թյունը: Ալբերտի գործունեության ծաղկումը համընկնում է քառասնա-
կան և հիսնական թվականներին: Ի՞նչ ժամանակաշրջան էր դա. ֆլորեն-
ցիայի պատմության ամենափայլուն շրջաններից մեկը: Դեռևս անկման
ոչ մի նշան չկար: Միահեծան թագավորում էր առևտրական կապիտալը:
Լեմեն ինչ ենթարկվում էր նրան: Ծաղկում էին առևտուրը, արդյունաբե-

¹ Անջելո Պոլիցիանո — բանաստեղծ և գիտնական, «Օրփեոսի» և «Ստանաներ
միջության մասին» ստեղծագործությունների հեղինակը, Լորենցո Մեդիչիի մտե-
րիմ ընկերը:

րութունը, վարկային գործը: Հարուստ վաճառականների դրամարկղները լիքն էին, և նրանք քիչ դրամ չէին ծախսում իրենց բնակարանների հ.ա.- դարանքի, եկեղեցիները, հաւարակական շինությունները և ընդհանրապես կյանքը զարդարելու համար: Տոնախմբությունները երբեք չէին եղել այդքան ճոխ ու շքեղ և այդքան երկար չէին տևել: Բայց փողը ծախսվում էր քաղաքական հաշվեհաշուությամբ՝ թող վաստակեն արվեստագետներն ու արհեստավորները, թող աշխատավորները հիմնավորապես մոռանան իրենց առօրյա կյանքի ծանրությունները՝ գերված դիտելով տոնախմբությունների հեքիաթային շքեղությունն ու տարաշխարհիկ հարդարանքը:

Բուրժուազիան կարող էր հանգիստ վայելել իր հարստությունը: Դասակարգային փոանգավոր մարտերն արդեն ետևում էին մնացել: Պետական կառուցվածքը ներքևի ճնշումից հուսալիորեն պաշտպանում էր առևտրական կապիտալը: Բուրժուազիայի տարբեր խմբավորումների միջև ընդհարումներ էին լինում, որոնք կարող էին հասնել այն բանին, որ առանձին անձանց ռեպրեսիայի ենթարկելին, բայց դրանք ոչնչով չէին խախտում ընդհանուր վերելքը: Այդ հանգիստ բարեկեցության զգացումը իր դրոշմն էր դնում բուրժուազիայի տրամադրության վրա:

Բուրժուազիան երբեք այդքան ազան հետաքրքրություն հանդես չէր բերել ամեն ինչի նկատմամբ: Հումանիստական իդեալները, որոնք դեռևս ոչ շատ վաղուց, ծերուկ Կոզիմոյի ժամանակ, իմաստության վերջին խոսքն էին թվում, արդեն դադարում էին անվերապահորեն բավարարելուց: Երկխոսությունների սովորական թեմաները՝ առաքիճություն, ազնվություն, ճակատագրի փոփոխականություն, կեղծավորություն, ժլատություն, սկսեցին տափակ ու անհրապույր թվալ: Հոռմից այստեղ էր հասնում հաճույքի համարձակ քարոզը՝ Լորենցո Վալլայի¹ ուսմունքը: Տնտեսության ու իրավունքի հարցերը, որոնք դեռևս Պոջո Բրաչչոլիևի² փորձում էր քննարկել լատիներեն դատողություններում, այժմ ավելի ու ավելի ռեսալ էին դրվում իտալերեն գրված տրակտատներում, որպեսզի ամեն ոք կարդա ու հաս-

¹ **Լորենցո Վալլա** — XV դարի հոռմեական հումանիստ, փայլուն բանասեր, «Լատին լեզվի գեղեցկությունը», «Հաճույքի և իսկական բարիքի մասին» գրքերի հեղինակ: Առաջինում դրվեց բանասիրության գիտական հիմքը, առաջին անգամ, իսկ երկրորդում շարադրվեց հաճույքի տեսությունը, հաճույքը դիտվում էր որպես կյանքի իմաստ և ամեն մի գործունեության դրդիչ:

² **Պոջո Բրաչչոլիևի** — XV դարի ֆլորենտական հումանիստ, պապական քարտուղար, իսկ ավելի ուշ ֆլորենտական հանրապետության կանցլեր, հեղինակ բարոյափիլիսոփայական և մասամբ հասարակական-կենցաղային թեմաներով մի ամբողջ շարք լատիներեն դատողությունների և ուրախ անեկդոտների լատիներեն ժողովածուի՝ «Ֆացետիների»:

կանա: Ամեն ինչ դառնում էր քննարկման առարկա, և հումանիստական վարդապետության պայմանական սահմաններն ամենուր ցրիվ էին գալիս:

Պատահական չէ, որ ընդարձակվեց հումանիստական գրական ծրագիրը, պատահական չէ, որ հումանիստի, տիպիկ բանասերի կողքին, որը տեղի կամ անտեղի նոր հագուստ էր հագցնում Ցիցերոնի ու Սենեկայի թեմաներին, որպեսզի սովորեցնի կրթված բուրժուազիային, կանգնեց սովեյի լայն պահանջումներով գիտնականը:

Դա էր պահանջում կյանքը, այսինքն՝ վերջին հաշվով արտադրությունը:

Հումանիստական գիտության հետաքրքրությունների շրջանակը մտան մաթեմատիկական ու աշխարհագրությունը, տնտեսագիտությունն ու մեխանիկան:

Հարկավոր էին շատ լուրջ պատճառներ, որպեսզի հումանիստական տրակտատները, որոնք առաջներում գրվում էին լատիներեն և որոնչում դատողություններ էին արվում ազնվության ու առաքինության մասին, սկսեցին գրվել իտալերեն՝ տնտեսության այս կամ այն բնագավառի շահավետությունն ու անշահավետությունը թեմաներով, ֆիզիկական երեվույթները, տեխնիկական նորամուծությունները: Ինչո՞ւ պատմական հեկցայդ պահին սկսեցին փոխվել շահագրգռությունները:

Լուրջ ցնցումներից գերծ հարյուրամյակի ընթացքում, որն ընկած է չոմպիների ապստամբության (1378) և Պացցիների դավադրության (1478) միջև, Ֆլորենցիայի առևտրական ու բանկային գործերը ծաղկեցին այնպես, ինչպես երբեք: Հաջողությունն ամենուրեք ուղեկցում էր ֆլորենտական կարմիր շուշանին: Բայց այդ ժամանակաշրջանի վերջում դեռևս պարզ լրկնքում ամպեր հայտնվեցին: Սկզբում Վենետիկը, որին արշիպելագում նեղում էին թուրքերը, շարժվեց նվաճելու Արևելյան Լոմբարդիան և կայսրներ հաստատեց ալպիական արևելյան լեռնանցքներում, իսկ 1453 թվականին թուրքերը գրավեցին Կոստանդնուպոլիսը և խցանեցին լեվանտյան շուկաները տանող ուղիները: Հարկավոր էր ավելի վատթարաց վախենալ և միջոցներ ձեռք առնել: Այստեղից էլ՝ բոլոր նոր շահագրգռությունները: Աշխարհագրությունը պետք է օգներ առևտրին՝ նոր շուկաներ որոնելու, տնտեսագիտությունը և տեխնիկան պետք է ռացիոնալացնեին արդյունաբերությունը: Ֆլորենտական վաճառականները շրջահալաց, հեռատես մարդիկ էին: Հարկավոր էր թողնել կեղծավորության ու առաքինության մասին դատողությունները և գրել գործնականորեն անհրաժեշտ բաների մասին, թե ինչպես կատարելագործել մանող ու գործող սարքերը, ինչպես լավացնել հաղորդակցության ճանապարհները, որպեսզի

փոխադրական միջոցներն ավելի էժան լինեն, ինչպես վարել տնտեսությունը հսկայական կալվածքներում, որպեսզի ավելի շատ եկամուտ տա:

Պիերո դա Վինչին շատ ճիշտ վարվեց, որոշելով որդուն տալ Անդրեա Վերոկքիոյի բոտտեգամ: Վերոկքիոյի բոտտեգան արդեն վաղուց յուրատեսակ ցուցադրական արվեստանոց էր, ուր գնում էին Տոսկանայի և հարևան մարզերի նկարիչները, որպեսզի փոխանակեն գործնական փորձը, սեփական հայտնագործությունները, ծանոթանան ուրիշների վարպետությանը, մեթոդներին ու գեղարվեստական եղանակներին: Ոչ ոք Անդրեայից ավելի լավ չէր կարող այդպիսի կենդանի գեղարվեստական շփման կենտրոն դառնալ: Լինելով շատ լայն հետաքրքրությունների տեղ՝ ոսկերիչ, փորագրիչ, գեղանկարիչ, երաժիշտ, նա ուշադրությամբ հետևում էր արվեստին օգտակար ամեն մի հայտնագործության: «Նա մանկուց զբաղվում էր գիտություններով, հատկապես երկրաչափությամբ»: Նրա գեղարվեստական նկարելակերպը Վազարին անվանում է չոր և կոպիտ: Բայց Վազարին չի նկատել, որ Վերոկքին իր ստեղծագործություններին այդ ոճական առանձնահատկությունները տվել է միտումնավոր, մինչև այն պահը, քանի դեռ դրանք համարում էր գծանկարին որոշակի սրություն տալու տարրեր: Երբ հասկացավ, որ դրանք գծանկարին վնասում են, նա, հավանական է՝ ոչ առանց Լեոնարդոյի ազդեցության, արագորեն դրանցից ազատվեց:

Վերոկքիոյի արվեստանոցում Լեոնարդոյի հայտնվելու միջոցին Անդրեան կարող էր ծանոթանալ Ալբերտիի իտալերեն գրված բոլոր աշխատություններին: Իզուր չէ, որ նա «մանկուց հետաքրքրվում էր գիտություններով»: Եվ նրա պատանի աշակերտը, որին նախնական կրթությունը և պատանեկան տարիները արդեն բավականին տեսական պատրաստվածություն էին տվել, շուտով «գծանկարային արվեստի» այբուբենի հետ յուրացրեց նաև գիտական հարցերի նկատմամբ այդ ընդգծված ուշադրությունը՝ ձգտել պարզելու, թե արվեստը որքան կարիք ունի գիտության, և թե ինչպես գիտությունը պետք է արգասավորի գեղարվեստական եղանակները:

Լեոնարդոն, հավանորեն, ինչպես իրենից առաջ ուրիշները, սկսեց ոսկերչական աշխատանքներից և ապա անցավ քանդակագործությանը: Նա կանացի ու երեխաների մի քանի գլուխներ ծեփակերտեց: Վազարին նշում է նրա առաջին աշխատանքների մի առանձնահատկությունը. կանացի դեմքերը ծիծաղկոտ էին: Լեոնարդոն դեռ այն ժամանակ որոնում էր ժպիտի պատկերման գաղտնիքը: Պատանի Լեոնարդոյի ամենահայտնի աշխատանքը, որը մյուսների նման չի կորել, հրեշտակն է՝ Վերոկքիոյի

«Քրիստոսի մկրտությունը» նկարում (գտնվում է Ֆլորենցիայի Ուֆֆիչի պատկերասրահում): «Վերոկքիոն,— ասում է Վազարին,— Լեոնարդոյն հանձնարարեց նկարել հագուստը պահող հրեշտակին: Եվ չնայած նա պատանի էր, սակայն այնպես նկարեց, որ Լեոնարդոյի հրեշտակը շատ ավելի լավ ստացվեց, քան Վերոկքիոյի ֆիգուրները»: Վազարին ավելացնում է, որ Վերոկքիոն այնքան էր շփոթվել իր աշակերտի բացարձակ գերազանցությունից, որ այդ օրվանից ձեռքը վրձին չառավ:

Վերջինը ճիշտ չէ. Վազարին սիրում էր այդպիսի զուտ գրական Լֆեկտները և շատ էլ չէր քաշվում, որ իր պնդումները փաստերին հասկարում են: «Քրիստոսի մկրտությունը» նկարված է XV դարի 70-ական թվականներին, իսկ Վերոկքիոյի բոտտեգան շատ ավելի ուշ դեռ աշխատում էր ու պատվերներ ընդունում: Առավել զարմանալի է այն, որ արվեստի ի շարք պատմաբաններ չեն ցանկանում ընդունել, որ Լեոնարդոյի հրեշտակը խստորեն գատվում է ամբողջ նկարի ոճից և չէր կարող Անդրեայի նկարածը լինել:

Լեոնարդոն այդ ժամանակ մտո քսան տարեկան էր, և նրա կրթությունը, թե գեղարվեստական և թե ընդհանուր, շատ առաջ գնաց: Բացր Վերոկքիոյի ցուցումներից և խորհուրդներից, նա հնարավորություն ուներ սովորելու թե՛ իր նախորդների ստեղծագործություններից, թե՛ անուրիկ գործերից, և ինչ-որ բան էլ փոխառնել իր ժամանակակիցներից: Լեոնարդոյի աչքի առաջ էր ժամանակի նկարչության բարձրագույն դպրոցը՝ Առնոյի մյուս ասին գտնվող Սանտա Մարիա դել Կարմինե եկեղեցու Բրանկաչչի կապելլան: Այդ ոչ մեծ կապելլայում Մազաչչոն մի քանի որմնանկարներ էր արել, որոնցից և սկսվեց նոր գեղանկարչությունը: Մազաչչոյի Լեոնագրության մեջ Վազարին լիովին իրավացի ասում է. «Մազաչչոյից հետո մինչև լեր օրերը բոլոր ամենափառաբանված քանդակագործներն ու նկարիչները, աշխատելով այդ կապելլայում և ուսումնասիրելով այն, հասան կատարելության ու հայտնի դարձան»: Հետո նա թվարկում է անուններ, դրանց մեջ՝ նաև Լեոնարդոյին, և ավելացնում. «Մի խոսքով, բոլորը, ովքեր աշխատեցին հասկանալ այդ արվեստը, անդադար չնում էին այդ կապելլան՝ սովորելու, որպեսզի ըմբռնեն Մազաչչոյի խորհուրդներն ու ֆիգուրների լավ պատկերման կանոնները»: Առանց ծանոթանալու Մազաչչոյի որմնանկարներին, առանց ըմբռնելու այն նորը, որ այդ հանձնարող նկարիչը ներմուծեց գեղանկարչության մեջ, չէր կարելի հասնել ժամանակակից պահանջների մակարդակին: Իզուր չէ, որ Բրանկաչչի կապելլան ուսումնասիրող նկարիչների անունները համարյա մի էջ է կազմում, այնտեղ են բոլոր մեծերը, վերջացրած Ռաֆայելով ու Միքելանջով:

ջելոյով, որը հենց Բրանկաչչի կապելլայում ստացավ Տորիջանիի¹ բռունցքի հարվածը, որն այլանդակեց նրա քիթը: Լեոնարդոն Մազաչչոյից վերցրեց այն ամենը, ինչ հնարավոր էր: Բայց դա նրան չէր բավականացնում:

Ֆլորենցիայում կար արվեստի ևս մեկ ուրիշ բարձրագույն դպրոց՝ Սան Մարկո վանքի՝ Սափոնարոլայի ապագա աթոռանիստի պարտեզները: Այդ տարիներին ժողովրդասիրական ճգնակեցության ոգին դեռևս իր բույնը չէր հյուսել այնտեղ: Ընդհակառակը, վանքը շատ մոտիկ էր Մեդիչիներին, և դեռևս Պիերոյի ժամանակներից նրանք վանքի պարտեզներում տեղավորել էին անտիկ մարմարների վիթխարի մի հավաքածու, որը ձեռք էին բերել տարբեր ժամանակներում: Սովորել ցանկացող արվեստագետների առջև լայնորեն բաց էր Սան Մարկոյի պարտեզների մուտքը, և Լեոնարդոն, ինչպես ուրիշները, հաճախ էր գնում այնտեղ, որպեսզի ուսումնասիրի ու արտանկարի անտիկ արձանները: Բայց դա էլ նրան չէր բավականացնում:

Լեոնարդոյի ուսումնառության տարիները (1466—1476) նկարիչների մի ամբողջ համաստեղության ծաղկման ժամանակաշրջանն էր: Ֆլորենցիան մեծագույն շոաչությամբ տաղանդներ էր ծնում: Ոչ հեռավոր ապագայում մեծ վարպետ դարձած նկարիչներից շատ շատերը կամ որպես աշակերտ անցել էին Վերոկքիոյի բոտտեզայով, կամ այս կամ այն ձևով շփվել էին այդ արվեստանոցի (ետև: Լեոնարդոն չէր կարող այդ նկարիչներին չիմանալ: Նրանք բոլորն էլ նրա տեսադաշտում էին և շփումների շրջանակում: Ումբրիացի Պիետրո Պերուջինոն, որ ուսանում էր Ֆլորենցիայում, Լեոնարդոյից մեծ էր վեց, Սանդրո Բոտտիչելլին՝ հինգ, Դոմենիկո Գիրլանդայոն՝ երեք տարով, Լորենցո դի Կրեդին փոքր էր յոթ, իսկ Պիերո դի Կոզիմոն՝ տասը տարով: Լեոնարդոն ամենից քիչ Գիրլանդայոյին գիտեր: Երուն խառնվածքի ու գերմարդկային աշխատասիրության տեր նկարիչը այդ տարիներին մեծ մասամբ աշխատում էր քաղաքից դուրս: Մինչ Ֆլորենցիայից մեկնելը Լեոնարդոն կարող էր «իսկ» Օնջիսանտի եկեղեցում տեսնել Գիրլանդայոյի որմնանկարները և, գուցե, նաև Պալացցո Վեկքիոյի մի պատի նրա նկարագարդումը: Պիերո դի Կոզիմոն դեռ շատ երիտասարդ էր, երբ Լեոնարդոն մեկնեց և բավարար չափով դեռևս չէր ձևավորվել որպես նկարիչ: Մնացած երեքը՝ Պերուջինոն, Բոտտիչելլին, Լորենցո դի Կրեդին, տարբեր ժամանակներում

¹ **Տորիջանի** — ֆլորենտական քանդակագործ, ոչ խոշոր արվեստագետ: Միքելանջելոյի հետ պատահած դեպքը հասցրեց այն բանին, որ նա ստիպված էր Ըտալիայից հեռանալ:

աշխատում էին Վերոկքիոյի բոտտեգայում: Լեոնարդոն նրանց ճանաչում էր, մոտ էր նրանց, արվեստի մասին իր մտքերը կիսում էր նրանց հետ, լսում կարծիքները: Նրանք ստեղծագործական նույն դաստիարակությունն ունեւանցել, անդադար շիման մեջ են եղել և սովորել մեկը մյուսից: Այդ ամենը, բացի Վերոկքիոյից անդադար ստացած ուղղակի ցուցումներից, Լեոնարդոյի գեղարվեստական դաստիարակության երրորդ տարրն էր:

Լեոնարդոյի աշխատություններում պահպանվել են Վերոկքիոյի երիտասարդ աշակերտների միջև փոխանակված կարծիքների հետքերը: «Նկարչության տրակտատի» մի էջը, ուր խոսվում է բնանկարի մասին, նվիրված է Բոտտիչելլիին: «Il nostro Botticella» (մեր Բոտտիչելլին) բնանկարին արտակարգ անչուրջ էր վերաբերվում: «Եթե պատին գալկենք տարբեր ներկեր ներծծած մի սպունգ,— ասում էր նա,— ապա այն պատին կթողնի մի հետք, որի մեջ հիանալի բնանկար կլինի»: Լեոնարդոն, որ նկարչից պահանջում էր ջանադիր աշխատանք, բնորդ նկարելիս չէր կարող համաձայնել բնանկարի նշանակության այդքան պարզեցված ու արհամարհական ըմբռնմանը: Նրա գրառումն ավարտվում է հետևյալ բառերով. «...և այդ նկարիչը արտակարգ խղճով բնանկարներ էր անում»: Այսպիսի գրառումներն, անկասկած, երիտասարդ նկարիչների միջև եղած վեճերի արձագանքներն են, և նրանց վեճերն, իհարկե, հոգուտ արվեստի էին, որի ջերմ սիրահարներն էին բոլորն էլ:

Նրանց ընդհանուր ուղղությունը մեկն էր: Քվատրոչենտոյի միջին տասնամյակների ֆլորենտական բոլոր նկարիչները, որոնք այբումներն ու մատիտները ձեռքներից նստում էին Մագաչչոյի որմնանկարների, Գիրտրոտիի բարձրաքանդակների ու Դոնատելլոյի արձանների առջև, մոտրիկ էին ռեալիզմին: Նրանց նշանաբանն էր «բնության ընդօրինակումը», իսկ բնության ընդօրինակում ասելով հասկացվում էր սրբերի, պատմական անձանց կյանքից, անտիկ դիցաբանությունից տեսարաններ պատկերելը, բայց այնպես, որ դրանք նմանվեին ժամանակակից կյանքի տեսարաններին: Հունական լեգենդների հերոսները, աստվածաշնչային նահապետները, ավետարանական սրբերը, հռոմեական կայսրերը, միջնադարյան թագավորները պետք է նմանվեին XV դարի գոնֆալոնիերներին, պրիորներին, կոնդոտիերներին: Միշտ պետք է ճշմարտացիորեն պատկերվեր ֆլորենտական կենցաղը: Բենցցո Գոցցոլին Մեդիչիների պալացցոյի որմնանկարներում, որոնք պատկերում են մոգերի երթը, նկարեց Ֆլորենցիայի շրջակայքի բնապատկերը, իսկ դրա ֆոնին՝ Մեդիչիների ընտանիքի սնդամների, բարեկամների, հյուրերի ու կողմնակիցների դիմանկարները, Կիրլանդայոն Սանտա Մարիա Նովելլայի որմնանկարներում, որոնք ներ-

կայացնում են տեսարաններ տիրամոր և Հովհաննես Մկրտչի կյանքից, մինևույն նկարում պատկերում է Ա՛ ավետարանական մարդկանց, և՛ ժամանակակից ֆլորենտացիների, որոնց դիտողներն առաջին իսկ հայագրից ճանաչում էին՝ կարծես որմնանկարում պատկերված մանկան ծնունդը կամ տոնախմբությունը կատարվում էր ոչ թե Հովակիմի և Աննայի, այլ Տորնաբոնոնի ընտանիքում:

Եվ բոլոր նկարիչները մեծագույն բժախնդրությամբ արտանկարում են կահկարասին, զգեստը, հարդարանքը, սպասքը, անգամ կեռիկը, որից կախված է սրբիչը, սպիտակեղենի պահարանին խիստ մեխր, կոշիկի ճարմանդը, աղջկա մազերի ժապավենը:

Ֆլորենցիայում նկարչության ու քանդակագործության ընդհանուր ուղղությունը ռեալիզմն էր, քանզի այն հիանալիորեն համապատասխանում էր ֆլորենտական բուրժուազիայի շահերին ու ճաշակին: Հենց բուրժուրին հասկանալի այդպիսի արվեստը, հենց այդպիսի դեմոկրատական գեղագիտությունն էին այդ ժամանակ հարկավոր Ֆլորենցիայի իշխող դասակարգերին: Առաջին հայացքից ֆլորենտական բուրժուազիայի վերնախավի՝ դեպի արվեստն ու գրականությունն ունեցած վերաբերմունքի մեջ խոր հակասություն կա: Չէ՞ որ XV դարի հենց միջին տասնամյակները, Կոզիմոյի, Պիերոյի ու Լորենցոյի իշխանության տարիները, մոտավորապես մինչև Պացցիների դավադրությունը (1478), ֆլորենտական հումանիզմի, իտալերեն լեզվով գրականության ժխտման ժամանակաշրջանն էր, այսինքն՝ գրականության արիստոկրատացման ժամանակաշրջանը: Իսկ արվեստի մեջ դա դեմոկրատական ռեալիզմի ծաղկման դարաշրջանն էր: Լորենցոյի ժամանակ, ինչպես կտեսնենք, սկսվեց վերադարձ դեպի իտալերեն գրականությունը և, ընդհակառակը, նկարչության մեջ՝ հեռացում ռեալիզմից: Ինչո՞ւ է դա բացատրվում: Գրականության և արվեստի հասարակական դերի ըմբռնման՝ տարբերությամբ:

Իշխող շրջանները չէին վախենում, որ արվեստը կարող է քաղաքային ստորին խավերին դաստիարակել դասակարգային ինքնագիտակցության ոգով՝ նրա մեջ որևէ ընդդիմադիր միտում չկար, իսկ գրականության վերաբերմամբ նրանք չունեին այդ վատահոյությունը, որովհետև սրա մեջ երբեմն ընդդիմությունը շատ ցայտուն էր դրսևորվում: Ավելի ուշ, կրթ գրական ընդդիմությունը (Բուրկիելլոն և նրա նմանները) սանձահարվեց և իտալերեն լեզվով երևան եկավ կառավարող վերնախավի շահերին խրատորեն համապատասխանող գրականությունը (Պոլիցիանոյի և հենց իր՝ Լորենցոյի ու նրա շրջապատի բանաստեղծների բանաստեղծություններն ու երգերը), ստորին խավերին դաստիարակելու և զվարճացնելու խնդիր-

ներք վստահվեցին գրականությանը, իսկ արվեստի մեջ երևան եկավ սլոուս դեպի նրբաձևությունը:

Ո՞րն էր երիտասարդ Լեոնարդոյի տեղը այդ Էվոլյուցիայում:

Լեոնարդոն բարեխղճորեն ընդունում էր այն բոլորը, ինչ սովորեցնում էին Վերոկքիոյի բոտտեգայում. նա մեծ հաջողությունների հասավ, և նրան արդեն սկսեցին ինքնուրույն աշխատանքներ հանձնարարել: «Լեոնարդոն ստացավ վարագույրի (այն պորտուգալական թագավորի համար Ֆլանդրիայում պետք է հյուսելին ոսկուց ու մետաքսից) սովարաթուղթ¹ պատրաստելու պատվեր, որը պատկերելու էր երկրային դրախտում Ադամի ու Եվայի մեղանշումը: Դրա համար Լեոնարդոն վրձնով, լուսաստվերի եղանակով, լույսի ցոլքերով նկարեց մարգագետին՝ անհամար բույսերով ու մի քանի կենդանիներով. և իսկապես կարելի է ասել, որ բժախնդրության ու նմանության տեսակետից աշխարհում ոչ չի սուրանդ նման քան չէր կարող անել: Այնտեղ պատկերված է թզենի՝ տերսուկերի ու ճյուղերի կրճատման այնպիսի գծանկարով, և արված այնպիսի սիրով, որ խելքից մտքից դուրս է, թե մարդկային էակը կարող է այնպիսի համբերություն ունենալ: Այնտեղ պատկերված է նաև սի արմավենի, որի պտուղների կտրությունը մշակված է այնպիսի մեծ ու ապշեցույիչ արվեստով, որ միայն Լեոնարդոյի համբերությունն ու հանճարը կարող էին նման քան անել: Ի դեպ, այդ ստեղծագործությունը չիրականացվեց, իսկ սովարաթուղթը, որ հորեղբայրն էր նվիրել Լեոնարդոյին, գտնվում է մեծաաքանչ Օտտավիանո Մեդիչիի ազնիվ տանը»:

Կարելի է կարծել, որ դա եզակի դեպք չէ, և որ Օտտավիանո Մեդիչիի մոտ գտնված ու հետո անհետ կորած սովարաթուղթը բոլորովին էլ միակը չէ Լեոնարդոյի աշակերտական աշխատանքներից, որ մեզ չի հասել: Լեոնարդոն պետք է որ շատ էտյուդներ կատարած լինի: Նա աշխատասեր էր և երբ որևէ քան էր որոնում, որը նրան չէր հաջողվում, չէր ծուլանում անդուլ աշխատել: Բայց միայն էտյուդներ չէ, որ անում էր: Եվ որոնում էր ո՛չ միայն նկարելով:

Հավանաբար այդ ժամանակին է վերաբերում Լեոնարդոյի թղթերի մեջ պահպանված մի գրառում, ուր նշված է. «Մեսեր Կարլո Մարմոկկիի բարձրաչափը (Կվարթանո)²: Հերոլդ Ֆրանչեսկո, ատր Բենեդետտո դի Չիկաերելլո, Բենեդետտո դել Աբակո, մատարո Պագոլո, բժիշկ Դոմենիկո դի Միքելինո, ժաղատ Ալբերտի, մեսեր Զովաննի Արգիրոպուլոս»:

¹ Եկարի սկզբնական ուրվագիծ:

² Կվարթանո — աստղաբաշխական սարք:

«Կվադրանտ» բառից բացի, մնացածը անուններ են, և դա էլ այն բանալին է, որը բացում է անունների շղթայի իմաստը: Ովքե՞ր են այդ մարդիկ:

Սինյորիայի հերոլդ Ֆրանչեսկո Ֆիլարետեն, նույնպես Բենեդետտո դի Չիեպերելլոն, Ալբերտիններից մեկը՝ թե ո՞րը, հայտնի չէ, քիչ հետաքրքրություն ներկայացնող դեմքեր են. դրանք ստատիստներ էին այն շրջաններում, ուր հանդիպել են Լեոնարդոյի հետ: Դոմենիկո դի Միքելանոն նկարիչ էր, ֆրա Անջելիկոյի աշակերտը, նրան են պատկանում Դանտեի հայտնի դիմանկարը՝ Ֆլորենցիայի ֆոնին և հանդերձյալ աշխարհի կոմպոզիցիան Ֆլորենցիայի տաճարում: Նա երկրորդական նկարիչ էր, մեկը նրանցից, որոնց հետ Լեոնարդոն արվեստի մասին մտքեր էր փոխանակում: Կարլո Մարմոկկին աշխարհագետ ու աստղագետ էր, ոչ այնքան նշանավոր ու խոշոր գիտնական, բայց այն ժամանակ, ինչպես բոլոր գիտնականները, մեծ պահանջարկ ուներ: Բենեդետտո դել Աբակոն շատ խոշոր մաթեմատիկոս էր, հեղինակ թվաբանության դասագրքերի և գիտական աշխատությունների, կենդանության ժամանակ հսկայական ռեզիդանկություն էր վայելում և հայտնի էր ամենուր, նրան իր լատիներեն բանաստեղծություններում գովերգել է բանաստեղծ Ուգոլինո Վերինոն: Ցուցակում երկրորդ խոշոր դեմքը «մատուրո Պագոլոն» է, այսինքն՝ մեզ արդեն հայտնի Պաոլո Տոկանելլին: Այդ ժամանակ նա արդեն ծեր էր և վիթխարի փառքի տեր:

Այդ բոլոր մարդիկ, ըստ երևույթին, պատկանում էին մի խմբակի, որի կենտրոնը Տոկանելլին էր: «Կվադրանտը» այնտեղ բերել է Մարմոկկին կամ էլ դրա մասին խոսք է բացել: Պարզ է, թե ինչպիսին էին իշխող հետաքրքրությունները՝ տեխնիկա, աշխարհագրություն, աստղագիտություն, մաթեմատիկա: Բայց մի անուն, վերջինը, վատ է կապվում մնացածներին: Հովհան Արգիրոպոլոսը բյուզանդական գիտնական էր, նշանավոր հելլենագետ, Արիստոտելի թարգմանիչ, հունարենի պրոֆեսոր, Հունաստանի գրականության, պատմության, փիլիսոփայության հմուտ գիտակ՝ տեղեկությունների կենդանի շտեմարան: Նա մեծ փառք էր վայելում, և Դոմենիկո Գիրլանդայոն նրա դիմագծերը անմահացրել է Վատիկանի իր որմնանկարներից մեկում: Ինչպե՞ս է նա ընկել Տոկանելլիի խմբակը: Եղե՞լ է ընդհանրապես այդ խմբակում: Լեոնարդոյի գրառման մեջ պատահականորեն չէ՞, արդյոք, նրա անունը կապվել մյուս անունների հետ: Եվ ինչո՞ւ նրա անունը գրված է մյուսների կողքին:

Լեոնարդոն հունարեն չգիտեր, լատիներենից այնքան էլ ուժեղ չէր: Պ՛չ ինքն իրեն, ո՛չ էլ ուրիշները նրան հունարենիստ չէին համարում: Եվ,

իւսարկե, բանասիրական հետաքրքրությունները չէին, որ նրան ձգում էին
յիսպի այնպիսի մարդիկ, ինչպիսին Արգիրոսուսն էր: Բյուզանդացի
պիտոնականի անունը Լեոնարդոյի գրառումներում միայն մի անգամ է
կրկացել: Այդ անունը, այնուամենայնիվ, պատահականորեն չի գրվել:
Ի՞նչ հարաբերությունների մեջ էին Տոսկանելին ու Արգիրոսուսը որ-
պես մարդիկ, որոնք ձևավորել են Լեոնարդոյի հետաքրքրություններն ու
նազեկան ձգտումները:

Ըստ բնական էր, որ Վերոկքիոյի ջահել աշակերտը, չբավարարվե-
լով ո՛չ ուսուցչի բոտտեգայում ստացած մասնագիտական ուսումով, ո՛չ
և գիտության այն կայծերով, որոնք կարող էր հապշտապ ընկալել, մղվեց
այնտեղ, ուր գիտությունը իրապես էր արմատավորվում, դեպի Տոսկանե-
լին և նրա խմբակը: Լեոնարդոյին սկզբում հարկավոր էր միայն այն գի-
տությունը, որն անմիջականորեն օգնում էր իր արվեստին, իսկ հետո,
կյանքի ճնշման և ուսուցիչների ազդեցության տակ, նրա հետաքրքրու-
թյունների սահմաններն սկսեցին ընդլայնվել, դրանց մեջ սկսեց շատ մեծ
տեղ գրավել տեխնիկան, որը, ինչպես արվեստը, գործնականից գնալով
վերայի տեսությունը, նրան պետք է մաթեմատիկային հասցներ: Տոսկա-
նելիի խմբակը Ֆլորենցիայում այն տեղն էր, ուր իսկական գիտության
որպես պրակտիկայից ծնված հետազոտական մղումների պասկի, ծա-
րավը կարող էր գտնել իր առավել լրիվ բավարարումը: Եվ լիովին հաս-
կանալի է, որ մարդկանց հետաքրքրում էր տեխնիկան:

Ֆլորենցիան, վաղուց արդեն մանուֆակտուրային-կապիտալիստական
Ռիմքի վրա կազմավորված, ծաղկուն տեքստիլ արդյունաբերության քա-
ղաք էր: Տեքստիլ արդյունաբերությունը կենտրոնացած էր երեք համքա-
րություններում (arti), այսինքն՝ ձեռնարկատերերի կորպորացիաներում:
Որոնք էին՝ ներմուծված կոպիտ մահուդի վերամշակման համքարությունը
(calimata), մահուդագործների համքարությունը (lana) և մետաքսի
դործարանատերերի համքարությունը (seta): Տեքստիլ արդյունաբերու-
թյան մեջ հսկայական կապիտալ էր ներդրված, և դա մեծ շահույթ էր
բերում: Մահուդի արդյունաբերության բնագավառում Ֆլորենցիան մրու-
ակից չունեց, իսկ մետաքսով համաշխարհային շուկայում նույնպես առաջին
տեղերից մեկն էր գրավում: XIV դարի վերջին երկու տասնամյակներն ու
XV դարի առաջին կեսը Ֆլորենտական տեքստիլ արդյունաբերության մե-
ծուղույն ծաղկման ժամանակաշրջանն էին:

Արդյունաբերության հետ կապված տեխնիկական հարցերը երկուս
կարգի էին՝ արտադրական տեխնիկայի և հաղորդակցության ճանապարհ-
ների: Ֆլորենցիան չնայած գտնվում էր Ապենինյան թերակղզու առևտրի և

կան կարևորագույն ճանապարհների խաչմերուկում, բավականին հեռու էր խոշոր նավահանգիստներից, որոնց միջոցով հաղորդակցվում էր հունքի և վաճառահանման շուկաների հետ: Քանի որ ծաղկման ժամանակաշրջանում ֆլորենտական արդյունաբերությունը մրցակցությունից չէր վախենում, ապա ձեռնարկատերերը արտադրության տեխնիկան բարելավելու և ցամաքային ու ծովային հաղորդակցության ուղիների կատարելագործման վրա ավելորդ ծախսեր անելու ոչ մի ցանկություն չունեին. շահույթներն առանց այդ էլ մեծ էին:

Բայց, ինչպես գիտենք, XV դարի կեսին սկսեցին որոշ այնպիսի նշաններ հայտնվել, որոնք ցույց էին տալիս, որ բարենպաստ տնտեսական իրադրությունը կարող է շուտով վերանալ, և, մենք այն էլ գիտենք, որ հումանիստների (օրինակ, Լեոն Բատիստա Ալբերտիի) աշխատություններում սկսեցին առաջ քաշվել արդյունաբերության ու երկրագործության սեռ արտադրական պրոցեսների կատարելագործման հարցերը: Եկավ արտադրության սեռ նոր եղանակների արմատավորման ամենահարմար ժամանակը:

Այդ պահը համընկավ այն շրջանին, երբ Լեոնարդոն սկսել էր ուռձի կանգնել և ապրել գիտակցական կյանքով, երբ Տոսկանելլիի խմբակն ավելի ու ավելի էր ձգում նրան: Իսկ տեխնիկայի և գյուտարարության հարցերը գրույցների մշտական նյութ էին տալիս. իզուր չէ, որ տնտեսական իրադրության փոփոխությունները դրանք օրակարգի հարց էին դարձրել: Այն ամենը, ինչ վերջին հաշվով հանգում էր պարզ մաթեմատիկական հիմունքներին, լինել դասիմեներություն, հիդրավլիկա, ճարտարապետություն, արդյունաբերական տեխնիկա, թե հեռանկար, օպտիկա, երաժշտություն, այդ ամենը մեծագույն խանդավառությամբ քննարկվում էր Տոսկանելլիի խմբակում, և հազիվ թե գիտականորեն կրթված մարդու համար այդ հարցերից որևէ մեկն ավելի էր ուշադրության արժանի, քան մյուսը: Ամեն ինչ հանգում էր մաթեմատիկային, ուրեմն և ամեն ինչ էլ արժանի էր ուշադրության: Եվ նկարիչը, որը գլուխ էր ջարդում իր արվեստին վերաբերող տեխնիկական խնդիրների լուծման համար, կարող էր, և դա ոչ ոք մեղք չէր համարում, անցնել արդյունաբերական տեխնիկայի առաջադրած հարցերի լուծմանը:

Լեոնարդոն ամբողջ ժամանակ զբաղված էր գեղանկարչության տեխնիկայի հարցերով: Նա երբեք չէր հոգնում վերանայելու այդ բնագավառում կատարած իր եզրակացությունները: Ռոքա՛ն բանաձևեր է նա հորինել, որպեսզի արտահայտի իր այն մտքերը, որոնց նշանակություն էր տալիս: Ռոքա՛ն հստակ, պարզ ու համոզիչ են դրանք շարադրված: Ար-

վեսորը նրա ամենամեծ հրապուրանքն էր: Բայց նա արտակարգ հեշտու-
թյամբ արվեստի հարցերից անցնում էր արդյունաբերական տեխնիկայի
հարցերին: Անցման աստիճանները, գուցե, անկատ են,— մենք երբեք
չենք իմանա մեկից մյուսին անցնելիս Լեոնարդոյի մեջ կատարված բոլոր
տրամաբանական պրոցեսների մանրամասնությունները,— բայց մաթե-
մատիկան իր թվային հարաբերություններով որպես հիմնական տարր
մտնում էր նրան հետաքրքրող բոլոր, առանց խտրության, խնդիրների
մեջ, իսկ փորձը միևնույն վճռականությամբ դատում էր ցանկացած բնա-
գավառում նրա աշխատանքների հաջողությունը կամ անհաջողությունը:

Վազարին, պատմելով Լեոնարդոյի երիտասարդական հրապուրանք-
ների մասին, այնքան բազմապիսի բաներ է թվարկում, որ, կարծես, խո-
սում է տարբեր մարդկանց աշխատանքների մասին, մարդիկ, որոնցից
յուրաքանչյուրն իր ասպարեզում արտակարգ արգասավոր էր: Վազարին
չի մոռացել նաև Լեոնարդոյի փորձերը տեխնիկական գյուտարարության
բնագավառում:

«Նա,— ասում է Վազարին,— ջրի ուժով աշխատող ալրադացների,
մահուդագործական մեքենաների ու սարքերի գծագրեր էր անում»: Թե
ջրի ուժով աշխատող ինչպիսի սարքերի մասին է խոսքը, շատ էլ պարզ
չէ: Պետք է կարծել, որ դրանք կապ ունեին բրդի արդյունաբերության
հետ, քանի որ Լանայի և Կալիմալայի արհեստանոցները համարյա բո-
լորն էլ գտնվում էին Առնոյի ափին. արտադրության նախնական պրո-
ցեսներում շատ ջուր էր պետք բրդի ու կոպիտ կտավի լվացման համար:
Բայց Վազարին բոլորը չէ, որ թվարկում է: Լեոնարդոյի տետրերը, ուր
նա այդքան շատ տեղ է տվել արվեստին, լի են լմող, խուզող, մանող,
գործող և այլ մեքենաների գծագրերով, և դրանցից յուրաքանչյուրի մեջ,
ինչպես պնդում են մասնագետները, միշտ էլ առողջ գյուտարարական
միտք կա և որոշ բարելավում այն մեքենաների, որոնք այդ ժամանակ
փաստորեն ծառայում էին արտադրությանը: Այնտեղ, իմիջիպալոց, կա
մեխանիկական ճախարակի մի նախագիծ, որի համեմատությամբ Յուր-
գեռի՝ 1530 թվականին ստեղծած և մինչև XVIII դարի վերջը տեքստիլ
արդյունաբերությանը ծառայած ճախարակը թվում է կոպիտ ու քիչ «ար-
տադրողական: Բայց Լեոնարդոյի նախագծերից ոչ մեկը չի կենսագործվել:

Ծլորենցիան, չնայած իր տնտեսության շտեմնված ծաղկմանը, դեռևս
դուրս չէր եկել մանուֆակտուրային-արհեստագործական ժամանակաշրջանից:
Մենք գիտենք, որ այդպիսի պայմաններում մեքենան արտադրության մեջ
ավելի պակաս նշանակություն ունի, քան աշխատանքի բաժանումը: Իսկ
Լեոնարդոյի գյուտերը, ինչպես միշտ, իրենց ժամանակից առաջ էին անց-

նում և պետք է ձեռնարկատերերի կողմից անվստահությամբ ընդունվեին: Հնարավոր է նաև, որ նա չի էլ փորձել իր գյուտերի համար պրակտիկ գործադրում գտնել: Դա շատ կապեր նրա խառնվածքին:

Լեոնարդոյի պրպտող գյուտարարական միտքը չէր հանգստանում միայն արտադրական տեխնիկայի հարցերով: Արդյունաբերությունը հաղորդակցության, հատկապես ջրային, հարմար ճանապարհների կարիք ուներ: Եվ Լեոնարդոն, Վազարիի խոսքերով, «սուաջինն էր, որ դեռևս շատ երիտասարդ, հարց դրեց, թե ինչպես օգտագործել Առնո գետը, որպեսզի ջրանցքով միանան Պիզան ու Ֆլորենցիան»,— այսինքն՝ արտադրական կենտրոնը կապվի ծովային գլխավոր նավահանգստին: Եվ, իհարկե, գործը միայն «հարցադրումով» չսահմանափակվեց, կոնկրետ պլաններ ու գծագրեր գոյություն ունեին:

Արդյունաբերական տեխնիկան միակ սապարեզը չէր, որ Լեոնարդոյի ուշադրությունը կտրում էր արվեստից: Ժամանակն ամեն տեսանի ճգնաժամերով էր հղի: Պացցիների դավադրությունից հետո Ֆլորենցիան երկար պատերազմում էր Սիբաոնս պապի և Նեապոլի հետ, և ռազմական տեխնիկայի ու ռազմաինժեներական արվեստի հարցերը աննկատելիորեն ներխուժեցին Լեոնարդոյի հետաքրքրությունների ոլորտը: Դա ինչ-որ անսովոր բան չէր, ընդհակառակը, ռազմական ինժեներությունը վաղեմի ավանդությամբ մտնում էր արվեստագետների բոտտեզաների ուսման «ծրագրերի» մեջ: Միայն թե Լեոնարդոյի մոտ այդ հարցերը, ինչպես բոլոր մնացածը, վերածվեցին անհամեմատ ավելի բարդ, բացառիկ մանրամասներով մշակված համակարգի: Ռազմական հարցերի նկատմամբ նրա լայն հետաքրքրությունների մասին մենք կիմանանք, երբ կժամոթանանք Լոդովիկո Սֆորցային ուղղված հայտնի նամակին:

Գեղարվեստական, արդյունաբերական ու ռազմական տեխնիկայի հետ միասին Լեոնարդոն մեծ ուշադրություն ու ժամանակ էր նվիրում նաև անատոմիային: Ծիշտ է, անատոմիական պարապմունքներով նա անմիջականորեն զբաղվել սկսեց ավելի ուշ, բայց դրա սկիզբը դրվեց Ֆլորենցիայում: Անատոմիայով զբաղվում էր ամեն մի բոտտեզա, եթե նույնիսկ Վերոկքիոյի բոտտեզայի նման գիտական չէր: Չէ՞ որ Գիբերտիի ու Դոնատելլոյի ժամանակներից անատոմիան դադարել էր միայն ու միայն բժշկության սեփականությունը լինելուց: Գիբերտին իր «Կոմենտարոններում» ասում էր, թե հարկ չկա, որ նկարիչը բժիշկ լինի, բայց անատոմիային նա պետք է ծանոթ լինի և «ստույգ իմանա մարդկային մարմնի յուրաքանչյուր ոսկորը, յուրաքանչյուր մկանը, ջիլը, հանգույցը, կապը,

որոնց անհրաժեշտությունը նա կզգա քանդակելու ժամանակ»: Իսկ մի փոքր ավելի ուշ Անտոնիո Պոլլաչոլոն, որը վեց տարով մեծ էր Վերոկքիոյի, նկարիչներից առաջինը սկսեց դիտարկում կատարել: Անտոնիոյի բոստոնցան հեռու չէր Վերոկքիոյի բոստոնցայից, և Լեոնարդոն չէր կարող չիմանալ նրա անատոմիական աշխատանքների մասին: Եվ նա այնպիսի մեկը չէր, որ, իմանալով այդ աշխատանքների մասին, չփորձեր ներծառնակը խրել մարդկային դիակի մեջ և ծայրահեղ դեպքում չշոտախոսեց սրտի սրտի հիմնականը, որը նրան որպես նկարչի կարող էր պետք գալ:

Տնտեսագիտությունը, իսկ տնտեսագիտության մեջ՝ տեխնիկան, ուղղություն էին տալիս, ոգեշնչում և՛ գիտական միտքը, և՛ ստեղծագործականը Լեոնարդոն լինելով արվեստագետ և գիտնական, չէր կարող այդ տրամադրություններից հեռու մնալ: Նա շատ բան յուրացրեց արվեստա-նկարչության, շատ բանի ինքը հասավ: Դժվար չէր հասկանալ արվեստի կապը տեխնիկայի հետ: Ֆլորենցիայում փոքրիկ երեխան անգամ գիտեր, թե ինչպիսի հսկայական նշանակություն ունեն արտադրության գաղտնիք-ները: Ֆլորենտական մետաքսի արդյունաբերությունը լի էր այդ կարգի գոտերով. քանի դեռ քաղաքական պայքարի շնորհիվ հայրենի քաղաքից սրտաբաժած Լուկայի մետաքսի վարպետները Ֆլորենցիա չէին բերել իրենց գաղտնիքները, Ֆլորենցիայում մետաքսագործությունը խղճալի վիճակում էր: Ընդհանրապես լուկացիների և նրանց տեխնիկայի՝ մետաքսագործությունը ծաղկեց: Տեխնիկայի շնորհիվ այդպես կարող էր և պետք է ծաղկեր ամեն մի արտադրություն ու ստեղծագործական ցանկացած բնագավառ: Այդ թվում և արվեստը: Արվեստի ստեղծագործությունների պատմական աճում էր. հարկավոր էր աշխատել և՛ արագ, և՛ որակով, որպեսզի հագեցվեր աճող պահանջարկը: Նշանակում է, հարկավոր էր յուրմիացնել տեխնիկան: Իսկ տեխնիկան բարձրացնել հնարավոր էր միայն գիտության օգնությամբ: Աշխարհագրությունը տիեզերագիտության և աստղագիտության միջոցով հանգեցրեց մաքուր գիտությանը, այսինքն՝ մաթեմատիկային: Արվեստում էլ նույնն էր: Նկարչությունը մաթեմատիկային հասավ հեռանկարի ուսմունքի և օպտիկայի միջոցով, քանդակա-պարծությունը՝ համամասնությունների, ճարտարապետությունը՝՝ մարմնի պատկերման ու ծանրության և նույն համամասնությունների ուսմունքների միջոցով: Արվեստը գիտություն դարձավ: Ոչ ոք դա այնքան պարզ և սուր չէր գտնում, որքան Լեոնարդոն, և զուր չէ, որ նրա ստեղծագործության մեջ արվեստն ու գիտությունը նույնի երկու, ինչ-որ բանով անբաժանելի, կուլմիսը դասվան:

Այդ բոլոր հրապուրանքներն սկսվեցին և ամրացան դեռ այն ժամանակ, երբ Լեոնարդոն Վերոկքիոյի բոտտեգայում էր: Հասկանալի է, դրանք շարունակվեցին և այն բանից հետո, երբ նա թողեց արվեստանոցը:

Ինժեներ, տեխնիկ, անատոմ, հեռանկարի մասնագետ Լեոնարդոն դիվետանությունից հեռու բազմակողմանիության ինչ-որ հրաշք դարձավ: Ուսումնասիրության առարկա դարձող ամեն մի բնագավառում նա կանոնավորապես ընդլայնում ու խորացնում էր իր գիտելիքները, ստուգում փորձով ու կապ ստեղծում մաթեմատիկայի հետ: Նրա գիտելիքները վիթխարի էին: Բայց այստեղ ի՞նչ գործ ուներ Արգիրոպուլոսը՝ հումանիստն ու հելլենագետը:

Այդ տարիներին Ֆլորենցիան հումանիզմի մայրաքաղաքն էր: Այն հարյուր տարվա ընթացքում, որ անցել էր Պետրարկայի և Բոկաչչոյի մահից հետո, հենց Ֆլորենցիան ամենից ավելին արեց, որպեսզի հումա- Բիստական կյությունը հասցնի ամենափայլուն վիճակի, խթանի հումա- կան ու հոռմեական գրականության ուսումնասիրությանը, անտիկ գաղա- փարախոսությանը պողավորի նոր մշակույթը, որն այնքան լավ էր հա- մապատասխանում խոշոր բուրժուազիայի շահերին: Լորենցոյին, այդ նոր մշակույթի հովանավորին, արդեն «Սքանչելի» էին կոչում, և Ֆլորենցիան առդեն անվանում էին նոր Աթենք: Նրա փառքը թևածում էր ողջ աշխար- հում: Անհնարին է պատկերացնել, որ ամեն գիտելիքի ծարավի Լեոնար- դոն չհետաքրքրվեր, թե հումանիզմն ինչ գիտելիքներ է արմատավորում:

Հումանիզմի մեջ միշտ երկու հոսանք է եղել. մեկը՝ հնախուճական- բանասիրական, մյուսը՝ գաղափարական: Առաջինը անդադար խորաց- նում էր հումական և լատինական լեզուների, պատմության, գրականու- թյան հետ ծանոթությունը, հավաքում էր նորանոր ձեռագրեր, նյութական մշակույթի մնացորդներ, մի խոսքով, ամեն հնարավոր միջոցներով լայ- նացնում էր անտիկ աշխարհի հետ ծանոթությունը: Երկրորդը այդ ծանո- թությունից նյութ էր քաղում, աշխարհայեցողության կոփման համար: XV դարի 70-ական թվականներին հնախուճական-բանասիրական հումանիզ- մը արդեն ապրել էր իր հերոսական ժամանակաշրջանը: Նրա գլխավոր գործիչները՝ Նիկոլին, Պոչոն, Չիրիակո դ'Անկոնան, Աուրիսպան, Ֆի- դելֆոն, ասպարեզից հեռացել էին: Այդ բնագավառում արդեն անցել էին ձեռք բերված արդյունքների հանգիստ, անդադար խորացման աշխա- տանքին: Նույնը չէր հումանիստական գաղափարաբանության ասպարե- զում: Երկու մեծ ուղղություններն ավարտել էին իրենց շրջափուլը: Մեկը, հենվելով հնադարի մեծ էկլեկտիկների՝ Ցիցերոնի ու Սենեկայի վրա, կա- ոուցել էր անհատապաշտական փիլիսոփայությունը, գլխավորապես հե-

ակելով ստոիկյան նմուշներին: Մյուսը Լորենցո Վալլայի էպիկորյան-հե-
լոնիստական ուսմունքն էր, որը փառնաբանում էր հաճույքը: Այժմ ուշա-
դրության կենտրոնում պլատոնականությունն էր, և Ֆլորենցիան դարձավ
նոր հրապուրանքի մայրաքաղաքը: Այնտեղ ծաղկում էր «պլատոնյան»
ակադեմիան, որի պարագլուխն էր Մարսիլիո Ֆիչինոն, պլատոնակա-
նության առաքյալը, շրջապատված շնորհաշատ ու հավատարիմ կողմնա-
կիցներով, ինչպիսին էին Քրիստափորո Լանդինոն և Պիկո դելլա Միրան-
դուլան: Ակադեմիան հովանավորում էր Լորենցո Մեդիչին: Ֆլորենտական
ակադեմիայի Պլատոնը¹ իսկական Պլատոնը չէր, ինչպես որ սխոլաստի-
կոսի Արիստոտելը իսկական Արիստոտելը չէր: Ակադեմիայի Պլատոնը
սկզբում ալեքսանդրիկյան էպիգոնների, հետո՝ բյուզանդական փիլիսո-
փաների՝ նախ Պլոտինի, ապա Պետրոնի մեկնաբանած Պլատոնն էր: Բուն
պլատոնական իդեալիզմի մեջ սկզբում միաստիկա, հետո գեղագիտական
բնարականություն հեղեցին, և այդ աղավաղումներն այնքան ուժեղ էին,
որ, երբ Ֆիչինոն սկսեց Պլատոնին լատիներեն թարգմանել, նրա թարգ-
մանությունն ստացվեց ամբողջովին դրանցով ներծծված:

70-ական թվականների Ֆլորենտական հումանիզմը նախ և առաջ
պլատոնականությունն էր՝ ակադեմիայի ու նրա պարագլխի մեկնաբանու-
թյամբ: Բանի որ ակադեմիայի հովանավորը Լորենցո Մեդիչին էր, և
պլատոնականությունը մոդայիկ էր հարուստ բուրժուազիայի շրջանում,
ապա բնական է, որ հումանիստական մտավորականությունը համախըմբ-
վեց Ֆիչինոյի շուրջը: Բոլորը հրապուրված էին Մարսիլիոյի փայփայած
գաղափարներից մեկով՝ պլատոնյան ուսմունքը մերձեցնել քրիստոնեու-
թյանը և ձգտել ոչնչացնելու անտիկ մշակույթի ու հեթանոսության միջև
կղած հավասարության նշանը: Մարսիլիոն Պլատոնի կիսանդրու առջև
գոհասեղաններ էր դնում, ծաղիկներով զարդարում, և բոլորը պատրաստ
էին գետնատարած երկրպագել դրանց առաջ: Արգիրոպուլոսը Ֆիչինոյին
մոտիկ գիտնականների թվում էր, և նրա անվան հիշատակու՞թը Լեոնար-
դոյի կողմից, թեկուզև մեկ անգամ, կարող է միայն մի իմաստ ունենալ:
Լեոնարդոյի գոհասեղանների առջև միաստիկափղեալիստական խնկար-
կումների խեղդող բուրմունքը շնչել է՝ նաև Լեոնարդոն: Ինչպես կտես-

¹ Պլատոն — հին հունական փիլիսոփա, հին աշխարհի մետաֆիզիկական
խելալիզմի ամենափայլուն ներկայացուցիչը: Ավելի ուշ շրջանում նրա ուսմունքը
վերամշակվեց Ալեքսանդրիայի փիլիսոփայական դպրոցի ներկայացուցիչների,
մասնավորապես Պլոտինի կողմից, որն այն տոգորեց միաստիկալրոնական մո-
նոստիկներով: Ալեքսանդրիկյան պլատոնականներն ազդեցին քրիստոնեության ա-
ռաջին գաղափարախոսների, մասնավորապես Պողոս առաքյալի վրա:

Անք՝ ոչ անհետևանք: Լեոնարդոն չդարձավ և չէր կարող դառնալ պլատոնյան ակադեմիայի ոգով հումանիստ: Դրա համար նրա միտքը չափից ավելի զգաստ էր, և մտքերի ուղղությունը՝ չափից ավելի դրական: Նա, նույնիսկ շատ կտրուկ, իրեն հումանիստներից զատորոշում էր: «Ես շատ լավ գիտեմ,— ասում է նա,— քանի որ ես գիտնական մարդ չեմ (non essere io letterato), ապա որոշ անձնապատան մարդկանց կարող է թվալ, թե իրենք իրավունք ունեն նախատել ինձ, ասելով, որ կրթությունից զուրկ եմ (essere io uomo senza lettere): Տխմարներ: Նրանք չգիտեն, որ կարող եմ իրենց պատասխանել այնպես, ինչպես Մարիուսը պատասխանեց հռոմեական պատրիկներից. նրանք իրենց համար զարդարանքներ են սարքել ուրիշների աշխատանքներով, իսկ իմ սեփականները չեն ուզում ճանաչել որպես իմը»: Այս խոսքերով Լեոնարդոն շատ ճշգրիտ է արտահայտել այն միտքը, որ լիովին բնորոշում է հասարակության մեջ նրա դրությունը. նա հումանիստ չէ, բայց պատկանում է մտավորականությանը:

Ճլորենցիայում արվեստագետը միայն իր սոցիալական վիճակով էր արհեստավոր: Խոշորագույն արվեստագետները շատ վաղ ժամանակներից թե իրենց հետաքրքրություններով և թե շրջապատով մտավորականների վիճակում էին: Նրանք չէին բավարարվում արվեստակից ընկերների շրջապատով և մղվում էին դեպի այն միջավայրը, ուր խփում էր ժամանակի գաղափարական զարկերակը: Վինչիից հիսուն տարի առաջ Գիբերտին փնտրում էր Լեոնարդո Բրունելի հումանիստական խմբակի մտերմությունը, հարյուր տարի առաջ Օրկոնցին շփվում էր Բոկաչչոյի գրական խմբակի հետ, իսկ հարյուր հիսուն տարի առաջ Ջոտտոն մղվեց դեպի Դանտեն: Ո՛չ Դանտեն, ո՛չ Բոկաչչոն ոչինչ չէին կարող նկարիչներին տալ, որը թեկուզ ոչ էականորեն օգներ նրանց վարպետության կատարելագործմանը: Հումանիստները, ինչպես տեսանք, օգնության եկան Գիբերտիին նրանով, որ նրա համար թարգմանեցին լատինական սկզբնաղբյուրները, իսկ Գիբերտիի հետ միաժամանակ Բրունելլեսկին արդեն գիտական բնույթի լայն հարցեր էր դնում: Քանի որ Բրունելլեսկիի և Լեոնարդոյի միջև ընկած ժամանակամիջոցում է համարյա ամբողջովին անցել Ալբերտիի գիտական գործունեությունը, ապա բնական է, որ գիտության մարդկանցից Լեոնարդոյի պահանջները դարձան ավելի լայն, իսկ տնտեսական պրոցեսում եղած տեղաշարժերի ազդեցությամբ, որոնք երևան եկան Բրունելլեսկիից հետո, Լեոնարդոյի գիտական հետաքրքրությունները դարձան ավելի խոր ու բազմակողմանի: Այն, ինչ Լեոնարդոյին անհրաժեշտ էր թե որպես նկարիչ և թե որպես գյուտարար, կարող էր

տալ միայն այն գիտությունը, որի լավագույն կենտրոնը Ֆլորենցիայում Տոսկանելլիի խմբակն էր: Հումանիզմը նրան ոչնչով չէր կարող օգնել, իսկ ակադեմիայի միասիկան ու մետաֆիզիկան նրան միայն վնասում էին:

Լեոնարդոն զգաստ ռեալիստ էր: Նրա տարերքը ստեղծագործությունն էր, իսկ մեթոդը՝ գիտական հետազոտությունն ու ստացված արդյունքների ստուգումը փորձի միջոցով: Ֆլորենտական հումանիստ-պլատոնականները իրականությունից փախչում էին դեպի գեոպլատոնական երևակայության կախարդական դրյակները, և այն մարդուն, որն այնքան օժտված էր գեղարվեստական մեծ ընկալումով, որպիսին Լեոնարդոն Լո, դեպի երևակայական աշխարհի արևոտ ու պայծառ թագավորությունները զրոսանքները երբեմն կարող էին գայթակղիչ թվալ: Թերևս Լեոնարդոյի մեթոդի անբավարար հատկությունը և նրա գիտական մտքի որոշ գալստապոստությունը պետք է գրանցել Պլատոնի, իսկական թե կեղծ, հաշվին: Լեոնարդոն չէր կարող չզգալ, որ իդեալիստական ու միասիկանական այթաքումները խանգարում են իր լրջմիտ, լիովին գործնական աշխատանքներին, այդ պատճառով, պետք է կարծել, նա ժամանակին հեռացավ Ֆիչինոյի զոհասեղաններից ու խնկարկումներից, չնայած դրանք նրա գիտակցության մեջ, այնուամենայնիվ, ստաջ բերեցին որոշ փոքրիկ նկերվածք:

Նրա աշխարհայացքի մեջ Տոսկանելլին հաղթեց Արգիրոպոլոսին: Լեոնարդոն հումանիստ չդարձավ:

Բայց Լեոնարդոն չդարձավ նաև դպրոցահամալսարանական տիպի գիտնական, ինչպիսին դեռևս, նշանակալից չափով, Տոսկանելլին էր: Չդարձավ նույն պատճառով, ինչ և Ալբերտին: Ալբերտին ավարտուն հումանիստ էր, բայց ոչ առաջնակարգ արվեստագետ, չնայած նրա ճարտարապետական ստեղծագործությունները Բրունելլեսկիի ու Բրամանտեի միջև ընկած ժամանակամիջոցում անլիճելի հետաքրքրություն են ներկայացնում: Սակայն նա հանճարեղ տեսաբան էր, և դժվար է պատկերացնել, թե ինչպես Բրունելլեսկիի ոճից կծնվեր Բրամանտեի ոճը, եթե չլիներին Ալբերտիի գործերը, և թե դեռ որքան երկար տեղում կդուրսեր արվեստի տեսությունը, եթե գրված չլիներին Ալբերտիի աշխատությունները: Ալբերտին ձևավորվեց կրկնակի ազդեցության տակ՝ «դպրոցի» և հումանիզմի, բայց գնաց իր ուղիով, որովհետև արվեստագետ էր: Լեոնարդոն «դպրոցական» գիտությունը յուրացրեց ոչ կանոնավորապես, ինչպես Ալբերտին, իսկ հումանիզմի հետ միայն թեթևակիորեն շփվեց: Բայց նա իր մեջ ներծծեց նույն գիտելիքները, ինչ Ալբերտին, և նույնպես իր ուղիով գնաց ու նույնպես այն պատճառով, որ արվեստագետ էր: Ալբերտին իր

գիտական ընդգրկումով ու գիտական արդյունավետությամբ հանճարեղ մարդ էր: Լեոնարդոն ավելի խոշոր էր, քանզի նա ինքնատիպ էր, իսկ որպես արվեստագետ նրա ստեղծագործությունը բոլորովին նոր ուղիներ հարթեց և այնպիսի հզորությամբ, որ Ալբերտին երազել անգամ չէր կարող:

Նա ավելի «համապարփակ» մարդ էր, քան Ալբերտին: Եվ մեծ արվեստագետ էր: Արվեստագետը նրա մեջ, վերջին հաշվով, իշխում էր մնացած բոլորի վրա:

Ինչպե՞ս ձևավորվեց նրա գեղարվեստական հանճարը:

«Պատմում եմ, որ մի օր, երբ մեր Պիերո դա Վինչին գտնվում էր քաղաքից դուրս, նրան մոտեցավ մի տեղացի՝ բարի դրացիական այն խնդիրքով, որ պատկերագարդման համար նա Ֆլորենցիա տանի թզենու փայտից իր իսկ ձեռքով պատրաստած կլոր մի վահանակ: Նա սիրով կատարեց խնդիրքը, քանի որ տեղացին թոշուններ որսալու ու ձուկ բռնելու մեծ վարպետ էր, և սրբ Պիերոն լայնորեն օգտվում էր նրա այդ ունակությունից: Դրա համար նա վահանակը բերեց Ֆլորենցիա և Լեոնարդոյին չասելով, թե ով է պատրաստել, հանձնարարեց նրան վահանակը նկատել որևէ նկարով: Լեոնարդոն էլ, այդ վահանակը ձեռքը վերցնելով և տեսնելով, որ ծուռումուռ է, վատ մշակված ու խորդուբորդ, կրակի վրա բռնելով սկսեց շտկել և հետո, խառատին տալով, ծամոված ու խորդուբորդ վահանակը դարձրեց հարթ ու ուղիղ: Հետո հիմնաներկեց և, իր ձևով մշակելով, սկսեց մտածել, թե նրա վրա ինչ նկարի, որ բոլոր մոտեցողները վախենան, այն տպավորության նման, ինչ որ առաջացնում է Մեդուզայի գլուխը: Դրա համար Լեոնարդոն սենյակներից մեկը, ուր նրանից բացի ոչ ոք չէր մտնում, քարշ տվեց քամելեռներ, մողեսներ, ծղրիդներ, օձեր, թիթեռներ, մորեխներ, չղջիկներ ու նման արտասովոր ձևի արարածներ և, համադրելով տարբեր կերպ, նրանցից ստեղծեց արտակարգ ու զգվելի մի հրեշ, որը թույն էր արտաշնչում և օդը բոցերով լցնում: Հրեշին նա ստիպեց դուրս սողալ ժայռի ճեղքից՝ բաց երախից թույն թափելով, աչքերից՝ բոց, ունգերից՝ ծուխ, այն աստիճան արտասովոր, որ իսկական հրեշաչին ու սարսափելի տեսք ուներ: Ինքը՝ Լեոնարդոն այնպես էր կլանված իր աշխատանքով, և այնքան սեր կար նրա մեջ դեպի արվեստը, որ չէր զգում սենյակում տիրող գարշահոտությունը: Ավարտելով գործը, որի մասին այլևս չէին հարցնում ոչ գլուղացին, ոչ հայրը, Լեոնարդոն վերջինիս ասաց, որ վահանակը պատրաստ է և, երբ ցանկանա, կարող է տանել: Եվ ահա, երբ մի առավոտ սրբ Պիերոն գնաց վահանակը վերցնելու ու բախեց դուռը, Լեոնարդոն բացեց, խնդրեց մի քիչ սպասել և,

սևնյակ վերադառնալով, վահանակը դրեց նկարակալի վրա ու պատու-
նամն այնպես հարմարեցրեց, որ լույսը թույլ լինի: Դրանից հետո նա
նորը ներս թողեց: Ոչինչ չսպասող սըր Պիերոն առաջին իսկ հայացքից
ես ետ գնաց, չհավատալով, որ դա հենց այն վահանակն է, և, որ իր
տեսած պատկերը նկար է: Երբ նա ետ-ետ գնաց, Լեոնարդոն պաննոյ
նրան, ասելով. «Սա կծառայի այն բանին, հանուն ինչի ստեղծված է:
Իրա համար էլ վերցրեք և տարեք, քանզի այնպիսին է նրա ազդեցու-
թյանը, ինչպիսին պետք է սպասել ստեղծագործությունից»: Սըր Պիե-
րոյին այդ գործն ավելի քան զարմանալի թվաց, և նա մեծ գովասանքով
արտահայտվեց Լեոնարդոյի զվարճալի խոսքերի մասին: Հետո, առևտրա-
կանից թաքուն գնելով մեկ ուրիշ վահանակ, որի վրա նետահարված սիրտ
էր պատկերված, հանձնեց գյուղացուն, որը ամբողջ կյանքում նրանից
չնարհապարտ եղավ: Հետո սըր Պիերոն Լեոնարդոյի գործը հարյուր դու-
կատով գաղտնի ծախեց Ֆլորենցիայի ինչ-որ վաճառականների, իսկ
կարճ ժամանակ անց այն ընկավ Միլանի դքսի ձեռքը, որին այդ վաճա-
ռականները ծախել էին երեք հարյուր դուկատով»:

Լեոնարդոյի մասին իր պատմությունն այսպես է շարունակում Վա-
լուարին: Այս պատմությունից նախ և առաջ մի բան է պարզվում՝ որ Լեո-
նարդոն արդեն ինքնուրույն նկարիչ է: Նա արդեն Վերոկքիոյի մոտ չը
սպասում, այլ սեփական տուն-ստուդիայում: Հոր համար անակնկալն իր
սամն էր հղացել ու ստեղծել: Աշակերտական տարիներն ավարտվել էին:
Վերոկքիոյի մոտից նա տեղափոխվել է 1476 թվականին:

Քարայրից դուրս սողացող հրեշի պատկերը (նկարը կորել է) Լեո-
նարդոյի նկարչական ինքնուրույն գործունեության առաջին տարիների
միակ գործը չէ: Վազարիի վկայությամբ, նա այդ ժամանակ նկարել է ևս
երկու գործ: Առաջինը տիրամայր էր, որը ավելի ուշ հայտնվել է Կղեմեն-
տոս VII պապի մոտ: Այդ նկարում սքանչելի մի մանրամաս է եղել. ջրով
լիքը սափորում՝ ծաղիկներ: «Մակերևույթին ջրի քրտնակալումն այնպես էր
սյուսկերված, որ բնականից էլ բնական էր թվում»:

Նրկրորդը յուղաներկ նկար էր, Մեդուզայի անավարտ մնացած գլուխ՝
«մազերի փոխարեն օձեր», «ամենատարօրինակ ու արտասովոր հղա-
ցումը, որը երբևէ կարելի է պատկերացնել»: Այդ գործերից ոչ մեկի մա-
սիմ մեկը իրապես չենք վարող դատել: Կղեմենտոսի տիրամայրը իսպառ
կորել է, իսկ Մեդուզայի մասին որոշ պատկերացում է տալիս ֆլորեն-
տական Ուֆֆիցի պատկերասրահում գտնվող պատճենը, եթե դա պատ-
ճենի պատճենը չէ:

Բայց «Ադամ ու Եվայի», «Հրեշի», «Սափորով տիրամոր» մասին Վազարիի պատմածները համադրելով այն բանի հետ, ինչը տալիս է Վերոկքիոյի «Մկրտության» հրաշտակի ուսումնասիրումը, կարող ենք որոշ հետևություններ անել, թե ուսուցչի բոտոեզան թողնելու ժամանակ Լեոնարդոն, որպես գեղանկարիչ, իրենից ինչ էր ներկայացնում: Նա ռեալիստ է, հավատարիմ ֆլորենտական դպրոցի ավանդներին, հավատարիմ Վերոկքիոյի ցուցումներին ու օրինակին: Վերոկքիոն սիրում էր բժախընդրությամբ ընդօրինակել բնօրինակը և իր նկարներում ու քանդակներում կենդանիներ ու բույսեր պատկերել: Նա դրանք արտակարգ համբերատարությամբ ու աշխատասիրությամբ էր պատկերում, ձգտելով պահպանել ճշգրիտ մանությունը: Այդպես էր և Լեոնարդոն: Նույնպիսի համբերությամբ ու տրեմությամբ նա աշխատում էր հասնել այն բանին, որ իր գործերը իրականության պատրանքը տան, որպեսզի դրանք «բնականից բնական» լինեն: Բայց նա ուսուցչից ավելի հեռուն գնաց և հասավ այնպիսի մանության, որը սովորական աչքի համար նույնիսկ դժվար էր որսալ: Նա ցանկանում էր հավատարիմ լինել բնությանը, նույնիսկ այն դեպքում, երբ ֆանտաստիկ գործեր էր նկարում: Բնության մեջ գոյություն չունեցող հրեշը նա կազմեց այն տարրերից, որոնք կենդանիների մեջ գտել էր այլ չափերով ու դիտել այլ համադրումներով: Նա ոչինչ չէր հորինում և ոչինչ հիշողությամբ չէր նկարում: «Այն վարպետը,— ասում էր նա,— որը իրեն կներշնչի, թե կարող է իր հիշողության մեջ պահպանել բնության բոլոր ձևերն ու ստեղծագործությունները, ինձ վերին աստիճանի տգետ կթվար, քանզի բնության ստեղծագործություններն անվերջ են, իսկ մեր հիշողությունը այնքան անսահման չէ, որ ամեն ինչի բավարարի»: Այդ պատճառով էլ նա միշտ փոքրիկ նոթատետրեր ու ւլթոմներ էր պահում, որոնք, հենց որ վերջանում էին, նորով էր փոխարինում: Նույնը անել նա խորհուրդ էր տալիս մյուս նկարիչներին: Դրանց մեջ նա ճեպանկարում էր այն ամենը, ինչ արժանի էր ուշադրության. բույսեր, շինություններ, բնապատկերներ, կենդանիներ, հատկապես մարդիկ: Եթե ինչ-որ պատճառով չէր կարելի նույն պահին որևէ հետաքրքիր դեմք ճեպանկարել, Լեոնարդոն այլ կերպ էր վարվում. «Նա տարօրինակ գլխով կամ չհարդարված մորուքով, կամ մազախոփվ, մազմզոտ որևէ մարդուց այնպիսի հաճույք էր ստանում,— շարունակում է իր քննադատիչ Վազարին,— որ կարող էր ամբողջ օրը քայլել իրեն դուր եկած այդ մարդու ետևից: Եվ դիտածը այնպես էր դրոշմում հիշողության մեջ, որ տուն գալով նկարում էր նրան այնպես, կարծես հենց հիմա իր առջև կանգնած լիներ»: Նրա ւլթոմները լի են այդպիսի գծանկարներով, դրան-

ցից շատերն են մեզ հասել: Վազարին տալիս է մի քանի, առավել փառա-
վոր դիմանկարների անուններ՝ Ամերիգո Վեսպուչչին ծերության ժամա-
նակ, գնչու Սկարամուչան և այլք:

Որքան հասունանում էր Լեոնարդոյի տաղանդը, այնքան ավելանում
էր նրա հետաքրքրությունը մարդու՝ որպես արվեստի առարկայի նկատ-
մամբ, և նա ձգտում էր իր ուժերը փորձել գեղարվեստական նշանակու-
թյամբ որևէ ավելի խոշոր գործի մեջ, քան գրոտեսկային էտյուդներն
էին: Այդպիսի մի փորձ նա կատարել է դեռևս Վերոկքիոյի բոտտեգաշում
ևղած ժամանակ: Դա Լուվրում գտնվող մի փոքրիկ «Ավետում» է, որի,
անկասկած, ինչ-որ կապ ունի իր ուսուցչի նույն պուժեով արված մեծ
նկարի հետ (գտնվում է Ուֆֆիցի պատկերասրահում): Երկու նկարներն
էլ մոտ են կոմպոզիցիայով, ֆակտուրայով, տիրամայրերի ու հրեշտակ-
ների տիպերով և միայն տարբեր են բնապատկերով ու Մարիամի կեց-
վածքով: Երկուսն էլ լավն են, բայց որքան ավելի ջերմ է, շարժուն,
կյանքային Լեոնարդոյի փոքրիկ գլուխգործոցը: Այնտեղ ոչինչ չկա, որը
պատկերված տեսարանում միայն զուտ ձևական բնույթ ունենա: Ամեն
մի մանրամաս ուժեղացնում է տպավորությունը՝ զգեստի ծալքերը, կահ-
կարասին: Այնպիսի բնապատկեր է ընտրված, որն ընդգծում է նկարը
ողողած տրամադրությունը: Ծիշտ է, նկարիչը դեռ վերջնականապես չի
գտել իրեն, նա դեռևս, ինչպես «Սափորով տիրամայրում», շատ է նա-
տուրալիստական, գուցե չափազանցված արձանագրային է, հետևում է
ամենաչնչին մանրամասներին ու արտակարգ բժախնդրությամբ վերար-
տադրում: Դրա փոխարեն «Ավետումը» մեզ համար արժեքավոր է, քանի
որ դա Ֆլորենցիայում Լեոնարդոյի կատարած միակ գեղարվեստական
գործն է, որն ավարտված վիճակում հասել է մեզ: Ավելի ուշ շրջանի
գործերի մի մասը, արված արդեն այն ժամանակ, երբ Լեոնարդոն հեռա-
յվ էր Վերոկքիոյից, մեզ բոլորովին հայտնի չէ, իսկ մնացածն էլ անու-
վարտ է:

Երբ Լեոնարդոն հեռացավ Վերոկքիոյից և սկսեց ինքնուրույն կյանք
վարել, Ֆլորենցիան ապրում էր իր մշակույթի ամենափայլուն շրջանը:
Արդեն մի քանի տարի էր, ինչ քաղաքը ղեկավարում էին Պիերոյի և
Լուկրեցիա Տորնաբոնոնիի զավակները՝ Լորենցո և Ջովիանո Մեդիչիները:
Երկուսն էլ երիտասարդ, երկուսն էլ տաղանդավոր, ծարավի հաճույքնե-
րի, գիտելիքների և իշխանության, նրանք, կարծես, իսկապես, ինչպես
շուրջբոլորը երգում էին շողոքորթները, աշխատում էին Ֆլորենցիան երկ-
րորդ Աթենք դարձնել: Սակայն, ըստ էության, գործերն ավելի վատ էին
զմում, քան Կոզիմոյի ու Պիերոյի ժամանակներում. Մեդիչիների բանկն

այնքան էլ հատակ չէր աշխատում, և եկամուտներն էլ այն չէին: Միջազգային տնտեսական իրադրությունն արդեն այնքան բարենպաստ չէր, ինչպես առաջ, և արտասահմանյան գրասենյակներում նստած աշխատակիցներն էլ իրենց այնպիսի բաներ էին թույլ տալիս, ինչը նախկինում երբեք չէին անի: Ծուռով հասնելու էր այն պահը, երբ Լորենցոն սկսելու էր առևտրաարդյունաբերական ձեռնարկություններից և բանկային գործարքներից ստացած իր եկամուտները սպահովագրել, մեծ գումարով հող գնել: Բայց, գուցե հենց այն պատճառով, որ գործերը վատ էին, բոլորին հարկավոր էր ցույց տալ, թե Ֆլորենցիայում կարողանում են ապրել, թե ոչ մի տեղ այդքան գեղեցիկ չեն ուրախանում, ոչ մի տեղ արվեստներն այդքան փարթամությամբ չեն ծաղկում, և ոչ մի տեղ այդպիսի առատությամբ տաղանդներ չկան:

Դա հարկավոր էր երկու նկատառումով. առաջին, որպեսզի համաձայն վաղեմի առևտրական սովորույթի, աշխարհին ու մարդկությանը ցույց տրվեր, որ քանի արտաքնապես ամեն ինչ բարվոք է, սպա ըստ էության էլ ամեն ինչ հիանալի է՝ և՛ Մեդիչիների բանկում, և՛ Մեդիչիների թագավորությունում. երկրորդ, որպեսզի Ֆլորենցիայի բնակչության մեծամասնությունը՝ մանր առևտրականները, արհեստավորները, բանվորները մոռանային, որ գրկված են քաղաքական իրավունքներից և լծի տակ են ապրում: Երբ Մեդիչիները կարտաքսվեն, խստահայաց ճգնակյաց ժողովրդասեր Սափոնարոլան իր քաղաքական տրակտատում կբացատրի. «Ծատ հաճախ, հատկապես խաղաղության ու առատության ժամանակներում, նա (բռնապետը) ժողովրդին զբաղեցնում է հանդեսներով ու տոնախմբություններով, որպեսզի ժողովուրդը միայն իր մասին մտածի և ոչ թե նրա»:

Իզուր չէր, որ «հանդիսանքն ու տոները» տեղ էին զբաղեցնում Մեդիչիների քաղաքական ծրագրում: Եվ դրա համար փող չէին խնայում: Վերևից տրված ազդանշանով նկարիչները հանդերձավորում էին թափորները՝ զորակոչելով համարյա ամբողջ անտիկ դիցաբանությունը, որպեսզի զվարճացնեն ֆլորենտական մանրավաճառին կամ արհեստավորին: Բաքոսն ու Արիստոսն, Սիլենն ու Դիոնիսոսի ողջ շքախումբը, հավերժահարսերն ու սատիրները, պարուհիները, հովիվներն ու հովվուհիները, ամբոխով շրջապատված, քայլում էին քաղաքի փողոցներով, խուղ ու պարով, մնջախաղով կանգ առնում մեկ Սանտա Տրինիտայի մոտ, մեկ Սանտա Ռեպարատայի առջև, մեկ Սանտա Կրոչեի հրապարակում. երգում էին, անվերջ ուրախ երգեր էին երգում, որ հորինում էր կամ ինքը՝ Լորենցոն, կամ Անջելո Պոլիցիանոն: Մի այլ դեպքում անտիկ դիցաբա-

նությունը իր տեղը զիջում էր Սուրբ գրքին, և հայտնվում էին երեք մոզերը՝ արևելյան հարուստ ու գունեղ շքախմբով, որոնք գնում էին երկրպագելու մանկանը, կամ էլ պատկերվում էին որևէ քրիստոնեական լեգենդի հերոսները, որը նույն նկարիչները կարողանում էին վերածել ուրախ, աղմկալից, թնդուն, հրապուրիչ հանդեսի: Դրանց մեջ հոգեփրկիչ համարյա ոչինչ չկար, փոխարենը՝ լիովի զվարճություն:

Ամեն ինչ հանդիսանքի ստիթ էր ծառայում: 1475 թվականի հունվարի 28-ին, ի պատիվ իր սրտի հերթական տիրուհու՝ Սիմոնեստոսա Կատտանեոյի, Ջուլիանոն սքանչելի մրցախաղ կազմակերպեց: Մրցախաղը, ինչպես միջնադարյան ֆեոդալական ժամանակների մրցամարտերը, անյամահաշմության բնույթ չունեց: Ջիարշավներն այնտեղ ավելի շատ տեղ էին գրավում, քան նիզակամարտը: Ոչ ոքի թաղելու հարկ չեղավ: Վիրարույթներն անգործ մնացին: Ավելի շատ աշխատեցին ոսկերիչներն ու դերձակները, քան թե զինագործները, իսկ ոսկերիչներից ու դերձակներից շատ՝ նկարիչները: Երիտասարդ Մեդիչիները սիրում էին իրենց վաճառականական արյունը տաքացնել ասպետական գեներ ու զրահի տակ: Արանք ինչո՞վ էին վատ ինչ-որ դ՛էստեներից, որոնք իրենց Ֆերրարայում, թվում է, երագում էին հարություն տալ Արթուր թագավորին՝ իր Կլոր սեղանով:

Նոր Աթենքում, սակայն, ավելի հովանավորում էին գրականությունը, պոեզիան, փիլիսոփայությունը, քան արվեստը: Լորենցոն, ինքն էլ շահաստեղծ ու գիտնական, գրողներին ավելի էր գնահատում, քան նկարիչներին: Սանտա Մարիա Նովելլայում Գիբլանդայոյի կատարած նշանավոր որմնանկարում չորս հոգուց բաղկացած մի խումբ կա: Դրանք Ֆլորենցիայի մտքի իշխաններն են, Լորենցոյի սիրելիները՝ բանաստեղծ Անջելո Պոլիցիանոն՝ ֆլորենտական հումանիզմի պարագլուխը, Մարսիլիո Ֆիչինոն՝ ակադեմիայի ղեկավարը, Քրիստափորո Լանդինոն՝ Ֆիչինոյի աջ ձեռքը, Դանտեի մեկնիչը, և Դեմետրիոս Քալկոնդիլոսը՝ բյուզանդացի հելլենագետ, Արևմուտքում Հոմերոսի առաջին հրատարակիչը: Լեյնտեղ նկարիչներ չկան: Կոզիմոյի և Պիերոյի ժամանակ նրանք ավելի Ռարգի էին, քան Լորենցոյի ու Ջուլիանոյի:

Նկարիչների պահանջարկ, այնուամենայնիվ, կար: Ծիշտ է, Լորենցոն (կառավարման մեջ ղեկավար դերը նրան էր պատկանում և ոչ միայն այն պատճառով, որ ավագն էր, այլև նրա համար, որ Ջուլիանոն չէր

¹ Ծիշտ է, մյուս որմնանկարներում նույն Գիբլանդայոն պատկերել է իրեն, Կորորը և փեսային: Բայց դա բոլորովին այլ իմաստ ունի: Նկարիչների ինքնավարները պարզապես փոխարինում էին ստորագրությանը:

կարողանում նույնպիսի թեթևությամբ, ինչպես Լորենցոն, հաճույքից գործին վերադառնալ և շատ հաճախ մնում էր բազմադեմ հրապուրանքների ու գայթակղությունների գերին) նախապես, մինչև իր հղացումների իրագործումը նկարիչներին վստահելը, ուշադր ու շատ գործարար հետևում էր նրանց: Փոքր բաներում փորձելուց հետո միայն նրանց որևէ լուրջ գործ էր հանձնարարում, իսկ փորձությունը երկու կողմ ունե՞ր՝ գեղարվեստական ու քաղաքական:

Լեոնարդոյին նա հատուկ ուշադրությամբ էր հետևում: Երիտասարդ գեղանկարիչը շատ օժտված էր թվում, սակայն իսկական նկարներ չէր վրձնում: Ասում էին, թե շատ կտավներ է սկսել, բայց ոչ մեկը չի ավարտել: Գնում է ծերուկ Տոսկանելլիի մոտ, ինչ-որ կերպարանքներ է գծանկարում և ոչ բոլորին հասկանալի գիտական գրույցներ ունենում: Մոտիկ է անհավատ Պերուջինոյին, իսկ աստվածավախ Լորենցո դի Կրեդիի հետ ընկերություն չի անում: Հազնվում է նրբաճաշակ, իրեն անկախ է պահում, ոչ ոքի առջև չի կարկանդակ: Լորենցոյին ու Ջովիանոյին գլուխ չի տալիս, չնայած քիչ վաստակ ունի: Երաժշտություն է սիրում, վին է նվագում և արտիստիկ երգում: Հասարակության մեջ կարող է շատ ուրախ լինել, բայց մենությունն է գերադասում: Միայնակ զբոսնում է քաղաքում ու շրջակայքում, և մարդիկ հաճախ են տեսնում, թե ինչպես երկար հետևում է մեկ թռչունի թռիչքին, մեկ ամպերի վազքին կամ էլ խորին խոհերի մեջ նստում որևէ տեղ, ճանապարհին: Ինչի՞ մասին է նա այդ ժամանակ մտածում: Բռնակալները շատ էլ չեն սիրում այն մարդկանց, որոնց խոհերը իրենց հայտնի չեն:

Լորենցոն որոշեց փորձել: 1478 թվականի հունվարին նա Լեոնարդոյին պատվիրեց Սինյորիայի պալատի սուրբ Բերնարդ կապելլայի համար նկարել տիրամորը՝ հրեշտակների հետ: Լեոնարդոն կրքոտ գործի կպալ, սկսեց մեծ չափերի ճեպանկարներ անել, բայց հետո թողեց: Լեոնարդոյի գծանկարներով նկարը հետագայում ավարտեց Ֆիլիպպինո Լիպպին: Լեոնարդոյից գործը չպահանջեցին, որովհետև պատվեր ստանալուց երեք ամիս հետո տեղի ունեցավ Սիքստոս IV-ի հղացած ու ֆլորենտական վաճառականական արխատկրատիայի անդամների իրագործած Պացցիների դավադրությունը (1478 թ. ապրիլի 26): Տաճարում, պատարագի ժամանակ դաշույններով հարձակվեցին Լորենցոյի և Ջովիանոյի վրա. Ջովիանոն սպանվեց, իսկ թեթև վիրավորված Լորենցոյին Պոլիցիանոյի օգնությամբ հաջողվեց փրկվել ավանդատանը: Լորենցոն, ի պատասխան, վաչրենի տեղոր սանձագերծեց: Պարագլուխներին, դրանց թվում՝ արքեպիսկոպոս Սալվիատիին, որը պապի ու դավադիրների միջև միջնորդ էր, և

Ֆրանչեսկո Պացցիին, որը դաշույնով հարձակվել էր Ջուլիանոյի վրա և իր ոտքը վիրավորելու պատճառով չէր հասցրել փախչել, կախեցին Սինյորիայի պատուհաններից: Մահափորձի մասնակիցներին երկար ժամանակ հետապնդում էին: Հարյուրավոր ֆլորենտացիներ արտրվեցին, ու նրանց ունեցվածքը բռնագրավվեց: Պապը, արքեպիսկոպոսին մահվան դատապարտելու համար, քաղաքը բանադրեց և նեպոլիտանական թագավորի հետ Լորենցոյին պատերազմ հայտարարեց, որպեսզի նրա ձեռքից վերցնի Սինյորիան: Բայց Լորենցոյին դրանք ոչ վախեցնում էին, ոչ էլ հուզում: Նրա հատուկ պատվերով Բոտտիչելլին մաքսատան պատին կախվածներին պատկերող որմնանկար արեց:

Իսկ 1479 թվականի դեկտեմբերին Ֆլորենցիա բերվեց Ջուլիանոյին սպանող Բանդինին, որը դավադրության օրը կարողացել էր փրկվել և փախչել Կոստանդնուպոլիս: Երկար բանակցություններից հետո սուլթանը նրան հանձնեց Լորենցոյին: Մարդասպանին, իհարկե, անմիջապես մահվան դատապարտեցին կախաղանի միջոցով, և Լորենցոն Լեոնարդոյին պատվիրեց նրա պատկերը՝ մահապատժից հետո: Լեոնարդոն գույն չօգտագործեց, բայց մեզ է հասել շատ սուր արված ճեպանկարը՝ կողքին Բանդինիի հագուստի տարբեր մասերի գույները նշող մի քանի տողով:

Ջուլիանոյի մահը Ֆլորենցիայում շատ փոփոխությունների սկիզբ դարձավ: Ընդհատվեց Անջելո Պոլիցիանոյի լավագույն պոեմը՝ «Ստանսներ մրցամարտի մասին», ուր գովերգվում էր Ջուլիանոն: Լորենցոն դարձավ զգույշ ու չար: Ֆլորենտական սահմանադրությունը որպես հավելում ստացավ «Յոթանասունի խորհուրդը», որը Մեդիչիների բռնակալության ամրոցը դարձավ: Ջուլիանոյի կենդանության օրոք Ֆլորենցիան դեռևս կարող էր ժամանակ առ ժամանակ անհոգության տրվել, և բոլոր մարտիկ թեթև էին շնչում: Ջուլիանոյի մահից հետո դա հօդս ցնդեց: Երիտասարդ Լորենցոն, որ Պացցիների դավադրության ժամանակ դեռևս երեսուն տարեկան էլ չկար, թվում էր, անմիջապես ծերացավ, և նրա կառնավային երգերում, որոնք փառաբանում էին ջահելությունը, հոգևության և ունվատահության երանգներ հայտնվեցին:

Օ՛, ինչ հիանալի է ջահելությունը
Եվ ակնթարթային: Երգիր ու խնդա,
Թե կամենում ես՝ եղիր երջանիկ,
Եվ վաղվա վրա հույսդ մի՛ դնիր:

«Եվ, վաղվա վրա հույսդ մի դնիր»: «Di domani non c'è certezza»:

Այդ ոտանավորներին, տնտեսական հաշիվների լեզվով ասած, այնպիսի միջոցառումներով պատասխանեցին, ինչպես կապիտալի հանելուք արդյունաբերությունից և առևտրից ու հողագործության մեջ ներդնելը, իսկ քաղաքական ձեռնարկումների լեզվով՝ «Յոթանասունի խորհրդի» տիպի մարմինների ստեղծմամբ:

Ճլորենցիայում միայն աշխատավարձով իրենց գոյությունը պահպանողները, ոչ հարուստ մարդիկ սկսեցին ավելի դժվար ապրել: Լեոնարդոն դա զգաց իր մաշկի վրա: Նյութական տեսակետից նա ամբողջովին ինքնիրեն էր թողնված, որովհետև սրբ Պիերոյի ընտանիքը գերբնական արագությամբ էր աճում, իսկ եկամուտները դեռևս մեծ չէին: Հարկավոր էր ավելի շատ աշխատել: Լեոնարդոյի օրագրերից մեկում հնարավոր եղավ կարդալ. «...քերին 1478 թվականին սկսեցի երկու տիրամայր նկարել»: Թե որոնք են, մենք ստույգ չգիտենք, բայց շատ հիմքեր կան ենթադրելու, որ դրանցից մեկը մի քանի գծանկարներով հայտնի «Տիրամայրը կատվի հետ» գործն է, իսկ մյուսը՝ «Ծաղիկով տիրամայրը», այսինքն՝ Էրմիտաժի «Բենուայի տիրամայրը»: Առաջինն ավարտվել է թե ոչ, հայտնի չէ, «Բենուայի տիրամայրը», եթե լրիվ ավարտված էլ չէ, ապա, համեմայն դեպք, հիմնականում հասցված է մինչև վերջ: Որ դա Լեոնարդոյի գործն է, հիմա, կարծես, այլևս չեն վիճում: Եվ որ դա վերաբերում է հենց այդ տարիներին (1478—1480), նույնպես վեճ չպետք է հարուցի: Ոճական նշաններով դրա իսկական տեղը «Ավետման» և «Մոգերի երկրպագության» միջև է: Տիրամոր տիպը՝ լայն, կլորիկ դեմք, մանկան տիպը՝ փափիկ մարմին, տիրամոր զգեստի, գլխանոցի ու մեծ ճարմանդի շատ մանրակրկիտ պատկերումը՝ այդ բոլորը շատ է տարբերվում ոչ միայն միլանյան նկարների հասուն ոճից, այլև «Երկրպագության» նկարելակերպից: Մյուս կողմից, այդ տիրամոր մեջ շատ բան արդեն կանխագուշակում է ապագա հասուն վարպետին և ամենից առաջ դրա մասին են խոսում տիպիկ լեոնարդոյական ուռուցիկ ճակատը՝ սուրբ Աննայի ճակատը, և այն հաջող գտնված պատուհանը, որը շտապեց պատճենել վերոկլիոյի բոտտեզաչի նրա ընկերը՝ Լորենցո դի Կրեդին իր այն տիրամոր պատկերում, որը հիմա Դրեզդենում է: Լեոնարդոյի զարգացումը հաջող էր ընթանում:

Հավանորեն նույն տարիներին է նկարված վատիկանի գրադարանի անավարտ մնացած «Սուրբ Երեսիան»: Չնայած շատ պակասություններին, նկարը հիանալի է: Ծգնավորը ներկայացված է դեպի դիտողն ուղղված դեմքով՝ թեքված մի ծնկին: Դեմքին ծանր տատապանք կա, ձախ ձեռքը մերկ մարմնի վրա պահում է զգեստ հիշեցնող ինչ-որ լաթ, մի

կողմ պարզված աջով Երեմիան պատրաստ է հուսահատությամբ խփել կրծքին: Նրա առջև առյուծ է, որը մոնչում է ու պոչով մոլեգին զարկում: Ֆոնը մոայլ անապատ է, հեռվում՝ տաճար:

Ահա և մեծ պատվեր ստացավ: 1481 թվականի հուլիսին Սան Դոնատո վանքի վանականները Լեոնարդոյին պատվիրեցին բեմի համար նկարել մոզերի երկրպագությունը: Լեոնարդոն արտակարգ ավյունով գործի անցավ: Մեզ են հասել բազմաթիվ գծանկարներ, որոնք ցույց են տալիս, թե ինչպիսի տենդով նա ձգտել է հասնել այն գեղանկարչական լուծումներին, որոնք պետք է նկարին գերագույն համոզականություն տալին: Կան և հեռանկարային էտյուդներ, և առանձին կերպարանքների գծանկարներ, և ամբողջի ու դեմքի, առանձնապես Մարիամի դեմքի սնհրաժեշտ կոնյուգիցիան գտնելու փորձեր: Լեոնարդոն նույնիսկ սկսել է նկարել փայտի վրա և գործը բավականին առաջ է տարել: Բայց կրկին պաղել է և չի ավարտել, իսկ գուցե թե գործը լքել է այն պատճառով, որ պետք է արագորեն պատրաստվեր Միլան մեկնելու: Ավելի ուշ, նույն Ֆիլիպպինոն, որին ըստ երևույթին վիճակված էր ավարտել այն, ինչ Լեոնարդոն կիսատ էր թողել, նույն պլուծեով ստեղծեց իր նկարը, որը տեղավորեցին վանքի եկեղեցու գլխավոր բեմի վերևում:

Լեոնարդոյի «Մոզերի երկրպագությունը» հասել է մեզ: Այն պատկանել է Լեոնարդոյի հարուստ ընկերներից մեկին՝ Ամերիգո Բենչիին, իսկ այժմ գտնվում է Ֆլորենտական Ուֆֆիցի պատկերասրահում: Վազարին նկարի մասին կարճ ու սառն է խոսում. «Այստեղ շատ բան հիանալի է, հատկապես գլուխները»: Իսկապես զարմանահրաշ գլուխներ կան, և նկարում էլ «հիանալի» շատ բան կա: Բայց նրա մասին միայն դա ասել՝ ճշանակում է ոչինչ չասել:

«Մոզերի երկրպագությամբ» Լեոնարդոն նոր և լայն ճանապարհ դուրս եկավ: «Հրեշի» կամ «Մեդուզայի» տիպի գրոտեսկային սյուժեների ետևից ընկնելու շրջանն ավարտվեց: Վերջացավ առարկաների բարեխիղճ ընդօրինակումը, ինչպես «Սափորով տիրամայրը» և «Ավետում» նկարներում: Ռեալիզմը դադարեց ինքնաբավ լինելուց, դարձավ այնպիսի խնդիրների լուծման միջոց, որոնք արվեստը մինչ այդ իր առջև չէր դրել: Նկարում բնության, կերպարանքների, դեմքերի, առարկաների ռեալիստական վերարտադրման օգնությամբ նկարիչը հասնում է նրան, որ իր պատկերածը արտահայտում է բուռն դինամիզմով, արտաքին ու ներքին շարժումով, ստեղծում կենսական վիթխարի ճշմարտությամբ հագեցած տեսարաններ: «Մոզերի երկրպագությունը» իտալական նկարիչների (սամար տասնյակ անգամներ է սյուժե ծառայել: «Մոզերի երկրպագություն»

ով ասես չի նկարել: Բայց ոչ մեկի մոտ ավետարանական այդ համեստ թեման այդպիսի հիանալի գեղանկարչական լուծում ու այդպիսի լայն մեկնաբանություն չի ստացել, ինչպես Լեոնարդոյի: Կենտրոնում տիրամայրն է, գրկին՝ մանկիկը: Երեխան մի ձեռքով օրհնում է երկրպագող մոգերին, իսկ մյուսով, մանկական անմիջականությամբ, ձգվում է դեպի սափորը, որը նրան է մեկնում մոգերից մեկը: Ծուրջը բազմություն է՝ համակված նույն զգացումով, բայց որը յուրաքանչյուրի դեմքին տարբեր արտացոլում է գտել: Աջից տարածվում է լայն հարթությունը, ձախում բարձրանում են անտիկ հուշարձանների ավերակները, որոնց մեջ հինադարի զգեստներով հեծյալները ստրում են, կովում, ընկնում: Հեթանոս աշխարհի ուրվականը աստիճանաբար փոշիանում է ու նահանջում այն նոր ճշմարտության առջև, որը ծնվել է մարդկության համար և որին մարդկությունը, անմիջապես հավատալով, երկրպագում է այդքան ունկեղծ, այդքան վարակիչ:

Նկարը կրկնակի բնորոշ է երիտասարդ Լեոնարդոյի համար: Դրա մեջ նա ցույց տվեց և՛ հեռանկարի ու անատոմիայի (դրա մասին կարելի է դատել բազմաթիվ գծանկարներից) ասպարեզներում իր տեսական որոնումների արդյունքները, և՛ արտահայտեց Ֆիչինոյի ուսմունքի ազդեցությունը, որից, ըստ երևույթին, չի կարողացել խուսափել, որովհետև նկարի ետևի պլանի մշակութային-պատմական իմաստը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ակադեմիայի քրիստոնեա-պլատոնական բանաձևի գեղարվեստական արտահայտությունը:

Հոգ չէ, որ նկարն ավարտված չէ: Գծանկարի այդքան ամուր ու վստահ վարպետությունը, այդքան բազմազան ու այդպիսի հոգեբանական ներթափանցումով լեցուն գլուխները, այդքան թարմ ու միաժամանակ այդքան համոզիչ կոմպոզիցիան, այդքան բնական ու շարժունից հենուր բնանկարը՝ այդ ամենն առկա է և՛ անավարտ նկարում: Եվ երևում է, թե արդեն ինչպիսի խոշոր ու ինքնատիպ նկարիչ է դարձել երիտասարդ Լեոնարդոն:

Գնահատեցի՞ն նկարը Ֆլորենցիայում: Նկարիչներն այն տեսե՞լ են: Տեսե՞լ է Լորենցոն: Չգիտենք: Լեոնարդոյի ճակատագրում ոչ մի փոփոխություն չկատարվեց, որը կարելի լիներ կապել այդ նկարի հետ: Եվ շուտով, երբ Լեոնարդոն սկսեց նկարը փայտի վրա փոխադրել, նա մեկնեց Միլան:

Ֆլորենցիայում յուրաքանչյուր օժտված նկարիչ կարող էր նկարների պատվերներով իր գոյությունը պահել, բայց պայմանով, որ կամակոշու-

թյուններ չաներ և չծուլանար: Դոմենիկո Գիրլանդայոն՝ երկու եղբայրների ու փեսայի հետ, կարելի է ասել, աշխատում էր կոնվեյերով. իզուր չէ, որ Դոմենիկոն պարծենում էր, որ կարող է Ֆլորենցիայի քաղաքային բոլոր պարիսպները որմնանկարներով ծածկել: Եվ նրա բոտոտեգան ծաղկում, բարգավաճում էր: Այն, ինչպես և մյուս արվեստանոցները, գտավ հաջողության գաղտնիքը՝ աշխատել արագ և խելքին գոռ չտալով: Դա հենց այն էր, որին Վինչին բոլորովին անընդունակ էր: Արագ աշխատել նա չէր կարողանում:

Նա «ընչաքաղց» չէր և արհամարհում էր այն նկարիչներին, որոնք բացառապես փողի համար էին աշխատում: «Նկարի՛չ,— բացականշում է նա,— եթե ցանկանում ես խուսափել հասկացող մարդկանց կշտամբանքից, աշխատիր ամեն առարկա բնօրինակին հավատարիմ պատկերել և մի՛ արհամարհիր ուսումնասիրելը, ինչպես ընչաքաղցներն են անում»: Բայց դրա փոխարեն «ընչաքաղցները» բարօրության մեջ էին, իսկ ինքը՝ կարիքի:

Ֆլորենցիան Լեոնարդոյին տեսնում էր միշտ անթերի հագնված: Նա քաղաքում քայլում էր հպարտ: Բարձրահասակ էր, գեղեցիկ, շեկ, խնամված մորուքով, բերետը գլխին, հագին՝ բաճկոն, ուտերին՝ կարճ, կարմիր թիկնոց, իսկ գոտկից կախված շղթային միշտ ամրացված էր փոքրիկ մի ալբոմ, ուր ճեպանկարներ էր անում ու նոթեր գրատում: Դեմքը պարզ էր, կարծես ոչ մի հոգս չարտահայտող: Իր կյանքից նա ոչ ոքի չէր զանգառվում, պատվերների ետևից չէր վազում, իսկ տրված պատվերներն էլ չէր շտապում ավարտել: Ուգոլինո Վերինոն իր լատիներեն բանաստեղծություններում չգիտես զարմանքով, թե քմծիծաղով ասում է, որ նա վախենում է նկարակալից ձեռքը կտրել և տարիներով միայն մի նկար է նկարում: Կարող էր թվալ, որ նա մեծահարուստի նման է աշխատում և մեծահարուստի նման էլ ապրում: Իսկ Լեոնարդոն աղքատի պես էր ապրում և աշխատում էր գիտնականի նման և ոչ թե «կուտակողի»:

Իսկ տարիներն անցնում էին: Անցնում էր ջահելությունը: Նա արդեն երեսուն տարեկան էր: Կարո՞ղ էր հուսալ, որ իր դրությունը կբարելավվի, եթե մնա Ֆլորենցիայում: Հաջողակ ոչ մի նշան չէր երևում: Լորենցոն, արդեն գիտենք, գերադասում էր գրողներին հովանավորել: Նկարիչների համար նրա թե՛ սիրտը, թե՛ քսակը ավելի ժլատ էին բացվում: Ծարտարապետները կամ անգործ նստած էին կամ էլ մեկնել էին Ֆլորենցիայից: Նկարիչներն ու քանդակագործները չէին կարող շույլ պատվերներով պարծենալ: Գիրլանդայոն, ավարտելով Օնյիսանտա եկեղեցու որմնանկարումը, գնաց Հոմ՝ Սիբուսինյան կապելլայի պատերը նկարագարդելու:

Նույնիսկ Բոստիչելլին, որը երիտասարդ Պիերո դի Կոզիմոյի հետ միասին Լորենցոյի սիրելի նկարիչն էր և մշտապես օգնում էր նրան տոնախմբություններ, հանդեսներ ու թափորներ կազմակերպելիս, այնքան քիչ էր զբաղված, որ Գիրլանդայոյի ետևից գնաց Հոմ, որպեսզի իր որմնանկարներով զարդարի Լորենցոյի ամենամոլեգին թշնամու՝ Սիքստոս IV պապի նույն կապելլան: Եվ ընդհանրապես, եթե որևէ նկարիչ կարող էր Լորենցոյի ժամանակ Ֆլորենցիայում հաջողության հույս ունենալ, ապա, իհարկե, այնպիսի մեկը պետք է լիներ, ինչպես Բոստիչելլին էր կամ Պիերո դի Կոզիմոն, որոնք իրենց վրձինը հարմարեցնում էին գրական և գիտական սյուժեներին, իսկ նկարելակերպով հեռանում ֆլորենտական ավանդական դեմոկրատական ռեալիզմից, հակված էին ընդատաջ գնալու պալատական, պրեցիոզ¹ ճաշակին: Լեոնարդոն հազիվ թե Լորենցոյից կարող էր սպասել որևէ բարերարություն կամ էլ նրա ճաշակի փոփոխություն:

Գրքայնությունը նա բացարձակապես ասում էր: Պոեզիան համարում էր նկարչության անօրինական մրցակիցը, որը արվեստի թագավորության մեջ դատապարտված է առաջնությունը նկարչությանը զիջել: Դեռ այն ժամանակվա գրառումներում, հավանորեն, նկարչության ու պոեզիայի հաղթական «մրցության» (paragohe) վերաբերյալ մտքերի պատասխաններ կային, մտքեր, որոնք այնպիսի տարբերակներով զբաղեցնում են «Նկարչության տրակտատի» առաջին գրքերի էջերը: Լեոնարդոյի նկարելակերպը պետք է զարգանար ոչ չափազանցված նրբագեղության, պրեցիոզության ուղղությամբ: Լեոնարդոն պետք է նոր կոմպոզիցիոն բանաձևերի օգնությամբ իր ստեղծագործություններն աստիճանաբար ազատագրեր չափազանցված ռեալիզմից, կենցաղի մանրամասների առատությունից, պետք է հաղթահարեր նախկին ռեալիստական նկարելակերպին հատուկ ոճական անկատարությունները: Սրանք միայն Լորենցոն չէ, որ չէր հասկանում: Չէին հասկանում և նրանք, ովքեր Սիքստինյան կապելլայի նկարազարդման համար Ֆլորենցիայից հրավիրեցին բոլոր խոշոր նկարիչներին՝ Պերուջինոյին, Գիրլանդայոյին, Բոտիչելլին, չհրավիրեցին միայն ամենախոշորին՝ Լեոնարդոյին: Այդ նկարիչներին ընտրելով, նրանք, հավանորեն, վստահ էին, որ պատվերը կկատարվի: Լեոնարդոյի դեպքում այդ վստահությունը ոչ ոքի մեջ չէր կարող լինել: Եվ նա Ֆլորենցիայում մնալով պետք է որ որևէ լավ պատվերի հույս չուներ:

¹ Պրեցիոզ — չափազանց նրբաճաշակություն, նրբագեղություն, որը հասնում է պշրանքի:

Իսկ Ակարչի կարիերայի հետ կապված հարցերից զատ Ի՞նչը նրան կարող էր Ֆլորենցիայում պահել:

Ֆիչինոչից ու պլատոնականության, գայթակղություններից Լեոնարդոն պարզապես վախենում էր, որովհետև զգում էր, թե ինչպես ակադեմիայի մետաֆիզիկական գեղագիտությունն ու միատիկան խառնում են նրա պարզ ու զգաստ գիտական հայացքները: Տոսկանելլիի շուրջը համախմբված գիտնականների խմբակը ցրվեց, որովհետև ուսուցիչը ծերացել էր ու հիվանդ էր. նա մեռավ Լեոնարդոյի մեկնելու տարին: Լեոնարդոն ֆլորենտական մաթեմատիկոսների մեջ նրան փոխարինող չէր տեսնում: Ինժեներական ու տեխնիկական աշխատանքի հույսն էլ քիչ էր, որովհետև բոլորի համար տեսանելի էր, որ իր վերջին է մոտենում ծաղկման դարաշրջանը: 1482 թվականին դեռ ճգնաժամ չկար, բայց փորձառու մարդկանց կանխատեսումները ոչ մի լավ բան չէին խոստանում: Եվ արդեն փաստեր կային, որոնք ցույց էին տալիս, որ ապագայի համար անհանգստությունը լուրջ է. Լորենցո Մեդիչիին հետևելով, հարուստ ընտանիքները ձկնեցին իրենց կապիտալը արդյունաբերությունից ու առևտրից փոխադրել երկրագործության մեջ: Այդպիսի պայմաններում գյուտարարությունը չի ծաղկում. հիմա ոչ ոք Լեոնարդոյից չէր վերցնի նրա նոր սարքերն ու մեքենաները: Ծիշտ է, Լեոնարդոյին դեռևս կարող էր թվալ, որ իր գործերը դեռ այնքան էլ վատ չեն, և որ դեռ լավագույն ժամանակներ կգան. չէ՞ որ իրավիճակը փոփոխական է: Նա չէր կարող կանխատեսել, որ արդյունաբերության լճացումը իսկական ճգնաժամի կվերածվի, իսկ ճգնաժամը՝ տնտեսական կործանարար աղետի: Քանզի մոտենում էր ֆեոդալական ռեակցիան:

1473 թվականին Միլանի դուքս Գալեացցո Մարիա Սֆորցան՝ նշանավոր կոնդոտիերի¹ և դինաստիայի հիմնադիր Ֆրանչեսկո Սֆորցայի որդին, որոշեց Միլանի միջնաբերդի բակում կանգնեցնել հոր քրոնցե ձիարձանը: Հանգամանքները Գալեացցոյին թույլ չտվին անմիջապես

¹ **Կոնդոտիերներ** — իտալական վարձու ջոկատների հրամանատարներ, սկըզբում օտարերկրացիներ, հետո իտալացիներ: Նրանք իրենց ջոկատներով ծառայության էին մտնում տիրակալների մոտ ու հանրապետություններում: Այդպիսի դեպքերում մանրամասն պայմանագիր էր կնքվում, որը որոշում էր ջոկատի թիվը, ծառայության ժամկետը և վարձը: Կոնդոտիերները շատ անվստահելի զորավարներ էին և հաճախ էին դավաճանում: Դրա համար էլ նրանց շատ չէին վստահում և, եթե մերկացնող փաստեր էին գտնվում, ապա նրանք իրենց կյանքի գնով էին հատուցում: Մաքիավելլին կոնդոտիերներին և, հետևաբար, նագային բանակի քաղաքականությանն էր վերագրում Իտալիայի բոլոր դժբախտությունները:

իրագործել իր հղացումը, իսկ 1476 թվականին նա ընկավ դավադիրների դաշույնից: Նրա ժառանգորդն էր անչափահաս որդին՝ Ջան Գալեացուն, իսկ մինչև չափահաս դառնալը նրա խնամակալը մի քանի տարի անց դարձավ Մարիա Գալեացոյի եղբայրը, Լորդվիկո Սֆորցան՝ Մորո անվանյալ: 1481 թվականի վերջին կամ էլ 1482-ի հենց սկզբին Մորոն մտաբերեց հորը հուշարձան կանգնեցնելու եղբոր նախագիծը և քիսեց արվեստագետ փնտրել: Երբ Իտալիայում որևէ մեկին այս կամ այն պատվերը կատարել տալու համար անհրաժեշտ էր լինում բանաստեղծ կամ արվեստագետ գտնել, դիմում էր Ֆլորենցիային՝ տաղանդների այդ հանրահայտ օրրանին: Բոլորը գիտեին, որ Լորենցոն այնպիսի արվեստագետ կառաջարկի, որը և պահանջվում է՝ իսկակա՛ն արվեստագետ: Այդպես եղավ 1471 թվականին, երբ կարդինալ Գոնզագոյին անհրաժեշտ եղավ Մանտուայում կազմակերպվելիք պալատական հանդիսավոր ներկայացման համար շտապ մի պիես ստանալ: Լորենցոն մատնանշեց երիտասարդ Պոլիցիանոյին, որը լավագույնս լուծեց խնդիրը և գրեց «Օրփեոսը»: Այդպես եղավ նաև մի քանի այլ առիթներով: Այդպես եղավ և այս անգամ: Լորենցոն Միլան ուղարկեց Լեոնարդոյին: Ինչո՞ւ է բացատրվում Լեոնարդոյի ընտրությունը:

Պետք է ասել, որ պահն այնպիսին էր, երբ Ֆլորենցիայում խոշոր վարպետներ քիչ էին մնացել՝ Պերուջինոն, Գիրլանդայոն ու Բոտտիչելլին Հռոմում էին: Վերոկքիոն պատրաստվում էր Վենետիկ մեկնել՝ Բարտոլոմեո Կոլլեոնիի ձիարձանը քանդակելու, և նրա հետ էր Լորենցո դի Կրեդին: Ֆիլիպպինոն և Պիեթրո դի Կոզիմոն դեռ շատ ջանեղ էին, Պոլլաչոլոն, ընդհակառակը, շատ էր ծեր: Ընտրությունն, այդպիսով, մեծ չէր, և հասկանալի է, որ Լորենցոն կանգ առավ Լեոնարդոյի վրա, որի տխուր նյութական վիճակի մասին չէր կարող չգիտենալ: Բայց Լորենցոն նաև այլ նկատառումներ ուներ: Նա բոլորովին դեմ չէր, որ այդ անհասկանալի ու հպարտ արվեստագետը, որն այնքան նման չէր մյուսներին, մեկներ Ֆլորենցիայից, Միլան տեղափոխեր նաև իր լաբորատորիաները, ուր հազիվ թե ամեն ինչ աստվածահաճո է և ուր հազիվ թե որևէ վնասակար մտահղացում չի թաքնված: Լորենցոն հասկանում էր բանաստեղծների, հումանիստների, փիլիսոփաներին, բայց այնքան էլ գլուխ չէր հանում նկարիչներից: Նրանք քիչ էին հետաքրքրում իրեն:

Լորենցոն չկուսեց անգամ, որ պճնամոլի նման քայլող այդ աղքատը, գործերի վրա անվերջ կքած այդ ծուլը, որին այդպես թեթև սրտով Միլան ուղարկեց, այդ պահին իր ժամանակի մեծագույն նկարիչն էր:

Լոդովիկո Աֆորցան, Մորո մականվամբ, անմիջապես չդարձավ իր Երրորդորդու՝ Ջան Գալեացցոյի խնամարկուն: Վերջինիս հայրը, Միլանի դուքս Գալեացցո Մարիան՝ Մորոյի ավագ եղբայրը, սպանվեց 1476 թվականին, և քանի որ Լոդովիկոն անմիջապես սկսեց խարդավանքների ջանք նյութել իշխանությունը զավթելու համար, սպանվածի կինը՝ Բոնա Սափույացին, որը տիրապետէր, ավյունով լի ու դյուրագրգիռ կին էր, նրան Միլանից արտաքսեց Պիզա: Նա շատ լավ գիտեր իր ամուսնու եղբոր բնավորությունը և ամենևին չէր կասկածում, որ հաջողության հասնելու համար նա ոչ մի բանի առջև կանգ չի առնի: Լոդովիկոն գնաց այնտեղ, որ հրամայված էր, բայց Միլանում գտնվող իր կողմնակիցներին հրահանգեց, թե ինչպես պետք է գործել, որպեսզի վարկաբեկեն Բոնային, երա մտերիմներին իրենց կողմը գրավեն և իր վերադարձն անխուսափելի դարձնեն:

Բոնան ինքն իր վարքով հեշտացրեց Մորոյի խնդիրը: Հենց որ Միլանի պետական մարմինները նրան հաստատեցին որդու խնամարկու, նա կառավարումը հանձնեց իր խորհրդականներին և բուն կերպով հանույքներին տրվեց: Իր սիրելիանին՝ Անտոնիո Տասսինոյին, որը հասարակ բերեցտոր¹ էր, նա այնպիսի նվերներ էր տալիս, որ գանձապահները քրթմնջում էին, իսկ իր կապը նրա հետ ցուցադրում էր անպարկեշտ կերպով՝ քաղաքում գրոսնում էր նրա ձիու գավակին նստած, նրան սենյակ էր հատկացրել իր հարկաբաժնի կողքին:

Մորոն, որ լավատեղյակ էր ամեն ինչին, կարողացավ հեռվից հիանալի օգտագործել դքսուհու անմտությունը և արդեն երեք տարի անց, 1479 թվականի սեպտեմբերին, հաշտվելով Բոնայի հետ, Պիզայից ետ կանչվեց և դարձավ դքսության կառավարիչը: Սպասումներին հակառակ, նա փոքրիկ զարմիկին ձեռք չտվեց: Դքսի տիտղոսը նույնիսկ թողեց նրան: Նա զարմիկին միայն, փաստորեն, գրկեց իշխանությունից: Ջան Կալեացցոն շարունակում էր ապրել Միլանի դոչակում՝ Լոդովիկոյին նվիրված պահակախմբի հսկողության տակ, տրվում էր հանույքների, որոնք հորեղբայրը ամեն կերպ խրախուսում էր, անհոգ ու ուրախ կյանք էր վարում: Բոնան ստիպված էր թողնել Միլանը: Նրա կողմնակիցների մի մասին, նախ և առաջ ծերուկ կանցլեր Չիկկո Սիմոնետտային, այս կամ այն առիթով մահապատժի ենթարկեցին, մյուսներին արքայեցին: Մորոն

¹ Բերեցտոր — փտոտապան:

իրեն շրջապատեց իր մարդկանցով, զինվորական ուժը և նրա պետերը հավատարիմ էին նրան: Դքսության փաստական տիրակալը նա էր և միայն նա:

Լոդովիկոն խելացի էր, խորամանկ, գեղեցիկ, հմայիչ: Այդ ժամանակաշրջանի իտալական տիրակալների մեծ մասի նման նա ոչ մի իդեալով և բարոյական ոչ մի սկզբունքով իրեն չէր սահմանափակում: Լավը միայն այն էր, ինչը նրան օգուտ, շահ, պատիվ, հաճույք էր բերում: Մնացած ամեն ինչը վատ էր: Այդպիսի հայացքներ ունենալով, Մորոն կարող էր շատ բանի հասնել, եթե առավել խիզախություն ու վճռականություն ունենար: Բայց հենց այդ հատկություններից էր զուրկ: Նա վախկոտ էր և չէր սիրում բացահայտ պայքարի մեջ մտնել, եթե հաջողությունը լիովին ապահովված չէր թվում: Նա գերադասում էր առաջ թողնել մյուսներին, իսկ ինքը հեռվից էր գործում:

Նա իրեն հատկապես լավ էր զգում կուլտուրական զբաղմունքների, հանդեսների, տոնախմբությունների, զվարճության ժամանակ: Այդ պատճառով էլ սիրում էր այն ամենը, ինչը նրա արքունիքին շուք ու փայլ էր տալիս և իրեն մեկենասի՝ արվեստների, գիտության, տեխնիկայի հովանավորի լուսապսակով էր օծում: Ինչպես բոլոր վախկոտ մարդիկ, նա ամենից ավելի հոգում էր բժիշկների ու աստղագետների մասին, որոնց էր պատկանում առաջին տեղը նրա սեղանի շուրջ և նրա հասարակության մեջ, իսկ ամենամեծ առերես պատիվը տալիս էր հոգևոր անձանց: Բայց բոլորից ավելի գնահատում էր գիտնականներին ու տեխնիկներին¹, որովհետև հասկանում էր, թե որքան կարևոր է հենց տեխնիկայի բնագավառում առաջ անցնել մյուս տիրակալներից: Ժամանակը ամպրոպով ու փոթորկով էր հղի: Դավեր էին նյութվում ամենուր, և ամենուրեք պայքարի էին նախապատրաստվում: Խոշոր պայքարները զսպվում էր միայն Լորենցո Մեդիչիի զգույշ քաղաքականությամբ, բայց մերթ աչստեղ, մերթ այնտեղ հարևանների միջև մանր ընդհարումներ էին բռնկվում:

Մորոն աշխատում էր իր արքունիքը գրավել ժամանակի լավագույն ինժեներներին: Այդպես էր եղել հոր օրոք, որն ավելի շուտ ռազմիկ էր, այդպես շարունակվեց ավագ եղբոր՝ Գալեացցո Մարիայի ժամանակ: Մորոն ընտանեկան ավանդույթից չհահանջեց և ավելի ճոխ ընտրություն կատարելու հնարավորություն ուներ, քանի որ տեխնիկայի նկատմամբ անընդհատ աճող պահանջմունքը ավելացնում էր նրանց թիվը, իսկ Ալբերտիի երկերը հեշտացնում էին կարևորագույն ատարկաների ու մաթե-

¹ **Տեխնիկ** — տեխնիկայի հարցերով զբաղվող մարդիկ (խմբ.):

մատիկական հիմունքների, որոնց վրա էր հենվում տեխնիկան, ուսումնասիրությունը: Լոդովիկոն առանձնապես հետաքրքրվում էր ռազմական ու ինժեներական տեխնիկայով, այսինքն՝ այն բնագավառներով, որոնք, հնարավոր բարդությունների դեպքում, ամենակարևորն էին: Ուստի և նախանձով էր նայում Ուրբինոյին, ուր Ֆեդերիկո Մոնտեֆելտրոյի արքունիքում ռազմական տեսաբանների մի ամբողջ դպրոց էր ստեղծվել և ուր, որպես այդ հարցերում իր ժամանակի առաջին մասնագետ, ապրում էր սիենցի Ֆրանչեսկո դի Ջորջո Մարտինին:

Լոդովիկոն աշխատում էր հրապուրել, Միլան բերել Ուրբինոյում թեկուզև կարճ ժամանակով աշխատած տեխնիկներին: Լեոնարդոյի գալուց առաջ նրա արքունիքում հայտնվեց ճարտարապետ Բրամանտեն, որը մինչև այդ Ֆեդերիկոյի մոտ էր ծառայում: Այն մարդկանց թվում, որոնք ճասնակցել են 1498 թվականի «փառավոր գիտական վեճին» մաթեմատիկոս Լուկա Պաչոլին նշում է բազմաթիվ տեխնիկների ու մաթեմատիկոսների: Մորոն սիրում էր տնտղել նկարչի կամ գիտնականի տիտղոսով Միլան եկածներից ամեն մեկին, տեսնել, թե նա արդյոք օգտակար չի՞ կարող լինել տեխնիկայի բնագավառում:

Մորոյի ուղղությունը արտակարգ գործնական էր:

«Փառապանծ իմ սինյոր, այն բանից հետո, երբ ես բավականաչափ տեսա ու դիտեցի նրանց փորձերը, ովքեր ռազմական սարքերի վարպետներ ու ստեղծողներ են համարվում, և գտա, որ նրանց գյուտերը գործադրության ասպարեզում ոչնչով չեն տարբերվում ընդհանուր օգտագործման մեջ եղածներից, կփորձեմ, ոչ ոքի վնաս չպատճառելով, օգտակար լինել ձերդ պաշտոնափայլությանը և ձեր առջև բաց եմ անում իմ գաղտնիքներն ու պատրաստակամությունն եմ հայտնում, հենց որ այդ ցանկանաք, հարմար ժամանակ իրագործել այն բոլորը, որոնց մի մասը համառոտակի շարադրված է ստորև:

1. Ես կարող եմ պատրաստել թեթև, ամուր, հեշտությամբ տեղից տեղ փոխադրվող կամուրջներ, որոնցով կարելի է հալածել թշնամուն կամ էլ նահանջել, կարող եմ պատրաստել նաև շարժական, հեշտությամբ տեղադրվող ու հանվող այլ կամուրջներ: Գիտեմ նաև հակառակորդի կամուրջներն այրելու և ոչնչացնելու միջոցները:

2. Ես գիտեմ, թե ինչպես կարելի է թշնամի քաղաքի պաշարման ժամանակ ջուրը բաց թողնել խրամներից, զցել բազմաթիվ կամուրջներ, պատրաստել գրոհը բողարկող վահաններ, սանդուղքներ և պաշարողական այլ զենքեր:

3. Item¹, եթե պաշարված քաղաքը ամրությունների բարձրության կամ հաստ պարիսպների պատճառով չի կարելի ունենալ իր ինքնուրույն ենթացիկ, գիտեմ, թե ինչպես կարելի է ավերել ցանկացած բերդը, եթե միայն ժայռի վրա չի կառուցված:

4. Կարող եմ նաև շատ թեթև ու շատ հեշտ փոխադրվող հրանոթներ ձուլել, մանր քարերով լիցքավորել, և դրանք կգործեն կարկուտի նման, իսկ նրանց ծուխը մեծ սարսափ կառաջացնի թշնամու շարքերում, վիթխարի կորուստ կհասցնի նրան և կկազմավորի:

5. Item, գիտեմ այն միջոցները, թե ականավորման ու ստորերկրյա ոլորապտույտ, անաղմուկ փորված, անցքերի միջոցով ինչպես կարելի է դուրս գալ որոշակի մի կետ, թեկուզև հարկ լինի անցնել խրամների ևս գետի տակով:

6. Item, կարող եմ ստեղծել ծածկված, ապահով ու անթափանցիկ մարտակառքեր, որոնք, իրենց հրանոթներով խրվելով թշնամու շարքերը, կարող են ճեղքել նրանց դիրքերը, որքան էլ դրանք շատ լինեն: Իսկ նրանց ետևից անարգել և անկորուստ կարող է շարժվել հետևազորը:

7. Item, անհրաժեշտության դեպքում կարող եմ ձևով շատ գեղեցիկ և սովորականներից տարբեր, նպատակահարմար կառուցվածք ունեցող ունենալիչներ, հրասանդներ և կրականետիչներ ստեղծել:

8. Այնտեղ, ուր չի կարելի հրանոթներ օգտագործել, կարող եմ բարաններ, նետանետիչներ և այլ զենքեր ստեղծել, որոնք գործում են ոչ սովորականի նման և նման չեն սովորականներին: Մի խոսքով, նայած հանգամանքներին, կարող եմ հարձակողական ու պաշտպանական բազմապիսի ու անթիվ հարմարանքներ ստեղծել:

9. Իսկ եթե ռազմական գործողությունները ծովում տեղի ունենան, կարող եմ թե՛ գրոհի, թե՛ պաշտպանության համար արտակարգ օգտակար բազմատեսակ առարկաներ պատրաստել, օրինակ, նավեր, որոնք կարող են դիմանալ ամենախոշոր հրանոթների, վառոդի ու ծխի գործողությանը:

10. Խաղաղ ժամանակ, կարծում եմ, ոչ ավելի վատ, քան որևէ մեկը, կարող եմ օգտակար լինել հասարակական ու մասնավոր շինությունների կառուցման և ջուրը մի տեղից մյուս տեղը փոխադրելու գործին:

Item, կարող եմ մարմարից, բրոնզից ու գիպսից քանդակագործական աշխատանքներ անել, ինչպես նաև որպես նկարիչ, ուրիշներից ոչ վատ, ցանկացած պատվերը կատարել:

Կարող եմ նաև ստանձնել «Հեծյալի» աշխատանքը, որն անմահ փառք

¹ Item — նմանապես, նաև (լատիներեն):

ու հավիտենական պատիվ կբերի ձեր հոր երանելի հիշատակին և Սֆոր-
ցաների լուսափայլ տանը:

Եթե վերևում թվարկածներիցս ինչ-որ բան որևէ մեկին անհնարին
ու անիրագործելի թվա, ձերդ պայծառափայլության, որի խոնարհ ծառան
եմ, ցուցումով լիովին պատրաստ եմ ձեր քաղաքում կամ որևէ այլ լայ-
րում փորձեր անել»:

Լոդովիկո Սֆորցային այսպես գրեց Լեոնարդոն:

1483 թվականին Միլանի ու Վենետիկի միջև ռազմական գործողու-
թյուններ էին սկսվելու, և Լեոնարդոն, որն ըստ երևույթին գոհ չէր Մի-
լանի արքունիքում իր վիճակից, վճռեց Մորոյի վրա ներազդել՝ բռնելով
նրա թույլ տեղից: Լեոնարդոն արդեն մի տարի էր, ինչ Միլանում էր և
նկատել էր, որ Լոդովիկոյին ամենից ավելի ռազմական գործերն են հե-
տաքրքրում, մասնավորապես՝ պատերազմական տեխնիկան: Իսկ այն
խնդիրների մասին, որոնց լուծումը համաձայն Միլանի արքունիքի և Լո-
րենցո Մտիչիի միջև տեղի ունեցած բանակցությունների, պետք է հանձ-
նարարվեր Լեոնարդոյին, նրան, ըստ երևույթին, չէին էլ հիշեցնում: Այլ
կերպ, ինչո՞վ բացատրել, որ Միլան գալուց համարյա մեկ տարի հետո
գրած իր նամակում Ֆրանչեսկո Սֆորցայի հուշարձանի մասին Լեոնարդոն
այնպես է խոսում, ասես որոշված չէր, որ հենց ինքը դա պետք է անի:
Պետք է կարծել, որ Լոդովիկոն առաջին տարում Լեոնարդոյի վրա քիչ է
ուշադրություն դարձրել, որը նրան էլ պետք է, որ մի տեսակ տարօրի-
նակ թվար և ոչ նման մյուսներին:

Լեոնարդոն Միլան եկավ երկու աշակերտների ուղեկցությամբ: Նրան-
ցից մեկը՝ Տոմագո Մագինին, որն առավել հայտնի էր Զորաստորո մա-
կանունով, ավելի շուտ մեխանիկ էր, քան նկարիչ, իսկ մյուսը՝ Ատալան-
տե Միլիորոտտին, գերազանց երաժիշտ էր: Միլան ժամանելուց քիչ անց
Լեոնարդոն մի շատ արտառոց նվեր հանձնեց Մորոյին:

«Լեոնարդոն,— ասում է Վազարին,— իր հետ վերցրել էր այն նվա-
զարանը, որը պատրաստել էր իր ձեռքով, գրեթե լրիվ արծաթից: 'Իս
ձիու գլուխ հիշեցնող տարօրինակ ու նոր մի առարկա էր, որը, սակայն,
հարմոնիկ մեծ ուժ և մեծագույն հնչեղություն ուներ»:

Մի կողմից՝ Ատալանտեն, մյուս կողմից՝ այդ քաղցրուհունչ ձիու
գլուխը, գեղարվեստական ունակությունների որևէ ապացույցի լիակատար
բացակայությամբ (Լեոնարդոն իր լավագույն շնորհները թաքցնելու վար-
պետ էր) Մորոյին ստիպեցին, քանի դեռ լավ չէր տնտղել նրան, սկզբնա-
պես շատ զուսպ լինել Լեոնարդոյի հետ: Բայց քանի որ Լեոնարդոն մ-
բողջ ժամանակ նրա աչքի առաջ էր, արքունիքում, ապա Մորոյի համար

ավելի հեշտ էր նրան հետևելը, քան Ֆլորենցիայում՝ Լորենցոյին: Պետք է կարծել, որ Լեոնարդոյի մեջ այնքան շնորհներ հայտնաբերվեցին, որ թեև նա որպես նկարիչ դեռևս իրեն չէր դրսևորել, այնուամենայնիվ, ինքը՝ Լոդովիկոն և նրա պալատականները աստիճանաբար սկսեցին այլ կերպ վերաբերվել նրան, իսկ այդ ժամանակ էլ վրա հասավ Վենետիկի հետ պատերազմը, և Լեոնարդոն գրեց իր նամակը: Մորոն ապշած էր ու գերված: Նա Լեոնարդոյին նշանակեց դքսության ինժեներների կոլեգիայի («ingegnerii ducales») անդամ, կոլեգիա, ուր մինչ այդ արդեն աշխատում էին ինժեներական մասնագիտության մի տասնյակ լավագույն ներկայացուցիչներ Դոլչեբոունոյի և Բրամանտեի գլխավորությամբ: Ո՛չ Բրամանտեն, ո՛չ Լեոնարդոն՝ մեծ ճարտարապետն ու մեծ նկարիչը, իրենց ասպարեզում չէին գործում, այլ աշխատում էին որպես ինժեներներ:

Բայց վերադառնանք նամակին: Այդ զարմանալի փաստաթուղթը, Լեոնարդոյի կյանքի այդ շրջանի մասին մեր ունեցած կցկտուր տեղեկությունների դեպքում, կարող է շատ բան պարզել:

Նամակը գտնվում է Լեոնարդոյի թղթերի մեջ: Այն (և սա, ըստ երևույթին, պետք է ապացուցված համարել), գրված ոչ նրա ձեռքով, Լոդովիկոյին ուղարկված նամակի ուրվագիրն է կամ սևագրությունը: Նրա իսկությունը կասկած չի հարուցում: Ի՞նչ է ասում այդ նամակը, բացի այնտեղ գրվածից:

Նամակը նախ և առաջ հստակ պատկերացում է տալիս մինչև Միլան գալը Ֆլորենցիայում Լեոնարդոյի զբաղմունքների մասին: Եթե մարդը կարող է անել այն ամենը, ինչի մասին խոսվում է նամակում, և պարտավորվում է դա ցանկացած պահին գործով ապացուցել, նշանակում է, որ տեխնիկայի բնագավառում Լեոնարդոյի զուտ տեսական պարապմունքների և տեսությունը ամրապնդող փորձերի շրջանակը,— դա պետք է վճռականապես ընդունել,— շատ ավելի լայն է, քան սովորաբար կարծում են: Լեոնարդոն «համառոտակի» և «մասամբ» թվարկում է այն, ինչ կարող է կատարել ռազմական գյուտարարության ասպարեզում, և միայն թոուցիկ է հիշատակում այն աշխատանքները, որոնք պատրաստ է իրագործել «խաղաղ ժամանակներում»: Եթե նա ցանկանար դրանց մասին էլ, թեկուզ համառոտակի, խոսել, ինչպես խոսում է ռազմական գործերի մասին, item-ների թիվը անհամեմատ շատ ավելին կլիներ:

Այդ հանգամանքը, ինքնըստինքյան, շատ բան է բացատրում: Լեոնարդոն Ֆլորենցիայում որպես նկարիչ շատ է աշխատել, բայց է՛լ ավելի աշխատել է որպես գիտնական, որպես տեխնիկ, որպես գյուտարար: Եթե նրա միլանյան հայտարարությունն այն մասին, թե ինչ կարող է անել,

հասնմատենք Ֆլորենցիայում իրապես արածի հետ, եզրակացությունը մեկը կլինի. նա տեսական ու փորձարարական առումով աշխատել է այնքան շատ, այնքան գիտելիքներ ու փորձ է կուտակել, որ կարող էր ցանկացած պահին տեխնիկայի ու արվեստի բնագավառում անցնել գործնական աշխատանքի: Նրա գիտական զբաղմունքներն ու փորձերը ճանապարհ էին հարթել միևնույն հաջողությամբ գործի անցնելու թե՛ տեխնիկայի, թե՛ արվեստի ոլորտում: Եվ մաթեմատիկան թե՛ մեկում, թե՛ մյուսում վճռական էր: Եթե Մորոյին հասցեագրված նամակը պատերազմի ժամանակ գրված չլիներ, հավանորեն, ռազմական տեխնիկայի ասպարեզում առաջարկներն այդքան ընդգծված չէին լինի, իսկ քաղաքացիական տեխնիկայի ու արվեստի բնագավառում առաջարկներն իրենց արժանի տեղը կգրավեին:

Մի խոսքով, այն գիտելիքները, որոնցով զինված Լեոնարդոն Միլան եկավ, վիթխարի էին և վերաբերում էին այլևայլ բնագավառների: Բայց ավելի հսկայական էր հնարավոր բոլոր ուղղություններով այդ գիտելիքներն ընդլայնելու, խորացնելու և համակարգելու նրա ձգտումը: Լեոնարդոյի մոտ ամեն ինչ շատ թե քիչ ցրված էր: Դա գործնական աշխատանքին չէր խանգարում, բայց արվեստագետն արդեն այն ժամանակ մտորում էր, որ եթե կուտակված գիտելիքները համակարգվեն, և դրանց «տրակտատի» ձև տրվի, ապա կշահի և՛ գործնական աշխատանքը, և՛ տեսական գիտությունը: Երկու ուղղություններով պետք է զարգանար Լեոնարդոյի գործունեությունը՝ նորանոր առարկաների ընդգրկում և արդեն ձեռք բերված գիտելիքների համակարգման փորձ:

Դրա համար պայմանները, թվում է, շատ բարեհաջող էին դասավորվել:

Լեոնարդոն այնքան հմայիչ մարդ էր, իսկ շնորհներից ու գիտելիքներից զատ, սալոնային բնույթի այնքան ընդունակություններ ուներ, որ, հենց արքունիքին մոտ կանգնեց, անմիջապես դարձավ ընդհանուրի սիրելին:

Միլանում արքունիքը արիստոկրատական էր: Այնտեղ, ինչպես Ֆլորենցիայում, չկար հանրապետության երկութականությունը պահպանող ամուր ավանդույթ: Սոցիալական պայմաններն էլ չէին հակազդում «խլական» արքունիք ստեղծելուն: Այստեղ ևս արդյունաբերությունն ու առևտուրը տնտեսության առաջատար ճյուղերն էին: Այստեղ ևս բուրժուազիան ամենաազդեցիկ հասարակական խումբն էր: Բայց ոչ այն չափով, որքան Ֆլորենցիայում: Միլանում արդյունաբերությունը երբեք այն-

քան ըստ իր արգասիքի, ծաղկուն չի եղել, որքան Ֆլորենցիայում ու Վենետիկում. Տեքստիլ արտադրությունը չէր կարող ոտք մեկնել տոսկանականի վերին:

Միլանը կարող էր հպարտանալ միայն իր զինագործական արհեստանոցներով: Եթե միլանյան դաշույնները գիջում էին տոլեդականին, ապա միլանյան գրահը ամբողջ Եվրոպայում մրցակից չունեց: Բայց Միլանի զինագործական արհեստանոցներն արտադրության իրենց բնույթով գտնվում էին ձեռքի աշխատանքի փուլում, և այդ պատճառով զինագործությունը չէր կարող, թեկուզև հեռավոր կերպով, այնպիսի լայն թափ տանալ, ինչպիսին ուներ տեքստիլ մանուֆակտուրան Ֆլորենցիայում:

Մյուս կողմից, Միլանում և նրա տերիտորիայում ազնվականությունը իր ձեռքին ավելի շատ հող էր պահպանել և իր տիրապետություններում ավելի շատ կալվածային իրավունքներ ուներ: Այդ մասին որոշակի խոսում է Մաքիավելլին: Եվ արդեն Վիսկոնտիի օրոք Միլանում արքունիք ձևավորվեց, որին Ֆրանչեսկո Սֆորցան այնքա՛ն ձգողական ուժ հաղորդեց: Նրա օրոք Վերածննդի մշակույթն սկսեց իր ծաղիկները շուայրբեն թափել այդ հինավուրց մարտական բույնի վրա, իսկ Գալեացցո Մարիան և Լոդովիկոն, հատկապես Լոդովիկոն, իրենց մայրաքաղաքը դարձրին Իտալիայի ամենափայլուն մշակութային կենտրոններից մեկը: Այնպես, ինչպես Մանտուան, Ֆերրարան և Ուրբինոն, որոնք կենդանի ու ամուր ֆեոդալական ավանդույթներ ունեցող պետություններ էին, Միլանը հրոշակվեց իր արքունիքով:

Քանի դեռ Չան Գալեացցոն շատ ջանքեր էր, իսկ Լոդովիկոն չէր ցանկանում ամուսնանալ ու պտտվում էր պալատական գեղեցկուհիների շուրջպարում, Միլանի արքունիքը ուներ արտակարգ անպարկեշտ բնույթ. Դա Վերածննդի բոլոր հրապուրանքներով փայլփլող, հանճարեղ արվեստագետներով անդադար զարդարվող ամուրիի փարթամ բնակարան էր: Արտաքննապես կյանքն այնտեղ կարգավորվում էր ինչ-որ ծիսակարգով, իրայց ըստ էության թագավորում էր անատակությունը՝ երբեմն նուրբ, իսկ երբեմն էլ երեսբաց ու կուպիտ: Բարբերն այնպիսին էին, որ՝ նույնիսկ ներողամիտ դատավորները գլուխներն էին տարուբերում, իսկ ազնիվ մարդու գլուխը պտտվում էր: Բայց քանի որ երբեք շողոքորթների ու պնակալեզների պակասություն չի զգացվում, ապա շատերը, օրինակ, պալատական բանաստեղծ, ֆլորենտացի Բեռնարդո Բելլինչոնին, գտնում էին, որ աշխարհում ավելի լավ անկյուն չկա, քան Միլանը, իսկ Եվրոպայի երկնակամարում չկա ավելի պայծառ ու շնորհատառ լուսատու, քան Լոդովիկո Մորոն: Հարգարժան հումանիստները հպարտ, գլուխները բարձր

քայլում էին պալատի դահլիճներով և լատիներեն ու հունարեն խոսքեր էին փոխանակում: Պատուհանի կամ սեղանի մոտ նստոտած ինժեներները միմյանց գծագրեր էին ցույց տալիս և կարկիճի սլաքները խրում մագաղաթյա թերթերի մեջ: Ժամանակ առ ժամանակ անթափանցելի, պետական դեմքերով հայտնվում էին կայսերական, ֆրանսիական, վենետիկյան, ֆլորենտական, նեապոլիտանական՝ շքախմբով շրջապատված դեսպաններն ու «հոնտորները»: Նրանք պետք է նկատեին ամեն ինչ, հատկապես այն, ինչ գաղտնի էր, և զեկուցեին իրենց տիրակալներին: Մանկավիճներն անաղմուկ ու արագ հայտնվում էին միջացքներում և սողում պատերի տակով, տեղ հասցնելով խիստ հրամաններն ու քնքուշ ուղերձները: Երեկոները ընկերուհիների ամբողջ ծաղկաբույլով հայտնվում էր շլացուցիչ գեղեցկուհի Չեչիլիա Գալլերանին՝ Մորոյի սիրուհին, և այնժամ ամբողջ պալատական ամբոխը, մոռանալով գործը, զրույցներն ու ամենօրյա հոգսերը, նետվում էր դեպի Մորոն ու նրա սիրուհին: Հասկանալի է, որ պետք էր հոգաձել ջահել, շատ գեղեցիկ դքսին, բայց առավել պետք էր սեփական հավատարմության մեջ վստահեցնել նրա հորեղբորը՝ Մորոյին:

Խորհրդակցություններին հետևում էին տոնախմբությունները, աշխատանքային կարճատև ցերեկներն ավարտվում էին երեկոյան ու գիշերային զվարճություններով: Հանդիսություններն ու աղմկոտ խրախճանքները հերթագայում էին և, չնայած քաղաքական հորիզոնն այնքան էլ անամպ չէր, անդադրում որոտում էին ուրախության փողերը: Լոդովիկոն հավատում էր, որ իր ինժեներներն ու կոնդոտիերները, եթե որևէ բան պատահի, իրեն փորձանքի մեջ չեն գցի: Եվ բոլորին օրինակ էր տալիս: Ոչ ոք զվարճությանն այնքան անհոգ չէր տրվում, ոչ ոք պալատական գեղեցկուհիների քնքշանքներն այնքան ազահորեն չէր ըմբռնում, ինչպես նա: Գանձարանը, որն այնքան ժլատ էր պետական ամենաանհրաժեշտ կարիքների համար վճարելիս, շատ շուտ էր, երբ հարկավոր էր պալատական խրախճանքներին ավելի փայլ տալ:

Ինչպե՞ս մտավ այդ կյանքի մեջ Լեոնարդոն: Չէ՞ որ Ֆլորենցիայում նման ոչինչ չկար: Մեդիչիի՝ *via Larga*-ում գտնվող, Միքելոցցոյի կառուցած, Բենոցցոյի որմնանկարներով ու Դոնատելլոյի քանդակներով զարդարված ընդարձակ բուրժուական պալատում արքունիք չկար: Հավաքվում էին Լորենցոյի մոր, Լուկրեցիա Տորնաբուոնիի հանգստասենյակներում: Հավաքվում էին հենց իր՝ Լորենցոյի սենյակներում, բայց հավաքվում էին առանց որևէ ծիսակարգի, պարզ, հասարակ, առանց ճոխության և շատ վայելույ: Դա չի նշանակում, որ Լորենցոն սուրբ էր: Բոլորովին էլ ոչ: Բայց նա զվարճանում էր անաղմուկ, տնից դուրս, որպեսզի չգա:

բացնի փքուն ու խիստ կնոջը՝ Կլարիչե Օրսիճիին: Լեոնարդոն, ինչպես և Ֆլորենցիայում ամեն մի բուրդ գգող, գիտեր, թե ինչպես են ապրում via Larga-ում գտնվող տանը, բայց նա այնտեղ մշտական մուտք չուներ, լավագույն դեպքում Լորենցոյի կանչով եղել էր մի քանի անգամ: Իսկ Միլանում նա իսկական պալատական ջրապտույտի մեջ ընկավ: Եվ պարզվեց, որ պալատական կյանքի համար նա ամենահարմար մարդն է:

Նա միայն արտաքինով արդեն համակրանք էր շահում և կիսատ պավորիչ էր: Այդ ժամանակներում իդեալական գեղեցկության մասին, ոչ միայն կանացի, այլև տղամարդկային, դատողություններն աշխարհիկ ու պալատական զրույցների սիրելի թեմաներից մեկն էր: Լեոնարդոն իդեալական գեղեցիկ մարդու կենդանի տիպար էր: Նա արդեն դուրս Լո եկել ջահել հասակից, բայց դեռևս հասուն տղամարդ չէր դարձել: Կյանքը ետում էր նրա մեջ, և թվում էր, բոլորի աչքերի առջև էին ծնվում այն բազմաթիվ տաղանդները, որոնք նրա մեջ այնքան ներդաշնակ միահյուսված էին և իր շուրջն անդիմադրելի հրապույր էին սփռում: Նա ուժեղ էր ու ճարպիկ՝ ֆիզիկական վարժությունների մեջ ոչ ոք նրա հետ չէր կարող մրցել: Նրա հայտնվելուն նախորդել էր խոշոր նկարչի ու բազմակողմանի գիտնականի փառքը: Նա սքանչելի երգում էր: Ձիու գլխի ձև ունեցող իր արծաթյա վիճը նվագելով, նա հաղթում էր բոլոր երաժիշտներին: Նա երաժշտության նվագակցությամբ հիանալի հորինում էր: Առիթի դեպքում կարող էր սոնետ կամ բալլադ գրել Բելլինչոնիից ոչ վատ, որը, միշտն ասած, առանձնապես դժվար բան չէր:

Նա անմիջապես հասարակության ուշադրության կենտրոնն էր դառնում, եթե, իհարկե, ցանկանում էր և չէր աշխատում մարդկանցից խուսափել. քմահաճույք,— ասում էին ոմանք, պչրանք,— ժպիտով նկատում էին տիկիճները, մարդամոտ չէ,— մոթմոթում էին մրցակիցները: Բայց եթե ընկերակցում էր պալատական տիկիճներին ու երկրպագուներին՝ թագավորում էր: Նա ուզածդ զրույցը վարելու վարպետ էր՝ լուրջ, թեթևամիտ, գիտական, դատարկ, և միշտ նույն փայլով: Նա, ըստ երևույթին, այդպիսի զրույցներին երբեմն պատրաստվում էր: Այդ են հաստատում նրա գրի առած «ֆացետները» և «մարգարեությունները»:

Ֆացետները շատ նման են նախօրոք հորինված անեկդոտների՝ այն հասարակությանը զվարճացնելու համար, որի հետ արքունիքում նա հաճախ էր շփվում: Թվում է, թե, երբ նրան խնդրում են որևէ բան պատմել, նա այնպիսի տեսք է ընդունում, ասես ինչ-որ բան է ուզում հիշել,— այդպես են անում բոլոր փորձված պատմողները,— և հետո սկսում է. «Մի

Ակարչի հարցրին, ինչո՞ւ նա իր կտավներում այդքան գեղեցիկ մարդիկ է նկարում, իսկ լույս աշխարհ է բերել տգեղ երեխաների: Այն պատճառով,— պատասխանում է Ակարչը,— որ Ակարները ես օրը ցերեկով եմ ստեղծում, իսկ երեխաներին՝ գիշերը»: Կամ էլ պատմում է մի ավելի անխայելուչ բան, և ոչ այնքան սեղմ: Տիկիները ամոթխած, բայց առանց վրդովմունքի, հովհարներով ծածկում են դեմքերը, իսկ տղամարդիկ շըրթունքները լիզելով քրքջում են, և բոլորը գոհ են:

Իսկ այն, ինչ նրա գրատումներում կոչվում է «մարգարեություն», մասամբ ոչ այլ ինչ է, քան սալոնային հանելուկ՝ երբեմն պարզ, երբեմն շատ խրթին: Դրանցից մի քանիսի պատասխանները մենք մինչև հիմա էլ չգիտենք: Ահա օրինակներ. «Մարդիկ շարտելու են սեփական սնունդը»: Դա ցանքն է: Կամ. «Ծառ մարդիկ, մոռանալով, թե ովքեր են իրենք և ինչպես են իրենց անվանում, որպես մեռածներ հայտնվում են այն քանի վրա, ինչը մեռածներից է պոկված»: Դրանք այն մարդիկ են, որոնք քնում են փետուրե անկողնում: Կամ. «Ծատերը, մեծ թափով օդ փչելով, կորցնում են տեսողությունը, իսկ շուտով՝ նաև մնացած զգացումները»: Այդ նրանք են, որոնք քնելուց առաջ փչելով հանգցնում են մոմը: Լեոնարդոն երբեմն այդ հանելուկներին որևէ փիլիսոփայական, հասարակական կամ քաղաքական երանգ էր տալիս: Եվ դա նույնպես անբռնազբոս ու թեթև էր անում:

Իսկ երբ պետք էր լուրջ գրույց վարել, նա շանադիր ուսումնասիրում էր գրուցակցին, որպեսզի միանգամից բռնի նրան ու ստիպի առարկաներին նայել իր՝ Լեոնարդոյի աչքերով: Բայց ինքը ոչ ոքի առջև չէր բացվում: Եվ մինչև վերջ էլ չբացվեց: Ըստ էության հիմա էլ, երբ արդեն կարդացել ենք համարյա այն բոլորը, ինչ մնացել է նրանից, ինչ այդքուն հատորներով նրա մասին գրել են թե՛ գիտնականները, թե՛ բանաստեղծները, երբ խորաթափանց ուղեղները գեղարվեստական, գիտական և կեղծգիտական, ընդհուպ մինչև ֆրեյդիզմը, բոլոր մատչելի մեթոդներով փորփրել են նրա հոգին, մենք իրապես չգիտենք, թե Լեոնարդոն որպես մարդ ով էր:

Արտաքին բոլոր տվյալներն ու փաստերը, որոնք բերվեցին և դեռ էլի կբերվեն, կենդանի մարդուն չեն պատկերում: Դրանք ավելի շուտ խոսում են այն մասին, թե ինչպիսին էր նա ցանկանում ցույց տալ իրեն, քան այն մասին, թե ինչպիսին էր իրականում: Մենք Լեոնարդոյին երբեք չենք բռնի անթույլատրելի որևէ արարք կատարելիս, ինչ-որ աֆեկտիվ վիճակում կատարած գործողության մեջ: Նա երբեք տախտակներ չի շարտի պապի վրա, որը եկել է անավարտ աշխատանքը դիտելու, ինչ-

պես արել է Միքելանջելոն, երբեք դաշույնով չի խփի իրեն զգվեցրած մարդու «վզի ու ծոծրակի հողի մեջտեղին», ինչպես Բենվենուտո Չելլինին, երբեք թանաքամանը չի շարտի սատանայի վրա, ինչպես Լյութերը: Նա միշտ տիրապետում է իրեն և խուսափում այն ամենից, որը նման է ընդհարման: Եվ դա ոչ այն պատճառով, որ պակասում է եռանդուն խառնրվածքը: Խառնվածքից զուրկ մարդը չէր կարող ո՛չ այդպիսի նկարիչ լինել, ո՛չ այդպիսի բազմակողմանի գիտնական, ո՛չ էլ ընդհանրապես մի մարդ, որը ինքնամոռաց կարող էր տարվել գիտական կամ գեղարվեստական պրոբլեմներով:

Ինչ-որ մեկն ասել է՝ որպեսզի մեծ մարդուն հասկանանք, հարկավոր է գիտենալ, թե նա ինչու՞մն է փոքր: Իսկ ինչո՞ւմն է Լեոնարդոն փոքր: Մեզ մնում է միայն բազմաթիվ տարբեր պարագաներ նշել, որոնք, մեր այսօրվա տեսակետով, լրջորեն նսեմացնում են Լեոնարդոյի կերպարը: Իսկ իր ժամանակի չափանիշներով դրանք նսեմացնո՞ւմ էին նրան: Առավելապես՝ ոչ: Ընդհակառակը, այն, ինչը նրան վեճի էր հանում իր ժամանակի հետ, հիմա մեզ բոլորովին էլ Լեոնարդոյին նսեմացնող չի թվում:

Այդ պատճառով էլ բարեխիղճ պատմաբանին մի բան է մնում. ուշադրությամբ հավաքել այն բոլոր փաստերը, որոնք օգնում են հասկանալու Լեոնարդոյին և չձգտել մինչև վերջ բացահայտել նրա կերպարը, քանի որ դրա համար բավարար նյութեր չկան:

Վեներտիկի հետ պատերազմը շուտով ավարտվեց, և Լեոնարդոյին հարկ չեղավ փորձել իր շնորհները բնաջնջման ասպարեզում: Ընդհանրապես նրա հարձակողական ու պաշտպանողական գյուտերից ոչ մեկը չգործադրվեց՝ ո՛չ հրանոթները, ո՛չ ականներն ու «բաբանները», ո՛չ տանկերը, քանզի այն, ինչ նա իր նամակի վեցերորդ կետում առաջարկում էր Մորոյին, ոչ այլ ինչ էր, քան տանկի առաջին գաղափարը: Բայց Մորոն նրան մոտիկից ճանաչեց և դարձրեց «դքսի ինժեներներից» մեկը և առաջին շրջանում նրան երկու լուրջ աշխատանք հանձնարարեց:

Առաջինը Միլանի միջնաբերդի, Castello Storzeseo, ամրացումն ու զարդարումն էր: Անհամար շինություններով, հզոր պարիսպներով, աշտարակներով ու խրամներով մի վիթխարի կառուցվածք էր դա, — որչ ժամանակի պաշարողական արվեստի մակարդակով համարվում էր աճանիկ: Պարիսպները, աշտարակները, ամրությունները, խրամները և շինությունները այնքան խորամանկորեն էին համակցված, պարիսպներն ու շինանդակ ամրությունները, որոնք իրար կապված էին վաթսուներկու հո-

ւալի կամուրջներով և ունեին հազար ութ հարյուր ամեն տեսակի հրաւորներ, այնքան ահեղ էին թվում, որ Մորոն բոլորովին հանգիստ էր: Նա՛ ոլորապտույտ, կողմնակի ճանապարհների վարպետը, խարդավանքի արվեստագետը, մոռացել էր, որ ամենաբարձր պարիսպները, ամենախոր խրամները, ամենաամուր բերդերը չեն կարող դիմանալ հարձակողական ամենապարզ ձևին՝ դավաճանությանը:

Քանի դեռ, չնայած երկինքը բոլորովին էլ անամպ չէր, ուղմակրան ամպրոպը լուել էր և, թվում էր, երկար ժամանակով, Լեոնարդոն պետք է հոգար ոչ այնքան ամբացնելու, որքան զարդարելու մասին. չէ՞ որ կաստելլոյում էին գտնվում նաև այն պալատները, ուր ապրում էին և՛ դուքսը, և՛ Մորոն, և՛ դքսի մտերիմները, և՛ Մորոյի խորհրդականները, և՛ Չեչիլիա Գալլերանին՝ Մորոյի փոքրիկ որդու հետ, և նրա ավագ դուստրը՝ Բիանկա Սֆորցան, նույնպես ապօրինի ծնունդ, որը հետագայում ամուսնացավ կոնդոտիեր Գալեսցո Սանսեվերինոյի հետ: Այնտեղ էին գտնվում և՛ զինապահեստները, և՛ դիվանը, և՛ դրամատունը, և՛ նշանավոր «Գանձերի աշտարակը», ուր Լոդովիկոն՝ Եվրոպայի ամենահարուստ տիրակալներից մեկը, պահում էր իր թանկարժեք իրերը:

Սակայն երբ Լեոնարդոյին որևէ աշխատանք էր հանձնարարվում, նա ինքն էր անձամբ մշակում պլանը, շատ էլ հաշվի չնստելով պատվերի պայմանների հետ: Կաստելլոն վիթխարի էր, ինժեների և ճարտարապետի համար այնտեղ շատ գործ կար: Լեոնարդոն վճռեց, որ հարկավոր է ստուգել ամրությունների համակարգը, իսկ հետո միայն մտածել նրա զարդարման մասին: Նա զբաղվեց ճակատամասով, որոշեց յլոր գմբեթով մի բարձր աշտարակ կառուցել և այն ավելի ներդաշնակ դարձնել: Այդ աշտարակի ֆոնի վրա դիմաստիան հիմնադրողի արձանը ավելի տպավորիչ կլիներ: Հետո Լեոնարդոն զբաղվեց խրամների ու ներքին պարիսպների համակարգի վերանայումով՝ ձգտելով դրանք ավելի հզոր դարձնել: Նա մտածեց պարիսպների մեջ ավելի գործնական ներքին անցուղիներ պատրաստել: Մի խոսքով, վերակառուցման սխեման բացառիկ հիմնավոր էր:

Իրան զուգընթաց Լեոնարդոն գլուխ էր կտտրում հին, բայց դեռևս շատ հրատապ հարցի վրա՝ ինչպե՛ս ավարտել Միլանի տաճարի շինարարությունը: Չէ՞ որ այդ վիթխարի շինարարության ամեն մի փուլը ուղեկցվում էր սուր պայքարով՝ գերմանական ու իտալական ճարտարապետների միջև տեղի ունեցող անընդհատ վեճերով ու ընդհարումներով: Միլանի տիրակալներ Վիսկոնտին ու Սֆորցան մերթ մի, մերթ մյուս կողմ էին հակվում:

Այն պահը, երբ Մորոն Լեոնարդոյին առաջարկեց զբաղվել Միլանի տաճարով, շրջադարձային էր. հենց նոր էին քշել գերմանացի բոլոր վարպետներին և հրավիրել իտալացի Լուկա Ֆանչելլիին: Դա 1487 թվականի հուլիսին էր: Մորոն տաճարի ծածկի նախագիծ պատվիրեց ոչ միայն Լեոնարդոյին, այլև իր մոտ ծառայող մյուս ճարտարապետ-ինժեներներին, այդ թվում՝ Պիետրո դա Գորգոնձոլային և Բրամանտեին: Լեոնարդոն առաջինը նախագիծ ներկայացրեց: Նրա նախագիծը ենթադրում էր խոշոր, սլաքանման գմբեթ, արտաքինից զարդարված գոթական աշտարակներով: Լեոնարդոն այդ նախագծի համար հոնորար էլ ստացավ: Հետո իր սեփական ցանկությամբ, բայց ոչ շինարարական խորհրդի յուցումով, նախագիծը վերամշակեց: Հետո... Հետո դադարեց տաճարի ու նրա գմբեթի մասին մտածելուց: Նրան ուրիշ գործեր հրապուրեցին:

Հասավ ժամը, երբ դուքս Զան Գալեացցոն պետք է ամուսնանար իր հարսնացուի հետ, որ նշանված էր դեռ երեխա ժամանակ: Դա Իզաբելլա Արագոնցին էր, նեապոլիտանական թագավոր Ալֆոնսոյի ու Լոդովիկոյի քրոջ՝ Իպոլիտա Սֆորցայի դուստրը: 1487 թվականի փետրվարին դեռատի դքսուհին հարուստ օժիտով և ճոխ շքախմբով ժամանեց Միլան ու հանդիսավոր պատկվեց երիտասարդ դուքսի հետ: Լեոնարդոն պետք է հոգար, որ տոնախմբությունը, հանդիսությունները արժանի լինեին Միլանի արքունիքին ու նրա իսկական տիրոջը՝ Մորոյին: Բելլինչոնին բանաստեղծություններ գրեց, ուր պատկերում էր, թե ինչպես բոլոր մոլորակները, մեկը մյուսի ետևից, հայտնվում են նորապսակներին ու շնորհավորում: Լեոնարդոն սարք պատրաստեց, որը ցույց էր տալիս, թե ինչպես յոթ մոլորակները պտտվում են երկնականարում և, հերթով Երկիր իջնելով, երիտասարդների առջև կարդում են Բելլինչոնիի շնորհավորական բանաստեղծությունները: Մոլորակները ներկայացնում էին հստակ սովորեցրած մարդիկ, որոնց համար, պետք է կարծել, սարսափելի էր, երբ Կաստելլոյի մեծ դահլիճի բարձր երկնականարի տակ պտտվում էին Լեոնարդոյի սարքի միջոցով:

Հանդիսությունները շատ էին, և տոնախմբությունները երկար շարունակվեցին:

Միլանում Իզաբելլայի հայտնվելը ընդհանրապես ավելացրեց Լեոնարդոյի աշխատանքը: Դքսուհուն այսօր լոգարան է պետք, որը և՛ սանդղ, և՛ տաք ջուր ունենա: Լեոնարդոն կտուցում է: Վաղը հարկավոր է նկարագարդել սնդուկներն ու պահարանները, որոնց մեջ դքսուհին իր զգեստներն է պահում: Լեոնարդոն դրանք ծածկում է զարմանալի զարդանկարներով:

Դքսուհին ավելի ու ավելի հաճախ է դիմում նրան և բոլոր նրանց, ովքեր կարող են թեկուզ մի որևէ հաճույք պատճառել իրեն. նրա ընտանեկան կյանքը չափազանց տխուր դասավորվեց: Ջան Գալեացցոն, որին Մորոն դաստիարակել էր այնպես, ինչպես իրեն էր ձեռնառու և իր հեռավոր ծրագրերին համապատասխան, մեծացել էր որպես ամենատարրական հաճույքներից, գլխավորապես որսորդությանն ու խնջույքներից նվիրված մարդ: Նրան բացարձակապես խորթ էին մտավոր հետաքրքրությունները: Իզաբելլան, չնայած ջահելությանը, մեծ ավյունի տեր, արժանապատվությամբ լի և արագոնցու հպարտություն ունեցող կին էր: Նա անմիջապես հասկացավ, թե ինչպիսի դեր է խաղում իր ամուսինը, անմիջապես տեսավ, թե ով է Միլանի իսկական տիրակալը: Երբ նա ամուսնու հետ, Լոդովիկոյի ուղեկցությամբ անցնում էր Միլանի փողոցներով, ժողովուրդը գոռում էր «Մո՛րո, Մո՛րո», և ոչ թե «Duca»¹, ինչպես Մարիա Գալեացցոյի ու Ֆրանչեսկոյի օրոք էր: Նա որոշեց վերադաստիարակել ամուսնուն և տալ նրան իրավամբ պատկանող տեղը: Բայց դա ժամանակ էր պահանջում, և Իզաբելլան մտածեց սկզբում ըստ արժանվույն կահավորել ամուսնու ու իր հարկաբաժինները: Դրա համար նրան անհրաժեշտ էր նկարիչների օգնությունը, իսկ նկարիչների մեջ, — դա նույնպես նա շատ շուտ հասկացավ, — առաջին տեղը գրավում էր Լեոնարդոն:

Լեոնարդոն չէր կարող մերժել դքսուհուն, երբ նա, նույնիսկ այնպիսի մանրուքների համար, ինչպես լոգարանն էր կամ նման մի բան, դիմում էր նրա օգնությանը: Այն ժամանակներում նկարիչը, նույնիսկ ամենախոշորը, քանի որ ծառայում էր արքունիքում, պետք է աներ այն բրտորը, ինչ պահանջում էին: Ի դեպ, Իզաբելլան այնքան սիրալիր էր, այնքան ջահել, հրապուրիչ, և Լեոնարդոն այնքան անսխալ էր կռահում դքսուհու՝ ընտանեկան ու քաղաքական կյանքում ապրած բոլոր հիասթափությունները, որոնք նրա մեջ պայթու էին զարթեցրել մանրուքների հանդեպ, որ սիրով բավականություն էր պատճառում երիտասարդ կնոջը: Բայց, իհարկե, դա նրան ճնշում էր, և առաջին իսկ պատեհությունն օգտագործում էր, որպեսզի խուսափի այդպիսի պարտականություններից:

1490 թվականի հունիսին նա Պավիայից հրավեր ստացավ մեկնելու այնտեղ ու իր կարծիքը հայտնելու տեղի տաճարի շինարարության առթիվ: Եվ միայն նա չէր, որ այդպիսի հրավեր ստացավ: Այդ ժամանակ Միլանում էր ապրում Լոդովիկոյի ջանքերով այնտեղ տեղափոխված

¹ Duca — դուքս:

Ակարիչ ու գիտնական, Իտալիայում ուազմական ինժեներության լավագույն մասնագետ համարվող, սինցի ծերուկ Ֆրանչեսկո դա Ջորջո Մարտինին: Լեոնարդոն ծանոթացավ նրա հետ, և, չնայած Ֆրանչեսկոն երեսուն տարով մեծ էր, նրանք մտերմացան: Նրանց միավորում էր գիտական հարցերով հրապուրվելը: Ծերուկի փորձն ու գիտելիքները, երիտասարդի հանճարը, որ ուղղված էին միևնույն խնդիրներին, առանց դժվարության ընդհանուր հող գտան: Երկուսն էլ ուրախությամբ պատրաստվեցին Պավիա մեկնելու: Վաղ ամառ էր, լոմբարդական ծաղկուն հարթավայրը երփներանգ էր, շատ շոգ չէր, և Լեոնարդոն ու Ֆրանչեսկոն, աշակերտների ու ծառաների ուղեկցությամբ, ձիեր հեծած, անշուսպ գնում էին: Լեոնարդոն իր հետ վերցրել էր երկու աշակերտ՝ Մարկո դ'Օջոնեին ու Անտոնիո Բոլտրաֆիոյին, որոնք նրա մոտ, Միլանում, հայտնեցվել էին Ատալանտի գնալուց հետո, ինչպես նաև պատանի Ջակոմոյին:

Երբ Պավիա հասան, ծերուկ Մարտինին, ինչպես միշտ, շատ գործնականորեն անցավ աշխատանքի: Նա ծանոթացավ կառույցին, ուսումնասիրեց, կարծիք կազմեց, թե ինչն է լավ, ինչը՝ վատ, տվեց իր եզրակացությունը, և կարճ ժամանակում ավարտելով իր գործը, արածի «սմար հոնորար ստացավ ու վերադարձավ Միլան: Նա գիտեր ժամանակի արժեքը և ամբողջ կյանքում այդպես էլ գործում էր: Իսկ Լեոնարդոն մինչև դեկտեմբեր մնաց Պավիայում, տանարի մասին քիչ էր մտածում, եթե ընդհանրապես մտածում էլ էր, Ակարեց պավիական ուրիշ կառույցներ, որոնք նրան հետաքրքիր էին թվում, մեկնեց Տիչինոյի ափերը, որպեսզի ուսումնասիրի ջրի շարժումը, գետից հանեց երկար տարիներ ջրում մնացած կաղնու ու լաստենու կոճղեր և ջանում էր հասկանալ, թե ինչու կաղնեփայտը սևանում է, իսկ լաստենու փայտը դառնում է վարհագույն: Հետո այցելում էր համալսարան, ժամերով նստում նրա գրադարանում, գնում բարեկամների մոտ, որոնք քիչ չէին: Ընթերցանության ու գրույցների միջոցով նա շատ բան արեց իր մաթեմատիկական ու ռպտիկական գիտելիքները խորացնելու համար:

Պավիայից նրան ետ կանչեց դքսի քարտուղար Բարտոլոմեո Կակոյի նամակը, որով պահանջվում էր, որ Լեոնարդոն շտապ Միլան վերադառնա առաջիկա կրկնակի հարսանիքի առիթով. Լոդովիկո Մորոն ամուսնանալու էր Ֆերրարայի դուքս Էրկոլե դ'Էստեի դուստր Բեատրիչեի, իսկ նրա եղբայր Ալֆոնսո դ'Էստեն՝ Ջան Գալեացցոյի քրոջ՝ Աննա Սֆորցայի հետ: Այդպիսի նամակներ ստացան նաև Միլանի արքունիքում ծառայող և այդ պահին այնտեղից բացակայող բոլոր Ակարիչները:

Ալֆոնսոյի հարսանիքը Աննա Սֆորցայի հետ բոլոր տեսակետներով անցողիկ ու աննշան իրադարձություն էր: Դրա վրա այն ժամանակ էլ հատուկ ուշադրություն չդարձրին. Ալֆոնսոն, չնայած Ֆերրարայի գահի ժառանգորդն էր, տասնչորս տարեկան տղա էր: Աննան երեք տարով մեծ էր, բայց նա ո՛չ գեղեցկությամբ էր փայլում, ո՛չ էլ ներքին բարեմասնություններով: Ամբողջ ուշադրությունը նվիրված էր Միլանի իսկական տիրակալի ապագա կնոջը:

Բեատրիչե դ'Էստեի տասնհինգ տարին դեռ չէր լրացել, երբ 1491 թվականի հունվարին նրան պատկեցին Մորոյի հետ: Փեսան ու հարսը, որոնք վաղուց էին նշանված, իրար ճանաչում էին միայն նամակներով, որ նրանց անունից գրում էին պալատական բանաստեղծները, ինչպես նաև գեղանկարչական ու քանդակային դիմանկարներով, որ ժամանակ առ ժամանակ Միլանից ուղարկում էին Ֆերրարա և Ֆերրարայից՝ Միլան: Նրանց ոչ մի զգացմունք չէր կապում: Եվ որտեղի՞ց պետք է հայտնվեր: Մորոն սիրում էր Չեչիլիային, իսկ Բեատրիչեն միայն նոր էր բաժանվել իր տիկնիկներից, բայց բաժանվե՛լ էր արդյոք: Եվ, այնուամենայնիվ, այդ աղջնակը կարողացավ շատ շուտով Միլանի իսկական տիրուհին դառնալ: Նրա պահանջով Չեչիլիան հեռացվեց Կաստելլոյից: Մորոն շուտափույթ նրան ամուսնացրեց:

Բեատրիչեին ավելի դժվարությամբ հաջողվեց մյուս խնդիրը: Չէ՞ որ դքսուհին նա չէր, այլ իր զարմուհին՝ Իզաբելլան: Իզաբելլան ապրում էր Կաստելլոյի գլխավոր դղյակում: Բոլոր տոնախմբություններում առաջին տեղը պատկանում էր նրան: Եվ Բեատրիչեն նկատեց, որ Իզաբելլան աշխատում է իր անհոգ ու անատակ ամուսնուն արժանապատվության զգացում ներարկել և ստիպել պայքարելու իր իրավունքների համար: Իսկ Բեատրիչեի երակներում նույնպես արագոնցու հպարտ արյուն էր հոսում. մայրը Իզաբելլայի հարազատ հորաքույրն էր: Նա վաղուց գիտեր, որ իշխանությունը փաստորեն պատկանում է իր ամուսնուն, որ Ջան Գալեսցոն խաղալիք է, և նա ձեռնամուխ եղավ արդարության վերականգնմանը: Չարմուհիների միջև խուլ պայքար սկսվեց, օրեցօր ավելի ու ավելի համառ, բայց արտաքինից շատ մեղմ ձևերով, հաճույքների մրրիկի, անվերջանալի տոնախմբությունների մեջ, որոնք Բեատրիչեի հայտնվելով թագավորում էին արքունիքում: Եվ այդ տոնախմբությունները զարդարելու համար նկարիչներն ամենաանհրաժեշտ մարդիկ էին:

Լեոնարդոյին, ինչպես նաև մյուսներին, բայց նրան՝ ավելի շատ, ներգրավեցին այդ գործերում: Բեատրիչեն ավելի պահանջկոտ էր, քան

Իզաբելլան, և անհնարին էր դիմադրել ոչ գեղեցիկ, բայց գրավիչ ու շատ սիրալիր այդ ինքնակամ կին-երեխային: Երբ իր խնդրանքներով կաշում էր Լեոնարդոյին, սա ենթարկվում էր, բայց սպասում էր, որ որևէ երջանիկ առիթ, ինչպես Պավիա հրավիրվելն էր, իրեն կազատի մահ Բեատրիչեի անվերջանալի քմահաճույքներից: Առիթը ներկայացավ, և դա պետք է որ Լեոնարդոյի համար շատ հաճելի լիներ. Մորոն սկսեց պնդել, որ նա լրջորեն զբաղվի հոր հուշարձանով:

Երբ Լեոնարդոն արժանացել էր դքսության ինժեներների կոլեգիայի անդամը լինելու պատվին, պատերազմ էր, հետո սկսվեց ժանտախտը: Մորոն հոգսերով էր կլանված: 1486 թվականին ամեն ինչ խաղաղվեց, և Մորոն սկսեց պահանջել: Լեոնարդոն պետք է նրան պատասխաներ: «Ինձ շատ տհաճ է,— գրել է նա,— որ, ստիպված լինելով վաստակել սպրուստս, ես պետք է ընդհատեմ այն աշխատանքը, որը ձերդ պայծառափայլությունը մի ժամանակ հանձնարարել էր ինձ, և զբաղվել այս կամ այն մանր գործերով»:

Նա գործի անցավ, բայց, ինչպես միշտ, նրան գրավեցին կավե մոդելը պատրաստելու ժամանակ ծնված բազմաթիվ գիտական հարցերը: Գործն առաջ չէր գնում: Անցան տարիներ: 1489 թվականին Լոդովիկոն, կասկածելով, թե Լեոնարդոն ընդհանրապես գործն ավարտին չի հասցնի, Լորենցո Մեդիչիից խնդրեց մի այլ վարպետ ուղարկել: Իմանալով այդ մասին, Լեոնարդոն մոդելի վրա աշխատանքն արագորեն ավարտեց ու խոստացավ, որ կավե արձանը կարելի կլինի ցուցադրել Մորոյի ու Բեատրիչեի հարսանիքին: Բայց 1490 թվականին նա նոր միտք հղացավ և սկսեց ամեն ինչ վերամշակել: Հետո մեկնեց Պավիա և այնտեղ ապրեց կես տարի՝ մոռանալով «Հեծյալի» մասին: Լոդովիկոյի ամուսնությունից հետո նա վերադարձավ Միլան ու ընկավ Բեատրիչեի քնքուշ գեղության մեջ, և միայն այն ժամանակ, երբ արքունիքում ևս մի նոր ամուսնության հեռանկար հայտնվեց, նա պետք է խոստանար, որ մոդելը կավարտի:

Մաքսիմիլիան կայսրը, փողի կարիք զգալով ու գայթակղված մեծ օժիտով, որը նրան խոստացել էր իր պլանները փայփայող Լոդովիկոն, հարսնախոսեց Բիանկա Մարիա Սֆորցային, Ջան Գալեացցոյի մյուս քրոջը, որը մի տարով մեծ էր Աննայից: Հարսի ետևից պետք է գային 1493 թվականի դեկտեմբերի 1-ին, և Լեոնարդոն պարտավորվեց հասարակական ցուցադրման դնել եթե ոչ արձանը, ապա մոդելը: Այս անգամ նա խոստումը կատարեց: Կայսեր դեսպանները Միլան ժամանեցին ընդմեջների վերջին, իսկ դեկտեմբերի սկզբին Բիանկա Մարիան ապփա-

կան ձյունապատ կիրճերով շարժվեց «ցանկալի ամուսնուն» ընդառաջ Եվ արձանը,— արդեն կալից,— կանգնած էր Կաստելլոյի հենց այն հրապարակում, որը Լեոնարդոն պատրաստել էր դրա համար: Հիացմունքն ընդհանուր էր, բայց մենք զրկված ենք միլանցիների հետ այն կիսելուց, որովհետև արձանը բրոնզից չձուլվեց, իսկ մոդելը ոչնչացավ: Լեոնարդոյի ալբոսներում հուշարձանի մի քանի գծանկարներ կան, բայց անհնարին է ամենայն վստահությամբ ասել, թե դրանցից որն է մոդելի համար հիմք դարձել: Ըստ երևույթին Լեոնարդոն, այնուամենայնիվ, վերջնականապես կանգ է առել այն տարբերակի վրա, որը դուքս Ֆրանչեսկոյին պատկերում է ավելի հանգիստ դիրքով և ոչ թե ծառու եղած ձիու վրա, ինչպես սկզբում հղացված էր:

Իզաբելլայի և հատկապես Բեատրիչեի հայտնվելով Միլանի արքունիքի մթնոլորտը փոխվեց: Այն դադարեց ամուրիի տուն լինելուց: Եկան տիրուհիները: Խիստ դարձավ հանդիսակարգը, դաժան՝ վարվելակարգը: Տարբերությունը, ըստ էության, մեծ չէր: Մորոն, որը շատ կապվեց իր ջահել կնոջը, կապը չկտրեց Չեչիլիայից, չնայած սա փոխադրվել էր իրեն նվիրած փոքրիկ դղյակը և ամուսնացել: Մորոն նրանից բաժանվեց ոչ այն պատճառով, որ ցանկանում էր հաճելի բան անել Բեատրիչեին, այլ որովհետև սիրահարվել էր մի ուրիշ կնոջ՝ Լուկրեցիա Կրիվելլիին, Բեատրիչեի շքախմբի տիկիներից մեկին:

Այն ժամանակ դա սովորական բան էր, և Բեատրիչեն, որը հասել էր Կաստելլոյից Մորոյի տարփուհու հեռացմանը, հարցն ավելի չէր խորացնում: Նրա համար ավելի կարևոր էր Միլանի իրական տիրուհու իր դրությունը հաստատելը: Նա փաստորեն աստիճանաբար հասավ դրան, իսկ երբ Բիանկա Մարիան կնության տրվեց կալսերը, Մաքսիմիլիանը Լոդովիկոյին դքսություն շնորհեց՝ պայմանով, որ այդ շնորհագիրը մինչև Չան Գալեացցոյի մահը չհրապարակվի: Ծնորհագիրը, մի խոսքով, գահը խլում էր ոչ թե դքսից, այլ նրա փոքրիկ որդուց՝ Ֆրանչեսկոյից: Իրա դիմաց կալսրին որպես օժիտ վճարվելիք 300 հազար դուկատի վրա ավելացվեց ևս 10 հազարը: Բեատրիչեն կարող էր հանգիստ լինել: Միակ բանը, որ նրան մտահոգում էր, այն էր, որ Չան Գալեացցոն կարող է երկար ապրել: Նա անհամբեր կին էր: Սակայն հազիվ թե հիմք ունեն այն լուրերը, որոնց այն ժամանակ հավատում էին բոլորը՝ իբր նա դքսի վախճանն արագացնելու միջոցը գտավ: Չան Գալեացցոն, ըստ էության, ոչնչով չէր խանգարում նրան Միլանի տիրուհին լինելու:

Եվ նա կարողանում էր տիրուհի լինել: **Երբեք**, ո՛չ առաջ, ո՛չ հետո, միլանյան արքունիքը այդքան մեծաշուք չի եղել: Երբեք կյանքն այդպի-

սի համատարած տոն չի եղել, ինչպես Բեստրիչեի կարճատև իշխանության օրոք: Եվ երբեք համատարած պալատական տոնախմբության պերճությունը այդքան իսկական գեղեցկությամբ ու այդպիսի սքանչելի ճաշակով ներծծված չի եղել:

Գեղեցիկ ու նրբին էր ամեն ինչ՝ շինությունների հարդարանքը, սենյակների պերճանքն ու կահավորումը, կահկարասիների ձևերը, կանանց զգեստները, կառքերի ու ձիերի զարդարանքը, ամեն ինչ՝ մինչև որսորդական բազեների գլուխներին հազգվող թասակները, դքսի սեղանի աղամանները, մինչև մանկավիհների մուճակների ճարմանդները: Բեստրիչեն ինչ-որ մուլագար կրթով էր տրվում զվարճությանն ու ուրախությանը: Նա կարողանում էր այդ որսորդությունների, ձիարշավների, թատերական հանդեսների, պարահանդեսների անվերջանալի հեղեղի մեջ ներգրավել բոլորին, նույնիսկ Իզաբելլային, որը նրան չէր ներում առաջատար դերի համար, նույնիսկ Լոդովիկոյին, որը նրա պատճառով միշտ չէ, որ կարող էր ավարտել ֆրանսիական դեսպանի հետ գաղտնի գրույցը կամ Վենետիկ ուղարկվող «հոեաորին» տրվող կարևոր հրահանգը:

Խելացնորության մեջ էին բոլորը, որովհետև ամենից ավելի խելացնորը Բեստրիչեն էր: Հատկապես, եթե տոնախմբությունը ոչ թե Միլանում էր տեղի ունենում, այլ շրջակայքում՝ Պավիայում, Վիջելանոյում, Արիատեգրասոյում: Լոդովիկոն, որպեսզի զվարճացնի մանկամարդ կնոջը, կարող էր անել ամենաանհնարին բաները: Նա գյուղացիներին պատվիրում էր բռնել ամեն տեսակի տափաստանային ու անտառային կենդանիներ՝ վայրի կատուներ, աղվեսներ, բորենիներ, գայլեր և բաց թույնել Ֆերրարայի դեսպան, տարիքն առած ու ոչ այնքան խիզախ Տրոտիի քաղաքամերձ դղյակում, իսկ երբ սա զվարճություններից հոգնած տուն էր վերադառնում, իր պահարաններում, մահճակալի ու սեղանների տակ մի ամբողջ զազանանոց էր գտնում. զազանները մոնչում էին, հաչում, կծում: Բեստրիչեն գոհ էր, իսկ Մորոյին հենց դա էր պետք:

Լեոնարդոն քաղաքամերձ այդ զվարճանքներից հաճախ էր խուսափում, բայց երբ արքունիքը Միլանում էր, նա շարունակում էր հասարակության հոգին մնալ: Այդ բոլորին ականատես Միլանի տարեգիր Բերնարդինո Կորիոն նկարագրում է. «Վենետիկի ու Միներվայի միջև՝ այնպիսի մրցություն էր սկսվել, որ յուրաքանչյուրը ձգտում էր, որքան հնարավոր է, կշեռքի նժարն իր տարերքի կողմը թեթել: Բոլոր կողմերից Կուպիդոնի ճամբարն էր հոսում զմայելի երիտասարդությունը: Հայրերը այնտեղ էին ուղարկում իրենց դուստրերին, ամուսինները՝ կանանց, եղբայրները՝ քույրերին, և այդպիսով, շատերը, ոչնչի մասին չմտածելով,

տրվում էին սիրո շուրջպարին, և դա համարվում էր զարմանահրաշ մի րան, եթե որևէ մեկը դրա համն զգացել էր»:

Այսպես պերճախոս, չնայած նաև բավականին երկիմաստ են նկարագրվում Վեներայի ու նրա որդու սխրանքները:

Ահա և Միներվան: «Այնտեղ հավաքվել էին բոլոր արվեստների ու գիտությունների ամենանշանավոր մարդիկ: Կային հունարենի գիտակներ, լատիներեն բանաստեղծության ու արձակի արվեստագետներ, մուսային սիրելի բանաստեղծներ, արձանագործության վարպետներ, առաջնակարգ նկարիչներ, որոնք բոլորն էլ եկել էին հեռավոր երկրամասերից: Երգերն ու տարբեր նվագարանների հնչյունները այնքան քաղցր էին և այնպես ներդաշնակ, որ թվում էր, թե դրանք երկնքից էին այդ հոշակապ արքունիքը հասնում»:

Լեոնարդոն Միներվայի պալատիների (ասպետների) զորախմբում էր: Լինելով քանդակագործ ու նկարիչ, առաջիններից առաջինը, եոզիչ ու երաժիշտ, պերճախոս հուկտոր ու գրավիչ պատմող, բանաստեղծությունների հանպատրաստից անմման հորինող և սալոնային սրախոս, հանդեսների կազմակերպիչ, վիթխարի ճաշակի տեր,— նա ամեն ինչի կենտրոնում էր: Պալատական մանրուքների համար նրան անընդհատ կտրում էին ինժեներական, շինարարական, արձանագործական, գեղու-նկարչական մեծ գործերից: Պարզապես հրավիրում էին արքունիք՝ պալատական ամբոխին զվարճացնելու համար, և արվեստագետը պետք է ենթարկվեր:

Նրա տեսրակներում «մարգարեությունների», «արտահայտությունների», «առակների» ու «ֆացետների» թիվն ավելի ու ավելի էր շատանում, և նա սկսեց նյութեր կուտակել նաև լուրջ գրույցների համար: Դրանից բացի, նա ստիպված էր նկարել կառավարող ընտանիքի անդամների, պալատական երկրպագուների ու առանձնապես տիկնանց դիմանկարները: Մենք գիտենք, որ Սանտա Մարիա դելլե Գրացիե եկեղեցու, այն եկեղեցու, ուր «Խորհրդավոր ընթրիներն» է, երկու որմնանկարներում նա նկարել է Լոդովիկոյին իր ավագ որդու և Բեատրիչեին՝ կրտսերի հետ: Այդ տարիներին նա նկարեց Լուկրեցիա Կրիվելլիի դիմանկարը, և եթե Լուվրի «La belle Ferroniere»-ում պատկերածը Լուկրեցիան էլ չէ, ապա դիմանկարը պետք է Լեոնարդոյի գործը համարել: Ո՛չ աշխարհիկ պարտականությունները, ո՛չ մանր նկարչական գործերը, ո՛չ ինժեներական ու ճարտարապետական աշխատանքները Լեոնարդոյին չխանգարեցին իր ուժերը նվիրաբերել նաև լուրջ գեղանկարչական գործերին, որոնց մեջ անկասկած հասունացավ նրա ոճը և հասունացավ նաև ինքը որպես նկարիչ:

Ֆլորենտական «Մոգերի երկրպագությունից» հետո առաջին այլ-
պիսի գործը «Աստվածամայրը քարանձավումն» է, որի շուրջ այնքան
շատ վեճեր են եղել: Ծառ են վիճել, ինչպես միջոտ, թե արդյոք նկարը
Լեոնարդոյի վրձնի՞ն է պատկանում: Հարցը բարդանում է նրանով,
որ նկարը գոյություն ունի երկու օրինակով՝ մեկը այժմ Լուվրում է, մյուսը՝
Լոնդոնի Ազգային պատկերասրահում, և երկուսն էլ Միլանից են տալով:

Երկուսից ո՞րն է բնօրինակը: Երկո՞ւսն էլ, մե՞կը, թե՞ ոչ մեկը: Եր-
կուսի օգտին էլ շատ փաստարկներ կան:

Լուվրում գտնվողի իսկության օգտին, բացի շատ համոզիչ ոճական
տվյալներից, խոսում է նաև այն փաստը, որ Լեոնարդոյի կենդանության
ժամանակ նկարը պատկանել է Ֆրանցիսկ I-ին: Գուցե թագավորը հա-
ստացել է նկարչից, և արդեն այն ժամանակ դա նրա ստեղծագործու-
թյունն է համարվել: Լոնդոնյան օրինակի վրա հրեշտակի ցուցամատի
հանելուկային բացակայությունը, որի բացատրման համար այնքան շատ
սրամտություններ են ծախսվել, դեռևս փաստարկ չէ ի վնաս փարիզ-
յանի:

«Լոնդոնյան աստվածամայրը», որի ոճական քննությունը Լեոնար-
դոյի վրձնի հետքեր հայտնաբերելն է միայն տիրամոր ու հրեշտակի
դեմքերին, գուրկ է նաև այն փայլուն անձնագրից, որն ունի փարիզյանը՝
լոնդոնյանի մասին եղած պատմությունը չի գալիս հասնում անմիջա-
կանորեն նկարչին: Լոնդոնյան տարբերակը, ըստ երևույթին, հիմնակա-
նում Ամբրոջո դի Պրեդիսի գործն է:

Նկարը վիթխարի հետաքրքրություն է ներկայացնում ոչ միայն
իբրև արվեստի գործ, այլև իբրև Լեոնարդոյի՝ որպես նկարիչ աճելու
շրջափուլ:

«Մոգերի երկրպագության» մեջ Լեոնարդոյի տեսական-գիտական
աշխատանքները դեռևս չէին տվել այն արդյունքները, դեպի որոնք, գի-
տական փորձն ու գեղարվեստական որոնումները միահյուսելով, գիտապ-
ցաբար գնում էր նա: Այդ նկարում նա կտրվեց տոսկանական արձանա-
գրային ռեալիզմի առանձնահատկություններից, բայց դեռևս իտալական
գեղանկարչությանը չտվեց այն նորը, որը պետք է բարձրագույն աստի-
ճանի հասցներ: «Աստվածամայրը քարանձավումն»-ը այդ ուղղությամբ
առաջին լուրջ քայլն էր: Նկարը, անկասկած, պատկանում է Լեոնարդոյի
միլանյան կյանքի առաջին շրջանին, այլ ոչ թե երկրորդին, ինչպես նախ-
կինում կարծում էին, և, ի դեպ, ոչ թե 90-ական թվականների վերջերին,
այլ 80-ական թվականների կեսերին: Նկարում դեռևս ֆլորենտական
նկարելակերպի հետքեր կան: Ֆոնը չափից ավելի է լեցուն բնանկարու-

յին մոտիվներով և խանգարում է հիմնական խմբի տպավորությանը, կոմպոզիցիան դեռևս բավականաչափ հստակ չէ: Բայց արդեն կա այն բոլորը, ինչը հետագայում կատարելագործվելով կհասցներ Վերածննդի հասուն դասական արվեստի ստեղծմանը՝ հիմնված ֆլորենտական ռեալիստական գեղանկարչության վրա:

Կոմպոզիցիոն գաղափարը, չնայած ոչ շատ հստակությանը, միանգամայն պարզ է. չորսհոգանոց խումբը՝ տիրամայրը, հրեշտակը և երկու մանուկներ, եռանկյունի է ներկայացնում: Լեոնարդոն ձգտել է մարդկային աչքի համար հեշտացնել ամբողջ նկարն ընդգրկելը և եռանկյունի կոմպոզիցիա է հղացել: Դա հայտնություն էր: Երբ հաջորդ ստեղծագործություններում՝ «Խորհրդավոր ընթրիք», «Սուրբ Աննա», «Զոկոնդա», Լեոնարդոյի կոմպոզիցիոն նորարարությունը իր լիակատար հասունությանը կհասնի, բոլոր նկարիչները կզնան նրա ետևից՝ ոչ միայն նրա լոմբարդական աշակերտները, նրա «դպրոցը», այլև այնպիսի գեղանկարիչներ, ինչպես ֆլորենտացի Ֆրա Բարտոլոմեոն, երիտասարդ Ռաֆայելը և նույնիսկ ինքը՝ Միքելանջելոն, չնայած վերջինս միշտ ժխտել է Լեոնարդոյի ազդեցությունն իր վրա:

Հետաքրքրական է, որ ինքը՝ Լեոնարդոն, որն այնքան շատ է գրել արվեստի հարցերի մասին, ոչ իր նոթերում, որոնք հետո մտան «Նկարչության տրակտատի» մեջ, ոչ էլ մյուս գրառումներում, ոչինչ չի ասել իր կոմպոզիցիոն նորամուծությունների մասին: Չի կարելի ասել, որ դրանց մեջ նկարի կոմպոզիցիայի մասին ոչինչ չի ասված: Լեոնարդոն սիրով գրառում է իր մտքերը այն մասին, թե ինչպես պետք է կառուցել մրրիկ, ջրհեղեղ, ճակատամարտ և այն պատկերող նկարները, բայց կոմպոզիցիոն բանաձևերի մասին լուր է: Լուր է գրելիս, բայց ավելի ու ավելի համոզիչ կիրառում նկարներում: Միլանում նրա մեծագույն հաղթանակը կլինի «Խորհրդավոր ընթրիքը»: Բայց վարպետության այդպիսի բարձունքների հասնելու համար Լեոնարդոյին հարկավոր էր թե՛ գիտության և թե՛ արվեստի բնագավառներում դեռևս շատ աշխատել: Եվ նա աշխատում էր:

Ժիշտ այնպես, ինչպես Ֆլորենցիայում, նա որոնում և գտնում էր մարդկանց այն խումբը, որի հետ կարող էր գիտության նկատմամբ ընդհանուր հետաքրքրությունների հողի վրա շփվել: Այդ հանդիպումների վրա ծախսվող ժամանակը հարկավոր էր գողանալ արթունքից, բայց դա Լեոնարդոյին չէր շփոթեցնում: Բեատրիչեն մարդ էր ուղարկում նրա ետևից, և նրան տանը չէին գտնում, իր՝ Մորոյի հանդիմանանքներից, թե Լեոնարդոն պալատական հասարակությունից խուսափում է, նկա-

րիչը պատասխանում էր, թե ուրիշ ինժեներների հետ ուզվական հարցերի քննարկմամբ էր զբաղված: Լոդովիկոյի համար այդպիսի քացաւորությունը ավելի քան համոզիչ էր: Ուլքեր էին այն մարդիկ, որ Լեոնարդոյի համար փոխարինեցին Տոսկանելլիին ու նրա խմբակը:

Մի քանիսին մենք արդէն գիտենք: Ֆրանչեսկո դի Ջորջո Մարտինին, որը նրա հետ մեկնել էր Պավիա տաճարի կառուցի առթիվ իր կարծիքը հայտնելու, արել էր այն ամենը, ինչ իրենից պահանջվում էր, արագ վերադարձել էր Միլան, որտեղ նույնպէս մի քանի փորձագնացներ էր կատարել, մի քանի խորհուրդներ տվել և մեկնել էր հայրենի Սիենա: Լեոնարդոն նրա հետ կարճ ժամանակով էր շփվել, բայց նրանք, իհարկէ, խոսելու նյութ ունեին:

Նրա հարաբերություններն ավելի երկարատև էին Բրամանտեի հետ, որին իր նոթերում Դոնիկո փաղաքշական անվամբ է կոչում. Բրամանտեի անունը Դոնատո էր: Գրառումներում էական ոչինչ չի հաղորդվում, միայն հիշատակվում է նրա այս կամ այն գործը: Բայց արվեստաբանները, որոնք աշխատում են պարզել երկու վարպետների ոճական մոտիկությունը, լիովին իրավացի մատնանշում են, որ երկուսն էլ հանգել են ընդհանուր եզրակացության այն մասին, թե ինչպիսին պետք է լինի տաճարը՝ հունական խաչի տիպի կամ շրջանաձև, որը պսակվում է գմբեթով: Լեոնարդոն այդ միտքն արտահայտել է միայն մի քանի գրառումներում և ճեպանկարներում, իսկ Բրամանտեն, որը տառապազին խոհերից ազատ գործնական մարդ էր, հետագայում իր հղացումները մարմնավորեց Սան Պիետրո ին Մոնտորիո փոքրիկ կլոր տաճարում և սուրբ Պետրոսի տաճարում՝ հռոմեական երկու գլուխգործոցներում:

Մենք չգիտենք, թե ինչպիսին էին երկու արվեստագետների անձնական փոխհարաբերությունները: Բրամանտեի բնավորությունը ծանր էր: Նա նախանձ էր ու հակված բանասրկության: Հետագայում նրա ձեռքից ինչե՛ր քաշեց Միքելանջելոն: Լեոնարդոն այդքան զգայուն չէր, որքան Բուոնարոտին և Բրամանտեի հետ լեզու էր գտել: Բրամանտեն, Ֆրանչեսկո դի Ջորջոն և, ինչպէս գիտենք, նաև Լեոնարդոն «դքսության ինժեներների» կոլեգիայի անդամներ էին:

Մյուս ճարտարապետներն ու ինժեներները, քաղաքացիական, թե ուզվական, իրենց մասնագիտության մեջ այդպիսի խոշոր դեմքեր չէին, բայց նրանց մեջ կա մեկը, որը թե՛ Լեոնարդոյի հետ իր մտերմությամբ, թե՛ իր ճակատագրով, բոլոր մնացածներից ավելի է մեր ուշադրությունը գրավում: Դա Ջակոմո Անդրեա դի Ֆերրարան է: Լեոնարդոյի բարեկամությունը նրա հետ սկսվեց 1490 թվականին Պավիայում, որ նա գնացել

Էր Ֆրանչեսկո դի Ջորջոյի հետ: 1494 թվականին նրանք ավելի մերձեցան Վիջելվանոյում, ուր, ինչպես կտեսնենք, աշխատում էին միասին, իսկ դրանից հետո այդ բարեկամությունն ավելի ամրապնդվեց և 1498 թվականին վերածվեց ամենասերտ մտերմության: Ջակոմո Անդրեան գիտնական էր, ֆանատիկորեն հավատարիմ Վիտրուվիոսի սկզբունքներին և ընդհանրապես ճարտարապետության, շինարարության և ինժեներական գործի մեջ անտիկ հայացքների ներկայացուցիչն էր: Լեոնարդոյի հետ նրա զրույցները գլխավորապես պետք է պտտվեին այն արվեստի անտիկ սկզբունքների շուրջ, որին երկուսն էլ ծառայում էին:

Ջակոմո Անդրեան Մորոյի մեծ բարեկամն էր, և երբ 1499 թվականին դուքսը Միլանից փախավ, նա չլքեց քաղաքը, ինչպես վարվեց Լեոնարդոն, այլ մնաց և անաղմուկ սկսեց նախապատրաստել օտարերկրացիների վտարումն ու Մորոյի վերադարձը: 1500 թվականի փետրոսվարին նա դարձավ ֆրանսիացիների դեմ դավադրության պարագլուխը և Միլանի քաղաքացիներին համոզեց քաղաք թողնել Մորոյին: Բայց, ինչպես կտեսնենք, թե՛ դքսի և թե՛ նրա ճարտարապետի հաղթանակը կարճատև էր: Արդեն սպրիլի կեսին ֆրանսիացիները վերադարձան, և Ջան Ջակոմո Տրիվոլցիոն՝ Միլանի վտարյալն ու ֆրանսիացիների գլխավոր հրամանատարը, հրամայեց գլխատել ու քառատել Ջակոմո Անդրեային և դավադրության նրա զինակից Նիկկոլո դելլա Բագուլին:

Ծարտարապետներից բացի, և գուցե ավելի Լեոնարդոյին հետաքրքրում էին մաթեմատիկոսները: Բայց մինչև 1496 թվականը Միլանում շատ խոշոր մաթեմատիկոսներ չկային: Ավելի հայտնիներից մեկը Ֆաջիո Կարդանոն էր, նշանավոր Ջիրոլամո Կարդանոյի հայրը: Ֆաջիոն մասնագիտությամբ իրավաբան էր և միևնույն ժամանակ կրթոտ դիլետանտ-մաթեմատիկոս, Էվկլիդեսի մեծ երկրպագու: Նա Քենտրբերիի արքեպիսկոպոս Ջոն Պեկգամի՝ հեռանկարի մասին տրակտատի մեկնություններն էր գրել, գիրք, որը Լեոնարդոն ուսումնասիրում էր: Ֆաջիոն մաթեմատիկայի նկատմամբ իր սերը հաղորդեց որդուն, որն այդ ասպարեզում համաշխարհային փառք ձեռք բերեց: Ջիրոլամոն չէր կարող ճանաչել Լեոնարդոյին նրա միլանյան ժամանակաշրջանում, քանի որ ծնվել էր նրա մեկնելուց հետո:

Ֆաջիոն Լեոնարդոյին մշտապես գրքեր էր մատակարարում: Նրան գրքեր էին տալիս նաև իր Միլան գալուց քիչ առաջ մահացած ընկերոջ՝ նշանավոր մաթեմատիկոս, մեխանիկայի ու աստղագիտության գիտակ Ջովաննի Մարլիանիի որդիները, որոնք նույնպես լավ դիլետանտ-մաթեմատիկոսներ էին: Լեոնարդոն նրանց՝ միջոցով՝ ծանոթացավ Ջովաննիի

տպագրված ու չտպագրված երկերին և մի շարք այլ դժվարամատչելի գրքերի: Մաթեմատիկայի ու մաթեմատիկական առարկաների ուսումնասիրման ուղղությամբ այդ բոլոր պարապմունքները Լեոնարդոյին շատ առաջ տարան և լիովին նախապատրաստեցին նրա հանդիպումը Լուկա Պաչոլիի հետ՝ որպես հավասարը հավասարի:

Իսկ գործնականում ի՞նչ էր անում *ingegnarius ducalis*-ը բացի նրանից, որ Բեատրիչեի մինիստրն էր զվարճությունների գծով, որ գիտական գրքեր էր կարդում, զրույցներ ունենում գիտնական մարդկանց հետ և աշխատում որպես նկարիչ:

Ինչպես գիտենք, Լեոնարդոն շատ շուտով հրաժարվեց Միլանի տաճարի շինարարությանը մասնակցելուց: Ծիներարությունն ընթացավ ոչ այն ուղղությամբ, ինչ ինքը կցանկանար:

Փոխարենը կաստելլոյում աշխատանքները շարունակվում էին, և նա, ըստ երևույթին, այս կամ այն չափով մասնակցում էր դրանց: Լոդովիկոյի միտքն այն էր, որ հայրական ամրոցը ոչ միայն վերջնականապես անմատչելի դարձնի, այլև վերածի վերածննդյան աթոռանիստի, որի պերճաշքության, ճոխության ու գեղեցկության հետ Իտալիայում ու նրա սահմաններից դուրս գտնվող ոչինչ չկարողանար համեմատվել: Դրա համար էլ այնտեղ բազմազան աշխատանքներ էին կատարվում՝ ջրաշինարարական, պաշտպանական, ճարտարապետական, նկարչական, չհաշված, որ Կաստելլոյի համար կավից արդեն պատրաստ «Հեծյալը» պետք է բրոնզից ձուլվեր: Մենք գիտենք, որ այդ տարիներին այնտեղ նաև աշխատանքներ էին տարվում թե՛ ջրանցքների միացման (որպեսզի հեշտացվեր խրամները ջրով լցնելը, եթե դա պահանջեին պաշտպանության շահերը), թե՛ հրապարկների վերահատակգծման, թե՛ նոր շինությունների կառուցման (դա միայն զուտ դեկորատիվ նշանակություն ուներ), թե՛ հինավուրց պալատների ներքին նկարազարդման (դրանք պետք էր ավելի հրապուրիչ դարձնել, ազատել զորանոցային տեսքից) ուղղությամբ: Լեոնարդոն մինչև 1494 թվականը այդ բոլոր աշխատանքներին, ճիշտ է՝ քիչ, այնուամենայնիվ մասնակցեց: Բայց դրանք բոլորովին էլ նրան չէին հափշտակում:

Ավելի մեծ սիրով, 1494 թվականի սեպտեմբերին, նա ընդունեց Մորոյի առաջարկը՝ զբաղվել Միլանից ոչ հեռու, Լոմեդինայում գտնվող իր կալվածքներով: Լոդովիկոն վաղուց արդեն, մասամբ բռնագրավման, մասամբ էլ գնելու միջոցով, մեծ լատիֆունդիաներ ուներ: Տեղանքը շատ քմահաճ էր: Ծափահաններին փոխարինում էին բոլորովին անբերրի հողամասերը, և առանց ոռոգման անհնար էր տնտեսություն վարելը: Ոռոգու-

մը սկսվել էր արդեն 80-ական թվականների կեսերին և տվել էր իր առաջին պտուղները: Ջրանցքների¹ մի ամբողջ համակարգ—il Naviglio Sforzesco— կյանք տվեց չորացած հողերին, գյուղացիներ և հովիվներ հայտնվեցին, տնտեսությունն սկսեց զարգանալ, Սֆորցեսկոյում ու Վիջեփանոյում կառուցվեցին քաղաքամերձ հիանալի դղյակներ, որոնց նախագծերը, ըստ երևույթին, Բրամանտեն էր արել կամ նրա ղեկավարությամբ՝ աշակերտներից որևէ մեկը: Բայց դա դեռևս անբավարար էր:

1494 թվականի սկզբին Լեոնարդոն գնաց Լոմբարդիա և մինչև սեպտեմբեր մնաց այնտեղ: Նա պետք է կատարելագործեր ոռոգման համակարգը: Մարտեզանի ջրանցքում նա 130 աստիճան ունեցող սանդուղք կառուցեց՝ թուլացնելով ջրի սրընթաց հոսքը, որը հսկայական ճահիճ էր ստեղծել: «Այդ սանդուղքով այնքան հող շարտվեց, որ ճահիճը չորացավ, այսինքն՝ լցվեց և ճահիճից մեծ մարգագետին ստացվեց»,— գրում է Լեոնարդոն: Նա Մորոյի կալվածքներում նաև շինարարությամբ էր զբաղվում: Դա լուրջ գործ էր, բայց ոչ մեծ չափի: Ի՞նչն էր Լեոնարդոյին խանգարում իր գիտելիքներն ու արվեստը ավելի լուրջ մի բանում գործադրելու համար:

Լեոնարդոն Միլան տեղափոխվեց այն ժամանակ, երբ Ֆլորենցիայում գործերը լավ էին՝ ծաղկում էր արդյունաբերությունը: Միլանում գործերն այնքան էլ լավ չէին: Այնտեղ բուրժուազիան երբեք իրեն դրության տերն այնպես չի զգացել, ինչպես Վենետիկում, Ֆլորենցիայում և տոսկանական ավելի փոքր կոմունաներում, որովհետև Միլանում ֆեոդալական տարրերը լիովին արմատախիլ չէին եղել կամ վերածուլվել: Մարիա Գալեացցոյի մահից և, հատկապես, Մորոյի վերադարձից հետո՝ բուրժուազիան կորցրեց վստահության այն հատիկն էլ, որ ուներ: Մորոյի քաղաքականությունն ավելի ագրեսիվ էր, քան, գործամուղների կարծիքով, պետության հնարավորություններն էին թույլ տալիս: Վենետիկի հետ հարաբերությունները միշտ լարված էին և, մենք գիտենք, որ բազմիցս պատերազմական գործողություններ են բռնկել: Նեապոլի հետ խուլ թշնամություն կար, որն ուժեղացավ Իզաբելլայի գանգատների հետևանքով:

¹ Միլանի շուրջը ջրանցքներ սկսեցին կառուցել դեռևս XIII դարում: Դրանք արգավանդ դարձրին Լոմբարդական հարթության այն մասը, որն անմիջականորեն հարում է Միլանին: Սֆորցայի ժամանակ ջրաշինարարական աշխատանքները (Naviglio Sforzesco) մեծ ծավալ ստացան, և Լեոնարդոն այդ գործում մեծ ներդրում ունի: Նա ջրանցքների վրա աշխատել է և՛ Լոդովիկոյի ժամանակ, և՛ ավելի ուշ՝ ֆրանսիական օկուպացիայի ժամանակաշրջանում:

Մինչև 1494 թվականը Մորոյի վիճակը մի տեսակ երկակի էր. ոչ այն է անչափահաս զարմիկին՝ ավագ եղբոր ժառանգորդին փոխարինող տիրակալ էր, ոչ այն է՝ գահահափշտակիչ, որը իշխանության ղեկին մոտ չի թողնում արդեն չափահաս օրինական դքսին և նրա դեմ ավելի հանգավոր դավեր է նյութում:

Բուրժուազիայից սերող գործարար մարդիկ իրենց շուրջն այն մթնոլորտը չէին զգում, որտեղ ծաղկում է և՛ գործամոլությունը, և՛ տնտեսական նախաձեռնությունը: Նրանք տեսնում էին, որ Մորոն ինքը հողեր է գնում, այսինքն՝ իր համար կապիտալ է ստեղծում, որը, ճիշտ է, ավելի քիչ եկամուտ էր բերում, քան առևտուրն ու արդյունաբերությունը, բայց, դրա փոխարեն, ավելի հուսալի էր: Նրանք տեսնում էին, որ նույնպիսի ինքնապահովագրման են դիմում նաև Մորոյի մերձավոր ֆեոդալական իշխանավորները: Բուրժուազիայի մեջ ներքին իսկական հանգստություն չկար: Իսկ առանց այդպիսի հանգստության գործարար մարդիկ չեն սիրում աշխատել և կապիտալը պահում են իրենց մոտ, շրջանառության մեջ չեն դնում: Բացի դրանից, տեխնիկայի առաջադիմության համար իրավիճակն այնքան էլ նպաստավոր չէր: Լեոնարդոն չէր կարող որևէ գործի մեջ ներդնել իր տեխնիկական վարպետությունը և գյուտարարական հանճարը: Միլանյան շրջանի նրա տեսրերում արդյունաբերության համար անհրաժեշտ մեքենաների ու սարքերի նախագծեր համարչա չկան, ինչպես Ֆլորենցիայում էր: Լեոնարդոն իր գյուտարարական տաղանդը ծախսում էր, մենք դա գիտենք, ոչ թե արդյունաբերությանը պիտանի բաների, այլ երկրագործության, ինչպես նաև պալատական դատարկամտությունների վրա:

Իսկ 1494 թվականին տեղի ունեցան այնպիսի իրադարձություններ, որոնք վերջնականապես սանձազերծեցին ֆեոդալական ռեակցիան մտեցնող պրոցեսները: Մորոն, որին նեապոլիտանական սպառնալիքները հանգիստ քնել չէին թողնում, այնպիսի մի քայլի դիմեց, որն, իր կարծիքով, պետք է ապահովեր իր անվտանգությունն ու հանգստությունը, իրեն դարձնեք Միլանի օրինական տիրակալ: Ջան Գալեացցոն, պարզ երևում էր, որ երկար չի ապրի: Անվերջանալի խրախճանքները առողջությունն այնպես էին քայքայել, որ օրեցօր սպասում էին նրա վախճանին: Երիտասարդ դուքսը բոլորի աչքի առջև հալվում էր, և ոչ մի գալմանալի բան չկա, որ լուրեր էին պատվում, թե Լոդովիկոն ու Բեատրիչեն դանդաղորեն թունավորում են նրան: Իզաբելլան, ըստ երևույթին, դրանում հավատացած էր և գրեց հորը: Նեապոլի ու Միլանի միջև նամակագրությունն ավելի ու ավելի զայրալից էր դառնում: Ահա այդ ժա-

մանակ էլ Մորոն որոշեց Նեապոլի վրա «քսի տալ» ֆրանսիական թագավոր Կարլոս VIII-ին¹, դեռևս երիտասարդ ու շատ անհեռաւոն մի մարդու, որը սակայն լի էր ասպետական սխրագործությունների երազանքներով:

Ֆրանսիան, անժուական դինաստիայի դադարումից ի վեր, Նեապոլի նկատմամբ հավակնություններ ուներ, և արշավանքի համար դժվար չէր առիթ գտնել: Իր նախագծերի համար Մորոն դաշնակիցներ գտաւ ֆրանսիական ասպետական շրջաններում, որը ֆեոդալական խոռվություններից և Բուրգունդիան ու Բրետանը ֆրանսիական բուն տերիտորիային միացնելուց հետո անգործ էր և գանգատվում էր, թե իր գրահները ժանգոտվում են: Ազնվականության համար տնտեսական իրավիճակը տխուր էր, իսկ արշավանքը դեպի հարուստ Իտալիա անհաշիվ ավար էր խոստանում:

Մորոն վստահ էր, որ ֆրանսիացիները, կողոպտելով Նեապոլը, խաղաղված ետ կվերադառնան և, եթե անգամ կամավոր չհեռանան, դժվար չի լինի ուժով վճռել: Բայց նա դաժանորեն սխալվեց: Նա մոռացավ, որ ֆրանսիական արքայական տունը հավակնություններ ունի ոչ միայն Նեապոլի, այլև Միլանի նկատմամբ, քանզի Վիսկոնտիներից մեկը՝ Վալենտինան, ամուսնացած է եղել Օւլեանի դքսի հետ, իսկ 1494 թվականին Օւլեանի դքսի տիտղոսը կրում էր ոչ այլ ոք, քան անգավակ Կարլոս VIII-ի ժառանգորդը՝ Լյուդովիկոս Օւլեանցին, և նա չէր մոռացել Վալենտինա Վիսկոնտին՝ իր տատին:

Մորոն հաշվի չէր առել նաև Ֆրանսիայի ու Իտալիայի միջև եղած քաղաքական տարբերությունները: Ֆրանսիան արդեն ավարտել էր իր միավորման պրոցեսը: Նա տեխնիկապես լավ հագեցած ու զինված, մի միասնական կամքի ենթարկվող ազգային բանակ ուներ, իսկ Իտալիան բաժան-բաժան էր արված: Մորոն մի բան էլ չէր կանխատեսել, այն, որ Նեապոլի նկատմամբ Ֆրանսիայի սպառնալիքը ոտքի կհանի Իսպանիային, քանզի Նեապոլի գավթումը կնշանակեր նաև Սիցիլիայի գրա-

¹ Կարլոս VIII — XV դարի Ֆրանսիայի թագավոր: 1494 թվականին արշավեց Իտալիա, որպեսզի նվաճի Նեապոլը, որի նկատմամբ ֆրանսիական թագը վաղուց ի վեր հավակնություն ուներ: Լոդովիկո Սֆորցայի հետ դաշնակցության շնորհիվ արշավանքը շատ հաջող էր, և Նեապոլը գրավվեց: Բայց Կարլոսի թիկունքում ստեղծվեց համարյա բոլոր իտալական պետությունների խմբավորումը, և թագավորը, Նեապոլում կաշազոր թողնելով, բռնեց վերադարձի ճամփան: Պարմից ոչ հեռու իտալացիները փորձեցին շրջապատել ու ոչնչացնել ֆրանսիական բանակը, բայց Կարլոսը ճեղքեց պաշարումն ու վերադարձավ Ֆրանսիա: Մեռավ 1498թ.:

վում, իսկ Սիցիլիան Իսպանիայի շտեմարանն էր: Իսպանիան այն երկիրը չէր, որին կարելի լիներ արհամարհել: Նա նույնպես ավարտել էր իր միավորումը: Կաստիլիան ու Արագոնը, Իզաբելլայի ու Ֆերդինանդի ամուսնության հետևանքով, մի պետություն էին դարձել, և Իսպանիան ընդհանուր ուժերով հնազանդեցրել էր Պիրենեյան թերակղզու հարևանի տիրած մավրերին:

Վերջին հետազոտությունները մեծ համոզությամբ բացահայտեցին այն փաստը, որ միայն Մորոն չէր (նրան են ժամանակակիցները բացառապես մեղադրում ֆրանսիացիներին կանչելու մեջ) «մշակում» Կարլոս VIII-ին: Ուրիշ նշանավոր շատ իտալական գործիչներ, առանց Մորոյի գիտության, նույն բանով էին զբաղվում: Դրանց շարքում էր կարդինալ Ջուլիանո դելլա Ռովերան, որը դավում էր Ալեքսանդր VI Բորջա պապին, կային նաև ֆլորենտացիներ, որոնք նույնպես ցանկանում էին Նեապոլի հետ հաշիվներ մաքրել: Բայց նրանք գործում էին գաղտնի, անադմուկ: Իտալացիների աչքում միայն և միայն Մորոն է այն մարդը, որ օտարերկրացիների առջև բացեց Իտալիայի դարպասները և դարձավ նրա կործանման պատճառը: Այդ կարծիքին են նույնիսկ այնպիսի խելոք ու իրազեկ մարդիկ, ինչպես Մաքիավելլին ու Գվիչարդինին: Ծառ բուս էր դա համոզիչ դարձնում: Եթե Մորոն որոշեր ֆրանսիացիներին Իտալիա չթողնել, նրանք դժվարությամբ կանցնեին Ալպիական լեռնանցքները: Մորոն ամեն կերպ հեշտացրեց նրանց արշավանքը և Կարլոս VIII-ին դիմավորեց որպես բարեկամ ու դաշնակից:

Միլանի տերիտորիայում Կարլոսի գունվելու առթիվ տրվող պալատական տոնախմբությունների ժամանակ Պավիայում մեռավ Ջան Գալեացցոն: Իսկ երբ ֆրանսիացիները շարունակեցին իրենց արշավանքը, Մորոն նոտաբլների ժողովին առաջարկեց, ինչպես օրենքն էր պահանջում, Միլանի դուքս ճանաչել Ջան Գալեացցոյի որդուն: Բայց ամեն կողմից ոտքի էլան համապատասխանորեն նախապատրաստված մարդիկ և առանց դժվարության ապացուցեցին, որ ժամանակներն այնպիսին չեն, որպեսզի իշխանությունը հանձնվի երեխային, որ ուժեղ ձեռք է պետք, և որ տվյալ պահին ոչ ոք, բացի Լոդովիկո Մորոյից, դուքս չի կարող լինել: Մորոն խոնարհությամբ ընդունեց դքսի տիտղոսը, առավել ևս որ կայսերական շնորհագիրը վաղուց իր ձեռքում էր:

Նա ցնծում էր: Ցնծում էր նաև Բեստրիչեն, որի սնափառ երազանքները վերջապես իրականացան: Եվ, թվում է, ամեն ինչ արդարացնում էր Մորոյի կանխատեսությունը:

Ֆրանսիացիները շարժվեցին հարավ՝ Նեապոլը նվաճելու, իսկ նրանց թիկունքում ստեղծվեց իտալական պետությունների դաշնակցությունը (դրան միացավ նաև Մորոն), որպեսզի վերադարձի ճանապարհին ոչնչացնեն ֆրանսիական բանակը: Կարլոսը չկարողացավ Նեապոլում ամրապնդվել, իսկ այն լուրերը, թե կարող են կորել նահանջի ճանապարհը, ստիպեցին նրան շտապել: Տորտունոյի մոտ, ապենինյան կիրճերից մեկում, որտեղով հոսում է Տարո գետը, իտալացիները փակեցին ֆրանսիացիների ճանապարհը: Բայց ոչնչացնել չկարողացան: Ֆրանսիացիները ճեղքեցին պաշարումը և անարգել անցան Ալպերը:

Թվում էր, թե ամեն ինչ լավ վերջացավ: Նեապոլում Արագոնյան դինաստիան ոչնչացվեց, ինչը ցանկանում էր Մորոն: Ալֆոնսոն՝ Իզաբելլայի հայրը, մեռավ 1495 թվականին, նրա որդի Ֆերանտեն՝ 1496 թվականին: Մնաց Ալֆոնսոյի եղբայրը՝ ծերուկ Ֆեդերիկոն, և արդեն պատասառ էին նեապոլիտանական տերիտորիայի ափն իջնել Ֆերդինանդի ու Իզաբելլայի գեներալ, «մեծ գորավար», il gran Capitano Գոնսալո Կորդովացու վետերանները: Վենետիկի, Հռոմի, Ֆլորենցիայի հետ Մորոյի հարաբերությունները շատ գոհացուցիչ էին: Եվ երբեք Միլանի արքունիքի փայլն այնքան շլացուցիչ չէր թվում, որքան Մորոյի դքսության առաջին երեք տարիներին:

Լեոնարդոն, Լոմելինայում գործերն ավարտելով, Միլան վերադարձավ և, իհարկե, շատ շուտով դքսուհի, արդեն դքսուհի, Բեատրիչեի կողմից ներգրավվեց պալատական գործերի հորձանուտը: Բայց շուտով իսկական գործի կգավ: Սկսեց նկարել «Խորհրդավոր ընթրիքը»:

Նկարը երկար էր նախապատրաստվում ու միանգամից չստացվեց: Մի քանի անգամ փոխվեց մտահղացումը: Ամբողջ 1496 թվականը անցավ կոմպոզիցիայի որոնումներով: Լեոնարդոյին տրամադրեցին Մորոյի ու Բեատրիչեի սիրելի եկեղեցու՝ Սանտա Մարիա դելե Գրացիեի սեղանատան մի պատը: Հարկավոր էր չափել պատը և մտքով նրա վրա տեսնել ամբողջ կոմպոզիցիան: Այնպես, ինչպես «Հեծյալի» նեպանկարներում, Լեոնարդոն սկզբում որոշեց տալ բուն շարժումով լեցուն մի տեսարան և այստեղ էլ, ինչպես այնտեղ, վերջում հակվեց դեպի ավելի հանգիստ տարբերակը:

Լեոնարդոյի նախորդների համար «Խորհրդավոր ընթրիքը» բազմիցս խոշոր, մոնումենտալ որմնանկարների սյուժե է ծառայել: Այդ թեմայով նկարել են Զոտտոն, Կաստանյոն, Գիրլանդայոն: Լեոնարդոն, անկասկած, ծանոթ էր ֆլորենտական երկու քվատրոչենտականների նկարներին: Բայց ոչ նրանք, ոչ էլ ընդհանրապես իտալական նկարիչների որևէ

գործ նրան էական նշանակություն ունեցող հեռակետ չտվեց: Նրա նկարն ամբողջովին նոր էր և ամբողջովին նրան էր պատկանում: Նրա ստեղծագործության մեջ դա գագաթ էր, իսկ իտալական նկարչության զարգացման մեջ՝ ամենակարևորագույն փուլերից մեկը: Իզուր չէ, որ «Խորհրդավոր ընթրիքից» հետո Լեոնարդոյի փառքը, որպես նկարչի, թնդում էր ամբողջ Իտալիայում:

Այն բոլորը, ինչ խաղաղ միայնության մեջ խորհել էր Լեոնարդոն, իր արտացոլումը գտավ այդ նկարում: Այն բոլորը, ինչ նախկինում նկարել էր, դրա մեջ գտավ իր ավարտվածությունը: Խնդիրները, որոնք ինքնամոռաց աշխատանքի ընթացքում նա դրել էր իր առջև, շատ բազմազան էին: Նա նոր կոմպոզիցիոն բանաձևեր էր որոնում, աշխատում էր կոլորիտական խնդիրների ու նրբագույն լուսաստվերի, *Sfumato*¹, խաղի լուծման վրա, ձգտում էր տալ այնպիսի կերպարներ, շարժումներ ու դեմքեր, որոնք բացահայտեցին մարդու ներաշխարհը:

Լեոնարդոյի նկարում պատկերված է այն պահը, երբ Հիսուս Քրիստոսը առաքյալների հետ ընթրիքի ժամանակ ասում է, որ նրանցից մեկը իրեն կմատնի: Ուսուցչի խոսքերը վիթխարի տպավորություն են գործում, և տասներկու աշակերտներից ամեն մեկը ըստ իր բնավորության է արձագանքում: Ֆիգուրները դինամիկ են, լի՝ շարժումով, բայց այդ շարժումը զուսպ է, ավելի ներքին է, քան արտաքին: Դիտողը դա զգում է առաջին իսկ հայացքից, բայց երբ խորանում է իր տպավորության մեջ, զարմամքով նկատում է, որ նկարիչը այդ էֆեկտին բացառիկ ժլատ միջոցներով է հասել: Տեսարանում չկա իրարանցում, չկա ոչ մի չափազանցված կեցվածք, չկան ճշալու պատրաստ բաց բերաններ, չոված աչքեր, վեր բարձրացած ձեռքեր: Բայց շարժումը շատ-շատ է: Այդ տպավորությանը Լեոնարդոն հասել է նկարի կոմպոզիցիայով:

Խոր սենյակը լուսավորված է առջևից, դիտողի կողմից: Երկար ու նեղ սեղան՝ վրան ամանեղեն: Սեղանը ծածկված է նախշազարդ սիտոնով՝ երևում է, որ առաջին անգամ է օգտագործվում՝ նկատելի են բոլոր ծալքերը: Սեղանի մոտ նստած են տասներեք մարդ՝ երկուսը՝ ծայրերին՝ կիսադեմով, մնացածները՝ դեմքով դեպի դիտողը: Մեջտեղում, մնացածներից անջատ, պատուհանից թափանցող լույսի ֆոնին Քրիստոսն է: Երկու կողմերին առաքյալներն են: Քրիստոսը հենց նոր արտասանել է դավանանության մասին խոսքերը: Դեմքին մեղմ, հեզ թախիծ կա: Աչքերը խոնարհված են: Աջ ձեռքը դեռ թրթռում է զսպված շարժումից,

¹ Sfumato — լուսաստվեր:

ձախը՝ մի տեսակ անուծ, ափը վեր, ընկած է սեղանին: Աշակերտները լսածից ընկճված են:

Ինչպե՞ս կարելի էր ուժեղացնել այդ ընկճվածության տպավորությունը: Լեոնարդոն ամեն ինչ հաշվել է: Ծայրի երկու ֆիգուրները բոլորովին ձիգ են, մնացածները՝ տարբեր թեքվածությամբ: Բոլորը միասին բաժանված են չորս խմբի՝ յուրաքանչյուրում երեք մարդ: Քրիստոսին մոտիկ երկու խմբերը ավելի սերտ են, եռանկյունու մեջ, երկու հեռավորները ավելի ազատ են՝ քառանկյան շրջագծում: Ծարժման տպավորությունը ստեղծվում է խմբերի այդ զարմանահրաշ բաժանումով ու յուրաքանչյուր խմբում դեմքերի, մարմինների, ձեռքերի խաղով: Լույսն ընկնում է ինչ-որ տեղից, վերևից ու ձախից, և բոլոր դեմքերը, բացառությամբ Հուդայի, լուսավորված են: Նրա՛ն՝ դավաճանին, Լեոնարդոն դիտմամբ լույսի ակունքին թիկունքով է նստեցրել, և նրա դեմքը մութ է ստացվել: Դա մտահղացում է:

Նկարը վիթխարի ուժ ունի, և մենք հասկանում ենք, թե ինչու Լեոնարդոն այդքան երկար ու այդպիսի համատությամբ որոնում էր գեղանկարչական բազմաթիվ խնդիրների լուծումը, խնդիրներ, որոնք իրականացվել են այդ նկարում: Այն բոլորը, ինչ խմորվում էր նրա գիտակցության մեջ, երբ նկարում էր «Մոգերի երկրպագությունն» ու «Աստվածամայրը քարանձավումը», այժմ հասունացել էր, և նա իր մեջ ուժ գտավ ավարտելու նկարը: Ծիշտ է, նրա համար դա այնքան էլ հեշտ չէր:

Այդ տարիներին Միլանում ապրող նովելիստ, ապագա եպիսկոպոս Մատտեո Բանդելլոն, որը ոչ միայն ականատես էր, այլև լավ դիտող, Լեոնարդոյի աշխատանքը բնութագրող մի քանի գծեր է մեզ հասցրել:

«Լեոնարդոն, ես դա շատ անգամ եմ տեսել,— ասում է նա,— սովորություն ուներ առավոտյան շատ վաղ բարձրանալ փայտամածի վրա, քանզի «ընթրիքը» հատակից բավականին բարձր է, և արևածագից մինչև մութն ընկնելը վրձինը ձեռքից ցած չէր դնում, ուտելն ու խմելը մոռացած անդադար նկարում էր: Պատահում էր նաև, որ անցնում էր երկու, երեք, չորս օր, իսկ նա նկարին չէր դիպչում, այլ մեկ կամ երկու ժամ կանգնում էր առջևը և, դիտելով, ինքն իրեն խորհում էր կերպարների մասին... Ես նաև տեսել եմ, որ, ենթարկվելով կամակորոտյանը կամ տարօրինակությանը, նա կեսօրին, երբ արևը գտնվում էր Առյուծի համաստեղության մեջ, հեռանում էր Հին հրապարակից, ուր նա ծեփում էր իր զարմանալի կավե «Հեծյալը», գնում էր ուղիղ Գրացիե, բարձրանում փայտամածի վրա, երկու-երեք վրձնահարված անում որևէ կերպարանքի վրա, իսկ հետո անսպասելիորեն հեռանում էր, գնում ուրիշ գործի»:

Ծառ հետաքրքրական, թեև մի քիչ անեկդոտային, մանրամասնություներ է հաղորդում Վազարին. «Պատմում են,— ասում է նա,— որ վանքի պրիորը համառորեն Լեոնարդոյից պահանջում էր ավարտել իր ստեղծագործությունը, քանզի նրան տարօրինակ էր թվում, որ Լեոնարդոն խոհերի մեջ ընկղմված ժամերով կարող է կանգնել նկարի առջև ու ոչինչ չանել: Ցանկանում էր, որ նա վրձինը ձեռքից ցած չդնի և աշխատի այնպես, ինչպես վանքի այգում են աշխատում: Դրանով չբավարարվելով, նա նույնն սկսեց պնդել դքսի մոտ և այնքան նրա գլուխը տարավ, որ վերջինս ստիպված մարդ ուղարկեց Լեոնարդոյի ետևից և սիրալիրությամբ խնդրեց գործի անցնել՝ ամեն կերպ հասկացնել տալով, որ այդ բոլորը նա պրիորի պահանջով է անում:

Լեոնարդոն, գիտե՞նա՞լով, թե որքան սուր ու բազմակողմանի է դքսի միտքը, ցանկություն հայտնեց (որը երբևէ պրիորի վերաբերմամբ չէր արել) նրա հետ հանգամանորեն զրուցել այդ խնդրի շուրջ: Նրա հետ երկար խոսեց արվեստի մասին և բացատրեց, որ վսեմ տաղանդները, իրենց մտքով հայտնագործելով ու ստեղծելով այն կատարյալ գաղափարները, որոնք հետո արտահայտում ու մարմնավորում են բանականության այդ նվաճումներով ղեկավարվող ձեռքերը, որքան քիչ են աշխատում, այնքան ավելի են մեծ արդյունքների հասնում:

Դրան նա ավելացրեց, որ միայն երկու գլուխ է մնացել նկարելու: Դրանցից մեկը Քրիստոսի գլուխն է, որի տիպարը նա չի ցանկանում երկրի վրա որոնել, և միաժամանակ իր մտքերն էլ այնքան վեհ չեն, որպեսզի կարողանա իր երևակայությամբ ստեղծել այն գեղեցկության ու երկնային զմայլանքի կերպարը, որը պետք է հատկանշական լինի մարմնավորված աստվածությանը: Պակասում է նաև Հուդայի գլուխը: Դա նույնպես իրեն խոհերի մեջ է նետում, քանզի ուժ չունի հղանալու այն ձևը, որը կարողանար արտահայտել նրա գծերը, ով ստացած այդքան շնորհներից հետո իր մեջ բավական դաժանություն գտավ մատնելու իր տիրոջն ու աշխարհի արարչին: Այդ գլուխը նա դեռ կցանկանար որոնել, բայց վերջիվերջո, եթե ավելի լավ ոչինչ չգտնի, պատրաստ է օգտագործելու այդ պրիորի գլուխը, որն այդքան պնդերես է ու անհամեստ: Դա շատ զվարճացրեց դքսին, որը Լեոնարդոյին ասաց, թե հազարապատիկ իրավացի է: Այդպիսով, խեղճ պրիորը, շիտոված, շարունակեց գլուխը ծռած աշխատել այգում, և հանգիստ թողեց Լեոնարդոյին՝ լավագույնս ավարտելու Հուդայի գլուխը, որը դավաճանության ու անմարդկայնության իսկական մարմնավորումն է: Իսկ Քրիստոսի գլուխը, ինչպես ասվել է, մնաց անավարտ»:

Վազարիի հաղորդած Լեոնարդոյի խոսքերը, եթէ հորինված էլ են, ապա լավ են հորինված, քանզի դրանք արտահայտում են Ակարչին սիրելի մտքերից մի քանիսը:

Լեոնարդոյի համար արվեստը միշտ էլ գիտություն է եղել: Նրա գիտակցության մեջ թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը անբաժանելի էին: Արվեստով զբաղվել նրա համար նշանակում էր գիտական փորձեր, դիտումներ անել, որոնց նպատակն էր կատարելագործել Ակարչի աշխատանքը, և նաև ընդհակառակը՝ Ակարչի ու քանդակագործի աշխատանքի յուրաքանչյուր փուլը կարող էր գիտական պրոբլեմների առաջադրման հեռակետ դառնալ: Հեռանկարի պրոբլեմի միջոցով Ակարչի կապը օպտիկայի ու ֆիզիկայի հետ, համամասնությունների պրոբլեմի միջոցով քանդակագործության կապը պնատոմիայի ու մաթեմատիկայի հետ, բնությանն անհրաժեշտ ամենաբազմազան շարժումները, բուսական ու կենդանական աշխարհում կյանքի ամենաբազմազան դրսևորումները (չէ՞ որ Ակարչը պատկերում է ամեն ինչ), փորձով ստուգելու անխուսափելիությունը մղում էին հետախուզելու գիտության տարբեր բնագավառներ և Ակարչին ստիպում էին գիտնական դառնալ:

Լեոնարդոն առաջինը չէր, որ զգաց այդ կապը, բայց նրանից առաջ ոչ ոք դա պարզան սուր չէր զգացել, որովհետև նրանից առաջ ոչ ոք այդքան պարզ չէր հասկացել գիտության արժեքը: Իսկ այդ գիտակցությունը նրան դեռևս տիրել էր արդյունաբերական Ֆլորենցիայի մթնոլորտում, նրա տեխնիկայի թագավորության մեջ, որը նա ապարդյուն ձգտում էր արգասավորել գիտությամբ սնված իր գյուտարարական հանճարով:

«Խորհրդավոր ընթրիքը» ինչ-որ մի շրջափուլ է ավարտում Լեոնարդոյի գիտական որոնումների մեջ, որոնք հարստացրին արվեստագետի Ակարչահնարքները: Գիտական մեթոդներով չգինված Ակարչը երբեք չէր կարողանա այդպես լուծել Ակարի կոմպոզիցիոն խնդիրը: Լեոնարդոյի ստեղծագործության հետ համեմատած, Կատտանյոյի և Գիրլանդայոյի նկարները մանկական թոթովանք են: Այդ նկարիչները չեն կարողացել ո՛չ նստեցնել իրենց տասներեք կերպարանքները, ո՛չ համապատասխան դիրքեր տալ նրանց մարմիններին ու դեմքերի արտահայտությանը, ո՛չ էլ անհրաժեշտ շրջանակ են ստեղծել: Նրանք հրապուրված են ճաշատեղանի մանրամասերը ստույգ պատկերելու մտքով, նրանով, որ ամեն մեկի առջև սպասք լինի, որ սպիրներում բավական գինի լինի, իսկ սեղանին՝ հաց, իսկ այն լարված դրամատիզմը, որը «Խորհրդավոր ընթրիքի» սյուժեի բուն խնդիրն է, չեն կարողացել հաղորդել:

Լեոնարդոն բոլորովին էլ չի մտածում մանրամասերի լուսանկարչական ճշգրտության մասին: Քննադատները հաշվել են սեղանի վրայի սպասքի ու բաժակների թիվը և գտել, որ դրանք բոլորին չեն բավարարում: Դրա փոխարեն խոսնցված դինամիկայի ու դրամատիզմի տպավորությունը ցնցող է, և դա Լեոնարդոյին հաջողվել է շնորհիվ իր գիտական հետազոտությունների:

Սակայն ճակատագրականորեն անհաջող են եղել ներկերի հետ նրա փորձերը: Նա չցանկացավ որմնանկարը խոնավ ծեփի վրա նկարել, ինչպես բոլոր նկարիչները, այլ որոշեց փորձել յուղանկարչական նուրբեր: Դա ոհակ էր և դա նկարը կործանեց: Ինչպես պարզվեց, պատի քարն իր մեջ բորակ էր պարունակում և խոնավություն արտածելու հատկություն ուներ, ճիշտ է, նվազագույն քանակությամբ, բայց տարիների ընթացքում խոնավությունը ծեփի միջով դուրս եկավ և սկսեց այլանդակներ մակակալում բծերով ծածկել որմնանկարի մակերեսը:

Լեոնարդոն, քանի դեռ Իտալիայում էր, ըստ երևույթին, չկուսեց, թե ինչպիսի ճակատագիր է սպասում իր մեծագույն ստեղծագործությանը: Միլանում իր երկրորդ անգամ գտնվելու ընթացքում նա սրբագրեց նկարը: Բայց արդեն XVI դարի կեսերին ժամանակակիցները վկայում են, որ քայքայումն ակտիվանում է: Այն արագացվեց մի քանի ջրհեղեղներով, որոնց ժամանակ ջուրը բավական երկար կանգնած էր սեղանատանը, ինչպես և վանականների հանցագործ անհոգությամբ սյն գանձի նկատմամբ, որն իրենցն էր: Որպեսզի խոհանոցի հետ հարմար հաղորդակցվեն, նրանք դուռ բացեցին այն պատի վրա, ուր նկարն է: Դա եռակի վնասեց: Նախ՝ կտրեցին Քրիստոսի ոտները, երկրորդ՝ ցնցեցին պատը և ծեփը ներկի հետ թափվեց, երրորդ՝ գոլորշիները խոհանոցից թափանցում էին սեղանատուն և ավելի ու ավելի էին պատը խոնավացնում: 1796—1797 թթ. գեներալ Բոնապարտի կողմից Միլանը օկուպացնելու ժամանակ Սանտա Մարիա դելլե Գրացիեի սեղանատունը սկզբում ախոռի վերածվեց, հետո անասնակերի պահեստի, հետո՝ բանտի, որն, իհարկե, նպաստեց որմնանկարի ավերմանը:

Հիմա, երբ նայում ես նկարին, քեզ խորագույն հուսահատության զգացումն է պատում: Նկարը եղածի հեռավոր պատկերացումն անգամ չի տալիս:

Պատճեններն ու փորագրությունները, որոնք շատ են, միայն փոքր չափով են որմնանկարի սկզբնական տեսքի վերականգնմանն օգնում և, իհարկե, բոլորովին անգործ են վերականգնելու նրա տպավորությունը: Վերջին շրջանում տարվող վերականգնման աշխատանքները, լավագույն

դեպքում, հնարավորություն կտան հետագա ավերման առաջն առնելու: Այն էլ՝ հազիւ թե՛:

«Սորհրդավոր ընթրիքը» ավարտվեց 1498 թվականի փետրվարի սկզբին: Այդ ժամանակ Լեոնարդոն սերտ բարեկամության մեջ էր մի գիտնականի հետ, որը թերևս ամենախոշորն էր նրանցից, ում մինչ այդ հանդիպել էր: Տոսկանելլին հսկայական գիտելիքների տեր մարդ էր, բայց նա ստեղծագործական խոշոր տաղանդ չուներ: Ֆրանչեսկո դի Ջորջոն ներփակված էր մի, համեմատաբար նեղ, բնագավառում: Լուկա Պաչոլին, թե՛ ժամանակակիցների, թե՛ գիտության պատմաբանների ընդհանուր կարծիքով, իսկական լուսատու էր և Իտալիայի մեծագույն մաթեմատիկոսը՝ Լեոնարդո Ֆիբոնաչչի² և Գալիլեյի միջև ընկած ժամանակաշրջանում: Նա տոհմով Բորգո Սան Սեպոլկրոյից էր, գիտնական ու նկարիչ Պիերո դեի Ֆրանչեսկայի հայրենակիցն ու աշակերտը, որին համարում են գծագրական երկրաչափության գաղափարի հիմնադիրը: Լուկան մասնագիտական կրթությունը ստացել էր Վենետիկում, դարձել վանական ու իր կյանքն սկսել որպես մաթեմատիկայի շրջիկ ուսուցիչ: Նա դասավանդում ու աշխատում էր Հոմում, Պերուջայում, Չարեում, Ֆորլիում, Ուրբինոյում, Նեապոլում և այլ քաղաքներում, իսկ 1496 թվականին Մորոյի հրավերով եկավ Միլան:

Նա շատ է գրել: Հանրահաշվի մասին նրա տրակտատը կորած է և ժամանակակիցներին քիչ էր հայտնի: Բայց նրա մյուս մեծ աշխատանքը՝ «Summa di arifmetica, geometria, proporzioni et proporzionalità», հսկայական հեղինակություն է վայելել: Դա մաթեմատիկական գիտությունների իսկական հանրագիտարան էր: Լեոնարդոն այդ գիտեր, և հասկանալի է, թե ինչպիսի ուրախությամբ հանդիպեց նրա հեղինակին:

¹ Ներկաշերտը շատ բարակ, գունավոր ոլորուն, փողանման թերթիկների վերածվելով, պոկվում է խոնավ պատից: Նկարիչ Լուիջի Կավենագին արտակարգ համբերությամբ փորձեց այդ թեփուկներն ամրացնել ջրիկ սոսնձի միջոցով և նույնիսկ մետաղյա ամրակներով ու երկար ժամանակ հոգատարությամբ հետևյալում էր նկարին, աշխատելով փրկել այն բոլորը, ինչ հնարավոր է: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո, երբ նկարը հրաշքով կործանումից փրկվեց (1944 թ. ամերիկյան ումբրո համարյա ամբողջովին ավերեց սեղանատունը), իտալական գիտնականները հաջողությամբ նոր վերականգնում կատարեցին:

² Լեոնարդո Ֆիբոնաչչի, այլ կերպ՝ Լեոնարդո Պիզացի — XIII դարի իտալական մեծ մաթեմատիկոս, որը նոր ժամանակներում առաջինը ձևակերպեց մաթեմատիկայի, որպես գիտական առարկայի, հիմունքները:

Պաշտին Միլան էր հրավիրված մաթեմատիկայի դասախոսություններ կարդալու և անմիջապես մասնագիտականությունն անվանեց: Նրա ունկրողներին թիվն օրեցօր ավելանում էր: Լուկան հիանալի մանկավարժ-մասնագիտականացնող էր, բացի դրանից, խոշոր գիտնական էր, այդ պատճառով էլ նրան լսելու համար շատ մարդ էր հավաքվում: Լեոնարդոն, անկասկած, ունկրողների թվում էր: Հետո նրանք մտերմացան:

Եթե Լեոնարդոն վանականին գիտեր նրա աշխատություններից, ապա Լուկան Լեոնարդոյի մասին կարող էր միայն լսած լինել որպես նկարչի: Եվ, հավանորեն, մեծ էր նրա զարմանքը, երբ տեսավ, թե ինչ հսկայական գիտելիքների տեր է այդ նկարիչը: Նրանց գրույցները պետք է որ արտակարգ բովանդակալից լինեին: Լուկան մտահոլացել էր «Աստվածային համամասնության մասին» տրակտատը, որի մեջ ենթադրում էր շարադրել ոսկյա հատվածքի և բազմանիստերի մասին ուսմունքը: Իսկ Լեոնարդոն միաժամանակ պատրաստում էր «Ծանրության մասին», «Լույսի ու ստվերի մասին», «Մարդկային մարմնի համամասնությունների ու անատոմիայի մասին», «Նկարչության մասին» տրակտատները:

Երկուսի միջև տարբերությունն այն էր, որ Լուկան իր առարկան գիտեր բազմակողմանիորեն ու խոր, որպես իսկական տիրակալ, իսկ Լեոնարդոյի գիտելիքների մեջ շատ բացեր կային, երբեմն՝ ամենամաքայնությամբ: «Մատենոս Լուկայից սովորիր արմատների բազմապատկումը»,— մի անգամ գրի է առնում նա: Բայց Լեոնարդոն, այնուամենայնիվ, հանճարեղ պայծառատեսություններ ավելի շատ ուներ, քան նրա ուսուցիչը, և պետք է մեկընդմիջտ ընդունել, որ Լեոնարդոն Լուկայի իսկական աշակերտը դարձավ և դրանից ամենևին էլ չէր ամաչում: Երբ կարելի էր լինում որևէ բան սովորել, Լեոնարդոն դա անում էր առանց մտածելու և առանց իր ինքնասիրությունը վիրավորված զգալու:

Եվ պետք է ասել, որ Լուկան էլ նկարչից սովորելու բան ուներ: Չխոսելով այլևս այն մասին, որ նա շատ օգտակար եղավ Լուկային որպես «Աստվածային համամասնությունների մասին» գրքի նկարագարող: Ջրույցներում Լեոնարդոն շատ ինքնատիպ ու համարձակ մտքեր էր հայտնում, որոնք սխտեմատիկ գիտելիքներով հասունացած գիտնականին հասցնում էին ամենաարգասավոր եզրահանգումների: Լեոնարդոյի՝ անմիջականորեն մաթեմատիկային, երկրաչափությանը կամ հանրահաշվին առնչվող մտքերից շատ բան, իհարկե, Պաշտինին կարող էին պարզունակ թվալ: Բայց հարակից բնագավառներում նկարչի գիտելիքները, հավանորեն, շատ հաճախ ավելի լայն էին, քան վանականին: Հատկապես արվեստի մասին գիտության ասպարեզում կամ, ավելի

ստույգ, արվեստը որպես գիտություն ըմբռնելու ասպարեզում: Այս վեյ-
ջինը Վինչիի սիրած կոնցեպցիան էր: Զուր չէ, որ Պաշտիևն Ակարչի
Պիերո դեի Ֆրանչեսկայի աշակերտն էր: Նա հիանալի հասկանում էր
գիտության նշանակությունը արվեստի համար: Արդեն նրա «Գումար»-ում
Ալբերտիի ու Ֆրանչեսկայի աշխատանքներից հետո խոսվում էր Ակար-
չական արվեստի զարգացման մասին: Այն, ինչ նրան Լեոնարդոն էր
ասում կամ այն, ինչ կարդում էր նրա «Նկարչության տրակտատի»
պատրաստի հատվածներում, Ալբերտիի ու Ֆրանչեսկայի գրածներից
այնքան խոր էին ու նոր, որ վանականը շատ անկեղծորեն պետք է ապ-
շեր: «Աստվածային համամասնությունների մասին» գրքում, որն այդ ժա-
մանակ հղանում էր նա, մենք գտնում ենք ոչ միայն Լեոնարդոյի գովեր-
գումը որպես Ակարչի, որպես «Ընթրիքի» ու «Հեծյալի», ստեղծողի, ոչ
միայն բարձր գնահատական է տրված մեխանիկայի ու Ակարչության
տեսության վերաբերյալ նրա աշխատանքներին, այլև ուղղակի մեջ են
բերված Լեոնարդոյի համար հատկապես թանկ մի քանի մտքեր, ինչպես,
օրինակ, մյուս արվեստների և մասնավորապես, երաժշտության Ակար-
չաման Ակարչության առաջնության մասին մտքերը:

Լեոնարդոյի գիտական աշխատությունների ճանաչումը այնպիսի
գիտակ ու հեղինակավոր դատավորի կողմից, ինչպիսին Պաշտիևն է, ցույց
է տալիս, որ նրա գիտական աշխատանքների մակարդակը բավական
բարձր էր և որ դրանք բոլորովին էլ չէին սպառվում վաղուց ի վեր հայտ-
նի ճշմարտությունների կրկնությամբ, ինչպես դա ցանկանում են պատ-
կերել նորագույն քննադատներից մի քանիսը:

Լեոնարդոյի միտքը համարձակ ճախրում էր այնտեղ, ուր ավելի
զգույշ Պաշտիևն հակված էր դեպի զուսպ լուծումները և պահանջում էր
ամեն տեսակ վարկածի բազմակողմանի ստուգում: Դա հատկապես
վերաբերում էր կից առարկաների Ակարչաման մաթեմատիկական հի-
մունքները կիրառելու հարցին: Նրանք երկուսն էլ մաթեմատիկական հա-
մարում էին ամեն մի գիտելիքի օբյեկտիվ վավերականության գերա-
զույն դատավոր: Բայց, եթե Պաշտիևն հակված էր մաթեմատիկական
ստուգման ոլորտը սահմանափակել միայն ավելի մոտիկ առարկաներով,
սպա հիմնական դրույթի անվիճելիության գաղափարից ոգևորված
Լեոնարդոյի պայծառատեսությունը նրան ստիպում էր խորհել, որ գի-
տության բոլոր ճյուղերը պետք է կառուցվեն մաթեմատիկայով վերջնա-
կանապես ու անհապաղ ստուգվելու միջոցով:

Պաշտիևի վկայությունից և հենց իր՝ Լեոնարդոյի գրառումներից մենք
ստույգ գիտենք, որ Միլսնում ապրելու վերջին չորս տարիներին, այսինքն՝

1496-ից մինչև 1499 թվականը, Լեոնարդոն, բացի նկարչական աշխատանքներից, «Հեծյալի» վրա աշխատելուց, Միլանի շրջակայքում ջրաշինարարական գործերից, զբաղված էր նաև մի շարք տրակտատներ կազմելով: Դրանցից երեք տրակտատները՝ նկարչության, մեխանիկայի և անատոմիայի մասին, որքան էլ վերնագրերը տարբեր լինեն, որ հիշատակվում են երկուսի մոտ էլ, կարելի է համարել այն գիտական երկերը, որոնց վրա Լեոնարդոն անվիճելիորեն աշխատել է: Նկարչության մասին տրակտատն ավելի մոտ էր ավարտին, քան մնացած երկուսը, իսկ անատոմիային վերաբերողը մյուսներից ավելի քիչ էր գրված: Բայց երեքն էլ, այս կամ այն կերպ, արդեն կանոնավոր ուսումնասիրությունների ձև էին ստացել:

Լեոնարդոյի նոթերում բազմաթիվ առարկաներով զբաղվելու այնքան հետքեր կան, որ անհրաժեշտ է փորձել առանձնացնել դրանք, որոնք, ամենայն հավանականությամբ, կարող են վերաբերվել այդ տարիներին այսինքն՝ կամ Միլանում Լեոնարդոյի ապրելու առաջին շրջանին ամբողջապես (1482—1499), կամ վերջին չորս-հինգ տարիներին, որպես գիտության առումով ամենաարգասավորի: Հասկանալի է, որ բոլոր նման ենթադրությունները նշանակալի չափով կոահումներ կլինեն, բայց ինչ-որ բան, այնուամենայնիվ, կարելի է արձանագրել:

Այսպես, նախ և առաջ կարելի է շատ հավանական համարել, որ Լեոնարդոն այդ ժամանակամիջոցում երեք անգամ ձեռնամուխ է եղել ուսումնական ձեռնարկի նման մի բան կազմելուն, բայց հետո, ավարտին չհասցնելով, թողել է: Սկսել է տարրական երկրաչափության դասագիրք կազմել, բայց աշխատանքի ետուն պահին ձեռքն է ընկել Պաշտիի «Summa»-ն, և նա տեսել է, որ իր դասագիրքը օգտակար չի լինի. ավելի լավ, քան Պաշտիին է արել, չի կարող, իսկ ավելի վատը՝ չարժե:

Դրա կողքին (չէ որ Լեոնարդոն միշտ էլ մի քանի խնդիրներով զբաղվում էր միաժամանակ) նա հավաքում էր լատիներեն բառեր ու նյութեր լատինական քերականության համար. ցանկանում էր իտալերեն լեզվով լատինական քերականություն և լատիներեն-իտալերեն բառարան կազմել: Ոչ մեկը, ոչ էլ մյուսը չկար: Նա այդ մտքից հրաժարվեց, երբ 1499 թվականին Վենետիկում հայտնվեց «Donatus italice»-ն, այսինքն՝ հենց այն, որը Լեոնարդոյի քրտնաջան կերպով նյութեր հավաքելու վերջնական նպատակն էր:

Եվ քանի որ մի անգամ արդեն ընկել էր բանասիրության ոլորտը, Լեոնարդոն ավելի հեռուն գնաց: Ինչպես միշտ՝ մեկից թխում էր մյուսը: Նա սկսեց նյութեր հավաքել իտալերենի բացատրական բառարան կազմե-

լու համար. այդպիսի բառարան դեռևս չկար և խիստ անհրաժեշտ էր: Հարկավոր էր բացատրել գիտական աշխատություններով շրջանառության մեջ մտած բազմաթիվ նոր տերմինները և ընդհանրապես ինչ-որ չափով կարգի բերել իտալերենի՝ վերջին կես դարում շատ հարստացած լեզվական գանձարանը: Լեոնարդոն ճիշտ գնահատեց այդպիսի բառարանի գործնական վիթխարի արժեքը: Հենց նրա դարաշրջանը, որը վկայում էր լատիներեն գրականության հետ առավել հաջողությամբ մրցող՝ և գեղարվեստական ստեղծագործության, և գիտական հետազոտությունների բնագավառները գրաված իտալերեն լեզվով գրականության հսկայական վերելքի, ամենից ավելի էր այդպիսի բառարանի կարիքն զգում: Լեոնարդոն, ըստ սովորության, շատ առաջ անցնելով իր ժամանակակիցներից, դա հասկացավ: Եվ ոչ միայն հասկացավ, այլև գործի անցավ: Սակայն այդ աշխատանքը, նույնպես ըստ սովորության, ավարտի չհասցրեց:

Այդ հարցերից բացի, հնարավոր է, որ Լեոնարդոն նույն սկեռոնությանը զբաղվել է նաև այլ խնդիրներով, բայց, դատելով նրանից, որ այնպիսի գիտությունները, ինչպես կենդանաբանությունն ու բուսաբանությունը, հետևողական հետազոտության առարկա կդառնան ավելի ուշ, միլանյան երկրորդ և հոռմեական շրջաններում, անատոմիական սուրճարաններն էլ ամբողջ լայնությամբ կծավալվեն այդ նույն ուշ շրջաններում, մենք կարող ենք համարել, որ միլանյան առաջին շրջանում նրա զբաղմունքները վերը թվարկածով հիմնականում սպառվում են: Ստեղծագործություն՝ «Հեծյալը», «Աստվածամայրը քարանձավում», դիմանկարներ, «Խորհրդավոր ընթրիքը», Կաստելլոյի նկարագարողումները, գործնական աշխատանքներ՝ ճարտարապետական և հիդրոտեխնիկական, գիտական աշխատանքներ՝ նկարչության, անատոմիայի, մեխանիկայի մասին տրակտատները, իսկ Պաչոլիի գալով՝ մաթեմատիկական. ահա այսպիսին է այդ տարիների արդյունքը:

Պաչոլին և Վինչին, երկուսի էլ Միլանում գտնվելու վերջին չորս տարիներին, «Միներվայի շքախմբի» ամենանշանավոր դեմքերն էին:

Բերնարդինո Կորիոյի հումանիստական պանունագեղ լեզվով ասած, այդ «շքախումբը» հաճախ հավաքվում էր Կաստելլոյի դահլիճներից մեկում և Մորոյի ներկայությամբ գիտական զրույցներ էր ունենում: Դրանց մեջ, ինչպես և Բեստրիչեի խմբակում, Լեոնարդոն, իհարկե, կենտրոնական դեմքն էր: Պաչոլին, որն այդ զրույցների մասին պատմում է «Աստվածային համամասնության մասին» գրքում, ամեն անգամ, երբ հարկ է լինում հիշատակել իր մեծ բարեկամին, խոսում է հիացական, հարգանքի զգացումով: Այդ զրույցներին մասնակցում էին իրենց ծառայական

աստիճանով շատ ավելի բարձր կանգնած մարդիկ, քան Լեոնարդոն էր, ինչպես, օրինակ, Ամբրոջո դա Ռոզատեն՝ Մորոյի պալատական բժիշկը, որը Միլանի արքունիքում լուսավորության միջնորդի նման մի բան էր: Մասնակցում էին և այնպիսիները, որոնք իրենց անունն այլ ասպարեզում էին անմահացրել, ինչպես Մորոյի փեսան, նրա գլխավոր կոնդոտիերն ու ռազմական ինժեները՝ Գալեացցո դի Սանսեպերինոն: Բայց նրանցից ոչ ոք թե՛ որպես գիտնական, թե՛ որպես նկարիչ այնպիսի բարձր գնահատական չի ստացել, ինչպես Լեոնարդոն:

Գիտնական մարդկանց խմբակները, որոնցից մեկը Միլանում Մորոյի շուրջն էր խմբված, այն ժամանակվա Իտալիայում հեշտությամբ ճոխ ու վսեմ անուններ էին ընդունում, այդ թվում նաև ակադեմիայի: Հավանաբար, միլանյան խմբակի մասնակիցներն էլ բազմիցս իրենց ակադեմիա են անվանել: Այդպես է նրանց կոչում նաև Բերնարդինո Կորիոն: Զարմանալի ոչինչ չէր լինի, եթե ուրիշ, նույնպիսի ազատ ակադեմիաների օրինակով, միլանյանն էլ իր կենտրոնական գիտական ուժին, իր ամենանշանավոր անդամին՝ Լեոնարդոյին, իր պարագլուխը համարեր: Առավել ևս, որ, ըստ երևույթին, գրույցները հաճախ պալատից փոխադրվում էին Լեոնարդոյի արվեստանոցը՝ նկարչի գծագրերը, գծանկարներն ու սարքերը դիտելու, սարքեր, որոնք իրենց մեծության պատճառով դժվարությամբ կարելի էր Կաստելլո տանել: Հավանորեն դրանով և ոչ թե մի այլ բանով կարելի է բացատրել Լեոնարդոյի հայտնի գծանկարները, որտեղ պատկերված են երկրաչափական գուրդանախշեր՝ շրջանակելով հետևյալ բառերը՝ «Academia Leonardi Vinci»: Նկարիչը խորհրդանշանի տարբեր ուրվանկարներ է արել, որպեսզի պահպանի այն բանի հիշատակը, թե ինչպես Միլանում իր անվան հետ կապված է եղել ինչ-որ մի ազատ ակադեմիայի գործունեությունը: Այդ անունը կրող պաշտոնապես հիմնավորված կամ նույնիսկ պաշտոնապես մտահղացված ոչ մի նման հաստատության մասին մեզ տեղեկություններ չեն հասել: Լեոնարդոն քիչ էր հարմար գիտական ընկերության մշտական պրեզիդենտի դերին, և Մորոյի մտքով էլ հազիվ թե անցած լինի այդպիսի հոգսաշատ պաշտոն հանձնարարել այդքան տարօրինակ մի մարդու, որը անընդունակ էր բյուրոկրատական, թեկուզև շատ շքեղ, լուծը քաշելուն: Մորոն բավարարված էր նրանով, որ Լեոնարդոն համեստ վարձատրությամբ, որը, ըստ երևույթին, պայմանավորված չափերով¹ երբեք լրիվ չի վճարել, աշխատում է իր համար:

¹ Դուքսին ուղղված Լեոնարդոյի վերջին նամակներից մեկում այսպիսի մի նախադասություն կա. «Հեծյալի» մասին ոչինչ չեմ ասի, որովհետև գիտեմ, թե

Ինչո՞վ էր Լեոնարդոն, բացի «Խորհրդավոր ընթրիքից» և գիտական աշխատանքներից, զբաղված վերջին տարիներին:

Բանդելլոյի պատմածից գիտենք, որ «Խորհրդավոր ընթրիքի» վրա աշխատելիս Լեոնարդոն չի լքել նաև «Հեծյալը»: 1496 և 1497 թվականներին, այսինքն՝ երեք-չորս տարի անց այն բանից, երբ կավե արձանը ցուցադրվեց հասարակությանը, նկարիչը դեռ շարունակում էր այն մշակել: Դա նշանակո՞ւմ է, արդյոք, թե «Հեծյալը» պատրաստ չէր ձուլելու համար: Ժամանակակիցները դրանում վստահ էին: Բայց այդ տիպի մեղադրանքներն այնքան սովորական են, որ դրանց մեջ ականա ուզում ես ինչ-որ ոճավորում տեսնել: Հենց այդպիսին՝ սկսած խոշոր աշխատանքներն ավարտին հասցնելու անընդունակ են Լեոնարդոյին պատկերում ժամանակակիցները: Իսկ «Հեծյալի» հարցն այնքան էլ հաստատված չէր: Չուլումը մեծ ծախսեր էր պահանջում: Մորոն առատաձեռնությամբ աչքի չէր ընկնում: Դրան էլ գումարած այն, որ ապագան սկսում էր մթազնել, և անհրաժեշտ էր, որ Միլանի գանձարանը չդատարկվեր: Դրա համար էլ Մորոն գերադասում էր Լեոնարդոյին համեմատաբար էժան աշխատանքներով զբաղեցնել: Նրան հանձնարարեցին նկարազարդել Կաստելլոյի վերանորոգված դահլիճների պատերն ու առաստաղը, և վերջերս մեծ համոզականությամբ այն ենթադրությունն է առաջ քաշվել, որ Saletta negra-ի և Camera grande-ի (այլ կերպ՝ Sala delle Asse) հրաշալի նախշազարդումը պատկանում է Լեոնարդոյին: Այն հասել է մեզ:

Բայց այդ բոլոր աշխատանքները, բացառությամբ «Խորհրդավոր ընթրիքի», անսպասելիորեն ընդհատվեցին մի իրադարձությամբ, որը երկար ժամանակով Մորոյին հանեց հանգիստ, հավասարակշռված վիճակից: Ծննդաբերությունից մեռավ Բեատրիչեն: Նրա մահը բոլորի համար անսպասելի էր: Նա արդեն երկու երեխա ուներ, հղիությունը բարեհաջող էր ընթանում, չնայած երիտասարդ կինը հազարավոր խենթություններ էր անում և ոչ մի բանում իրեն չէր խնայում: Համարյա մինչև վերջին օրը նա մոլեգին պարում էր, սուրում ամենատաքարյուն նծույզները հեծած և ոչ մի որսորդություն բաց չէր թողնում: 1497 թվականի հունվարի 1-ին նա, ինչպես միշտ, ուրախ էր և անխոռով սպասում էր մտեցող ծննդաբերությանը: Հաջորդ օրը նա կառքով այցի գնաց Սանտա

հիմա ինչպիսի ժամանակներ են: Իսկ դուք հիշո՞ւմ եք սենյակների (Կաստելլոյում) նկարազարդման մասին: Հիշեցնում եմ ձեր ողորմածությանը, որ ինձ երկու տարվա աշխատավարձ չի վճարվել, որով ես պետք է ապրեի իմ երկու վարպետների հետ»:

Մարիա դելլե Գրացիե՝ աղոթելու մեռած խորթ աղջկա՝ Բիանկա Սֆոն-
ցայի, որին քնքշորեն սիրում էր, գերեզմանին: Երեկոյան արքունիքում,
ինչպես սովորաբար, պարում էին, բայց ժամը 8-ին դժուրին զգաց
սուաշին ցավերը: Երեք ժամ հետո նա մեռած երեխա ծնեց, իսկ մի քանի
րոպե անց մեռավ ինքը:

Մորոն հուսահատության մեջ էր: Նա միայն սիրած կնոջը չէ որ
կորցրել էր, այլև հավատարիմ ու խելոք ընկերուհուն՝ ընդունակ կատա-
րելու և՛ ամենանորբ հանձնարարությունը, և՛ շատ դժվարին դիվա-
նագիտական առաքելությունը: Եվ նույնիսկ ավելին՝ նա կորցրել էր ամե-
նամոտիկ մարդուն, որը, ինչպես նա էր հավատացած, իրեն երջանկու-
թյուն էր բերում: Հեռացավ Բեատրիչեն՝ ուրեմն կհեռանա երջանկությունը,
կհեռանա հաջողությունը, որը միշտ իր հետ էր, քանի կինը կողքին էր:
Մորոն սնտիապաշտ էր, և նրան շրջապատող ասադագուշակները,
գուցե գաղտնի հրահանգներ ունենալով, անընդհատ նրան հիշեցնում
էին Բեատրիչեի և հաջողության միջև եղած կապի մասին: Եվ երբ Մո-
րոյի գործերը Բեատրիչեի մահից քիչ անց իսկապես սկսեցին վատանալ,
նա վերջնականապես հավատաց, որ իրոք այդպես էր:

1498 թվականի ապրիլին մեռավ Կառլոս VIII-ը և գահ բարձրացավ
Լյուդովիկոս XII-ը՝ Օռլեանի դուքսը, Վալենտինա Վիսկոնտիի թոռը,
Միլանի գահի հավակնորդը, որը նաև չէր մոռացել, որ 1494 թվականին
Մորոն խանգարեց իրեն՝ Վենետիկի օգնությամբ տիրել Միլանին: Մորոն
գիտեր, որ ֆրանսիացի անվանակիցն իր երդվյալ թշնամին է, բայց նա
հույս ուներ իր դաշնակից կապերի վրա. Գերմանիան, Հոլանդ, Ֆլորեն-
ցիան, Վենետիկը, Նեապոլը, Ֆերրարան, Մանտուան միասին ազդու մի
ուժ են ներկայացնում: Այսուհանդերձ ձեռք առավ բոլոր միջոցները՝ նա
գիտեր, որ իրեն անհրաժեշտ է ամրացնել Կաստելլոն ու մյուս ամրոց-
ները, հոգալ, որ պատերազմի դեպքում Միլանը առանց ջրի չմնա: Հա-
սավ պահը, երբ Լեոնարդոն պետք է ցույց տար, թե կարող է լավ ինժե-
ներ լինել: Որպեսզի նրան ավելի խանդավառի՝ Մորոն նրան դարձրեց
«պալատական ինժեներ», *ingegnere camerale* և Միլանի պարիսպ-
ներից դուրս նվիրեց մի փոքրիկ կալվածք-այգի: Լեոնարդոն պետք է
հոգար, որ Միլանը առանց ջրի չմնա: Նրան հանձնարարվեց ստուգել
ջրանցքների ողջ համակարգը և ոռոգման ամբողջ մի ցանցի՝ Ադից
Միլան, օգնությամբ հուսալի ջրամատակարարում ստեղծել: Եվ պետք
էր շտապել:

Լուր ստանալով, որ ֆրանսիական բանակը շարժվում է Միլանի
դեմ, պապը՝ Ալեքսանդր VI Բորջան և Վենետիկը երես թեքեցին Միլա-

Ահց ու համաձայնության եկան Լյուդովիկոսի հետ: Համաձայնության ստարկան, ոչ ավել, ոչ պակաս, Միլանի տերիտորիայի բաժանումն էր: Ազգականները՝ Մանտուայի մարկիզը և Ֆերրարայի դուքսը, իրենց պալատների մարմարի նման, սառը դարձան: Միայն Ֆլորենցիան ու Նեապոլը թույլ աջակցություն կլինեին: Մորոն ավելի անհանգստացավ, երբ լուսացավ, որ թագավորն իր բանակի հրամանատարությունը հանձնել է սլավոնցի վտարանդի, Մորոյի կատաղի թշնամի Ջան Ջակոմո Տրիվուցիոյին: Աֆորցայի վերջին հույսը փեասան՝ Մաքսիմիլիան Կայսրն էր, բայց ինքն էլ գիտեր, գիտեին նաև բոլորը, որ դա վատ հույս է:

1499 թվականի ամուսնը ֆրանսիացիները հայտնվեցին իտալական հողում: Վենետիկը ռազմացույց արեց արևելքում: Արևմտյան ամրոցները մեկը մյուսի ետևից հանձնվում էին: Երեսունհազարանոց բանակը մոտենում էր Միլանին: Եվ այդտեղ պարզվեց, որ Գերմանիայից օգնություն սպասել չի կարելի. Մաքսիմիլիանն ինքը պատերազմի մեջ էր Ալբերիցայն կողմ: Բայց Մոյոն հույս ուներ, որ Կաստելլոն կդիմանա, և սեպտեմբերի սկզբին մեկնեց Տիրոլ, որպեսզի ուժ հավաքի ու հարվածի ֆրանսիացիներին: Կաստելլոյի պաշտպանությունը նա հանձնարարեց իր հավատարիմ ծառային՝ Բերնարդինո դա Կորդեին, իսկ բանակի հրամանատար Աշանակեց փեասային՝ Գալեսցո Սանտվերինոյին, իր դասեր՝ Բիանկայի ամուսնուն: Կաստելլոն, որը հիանալի ամրացված էր և սուստ զինամթերք ու պարենամթերք ուներ, կարող էր ամիսներով դիմանալ: Բերնարդինոն՝ «բարեկամը», այն հանձնեց տասնմեկ օր հետո: Չորս կողմը դավաճանություն էր: Քաղաքում թագավորում էր անհիշխանությունը: Ջարդեր էին տեղի ունենում:

Լեոնարդոն մինչև դեկտեմբեր սպասեց Մորոյի վերադարձին: Նա չվերադարձավ: Այդ ժամանակ Լուկա Պաշոլիի հետ որոշեցին մեկնել: Լեոնարդոն աշակերտներից վերցրեց միայն ամենասիրելիին՝ Սալաիին, որին ամեն գնով ուզում էր իսկական Ակարիչ դարձնել:

Երեքով՝ Վինչին, Պաշոլին և Սալաին շարժվեցին Վենետիկ:

ԹԱՓԱՌՈՒՄՆԵՐ

Լեոնարդոն ու Լուկան ծանր զգացումով մեկնեցին Միլանից: Պաշտ-լին այնտեղ անց էր կացրել չորս տարի, իսկ Վինչի՛ն՝ շուրջ տասնույթ, և ո՛չ մեկը, ո՛չ էլ մյուսը, հատկապես Լեոնարդոն, գանգատվելու որևէ լուրջ պատճառ չունեին: Ծիշտ է, երբեմն նրան ստիպում էին զբաղվել ոչ սրտին մոտ բանով, պայմանավորված աշխատավարձը ճշտապահորեն չէին վճարում, իր նկատմամբ լրիվ վստահություն չէր զգում, բայց դրանով էլ բոլոր տհաճությունները վերջանում էին: Դրա փոխարեն Միլանում ապրելը շատ լավ կողմեր ուներ: Լեոնարդոն այնտեղ կարող էր աշխատել, կարող էր խորանալ իր գիտական հետազոտությունների մեջ, և ոչ ոք դրան արգելք չէր դնում: Դուքսը նրա հետ մշտապես սիրալիր էր և նույնիսկ հարգալից: Գիտնական վանականը, հավանորեն, իր հետ նույնպիսի հիշողություններ էր տանում:

Միլանի արքունիքի երկու փառավոր հյուրերը, որոնք ձիեր հեծած, ձմեռային կարճ ցերեկներին գնում էին Լոմբարդական հարթավայրով, կարող էին զրուցել ոչ միայն երկրաչափության և ուղիղ բազմանկյանների մասին, որոնք զարմանահրաշ մաթեմատիկական հատկություններ ունեն, այլև այն մասին, թե ինչպես Միլանում երկուսի նկատմամբ էլ լավ էին թե՛ Լոդովիկոն, թե՛ այդքան ջանել ու կյանքից այդքան անհերթեթ հեռացած խեղճ Բեատրիչեն, թե՛ Իզաբելլա Արագոնցին, որը հիմա, նստած Պավիայում, սպասում է ֆրանսիական թագավոր Լյուդովիկոսին, որպեսզի նրան պաղատի պաշտպանելու իր փոքրիկ որդու՝ Ֆրանչեսկոյի իրավունքները:

Ուրախություններին, գուցեև երկարատև, հրաժեշտ տվածների այդ թափսիծը երկու ճանապարհորդների մեջ էլ բնական ցանկություն առաջացրեց կարճատև դադար առնել Մանտուայում, Բեատրիչեի քրոջ՝ Մանտուայի մարկիզուհի Իզաբելլա դ'Էստեի մոտ: Նրա ամուսինը՝ Ֆրանչեսկո Գոնզագան, Իտալիայի լավագույն զորավարներից մեկը, հուսախար արեց Մորոյին, երբ Ալեքսանդր պապն ու Վենետիկը դավաճանեցին Միլանին: Բայց չէ որ քաղաքականությունը չէր վերաբերում ո՛չ Պաշտլիին, ո՛չ Վինչիին, իսկ Իզաբելլան ամեն անգամ, երբ գալիս էր Միլան, քրոջ մոտ, նրանց, հատկապես Լեոնարդոյի, հետ շատ սիրալիր էր. վանականին նա քիչ էր ճանաչում և մաթեմատիկայով էլ քիչ էր հետաքրքրվում:

Իզաբելլան անհամեմատ ավելի նշանավոր մարդ էր, քան նրա քույրը: Բեատրիչեի փայլը կազմվում էր բազմաթիվ, շատ մանր, գրա-

վիչ գծերից, նրա հմայքի մեջ շատ այնպիսի բան կար, որը երես առաժ երեխայի հմայքն է հիշեցնում:

Իզաբելլան ավելի տարիքով էր ու ավելի հասուն, և նրա հետաքրքրություններն ավելի լուրջ էին: Նա էլ, իհարկե, սիրում էր լավ հագնվել և անվերջ իր համար նոր զգեստներ էր կարում, նա էլ դեմ չէր ռ'չ պարելուն, ո'չ թղթախաղին, ո'չ սալոնային զանազան, երբեմն՝ բավականին կոպիտ, խենթությունների մասնակցելուն, բայց դրանք առաջին պլանում չէին, ինչպես Բեստրիչեի համար:

Մանտուան փոքրիկ իշխանություն էր, և նրա տիրակալը պետք է որ կոնդոտիերի նման վաստակեր: Դրա համար էլ Իզաբելլան չէր կարող ո'չ արքունիքի պերճությամբ, ո'չ հարդարանքների հարստությամբ ոտք մեկնել քրոջ հետ: Բայց երբ խոսում են իտալական վերածննդի և դրա մեջ կանանց դերի մասին, Իզաբելլայի անունը գրեթե առաջինն է միշտ վում: Իտալիայում քիչ էին այն կանայք, որոնք արվեստի հարցերում ունենային այնպիսի անսխալ ճաշակ, ինչպես Իզաբելլան, քիչ էին այնպիսի նուրբ ու խելոք կին դիվանագետները, ինչպես Իզաբելլան: Լուսարդիայի՝ ամենաանտոդջ անկյունում ծվարած իր փոքրիկ տիրությունից նա, շատ ավելի քան իր ամուսինն ու որդին, ստեղծեց ամուր մի պետություն, որի քաղաքական կշիռը ընդունակ էր ոչ միայն ազդելու ուզածը ուժերի զուգակցմանը Իտալիայի ներսում, այլև նրանից դուրս: Նրա ջանքերով Հռոմում չէին պակասում կարդինալ Գոնզագաները: Նրա ջանքերով որդին՝ Ֆեդերիկոն, դուքս դարձավ: Նրա, ջանքերով Մանտուան, որ ոչ մեծ հարստություն ուներ, ոչ էլ զինված բանակ, Իտալիայում ֆեոդալական ռեակցիային ուղեկցող աղետալի տարիներին չկորցրեց իր անկախությունը:

1500 թվականին Իզաբելլան դեռևս երիտասարդ էր և դեռ չէր հասցրել իրեն լիովին դրսևորել, բայց ամբողջ Իտալիային հայտնի էր որպես արվեստի ստեղծագործությունների ամենակրթոտ հավաքող ու տաղանդավոր նկարիչների մեծ բարեկամ: Լեոնարդոյին նա շատ բարեկամաբար էր վերաբերվում և նրա հանճարի ջերմ երկրպագուն էր: Ոչ մի զարմանալի բան չկա, որ, երբ Լեոնարդոն Մանտուայով անցնելիս ցանկություն հայտնեց կանգ առնել Գոնզագայի պալատում, Իզաբելլան հիացմունքի մեջ էր: Ե՛վ նրան, և՛ նրա ուղեկիցներին ընդունեցին որպես ամենամոտ բարեկամների:

Մենք չգիտենք, թե նրանք որքան ապրեցին Մանտուայում, թե ինչի մասին էին զրուցում: Բայց որպես Իզաբելլային կատարած այցելության հուշարձան մնացին Լեոնարդոյի՝ մարկիզուհու դիմանկարի երկու էսքիզ-

ներք: Մեկը նա նվիրեց մարկիզուհուն, մյուսը վերցրեց իր հետ: Դրանք, բացի շքադրամներից, Իզաբելլայի միակ հավաստի պատկերներն են, որովհետև Տիցիանին վերագրվող նրա հայտնի դիմանկարը հազիվ թե նրան է պատկերում և հազիվ թե պատկանում է մեծ վեներիկցուն: Լեոնարդոյի էսքիզներից մեկը, հավանաբար այն, որ մնացել է Իզաբելլայի մոտ, արված է ածուխով և հիմա Լուվրում է: Մյուսը՝ արված սանգինույով, գտնվում է Ֆլորենցիայում, Ուֆֆիցի պատկերասրահում: Սանգինույով արվածը, ըստ երևույթին, սկզբնական ուրվանկարն է, ավելի անմիջական է ու ավելի թարմ: Ածուխով էսքիզը ավելի մշակված է. նկարիչը որոնել է այն մոտիվները, որոնք լիովին կարող էին բացվել գույների միջոցով: Ինչպես Լեոնարդոյի բոլոր դիմանկարներում, նույնիսկ շատ հապճեպ արված, բնօրինակն ապրում ու դրսևորում է իր բնավորության այն գծերը, որոնք տիրապետող են մարդու մեջ:

Լեոնարդոն հազիվ թե Մանտուայում երկար է մնացել: 1500 թվականի սկզբին նա արդեն Վեներիկում էր: Պաշտիկն, կարելի է ասել, ընկավ հայրենի քաղաքը՝ նա Վեներիկում սովորել էր, իսկ Լեոնարդոն առաջին անգամ էր լինում: Նրա անունը, իհարկե, հայտնի էր Վեներիկի նկարիչների ու արվեստի սիրահարների շրջանում: Գիտնականների հետ նրան ծանոթացրեց Լուկան:

Լեոնարդոն Վեներիկում զբաղվելու բան գտավ: Նրան արտակարգ հետաքրքրեց ոչ միայն «Ադրիատիկի թագուհու» գեղանկարչական յուրահատկությունը, այլև, գուցե ավելի շատ, նրա աշխարհագրական դիրքը: Նա դեռևս երբեք չէր հանդիպել բնական պայմանների այդպիսի զուգակցության, երբ մի ոչ մեծ տարածության մեջ լինեն և՛ ցամաքամասի ափ, և՛ ծովալճակ՝ բազմաթիվ կղզիներով, և՛ ցամաքալեզվակ, որը ճովալճակը անջատում է ծովից, և՛, վերջապես, անձայր ծովային հեռաստան: Լեոնարդոն, իհարկե, այդ զուգորդման մեջ շատ այնպիսի բաներ գտավ, որոնք անմիջապես հարկավոր էր քննել ու հետազոտել: Նա Լիդոյում սկսեց զբաղվել մակընթացության երկարության չափումներով, ուսումնասիրել ծովափի հողի կառուցվածքը և, ապարների մեջ մեծ քանակությամբ խեցիներ գտնելով, արձանագրեց. «Պո գետը կարճ ժամանակում կչորացնի (այսինքն՝ հողով կլցնի) Ադրիատիկ ծովը այնպես, ինչպես չորացրել է Լոմբարդիայի մեծ մասը»: Գիտնական նոր ընկերները նրա գիտական գրուցակիցներն էին: Դա այն էր, ինչը հիմա նրան առանձնապես անհրաժեշտ էր: Փորձեցին նկարներ պատվիրել, խորասափեց:

Ե՛վ Պաշտիկն, և՛ նա մտադիր էին ֆրանսիական զինվորականության

լսողություններից հեռու, Վենետիկում, սպասել այն լավագույն ժամանակներին, երբ Մորոն ուժեր կհավաքեր ու ետ կնվաճեր իր տիրույթները: Բայց այդ լավագույն ժամանակները չեկան: Ծիշտ է, Մորոն, որ դեռևս փող ուներ, կարողացավ վարձել շվեյցարացիների համեմատաբար մեծ մի բանակ, և Միլանը՝ Մորոնի բարեկամների միջոցով և Ջակոմո Անդրեա դի Ֆերրարայի գլխավորությամբ նախապատրաստված լինելով դուքսի վերադարձին, բաց արեց դարպասները: Բայց Մորոնի հաղթանակը կարճատև էր: Նա Միլան մտավ 1500 թվականի փետրվարի 4-ին, իսկ արդեն ապրիլի 10-ին, երբ նա նոր բանակի գլուխն անցած էլավ կրկին Լոմբարդիայում հայտնված ֆրանսիացիների դեմ ու Նավարայի մոտ հանդիպեց նրանց, շվեյցարացիներն անցան հակառակորդի կողմը՝ ֆրանսիացիներն էլ շվեյցարական վարձու բանակ ունեին: Մորոն փորձեց զգեստափոխված փախչել, բայց ճանաչվեց իր զինվորների կողմից, բռնվեց ու հանձնվեց ֆրանսիացիներին: Նրան Ֆրանսիա ուղարկեցին, և նա այնտեղ, բանտում էլ ավարտեց իր օրերը: Վալենտինա Վիսկոնտիի թոռը փոխհատուցեց Ֆրանչեսկո Սֆորցայի որդուն:

Լեոնարդոն հասկացավ, որ հարկավոր է այլ ապաստան որոնել: Միլանյան ազատ կյանքը անվերադարձ վերջացավ: Միլանը ֆրանսիացիներից շուտափույթ ազատագրելու հույսը փոքր էր, իսկ այն, թե ինչպես էին ֆրանսիացիները իրենց Միլանում պահում, այնտեղ վերադառնալու ցանկություն ամենևին չէր առաջացնում, առավել ևս, որ ֆրանսիական զինվորները, որոնց իրենց պետերը չէին ցանկանում կամ էլ չէին կարողանում սանձահարել, Լեոնարդոյին հասցրին կյանքում զգացած ամենամեծ ցավը: Գասկոնցի արքայետոայիները կրակում էին նրա կավե «Հեծյալի», Կաստելլոյում կանգնած Ֆրանչեսկո Սֆորցայի հուշարձանի մոդելի վրա: Կրակում էին պարզապես զվարճության համար:

Դրանից որոշ ժամանակ առաջ Ֆերրարայի դուքս Էրկոլե դ'Էստեն Լյուդովիկոս թագավորին գրած նամակում խնդրում էր իրեն վաճառել Լեոնարդոյի «Հեծյալը». Լյուդովիկոսը չհամաձայնեց. նա արվեստի մեծ սիրահար էր և նույնիսկ հարցրեց գիտակ մարդկանց, թե արդյոք չի՞ կարելի Սանտա Մարիա դելլե Գրացիեից պատի հետ միասին Ֆրանսիա փոխադրել «Լորդերդավոր ընթրիքը»: Նրան նկարը շատ էր դուր եկել: Բայց նկարը մնաց տեղում, որպեսզի աստիճանաբար ավերվի, իսկ «Հեծյալը» անմիջապես «զոհվեց»:

Դա պետք է Լեոնարդոյի մեջ խեղդեր Միլան վերադառնալու հնարավորության միտքն անգամ, եթե նույնիսկ գլխում փայլատակել էր: Բայց Վենետիկում էլ մնալը միտք չուներ. այնտեղ պարզապես անելիք

չկար: Նա վճռեց վերադառնալ հայրենի Ֆլորենցիա, որպեսզի փորձի հաստատվել այնտեղ, և, հրաժեշտ տալով ծովին, ծովալճակին ու ջրանցքներին, Պաշոլիի հետ միասին բռնեց Տոսկանայի ճամփան:

Ֆլորենցիայից Լեոնարդոյի բացակայության տասնութե տարիներին Առնոյի ափի հիանալի քաղաքը շատ ու մեծ փոփոխություններ էր կրել: 1492 թվականին մեռել էր Լորենցո Մեդիչին, այն պունը, որի վրա պահվում էր Իտալիայի քաղաքական հավասարակշռությունը: Եվ նրա մահից անմիջապես հետո գործողության մեջ մտան կենտրոնախույս ուժերը, որոնք ստեղծվել էին իտալական տնտեսական զարգացման պայմաններով: Լորենցոյի դիվանագիտական արվեստը երկար ժամանակ հեռացնում էր այդ պահը, իսկ երբ Լորենցոն արդեն չկար, ամեն ինչ տեղից շարժվեց:

Նրա որդին՝ Պիերոն, որը ժառանգել էր նրա իշխանությունը, ո՛չ խելք ուներ, ո՛չ տաղանդ, ո՛չ էլ այնպիսի բնավորություն, որ պահանջում էր նրա դիրքը: 1494 թվականին, երբ ֆրանսիացիները եկան, նա վախկոտությամբ նրանց հանձնեց հյուսիսում գտնվող տոսկանական ամրոցները և ի հատուցում դրա, ընտանիքի բոլոր անդամների հետ միասին անմիջապես Ֆլորենցիայից վտնդվեց: Իշխանությունը որոշ ժամանակ անցավ այսպես կոչված օպտիմատների՝ հարուստ, երկրագործության մեջ ներդրված խոշոր կապիտալների տոկոսներով ապրող բուրժուազիայի ձեռքը: Օպտիմատները Լորենցոյի գլխավոր հեճարանն էին և հիմա հույս ունեին ինքնուրույն, առանց որևէ սինյորի ենթարկվելու կառավարել քաղաքը: Բայց նրանք չկարողացան իշխանությունը պահել: Ներքևից եկող ճնշումն անընդհատ ուժեղանում էր, արհեստավորներն ու մանր առևտրականներն իրենց բաժինն էին ուզում, և նրանք ի դեմս դոմինիկյան վանական, ճգնակյաց ժողովրդասեր Ջիրոլամո Սավոնարոլայի՝ առաջնորդ ձեռք բերին: Սահմանադրությունը վերանայվեց, ստեղծվեց կենտրոնական մարմին՝ մեծ խորհուրդ, վեներտիկյանի նմանությամբ և նույնքան քիչ դեմոկրատական, թեև բոլորի կողմից փնտրաբանվում էր դեմոկրատիզմի համար:

Այդ մանրբուրժուական աստվածապետությունը, որը ղեկավարվում էր վանականի միստիկ տեսիլներով և աստվածաշնչաչին տեքստերով, չնայած վաճառականության բարձր շերտերի՝ նրա դեմ մղած պայքարին, դիմացավ երեք տարի: 1498 թվականին ճգնակեցական դիկտատուրան տապալվեց: Սավոնարոլային այրեցին Սինյորիայի հրապարակում, իսկ իշխանությունն անցավ առևտրաարդյունաբերական բուրժուազիայի ձեռքը:

Հենց այդ շրջանում Լեոնարդոն Պաշտիի ու Սալաիի հետ եկավ Ֆլորենցիա: Հայրը կենդանի էր և բարեկեցիկ վիճակում, ժառանգներն անընդհատ ավելանում էին, բայց Լեոնարդոն հորը մերձեցնելու ցանկություն չուներ: Նա բարկացած էր ծերուկի վրա, որն իր ժամանակին չցանկացավ օրինականացնել իրեն և նյութապես չօգնեց, երբ դժվարություններ էր կրում: Եղբայրներին Լեոնարդոն համարյա չէր ճանաչում: Ավագները (մեկը 1500 թվականին քսանչորս տարեկան էր, մյուսը՝ քսանմեկ) երեխաներ էին, երբ նա Ֆլորենցիայից մեկնեց: Մնացած տղաներն ու աղջիկները ծնվել էին նրա մեկնելուց հետո: Բոլորը միասին տասը հոգի էին: Տասնմեկերորդը՝ Ջովաննին, պետք է լույս աշխարհ գար 1504 թվականին: Ոչ մի փաստ չկա, թե հարազատների կողմից էլ Լեոնարդոյի գալուստի առթիվ մեծ ուրախություն է դրսևորվել:

Իրա փոխարեն հին ընկերները, որոնք դեռևս կենդանի էին, նրան գրկաբաց ընդունեցին: Հատկապես ուրախ էին նկարիչները: Հապա էլ ինչպե՞ս: Եկել էր իրենց հայրենակիցը, որը փառավոր անուն էր ստեղծել, եկել էր «Խորհրդավոր ընթրիքի» արարիչը, որի համբավը տարածվել էր Իտալիայով մեկ, եկել էր նկարչության մեջ նոր գեղարվեստական հնարքներ ստեղծողը, որի հետ բոլորը ծարավի էին ավելի մոտիկ, ց ծանոթանալու: Պիեթո դի Կոզիմոն և Բարտոլոմեո դելլա Պորտան նրան ընդունեցին որպես ուսուցչի, հատկապես վերջինը, որը ամենից շուտ էր յուրացրել Լեոնարդոյի կոմպոզիցիոն ոճը և մնացել էր նրան հավասարիս: Ֆիլիպպինո Լիպպին անմիջապես նրան, որպես հոշակված ավագ եղբոր, գիջեց Աննունցիատա եկեղեցու բեմի համար նկարի պատվերը:

Նրա նկատմամբ, ըստ երևույթին, այլ էր այդ ժամանակ Ֆլորենցիայում գտնվող մեկ ուրիշ խոշոր վարպետի վերաբերմունքը: Սանդրո Բոտտիչելլին՝ Լեոնարդոյի հին բարեկամը, Սավոնարոլայի ազդեցությամբ ընկնելով ճգնափեցության գիրկը, դեռ էր նետել վրձինը և վաղուց արդեն չէր նկարում: Մենք տեղեկություններ չունենք՝ Լեոնարդոն ու նա հանդիպե՞լ են, թե ոչ:

Որքան էլ որ Լեոնարդոն իր ընկերների կողմից ոգևորությամբ ընդունվեց, այնուամենայնիվ, հարկավոր էր մտածել, թե ինչով պիտի ապրեր: Ֆլորենցիայում արքունիք չկար, նրան ոչ ոք աշխատավարձ չէր վճարում: Լեոնարդոյի աչքում հանրապետությունում ապրելը միշտ էլ այդ մեծ անհարմարությունն ուներ՝ վաստակի հոգալը: Եվ չնայած, գրեթե առաջին օրվանից, նրան սկսեցին պատվերներով դիմել, նա հապաղում էր դրանք ընդունել՝ չէր ցանկանում պարտավորություններով իրեն կաշկանդել. հանրապետությունում ապրելու երկրորդ, նրա աչքում նույն-

քան լուրջ, որքան առաջինը, անհարմարությունը: Բայց խնայողությունները հավում էին, և հարկավոր էր վճռել:

Այդ պահին էլ հասավ Ֆիլիպպիևոյի առաջարկը՝ նրան գիշել Անունցիատա եկեղեցու բեմի համար կատարվելիք նկարի պատվերը: Վանականները, գայթակղված Լեոնարդոյի փառքով, առաջարկեցին նրան, եթե համաձայնի, ապրելու տեղ տալ և ուղեկիցների հետ միասին պահել: Լեոնարդոն համաձայնվեց և տեղափոխվեց վանականների մոտ: Բայց վանքում սկսեց ապրել այնպես, ինչպես վարժվել էր Միլանում. զբաղվում էր նրանով, ինչը տվյալ պահին իրեն ավելի շատ էր դուր գալիս, և իր վրա վերցրած պարտավորության կատարմանը ձեռնամուխ էր լինում միայն այն ժամանակ, երբ տրամադրություն ուներ:

Ի՞նչն էր այդ ժամանակ նրան հետաքրքրում: Նա վեցնետիկից եկավ ծովից ստացած տպավորություններով և մակընթացության ու տեղատվության մասին մի ամբողջ կույտ չլուծված հարցերով: Դրանք էլ նրան զբաղեցնում էին ֆլորենտական առաջին շրջանում: Նա անպայման ուզում էր գիտենալ, թե արդյո՞ք մակընթացություններ ու տեղատվություններ լինում են այնպիսի փակ ծովում, ինչպիսին Կասպից ծովն է, և իր տեսքում գրառում է. «Գրիթ թուրք Բարտոլոմեոյին, որպեսզի ուղորդի Սև ծովի մակընթացությունների ու տեղատվությունների մասին, և իմացիր, լինո՞ւմ են, արդյոք, այդպիսի մակընթացություններ ու տեղատվություններ Վրկանա, այսինքն՝ Կասպից ծովում»: Եվ անմիջապես էլ նրա հետաքրքրասիրությունը Կասպից ծովից փոխադրվում է հյուսիս, և նա հիշելու համար գրում է. «Բենեդետտո Պորտինարիից իմանալ, թե ինչպես են Ֆլանդրիայում շնուշկներով սահում»: Բայց նա ավելի գործնական հետաքրքրություններ էլ ուներ:

«Նրա մոդելների ու գծագրերի մեջ,— ասում է Վազարին,— կար մեկը, որի օգնությամբ նա բազմիցս աշխատում էր այդ ժամանակ Ֆլորենցիան դեկավարող նշանավոր շատ քաղաքացիների ապացուցել, որ հնարավոր է առանց ավերելու բարձրացնել Ֆլորենցիայի Սան Ջովաննի տաճարը և ներքևից նրա համար աստիճաններ կառուցել: Նրա ապացույցներն այնքան համոզիչ էին, որ դա իրագործելի էր թվում, չնայած ամեն մեկը նրա մոտից հեռանալուց հետո գիտակցում էր այդպիսի հղացման անիրագործելիությունը»: «Անիրագործելիությունը», ինչպես հիմա ամեն մի սովորական ինժեներ-նարտարապետ գիտե, շատ պայմանական է, իսկ այդպիսի գործողության գեղարվեստական էֆեկտը կարող էր շատ մեծ լինել: Ֆլորենտական բապտիստերիայի յուրահատուկ գեղեցկությունը բարձրացումից հետո, հավանորեն, շատ կշահեր:

Նրան զբաղեցնող մյուս տեխնիկական խնդիրը Առնոն ջրանցքապատելն էր: Լոմբարդիայում կատարած խոշոր ջրաշինարարական աշխատանքներից հետո այն, ինչ, նրա կարծիքով, պետք էր Առնոյի հետ անել նավարկելիությունն ու ռոտզելիությունն ավելացնելու համար, դատարկ բան էր թվում: Իսկ երբ Ֆլորենցիայում հայտնի դարձավ, որ Վինչին ոչ միայն նկարիչ, այլև ինժեներ է, նրա խորհրդին դիմեցին, պարզելու, թե ինչպես կարելի է Սան Սալվատոր (այժմ՝ Սան Ֆրանչեսկո) լեռան սողանքի առաջն առնել: Մինչ այդ հարցրել էին մի շարք մարդկանց, դրանց թվում՝ Ջովիանո դա Սանգալոյին ու Յակոպո Պոլլայոլոյին: Նրանք իրենց եզրակացությունները տվել էին, ելնելով միայն զուտ բանականությունից: Լեոնարդոն եղավ տեղում, հետազոտեց սողանքի երկրաբանական կազմը, շրջապատող ապարները, ճշգրիտ պլան կազմեց և հանգամանորեն պարզեց երևույթի պատճառները:

Քանի դեռ այդպիսի գործերով էր զբաղված, բեմ-պատկերը, բնական է, վատ էր առաջ գնում. հայց վանականները գործնական մարդիկ էրն. Նրանց բոլորովին էլ չէր հրապուրում Լեոնարդոյին ու նրա ընկերակիցներին անվերջ տեղ ու կերակուր տալու հեռանկարը: Եվ սկսեցին ճնշում գործադրել: Նկարիչը, ինչպես այդ պատահել էր «Խորհրդավոր ընթրիքի» օրերին, գործի անցավ և 1501 թվականի ապրիլին վերջացրեց սովորաբար թուրք:

Նա պատկերեց սուրբ Աննային, որի ծնկներին նստած է աստվածամայրը և ձեռքը պարզել է գառնուկի հետ խաղացող մանուկ Քրիստոսին: Գեղարվեստական խնդիրն ավելի բարդ էր, քան այն, որը դրանից թիչ առաջ մարմարի վրա լուծել էր Միքելանջելոն՝ ստեղծելով Հոմերի սուրբ Պետրոսի տաճարի իր «Pietà»-ն («Ողբ առ Քրիստոս»): Այստեղ հասուն սողամարդու մարմինը ընկած է կնոջ ծնկներին: Լեոնարդոյի մտն մի կինը՝ առաջ թեքված ու երեխայի հետ խաղալով, նստած է մեկ ուրիշ կնոջ ծնկներին: Հարկավոր էր, չնայած երկու հագնված կանացի մարմինների ծանրությանն ու անհարմար դիրքին, ամբողջ խմբին համամասնություն ու ներդաշնակություն տալ, դարձնել թեթև ու անբռնազբոս:

Լեոնարդոն փայլուն լուծեց խնդիրը: Նրա սովորաբար թուրք, Վազարիի խոսքերով, «ոչ միայն ապշեցրեց բոլոր նկարիչներին, այլև, ավարտվելուց հետո երկու օր անընդհատ, որպես հանդիսավոր մի տոնախմբություն, այն նայելու էին գալիս տղամարդ ու կին, ահել ու ջահել: Նրանք ջանկանում էին տեսնել Լեոնարդոյի հրաշքները, որոնք ապշեցրել էին համայն ժողովրդին»:

«Լեոնարդոյի հրաշքների» և դրանց էության մասին դեռ կխոսենք: Սկզբում ասենք Ակարի ճակատագրի մասին:

Իր Ակարագրության մեջ Վազարին հիշատակում է փոքրիկ Հովհաննես Մկրտչին: Սա կա Լոնդոնի ազգային պատկերասրահում գտնվող ստվարաթղթում: Բայց չկա յուղաներկ Ակարում, որը պահպանվում է Լուվրում: Վազարին հաղորդում է, որ իր Ակարագրած ստվարաթուղթը, այսինքն՝ Հովհաննես Մկրտչի պատկերովը, «հետագայում Ֆրանսիա ուղարկվեց»: Դա ճիշտ չէ: Պետք է ենթադրել, որ Լեոնարդոն ստվարաթուղթը, ուր, հակառակ Վազարիի, Հովհաննես Մկրտիչը չկար, 1506 թվականին իր հետ տարել է Միլան: Այնտեղ դրա հիման վրա յուղաներկ Ակարն է արել, որն իսկապես ուղարկվել է Ֆրանսիա և այժմ գտնվում է Լուվրում: Նրա վրա օտար վրձնի, վերականգնողի ուղղումների հետքեր կան, բայց հիմնականում Ակարը բնօրինակն է: Իսկ լոնդոնյան Ակարը, որը նույնպես բնօրինակ է, ըստ երևույթին, կատարվել է նույնպես Միլանում, երբ սկսել են Ակարչին խնդրել Ակարը կրկնել, և այդ ժամանակ նա ցանկացել է տալ սկզբնական կոմպոզիցիայի տարբերակը: Վազարիի ժամանակներում այն դեռևս կարող էր Միլանում գտնվել, և Վազարին, ըստ էության, Ակարագրել է իր տեսած կամ ուրիշներից լսած երկրորդ տարբերակը:

Պահպանվել է, առաջին, Ֆլորենցիայում կատարված ստվարաթղթի Ակարագրությունը, որն արել է Իզաբելլա դ' Էստեի լրատուներից մեկը: Դ՛ էստեն նրա միջոցով ցանկանում էր Լեոնարդոյից որևէ Ակար ստանալ: Այդ Ակարագրությունը լիովին համապատասխանում է Լուվրի Ակարին: «Սուրբ Աննայի» մասին եղած պատմությունը մթազնված է նաև նրանով, որ տարբեր պատկերասրահներում կան Լեոնարդոյի աշակերտների ու ավելի ուշ շրջանի Ակարիչների կատարած պատճենները: Իսկ ի՞նչ նոր բան, ի՞նչ «հրաշքներ» կան Ակարում:

Առաջին ստվարաթուղթն արված է եռանկյուն կոմպոզիցիայով, որը թույլ է տվել լայնածավալ, ծանր խումբը դարձնել հրապուրիչ ու նրբագեղ: Եռանկյունու աջ գիծը կազմված է սուրբ Աննայի գլխից, նրա ձախ բազկից և Քրիստոսի գլխից, ձախը՝ սուրբ Աննայի գլխից ու Մարիամի մարմնի ներքևի մասից: Լույսն ընկնում է Մարիամի վզին ու կրծքին, Քրիստոսի ուսին ու դեմքին: Ֆոնը հեռուն ձգվող լեոնային բնապատկեր է, արդեն մշուշով ծածկված, աջից՝ միայնակ, չլուսավորված սոնի է: Թվում է ամեն ինչ պարզ է, բայց որքա՞ն գիտական հետազոտություններ է պահանջել այդ կոմպոզիցիան: Լոնդոնյան ստվարաթղթում կոմպոզիցիոն բանաձևն այլ է: Ոչ թե եռանկյունի է պատկերում, այլ սեղանակերպ է (տրապե-

ցիա), որովհետև Լեոնարդոն այնպես է նստեցրել Մարիամին մոր ծնկներին, որ նրանց գլուխները նույն բարձրության վրա են: Դա ավելի է բարդացրել գեղարվեստական խնդիրը: Այդ պատճառով, որպեսզի լրացնի երկրաչափական ֆիգուրը, անհրաժեշտ է եղել խմբին միացնել նաև Հովհաննես Մկրտչին: Եվ այդպիսի կոմպոզիցիայի արդյունքը կրկին եղել է այն, որ խումբն այս անգամ էլ ստացվել է լարվածությունից, անբնականությունից իսպառ գերծ: Այն պարզ է, ինչպես կյանքի ճշմարտությունը:

«Սուրբ Աննան», Լեոնարդոյի՝ Ֆլորենցիայում, մինչև Ցեզար Բորջայի մոտ մեկնելը, կատարած միակ խոշոր նկարն է: Լեոնարդոն այլևս ոչինչ չի նկարել, այլ միայն թեթևակի ուղղել է իր աշակերտների սշխատանքները:

1501 թվականի ընթացքում Իզաբելլա դ'Էստեն երկք անգամ դիմեց Լեոնարդոյին, մեկ խնդրելով, որ ուղարկի իր դիմանկարի ուրվանկարի երկրորդ օրինակը, որովհետև ամուսինը առաջինը նվիրել է ինչ-որ մեկին, մեկ՝ իր համար ուրիշ մի կտավ նկարել: Լեոնարդոն խոստանում էր, նույնիսկ ժամկետ նշանակում, բայց շփոթ չէր անում: Եվ Իզաբելլայի լրատուները, մարկիզուհուն հաշվետվություն տալով հանձնարարության կատարման մասին, ավելացնում են. «Խիստ զբաղվում է երկրաչափությամբ և ուրախությամբ վրձինը դեմ է նետում...»

«Մի խոսքով, մաթեմատիկական փորձերը նրան այնքան են նկարչությունից կտրել, որ վրձինը ձեռքը վերցնելու ցանկություն անգամ չունի»: Եվ այսպես, չնայած պշրամով կանացի համատությանը, Իզաբելլան ոչինչ չստացավ:

Նույնքան քիչ հաջողություն ունեցավ նաև Լեոնարդոյին արված առաջարկը՝ քանդակ պատրաստելու մարմարի մի մեծ կտորից, որից արդեն փորձել էր արձան պատրաստել ոմն վարպետ Սիմոնա դե Ֆյոզելե, բայց «հաջողացրել էր միայն մարմարը փչացնել ու այլանդակել» (Վազարի): Լեոնարդոն տրամադրություն չունեւր ուրիշների սխալները շտկելու: Բայց այդ փորփրված ժայռաքեկորը Կարարայի քարհանքերում, լստ երևույթին, երջանիկ աստղի տակ էր ծնվել: Միքելանջելոյի ձեռքով այն արձան դարձավ ու հիմա կոչվում է «Դավիթ»: Միքելանջելոն նոր էր վերադարձել Հռոմից և իմանալով, որ մարմարն առաջարկվել է Լեոնարդոյին ու մերժվել, անմիջապես, ի հեճուկս իր ավագ արվեստակցի, որի փառքը նրան հանգիստ չէր տալիս, համաձայնեց դրանից արձան պատրաստել:

Իսկ Լեոնարդոն անընդհատ խորհում էր, թե ինչպես Ֆլորենցիայում իր աննպատակ մնալը (նա այդպես էր կարծում) փոխարինի մի ուրիշ բանով: Քաղաքական իրավիճակն այնպիսին էր, որ, բացի գեղարվեստականից, որևէ խոշոր աշխատանք սպասելն իզուր էր: Հանրապետության բոլոր միջոցները ծախսվում էին Պիզայի պաշարման վրա: Դեռևս 1494 թվականին, Կարլոս VIII-ի արշավանքի ժամանակ Պիզան անջարկեց Ֆլորենցիայից և այդքան տարիների ընթացքում չթուլացող եռանդով ու հերոսական տոկունությամբ դիմանում էր պաշարմանը: Ֆրանսիան ու Վենետիկը, առաջինը՝ գաղտնի, երկրորդը՝ բացահայտ, աջակցում էին Պիզային: Իսկ Ֆլորենցիան չէր կարող Պիզայից հրաժարվել, որովհետև դա իր լավագույն նավահանգիստն էր: Պաշարումը համատ էր: Անհնարին էր միջոցներ տնտեսելը, և գանձարանը դատարկ էր:

Լեոնարդոն տեսավ, որ իր համար քիչ թե շատ միլանյանը հիշեցնող որևէ դիրք չի կարող ստեղծել: Դրան էլ ավելացրած, որ հանրապետության կյանքը, ուր արքունիքը հիշեցնող որևէ բան չկար, նրան ձանձրայի էր թվում: Հավանաբար նա իր ծառայությունները վաղուց էր առաջարկում Յեզար Բորջային, միակ իշխանին, որի մոտ նա հույս ուներ ծավալվելու:

Մայիսին Լեոնարդոն արդեն կատարում էր Յեզարի առաջադրանքը:

Ինչո՞ւ Լեոնարդոն Ֆլորենցիայում չմնաց: Հարցն ավելի կարևոր է, քան կարող է առաջին հայացքից թվալ: Եվ դրան պատասխանելը այնքան էլ հեշտ չէ: Սովորաբար ասում են, թե Ֆլորենցիայից Լեոնարդոյի «փախուստը» բացատրվում է նրանով, որ նկարիչն այնտեղ ավելի վատ էր ապրում, քան ինքը հույս ուներ: Բայց ինչո՞ւ նա լավագույն ժամանակներին չսպասեց: Հավանաբար այն պատճառով, որ, իր կարծիքով, դրանց երկար պետք է սպասեր, և որ հուսով էր ավելի արագ իր կյանքը բարելավել:

Այն հանգամանքից, որ Լեոնարդոն համառորեն խուսափում էր գեղարվեստական պատվերներից և տեխնիկայի ու գյուտարարության բնագավառում էր զբաղմունք որոնում, կարելի է եզրակացնել, թե ինչ ուղիով էր ցանկանում կարգավորել իր նյութական վիճակը Ֆլորենցիայում: Բայց եթե նա խուսափում էր գեղարվեստական պատվերներից, ապա տեխնիկական պատվերներն էլ նրանից էին խուսափում: Եվ նա ի վերջո պետք է հասկանար (այնպիսի խելացի մարդը, ինչպիսին նա էր, չէր կարող չհասկանալ), որ այստեղ բանը անձնական անհաջողության մեջ չէ, այլ ինչ-որ ավելի լուրջ մի բանի: Բավական էր Ֆլորենցիայում և

Միլանում ձեռք բերած անձնական փորձը համեմատել իրեն շատ լավ հայտնի տնտեսական էվոլյուցիայի փաստերի, այն իրադարձությունների հետ, որոնց թատերաբեմն ու զոհն էր դարձել Իտալիան 1494 թվականից ի վեր, և նրա առջև պետք է որ գծագրվեր հիմնական փաստը. համաիտալական տնտեսական իրավիճակն անընդհատ վատանում էր: Լեոնարդոն, թերևս, չէր գուշակում, որ այսուհետև, մինչև լիակատար փլուզումը, կարող էին միայն ժամանակավոր վերելքներ լինել, իսկ ընդհանուր գիծը մնալու էր վարընթացը: Նա չէր կարող չհասկանալ դեռևս չերևացող, բայց արդեն մոտեցող ճգնաժամի լրջությունը: Նա դա այնպես չէր կոչում, ինչպես մենք հիմա՝ ֆեոդալական ռեակցիա, բայց էությունը դրանից չի փոխվում: Նույնիսկ Վենետիկն ու Ֆլորենցիան այդ պրոցեսով էին բռնված:

Արտաքննապես գործերը նախ և առաջ տուժում էին 1494 թվականից սկսված անվերջանալի պատերազմներից: Սկզբում դա Կարլոս VIII-ի դեմ մղվող պատերազմն էր: Երբ նրան քշեցին, հարավում հայտնվեցին լսալանացիները, որպեսզի գրավեն Նեապոլիտանական թագավորությունը: Նույն 1494 թվականից ֆլորենտացիները ապարդյուն աշխատում էին հնազանդեցնել պաշարված Պիզան, իսկ 1501 թվականին ստիպված էին գնալ ուժով ճնշել ընդվզած Արեցցոն: 1499 թվականին (Լեոնարդոն դա շատ լավ էր հիշում) Լյուդովիկոս XII-ի զորքերը գրավեցին Միլանը, որոշ ժամանակ անց փոկվեցին, բայց կրկին վերադարձան: Շուտով Նեապոլի համար մենամարտ սկսվեց Ֆրանսիայի ու Իսպանիայի միջև, իսկ Ցեզար Բորջան՝ պապի որդին և Եկեղեցական մարզի գլխավոր հրամանատարը, սկսեց իր սեփական պետությունն ստեղծել. Ռոմանիան դարձավ նրա նվաճողական սխրագործությունների թատերաբեմը:

Այդ փաստերից յուրաքանչյուրը նշանակում էր արյունահեղություն, սալեր, ամայացում, տասնամյակների ընթացքում կուտակված վիթխարի արժեքների ոչնչացում: Այդ բոլորը միասին վերցրած երկրում ստեղծում էին այնպիսի մի տրամադրություն, որ բոլորովին չէր խրախուսում տնտեսական նախաձեռնությունն ու գործարարությունը: Եվ Ֆլորենցիայում դա պետք է հատկապես նկատելի լիներ: 1482 թվականի (երբ Լեոնարդոն հեռացել էր) և 1500 թվականի (երբ վերադարձել էր) միջև շղատ տարբերությունն ակնհայտ էր: Այն ժամանակ, հագիվ նկատելի անհանգրաւտությամբ մոայլվող, բարգավաճում էր, հիմա՝ անկում, որը հատկապես ակնհայտ էր Պիզայի հետ պատերազմի հետևանքով: Դժվար էր հույս դնել տեխնիկական աշխատանքների վրա, թեկուզև այն մասշտաբով, ինչի հնարավորությունը նա ուներ Միլանում: Իսկ ինքն էլ ցանկանում

Էր «խիստ զբաղվել երկրաչափությամբ», իսկ վրձին տեսնելիս գրեթե սրտխառնուք էր ունենում:

Մի ելք կար. հեռանալ Ֆլորենցիայից և որոնել այն, ինչը չուներ՝ Միլանում ունեցած վիճակը: Գործնականում դա նշանակում էր երկրորդ մի Մորո որոնել, բայց ավելի երջանիկ, որի թևերի տակ նրան մի նոր աղետ չսպասեր: Այո՛, հենց մի երկրորդ Մորո. Լեոնարդոն տիրակալի կարոտ ուներ: Նա իր բնավորությամբ չէր կարող գոյություն պահպանել առանց մշտական մեկեճասի: Դրանում նրան համոզեց ֆլորենտական վերջին երկու տարվա փորձը: Այդ ժամանակից նա միշտ ձգտելու է տիրակալ-մեկեճաս փնտրել և, դրա անհնարիության մեջ վերջնակա-նապես համոզվելով միայն ունակ կլինի հաշտվել հանրապետության ձանձրալի կյանքին, ընդամենի մինչև այն պահը, երբ կրկին մի նոր տիրակալ-մեկեճաս կգտնվի:

Եվ, դա առանձնապես կարևոր է, բանը միայն բացառապես Լեոնարդոյի բնավորության ու նրա պահանջներին չէր վերաբերում: Այն բանին, ինչին գուցե մյուսներից որոշ չափով շուտ հանգեց նա, տանում էր ամբողջ մշակույթի, այսինքն, վերջին հաշվով, նույն տնտեսության էվոլյուցիան: Հանրապետության ծաղկման շրջանում մասնավորապես հենց նույն Ֆլորենցիան արվեստագետների ու տեխնիկների մի ամբողջ համաստեղության հեշտությամբ էր աշխատանք տալիս: Անկման շրջանում դա անհնարին դարձավ: Նույն ժամանակաշրջանում արքունիքները, որտեղ շուքի, պերճության անհրաժեշտությունն իբր թե քաղաքական հզորության չափանիշ էր, կարող էին արվեստագետներին ավելի հեշտ կերակրել, քան հանրապետական կառավարությունները: Անկում ապրող տնտեսական իրավիճակը հանրապետություններում անմիջապես կրճատեց արվեստի երկերի ու տեխնիկական աշխատանքների պահանջարկը: Դրանով է բացատրվում, որ Ֆլորենցիան ավելի շուտ և ավելի ուժեղ զգաց ճգնաժամի հարվածները, քան Վենետիկը, դադարեց արվեստագետներին ու տեխնիկներին գործ տալուց: Վենետիկը դեռևս շարունակում էր դա անել, իսկ իշխանները, նույնիսկ մանրերը, մեկեճասի կոչումն ավելի երկար կրեցին:

Այն, ինչ Լեոնարդոն զգում էր 1501 թվականին, շուտով կվիճակվի նկարիչների ու տեխնիկների մեծ մասին: Նրանք ժամանակի ընթացքում կհավաքվեն արքունիքներում, եթե չհաշվենք նրանց, որոնք, գտնվելով առանձնահատուկ պայմաններում, դեռևս կշարունակեն աշխատել Վենետիկում: Լեոնարդոն իր բնավորության յուրահատկության շնորհիվ բոլորից շուտ հանգեց դրան:

Սակայն Յեզար Բորջաչի հովանու տակ աշխատանքի ցանկալի պայմաններ ձեռք բերելու նրա հույսը չարդարացավ: Թվում էր, ամեն ինչ խոսում էր այն բանի օգտին, որ Լեոնարդոն ճիշտ էր մտածել: Վիթխարի միջոցները՝ հոռոմեական կուրիայի ողջ գանձարանը, գորավարի փայլուն տաղանդը՝ միահիշուսված իրավունքի ու բարոյականության հարցերում լիակատար անհոգության հետ, ոչնչի առջև կանգ չառնող եռանդը Յեզարին արագ հաջողություն էին խոստանում: Բոլորը, դրանց թվում և Լեոնարդոն, գիտեին, թե նա ինչի է ձգտում՝ նվաճել Ռոմանիան ու Մարկին, ոչնչացնել նրա տիրակալներին, նվաճված տարածությունը կտրացնել վենետիկյան, ֆլորենտական, սիենյան կտորներով, ստեղծել կուրիայից անկախ ինքնուրույն պետություն և դառնալ նրա տիրակալը: Եվ դա իրագործել արագ, քանի դեռ չի մեռել ծերուկ պապը՝ Ալեքսանդրը: Յեզարի հաշիվները խարսխված էին արագության վրա, Լեոնարդոյի հաշիվները՝ այն բանի, որ Յեզարը, ինչպես խոստացել էր, արագ կվերջացնի իր գործերը, արքունիք կհիմնի Բոլոնիայում կամ Ուրբինոյում, և նա՝ Լեոնարդոն կրկին կդառնա *ingegnarius ducalis*, կրկին կջրանցքավորի գետերը, բերդեր կկառուցի, կզվարճացնի դուքսին ու պալատական տիկնանց, ֆացեաներ կպատմի, ներկայացումներ կկատարի և, եթե առանց դրա անհնարին չիմի, նկարներ էլ կվրձնի: Այդ հեռանկարով նա ծառայության մտավ Յեզարի մոտ: Բայց իրականությունն այդքան պայծառ չեղավ:

1502 թվականի մայիսին Յեզարը նրան հրամայում է գնալ Պյոմբինո, որ վերջերս էր նվաճել, և ստուգել նրա ամրությունները: Լեոնարդոն ամրությունները ստուգեց, բայց կրկին ծովի մոտ հայտնվելով, ինչպես Վենետիկում, սկսեց ուսումնասիրել ալիքների մեխանիկան, բուսականության վրա ծովաջրի ազդեցությունը, մտածեց չորացնել ճահիճները, ջրանցքավորել Օմբրոնե գետը: Մի խոսքով, իրեն հարազատ սարերքում զգաց:

Բայց Յեզարի մոտ ծառայելիս պետք չէր այդպիսի բաներով շատ հրապուրվել: Հունիսի կեսերին արդեն Յեզարն արշավանքի դուրս եկավ, մի հարվածով գրավեց Ուրբինոն և անմիջապես կանչեց Լեոնարդոյին, որպեսզի ուսումնասիրի և կանոնավորի ամրությունները: Լեոնարդոն եկավ, կատարեց դուքսի հանձնարարությունը և գործի հետ ժամանակ գտավ նաև Արքիմեդի ու նրա երկերի մասին զրուցել Յեզարի ու նրա կոնդոտիերների հետ: Մինչև հունիսի վերջը մնալով Ուրբինոյում, համաձայն դուքսի նոր հրամանի, Պեզարոյի և Ռիմինիի միջով ուղևորվեց Չեզենե, որպեսզի ջրանցքի միջոցով այդ քաղաքը կապի Ադրիատիկի

նափահանագիտա Չեզեմատիկոյի հետ: Խնդիրը փոխարի էր, բայց դա Ցեզարին չէր վախեցնում: Լեոնարդոն ճարտանկարեց, պատրաստեց գծագրերը և արդեն օգոստոսի 18-ին Պաբլիայից, ուր Ցեզարը գնացել էր հանդիպելու Լյուդովիկոս XII թագավորի հետ, ստացավ «գլխավոր ինժեներ և ճարտարապետ» նշանակվելու շնորհագիրը, ուր ասվում էր, որ դուքսին ենթակա բոլոր տերիտորիալներում Լեոնարդոն իրավունք ունի անարգել նայելու բոլոր կառույցներն ու ամրությունները, և նրան ամենուր պետք է աջակցություն ցույց տրվի:

Չեզեմեում և Չեզեմատիկոյում Լեոնարդոն, նախապատրաստական չափումներն անելով ու տեղանքն ուսումնասիրելով, մնաց մինչև սեպտեմբերի վերջը, բայց այդ ժամանակ դուքսի գործերը միանգամից ուշացեա փչացան, որ անպաշտպան Չեզեմեում մնալը վտանգավոր դարձավ: Լեոնարդոն շուտափույթ Իմոլա տեղափոխվեց, ուր իր գործերի հետ միասին գտնվում էր Ցեզարը: Բանն այն էր, որ կոնդոտիերները, վախճալով դուքսի սրբնթաց հաջողություններից, Ցեզարի գրաված տերիտորիաների փրկված տիրակալների և ուրիշների հետ միասին, որոնք վախենում էին, որ իրենց էլ նույն բախտը կվիճակվի, դավադրություն կազմակերպեցին¹: Նրանք հույս ունեին հանկարծակիի բերել Ցեզարին և իրենց պայմանները թելադրել: Սկզբում նրանք հաջողություն ունեցան, հոկտեմբերի կեսերին արդեն նվաճված էր Ուրբինոյի դքսության ամբողջ տերիտորիան, իսկ Ցեզարը ստիպված էր փակվել անառիկ Իմոլայում:

Հոկտեմբերի 7-ից սկսած Իմոլայում դուքսի մոտ էր գտնվում ֆլորենտական հանրապետության լիազոր դեսպանը՝ Նիկոլո Մաքիավելլին: Նա և Լեոնարդոն, ժամանակի գուցե ամենանշանավոր ուղեղները, վերածննդի գրական-գեղագիտական միտումների ամենավճռական հակառակորդները, երկար ժամանակ, ամենաքիչը մինչև դեկտեմբերի սկիզբը, փոքրիկ քաղաքում ապրում էին կողք կողքի և չէին կարող իրար չտեսնել, իսկ տեսնելով չէին կարող չխոսել: Բայց տարօրինակ է, որ ոչ միայն Լեոնարդոն իր ժխտ գրառումներում չի հիշում Մաքիավելլիի անունը, այլև Մաքիավելլին էլ Սիկոլորիային գրած մանրամասն գեկու-

¹ Ցեզար Բորջայի դեմ դավադրությունը 1502 թ. կազմակերպել էին նրա ծառայության մեջ գտնվող կոնդոտիերները (Օլիվերոտտո դա Ֆերմոն, Վիտտեցցո Վիտելին, Գրավիայի դուքս Պաոլո Օրսինին) և իրենց տերությունները կորցրած տիրակալները (Գվիդուբալդո Մոնտեֆելտրոն, Ջանպաոլո Բալոնին): Առաջին հաջողություններից հետո դավադիրները, իմանալով, որ Ցեզարը ֆրանսիական ուժեր է ստացել, սկսեցին հաշտության բանակցություններ վարել, և կոնդոտիերները վերադարձան նրա ծառայությանը: Չորսն էլ մահապատժի ենթարկվեցին:

ցագրերում ոչ մի անգամ նկարչի անունը չի տալիս: Դա կարող է բացատրվել միայն նրանով, որ Ցեզարը ֆլորենտական դեսպանին, հար ցանքի արտաքին բոլոր նշաններով հանդերձ, լիովին մեկուսացրել էր սեփական ծառաներից: Չէ որ նրա համար Մաքիավելլին գերազանցապես լրտես էր:

Հայտնի է, թե ինչով վերջացավ կոնդոտիերների և տիրակալների դավադրությունը: Դեկտեմբերի սկզբին Ցեզարը օգնական ուժեր ստացավ և սկսեց բանակցել հակառակորդների հետ: Եվ նրանք խաբվեցին: «Գեղեցկագույն խաբկանք», bellissimo inganno, ինչպես ասում է Պաուլո Չովինո, որը նույնքան հիացած էր դուքսի խելքով ու արվեստով, որ բուն և Մաքիավելլին: Ցեզարը դուրս եկավ Իմոլայից, անցավ Ֆորլիով, մտավ Սինիգալիա, բռնեց կոնդոտիերներին և մահվան դատապարտեց: Եւ վերադարձրեց իր նախկին տիրույթները, գրավեց Պերուջան, սկսեց արշավանքի պատրաստվել Սիենայի դեմ, բայց այդ ժամանակ՝ 1503 թվականի հունվարի վերջին, հայրը՝ Ալեքսանդր պապը, նրան Հռոմ կանչեց:

Մենք չգիտենք, թե Լեոնարդոն որտեղ է եղել Ցեզարի Իմոլայից հեռանալուց հետո: Հնարավոր է, որ նա եղել է արշավանքի մեջ, նրա հետ եղել է Սինիգալիայում, հետո Պերուջայում: Բայց հնարավոր է, որ մնացել է Իմոլայում: Լեոնարդոյի գրառումներում այդ մասին ոչ մի հիշատակում չկա: Կարևորն այն է, որ ծառայությունն այնպիսի տիրակալի մոտ, ինչպիսին Ցեզարն էր, նրա ուժերից վեր դուրս եկավ: Մենք փաստացի գիտենք, որ արդեն 1503 թվականի մարտի 5-ին Լեոնարդոն կրկին 'Ֆլորենցիայում է: Դրանից առաջ Հռոմում եղել է, թե ոչ, հավաստի հայտնի չէ, բայց կողմնակի դրական փաստեր կան:

Լեոնարդոն մեզ չի հաղորդել, թե ինչու ինքը լքեց Ցեզարին նրա հույզողությունների ծաղկման շրջանում, և մենք չգիտենք, թե ինչպես են նրանք բաժանվել, սակայն կարող ենք կուսիել, թե ինչու չցանկացավ Ցեզարի մոտ իր ծառայությունը շարունակել: Հանձնարարված աշխատանքները, անկասկած, Լեոնարդոյի սրտով էին: Դա երևում է նրա թողած սակավաթիվ գրառումներից: Ջրանցքներ, նավահանգիստ, ջրուրաշխական և ջրուծարանական աշխատանքներ, ամրություններ՝ այդ բոլորը Լեոնարդոն սիրում էր: Բայց դրա փոխարեն չէր սիրում տազնապներ և վտանգներ: Իսկ Ցեզարի կողքին դրանք չափից ավելի էին: Վտանգների վերաբերյալ Լեոնարդոն որոշակի հայացքներ ուներ. «Ով չի գնահատում կյանքը, արժանի չէ նրան», «Հազվադեպ է ընկնում նա, ով լավ է քայլում»: Եվ ավելի մանրամասնված. «Ով չի վախենում, հա-

ճախ է մեծ կորուստներ ունենում և հաճախ է զղջում», «Ով վախենում է վտանգներից, դրանց հետևանքներից չի կործանվում»: Դժվար է ավելի պարզ ասել, որ կյանքում զգուշությունը և, թերևս, մի քիչ բանական վախկոտությունը, անհրաժեշտ բան են: Կյանքի այդ հայացքը Ցեզարի հետ անհրազորձելի էր:

Ցեզարը Լեոնարդոյի համար չափից ավելի անհանգիստ տիրակալ էր, և «դուքսի ինժեներն ու ճարտարապետը» հրաժարական տվեց:

Լեոնարդոն Ֆլորենցիայից բացակայեց մոտ մի տարի, բայց ելք վերադարձավ, քաղաքի քաղաքական դեմքն արդեն փոխված էր: Եվ, գուցե, Ֆլորենտական սահմանադրության մեջ կատարված փոփոխությունների ուղղությունն էր այն պատճառներից մեկը, որ Լեոնարդոն այդքան շուտափույթ հրաժեշտ տվեց Ցեզար Բորջային և իր համար անսպասելի շտապողականությամբ վերադարձավ հայրենի քաղաքը:

1502 թվականի նոյեմբերին առևտրա-արդյունաբերական բուրժուազիայի պարագլուխ Պիերո Սոդերինին ցմահ գոնֆալոնիեր ընտրվեց: Դա փորձ էր պետական կառուցվածքը վերակառուցելու վենետիկյան օրինակով, ցմահ գոնֆալոնիերը պետք է զուգահեռ լիներ դոժին, որը նույնպես հանրապետության ցմահ կառավարիչն է: Այդ իրադարձությունը մեծ սպասումներ զարթեցրեց: Առևտուրն ու վարկն աշխուժացան, բոլորն սկսեցին հուսալ, որ այսուհետև գործերը լավ կգնան, որ Պիզան ստիպված կլինի հանձնվել, որ Ֆլորենցիայի վիճակը կամրապնդվի: Իզուր չէ, որ այն հիմնարկությունը, ինչը կարելի էր այն ժամանակներում ֆլորենտական բորսա անվանել, Սոդերինիի ընտրությունը այնքան լավատեսորեն գնահատեց:

Ըստ երևույթին, Լեոնարդոն էլ էր լավատեսությամբ լի: Նրա կարծիքով փոփոխությունը շատ էական էր, չնայած նա դա գնահատում էր բոլորովին այլ տեսանկյունից, քան գործարար մարդիկ: Ցմահ գոնֆալոնիեր՝ չէ որ դա համարյա տիրակալ էր: Նա գուցեև արքունիք ունենա, իհարկե, ոչ այնպիսին, ինչպիսին Լոդովիկո Սֆորցայինն էր, բայց թեկուզ այնպիսին, ինչպիսին Իզաբելլա դ'Էստեի մոտ է, Մանտուայում: Գոնֆալոնիերի հետ ավելի հեշտ էր գործ ունենալ, հեշտ էր խոսել, հեշտ էր համաձայնության գալ, քան անանուն կառավարության, Սինյորիայի, ութ մարդուց բաղկացած այդ կոլեգիայի հետ, որը երկու ամիսը մեկ փոխվում էր և որի հետ երբեք ոչ մի բանում քեզ վստահ չեն զգում: Լեոնարդոյին հուսադրում էր մարդկանց մեջ վստահությունն ու համակրանք առաջացնե-

յու իր ունակությունը: Հեռանկարն իսկապես շատ խրախուսող էր, համեմայն դեպս, խոստանում էր հանգիստ, անտագնապ գոյություն:

Նրա հույսերն սկզբնական շրջանում լիովին արդարացան: Նրան առաջարկվեց գեղազարդել Սինյորիայի Պալացցո նոր դահլիճի պատնից մեկը: Մյուսը որոշվեց հանձնարարել Միքելանջելոյին: Մայիս սկզբին պայմաններն արդեն մոտավորապես որոշված էին: Որպես պովովոս ընտրված էր 1440 թվականի հուլիսի 29-ին ֆլորենտական ու միլանյան զորքերի միջև տեղի ունեցած Անգիարիի ճակատամարտը: Հնարավոր է, որ այդ պովովոսն Մաքիավելլին էր առաջարկել: Բայց Լեոնարդոն միանգամից գործի չանցավ: Նրանից երկար ժամանակ խլեց ֆլորենտական զորքերով դեռևս պաշարված Պիզայից Առնո գետը կտրելու հնարավորության հարցի ուսումնասիրությունը: Եզրակացություն տալու խընդիրքով նրան դիմել էր կառավարությունը, և Լեոնարդոն դրանից չէր կարող խուսափել: Բայց հեղինակավոր պատասխան տալու համար անհրաժեշտ էր լինել տեղում և հարցը հիմնավոր ուսումնասիրել: Լեոնարդոն այդպես էլ արեց, բայց դա նրանից շատ ժամանակ խլեց:

Բացի դրանից, երբ Իտալիայում լուր տարածվեց, թե Լեոնարդոն Ֆլորենցիա է վերադարձել և պատրաստվում է նկար վրձնել, կրկին չորս կողմից պատվերներ սկսեցին տեղալ: Առաջիններից մեկը գրոհի անցավ Իզաբելլա դ'Էստեն: Նա Ֆլորենցիայում հավատարմագրված իր լիազոր անձի միջոցով նրանից խնդրեց իր համար նկարել դեռահաս Քրիստոսին: Ուրիշ խնդրանքներ էլ կային:

1503 թվականի հոկտեմբերի վերջին միայն, համաձայն Սինյորիայի հրամանի, նրան հանձնվեցին Սանտա Մարիա Նովելլա վանքի ամենաբնդարձակ սենյակներից մեկի՝ Պապական դահլիճի բանալիները: Դահլիճը նրան հանձնվեց որպես արվեստանոց, ուր պետք է որմնանկարի համար ստվարաթուղթ պատրաստեր: Նա պետք է ապրեր նույն վանքում, արվեստանոցի կողքին: Նրա սենյակից դեպի այնտեղ դուռ բացվեցին: Վերջնական պայմանագիրը ստորագրվեց 1504 թվականի մայիսի սկզբին: Ուրվանկարի ավարտման ժամկետ սահմանվեց 1505 թվականի փետրվարի վերջը: 1504 թվականի ապրիլի 20-ից Լեոնարդոն ամեն ամիս պետք է 15 ֆլորին ստանար, պայմանով, որ եթե ժամանակին չհասցներ, պարտավորվում էր վերադարձնել ստացած փողը:

Ստվարաթուղթը փաստորեն արդեն սկսվել էր 1504 թվականի փետրվարի վերջին և մի տարի հետո, ուղիղ ժամկետին, ավարտվեց: Երբ Լեոնարդոն այն ներկայացրեց հասարակական դիտման, բոլորը ցնցված էին: «Նա պատկերել էր,— գրում էր Վազարին,— դրոշի համար մար-

տընչող մի խումբ հեծյալների: Մի գործ, որ շնորհիվ այդ խոսվածությունը պատկերելու զարմանահրաշ մտահղացումների, ճանաչվեց որպես գերազանցագույնը և վերին աստիճանի վարպետորեն արված: Քանզի այնուհանդերձ կատաղությունը, ատելությունը և վրիժառությունը արտահայտված են նույնքան ուժեղ, որքան ձեռքերը. մասնավորապես՝ առջևի ոտքերը միահյուսած երկու նժույզները, որոնք ատամներով այնպես են իրար զարկում, ինչպես դրոշի համար մարտնչում են նրանց հեծած մարդիկ: Զինվորներից մեկը, ձեռքերով դրոշից կառչած և ուսը առաջ գցած, խթանում է ձիուն և, դեմքը ետ շրջած, դրոշի կոթը իրեն է սեղմել, որպեսզի ուժով պոկի մնացած չորսի ձեռքերից: Իսկ սրանցից երկուսը՝ մի ձեռքով կոթից բռնած, մյուսով սուրը բարձրացրած, փորձում են հատել կոթը, ընդ որում կարմիր բերետով ծեր զինվորը վայնասունով մի ձեռքով կառչել է դրոշից, իսկ մյուսով, թափահարելով կեռ թուրը, ուժեղ հարվածում է. որպեսզի կտրատի այն երկուսի ձեռքերը, որոնք ատամները կրճատացնելով աշխատում են հպարտ մի շարժումով պաշտպանել իրենց դրոշը: Իսկ գետնին, նժույզների ոտքերի միջև, երկու հոգի կոպում են իրար հետ, մեկը գետնահար փոված է, իսկ մյուս զինվորը, վրան թեքված, որքան կարելի է բարձրացրել է ձեռքը և մեծագույն ուժով դաշույնով զարկում է նրա կոկորդին, իսկ ընկածը, ոտքերով ու ձեռքերով ետ մղելով հարվածը, անում է հնարավոր ամեն բան, որպեսզի փրկվի մահից: Պատմելն անհնարին է, թե որքան բազմազան է Լեոնարդոն նկարել զինվորների զգեստները, նույնպես և սաղավարտներն ու զարդարանքները, չխոսելով արդեն այն անհավատալի վարպետության մասին, որ նա ցուցաբերել էր նժույզների պատկերման մեջ, որոնց մկանների ամրությունն ու մարմինների գեղեցկությունը Լեոնարդոն կարողացել էր հաղորդել այնպես, ինչպես մինչ այդ ոչ ոք չէր արել: Պատմում են, որ այդ ստվարաթուղթը պատրաստելու համար Լեոնարդոն արհեստական մի սարք էր կառուցել, որը, սեղմվելով, բարձրացնում էր այն, իսկ լայնանալով՝ իջեցնում»:

Վազարիի նկարագրած տեսարանը պահպանվել է Լուվրի գծանկարում, որի հեղինակը համարվում է Ռուբենսը, բայց մենք չգիտենք, թե ստվարաթուղթում, բացի Վազարիի պատմածից ու Ռուբենսի արտանկարածից, ուրիշ բան եղել է, թե ոչ: Հնարավոր է, որ այնտեղ եղել է նաև սուրացող հեծյալների մի խումբ, ինչպես Լեոնարդոյի վիճճորյան գծանկարներից մեկում է: Նախ՝ ստվարաթուղթը երկար տարիներ Պապական դահլիճում էր, ինչպես որ Միքելանջելոյի՝ Կաշինի ճակատամարտը պատկերող ստվարաթուղթը Մեդիչիների պալատացրել էր:

Ոչ մեկը, ոչ մյուսը որմնանկարի չվերածվեց: Իր նկարը պատի վրա չփոխադրելու պատճառը կրկին ներկերի հետ Լեոնարդոյի իմաստակելն էր: Պատը չէր պահում այն ներկերը, որոնցով վճռել էր նկարել: Որմնանկարը, դեռ չչորացած, թափվում էր: Լեոնարդոն երկար մաքառեց, բայց տեխնիկական դժվարությունները հաղթահարելու մի բանի անհաջող փորձերից հետո զինաթափ եղավ:

Այնուամենայնիվ, Լեոնարդոյի նախանկարը, ինչպես նաև Միքելանջելոյինը, վիթխարի ազդեցություն թողեցին արվեստի վրա: «Քանի դեռ իրենց տեղում էին, նրանք բոլորի համար դպրոց էին ծառայում»,— ասում է Բենվենուտո Չելլինին, որն իր սեփական աչքերով տեսել է երկուսն էլ: Լեոնարդոյի նկարներին արդեն միշտ այդպես էր վիճակված: Նրանց մեջ միշտ այնքան թարմություն էր լինում, այնքան նոր հորիզոններ Լրն բացում նկարիչների առջև, այնքան նոր բան էին սովորեցնում, որ նկարիչները միշտ խոնկվում էին դրանց մոտ: Այդպիսի բան չէր եղել այն ժամանակից ի վեր, երբ Մազաչչոն Կարմինեում ստեղծեց իր որմնանկարները: Ռաֆայելը որպես գեղանկարիչ իսկապես հասունացավ միայն այն ժամանակ, երբ, սկսած 1504 թվականից, հնարավորություն ստացավ ծանոթանալու Լեոնարդոյի ստեղծագործություններին, մասնավորապես «Անգիարիի ճակատամարտին»:

Լեոնարդոյի նախանկարն անհետ կորավ, ինչպես նաև Միքելանջելոյինը: Վերջինի վերաբերմամբ մենք գոնե կարող ենք պարզել այն տարեթիվը, երբ Բաչչո Բանդինելլի¹ սրբապիղծ ձեռքերը կտրատեցին նախանկարն ու կտորները Ֆլորենցիայից դուրս տարվեցին, ուր հետագայում գտնվում էին, մինչև անհետ կորչելը: Լեոնարդոյի «Անգիարիի ճակատամարտի» վերաբերյալ մենք ոչինչ չգիտենք: Սովորաբար, ըստ երեւոյթին, ոչնչացավ Ֆլորենցիայից դուրս չեկած: Դա միակ բանն է, որ կարելի է հաստատորեն պնդել, իսկ թե ինչպես է ոչնչացել և երբ, հավանորեն երբեք էլ չենք իմանա:

Լեոնարդոն և Միքելանջելոն, չնայած ընդմիջումներով, բավական երկար են միաժամանակ Ֆլորենցիայում գտնվել:

Երբ Լեոնարդոն վերադարձավ Ֆլորենցիա, քսանհինգամյա Միքելանջելոն Հռոմում էր, ուր աշխատում էր «Pietà»-ի վրա: Բայց նա ավելի

¹ Բաչչո Բանդինելլի — XVI դարի ֆլորենտական քանդակագործ, «Հերկուլես» արձանի հեղինակը, արձան, որ դրված էր Ֆլորենցիայի Պալացցո Վեկփոյի դռների առաջ: Ապաշնորհ ու նախանձ արվեստագետ էր, որն ավելի շնորհալիներին բանասարկություններով ու որոգայթներով էր հատուցում:

շուտ վերադարձավ, քան Լեոնարդոն մեկնեց Յեզար Բորջայի մոտ: Վերադարձավ, որպեսզի աշխատեր այն մարմարի վրա, որը փչացրել էր Միմոնեն և որից հրաժարվել էր Լեոնարդոն: Դրանով նա «Դավիթը» արարեց: «Դավիթը» ավարտվեց 1503 թվականին, իսկ 1504 թվականին Միքելանջելոն որմնակարի պատվերն ստացավ և անմիջապես սկսեց նախանկարը պատրաստել: Բայց 1504 թվականի մարտին Հուլիոս II պապը նրան Հոռոմ կանչեց, այնպես որ նախանկարը նա կարողացավ ավարտել միայն 1506 թվականին, երբ պապից դժգոհ փախավ Հոռոմից: Իսկ դրանից շատ չանցած Լեոնարդոն Միլան մեկնեց: Այսպիսով, չհաշված Լեոնարդոյի՝ մինչև Յեզարի մոտ մեկնելու և 1506 թվականին Միքելանջելոյի՝ Ֆլորենցիայում կարճատև մնալու միջև ընկած ժամանակամիջոցը, երկու արվեստագետները միաժամանակ Ֆլորենցիայում են եղել 1503 թվականի գարնանից մինչև 1504 թվականի գարունը:

Մարդախույս, հիվանդագին ինքնասեր, մաղձոտ Միքելանջելոն, հավանաբար, հենց սկզբից էլ ավելի քան զուսպ է վերաբերվել Լեոնարդոյին: Նա չէր սիրում, երբ ուրիշ արվեստագետների շատ էին գոլում, և խանդոտ էր ուրիշի փառքի հանդեպ: Հոռոմում էլ Բրամանտեի, Ռաֆայելի նկատմամբ նույնպես ոչ մի համակրանք չունեց: Իսկ 1503 թվականին նա Լեոնարդոյից վիրավորված լինելու որոշ հիմքեր ուներ: Երբ «Դավիթը» ավարտվեց, Սողերինին բոլոր խոշոր արվեստագետներից խորհուրդ հարցրեց, թե ուր դնեն այդ վիթխարի արձանը: Լեոնարդոն միացավ Ջուլիանո դա Սանգալլոյի կարծիքին, թե արձանը պետք է դնել պրիորների Սյունասրահում: Դա նշանակում էր սպանել արձանի թողած տպավորությունը, և իրավացի էին նրանք, ովքեր գտնում էին, թե նրա լավագույն տեղը Պալացցո Վեկքիոյի դռների առջևի բարձունքն է, ուր և արձանը վերջիվերջո դրվեց՝ բաց երկնքի տակ:

Միքելանջելոն այդ դեպքը չմոռացավ: Լեոնարդոյի անանուն կենսագիրը մեզ համար պահպանել է մի տեսարան, ուր Լեոնարդոյի և Միքելանջելոյի հարաբերությունները շատ պարզ են երևում: Մի քանի մարդ Սանտա Տրինիտա եկեղեցու մոտ կանգնած քննարկում էին Դանտեի խրթին տողերից մեկը: Նրանք կանչել են Լեոնարդոյին և խնդրել բացատրել: Լեոնարդոն, այդ պահին տեսնելով, որ գալիս է Միքելանջելոն, պատասխանել է. «Այ, Միքելանջելոն ձեզ կբացատրի»: Իսկ նրան թվացել է, թե Լեոնարդոն ցանկացել է իր վրա ծիծաղել: Եվ բարկացած նրա երեսին բղավել է. «Բացատրիր ինքդ, քանի որ պատրաստեցիր «Հեծյալի» մոդելը, որպեսզի բրոնզից ձուլես, չկարողացար ձուլել և խայտառակ ձևով այդ վիճակում էլ թողեցիր»: «Ասելով այդ,— ավելացնում է անանուն կեն-

սագիրը,— նա շրջվեց ու հեռացավ, իսկ Լեոնարդոն այդ բառերից շահագուճած մնաց տեղում կանգնած»:

Այդ տեսարանը Լեոնարդոյի համար շատ բնորոշ է: Հսկան, որը ձեռքերով, ինչպես հավի ճոխ, կարող էր խեղդել թուլակազմ Միքելանջելոյին, փորձված դիպեկտիկը, որը խոսքի տակ մնացող չէր, չցանկացավ նույնիսկ պատասխանել չգիտես ինչու բորբոքված արվեստագետին: Երկու տարբեր խառնվածքներ:

Ինչպես Լեոնարդոյի ձեռքի տակից դուրս եկած բոլոր ստեղծագործությունները «Անգիարիի ճակատամարտն» էլ բազմաթիվ հարցեր ծնեց, որոնց գիտական լուծում տալը Լեոնարդոն իր պարտականությունն էր համարում: Իսկ դա միշտ վերջանում էր նրանով, որ գեղարվեստական տեխնիկայի հոգսերի տեսանկյունից սկսելով նոր պրոբլեմներով զբաղվել, շատ շուտով դրանք ինքնուրույն գիտական խնդիրների էր վերածում, որոնք իրենց հերթին ուրիշ գիտական հարցերի լուծում էին պահանջում, և այդպիսով արվեստի հետաքրքրությունները ետին պլան էին նահանջում:

Լեոնարդոյի՝ այդ ժամանակաշրջանի գրառումներում կան ոչ քիչ այնպիսի հարցեր, որոնց ելակետը «Անգիարիի ճակատամարտն» է, ինչպես, օրինակ, ճակատամարտի նշանավոր նկարագրությունը՝ գետեղված «Նկարչության մասին» տրակտատում: Բայց այդ հարցերի մեծ մասը վերջիվերջո լուծվում էր զուտ գիտական ըմբռնումների ու մտքերի տեսքով: Իսկ քանի որ այդ մտքերի շղթայի վերջնական օղակները միշտ մաթեմատիկական ու մեխանիկական էին, ապա Լեոնարդոն, կարելի է ասել, ոչ մի բուպե չի ընդհատել իր մաթեմատիկական պարապմունքները: Չնայած Պաչոլին մեկնել էր Ֆլորենցիայից, և Լեոնարդոն չէր կարող նրա ցուցումներից օգտվել, նա չլքեց իր պարապմունքները, աշխատում էր մեծանակ, իսկ երբ կարող էր, որոնում էր գիտակ մարդկանց օգնությունը: Լեյպպիսի մարդիկ էին մաթեմատիկոս և տիեզերագետ Բարտոլոմեո Վեսպուչչին և տիեզերագետ, մի քանի աշխատությունների հեղինակ Ֆրանչեսկո Սիրիգատտին: Սակայն այդ տարիներին Լեոնարդոն ամենից շատ զբաղվում էր երկու հարցով. Առնոյի ջրանցքապատմամբ և, թոչնոլ սարքերի նախագծերի կապակցությամբ՝ թռչունների թռիչքի պրոբլեմով:

Առնոյի ջրանցքապատումը, ինչպես գիտենք, վաղուց էր Լեոնարդոյին զբաղեցնում, բայց այս անգամ նա հարցն ավելի խոր ու հանգամանորեն է ուսումնասիրում. հետևում է գետի հունի փոփոխություններին սյնտեղ, ուր նրա մեջ են թափվում Ֆլորենցիայի մոտ գտնվող վտակները՝

Մունիոնը, Մենսոլան, Էլզան, երկար թափառում է դաշտերում ու մար-
զագետիկներում, չափում է, հաշվում: Նրա հաշվումների արդյունքն այն
համոզմունքն էր, որ եթե Առնոն ջրանցքապատվի, ապա Ֆլորենցիայից
մինչև Պիզա ջրային ճանապարհը քսան մղոնով կկրճատվի և լավ ոռոգ-
ման շնորհիվ Պրատոյում, Պիստոյայում, Լուկայում ու Պիզայում երկրա-
գործությունից ստացվող եկամուտը 200 հազար դուկատով կավելանա:

Ինչ վերաբերում է թռիչքի պրոբլեմին, ապա դա վաղուց էր հե-
տաքրքրում Լեոնարդոյին: Միլանում նա բազմաթիվ գծանկարներ էր արել
և աշխատում էր նախ և առաջ պարզել տարբեր տեսակի թռչունների ու
չղջիկների թռչելու մեխանիզմը: Դիտարկումները շատ բնական ճանա-
պարհով փորձերի հասցրին, քանզի ուսումնասիրման նպատակը զուտ
գործնական էր. Լեոնարդոն մտածում էր թռչող սարք պատրաստել: Բայց
միլանյան փորձերն անհաջող էին: Նրա հետազոտություններում հարցը
երկու փուլ ապրեց:

Լեոնարդոն սկզբում մշակեց մարդու մկանային ուժով շարժվող թևևոի
օգնությամբ թռիչքի պրոբլեմը՝ Դեդալոսի և Իկարոսի՝ պարզագույն սար-
քի գաղափարը: Բայց հետո, ինչպես մասնագետները բացատրում են
Ատլանտյան կողեքսի որոշ գծագրերը, նա հասավ այնպիսի սարք պատ-
րաստելու մտքին, որին մարդը չպետք է ամրացվի, ինչպես իկարոսյանն
է, այլ պետք է լիակատար ազատ լինի, որպեսզի դեկավարի սարքը,
իսկ սարքը պետք է շարժվի սեփական ուժով: Իս, ըստ էության, օդա-
նավի գաղափարն է: Սարքի պատրաստման գործնական հնարավորո-
թյանը հասնելու համար Լեոնարդոյին միայն մի բան էր պակասում՝ բա-
վականաչափ ուժ ունեցող շարժիչի գաղափարը: Մնացած բոլորին նա
հասավ:

Երբ պարզվեց, որ «Անգիարիի ճակատամարտի» անհաջողությունն
անուղղելի է, որ, որմնանկարի ավերման դեմ միջոցներ գտնելու բոլոր
փորձերն ապարդյուն են, նա վճռեց պարզապես շունչ առնել գյուղում և
մեկնեց Ֆիեզոլե, իր առաջին խորթ մոր եղբոր՝ Ալեքսանդրո Ամադորիի
մոտ, որն այնտեղ կանոնիկոս էր:

Այնտեղ էլ որոշեց շարունակել թռչող սարքի փորձերը, որ սկսել էր

¹ Ըստ հունական լեգենդների Դեդալոսը հանճարեղ մեխանիկ էր, որն իր
և որդու՝ Իկարոսի համար թևեր էր պատրաստել, որոնց օգնությամբ կարելի էր
օդում թռչել: Բայց թևերի բոլոր ամրակները մոմից էին և այդ պատճառով էլ,
երբ Իկարոսը ջահելության պտոթկումով և հոր ցուցումներն արհամարհելով,
չափից ավելի վեր բարձրացավ, արևը հալեց մոմը, ամրակները թուլացան: Իկա-
րոսն ընկավ ծովն ու խեղդվեց:

Միլանում, և որոնք ոչ մի անգամ դեռևս հաջողությամբ չէին պսակվել: Ֆիեզոլեից ոչ հեռու կա ոչ այնքան բարձր մի սար՝ Մոնտե Չեչերին, որը գովերգել է Բոկաչչոն իր «Ֆիեզոլյան հավերժահարսերը» հիանալի հովվերգությունում: Այդ լեռան մի լանջը, որը համարյա զուրկ է բուսականությունից ու զառիթափ է, Լեոնարդոն փորձնական թռիչքների համար շատ հարմար գտավ և կարծում էր, որ լեռան անունն իսկ (cecero— նշանակում է կարապ) բարեգուշակ նախանշան է: «Լեռան վրայից, որը մեծ թռչունի անուն ունի, կսկսի իր թռիչքը նշանավոր թռչունը, ոչ և աշխարհը մեծ փառքով կլցնի»,— գրել է նա նոթերում: Մենք չգիտենք, իր փորձերը նա իրագործեց, թե ոչ, իսկ եթե իրագործեց՝ ինչ արդյունքի հասավ: Համենայն դեպս թռիչքի մասին նա շատ է մտածել:

Նկարչությամբ, ընդհակառակը, քիչ էր զբաղվում: 1506 թվականին Իզաբելլա դ' Էստեն կրկին երկու անգամ, անձամբ և երրորդ անձի միջոցով դիմեց Լեոնարդոյին՝ հիշեցնելով նախկին խնդիրքը՝ նկարել պատանի Քրիստոսին: Լեոնարդոն սիրալիք ու հարգալից, բայց խուսափողական պատասխան տվեց: Մարկիզուսին վերջիվերջո վիրավորվեց և նրա հետ ծանոթությունը դադարեցրեց: Բայց կար գեղանկարչական մի աշխատանք, որից ոչ միայն չէր խուսափում, այլ, ընդհակառակը, ինչ-որ կլիքով էր տրվում: Դրան էր նվիրված «Անգիարիի նակատամարտից» կորզված ողջ ժամանակը: Դա մոնա Լիզա դել Ջոկոնդոյի դիմանկարն էր, դիմանկար, որ «Ջոկոնդա» անունով դարձավ աշխարհի ամենանշանավոր նկարներից մեկը:

Վազարին, պատմելով մոնա Լիզայի դիմանկարի մասին, բացառիկ մանրամասնությամբ է այն նկարագրում: Ոչ մի այլ արվեստագետի, նույնիսկ Վազարիի կուռքի՝ Միքելանջելոյի, ոչ մի աշխատանքը այդպիսի մանրամասն վերլուծության չի արժանացել: Ահա թե Վազարին ինչ է ասում. «Լեոնարդոն հանձն առավ Ֆրանչեսկո դել Ջոկոնդոյի համար նկարել նրա կնոջ՝ մոնա Լիզայի դիմանկարը և, նրա վրա չորս տարի աշխատելով, անավարտ թողեց: Այդ ստեղծագործությունը հիմա գտնվում է Ֆոնտենըլյում Ֆրանսիայի թագավորի մոտ: Այդ պատկերը նրան, ով կցանկանա տեսնել, թե արվեստն ինչ աստիճան կարող է բնությանը նմանօրինակել, հնարավորություն է տալիս ամենահեշտ կերպով հասնել դրան, քանզի այնտեղ վերարտադրված են այն բոլոր մանրագույն մանրամասները, որոնք կարող է հաղորդել միայն նկարելու նրբությունը: Դրա համար էլ աչքերն ունեն այն փայլն ու այն խոնավությունը, որոնք սովորաբար երևում են կենդանի մարդու մոտ, իսկ դրանց շուրջը հաղորդված են այն բոլոր կարմրավուն ցուլքերն ու մազիկները, որոնք հնարա-

վոր է պատկերել միայն վարպետության մեծագույն նրբությամբ: Թերթերունքներն արված են մարմնի վրա աճող մազերի նմանությամբ՝ մի տեղ խիտ, մի այլ տեղ նվազ ու մաշկի ծակոտիներից համապատասխան և չէին կարող ավելի բնական վերարտադրվել, քան արվել է: Քիթն իր զմայլելի քթանցքերով, վարդագույն ու քնքուշ, կենդանի է թվում: Թեթևվակի բացված բերանը, շրթունքների կարմրությամբ միավորված եզոկերով, իր մարմնականությամբ, թվում է, ոչ թե ներկերով է արված, այլ միս ու արյունից է: Վզի խորության մեջ ուշադիր հայացքի դեպքում կարելի է տեսնել երակների բարախյունը: Եվ հիրավի կարելի է ասել, որ այդ ստեղծագործությունն այնպես է նկարված, որ ցանկացած ինքնավստահ արվեստագետին, ով էլ որ նա լինի, կարող է շփոթեցնել ու ահաբեկել: Լեոնարդոն, իմիջիայլոց, հետևյալ միջոցին է դիմել. քանի որ մոճա Լիզան շատ գեղեցիկ էր, ապա դիմապատկերը նկարելու ժամանակ նա մարդկանց էր վարձել, որոնք քնար էին նվագում կամ երգում, մշտապես նաև ծաղրածուներ էին լինում, որոնք նրան զվարթ էին պահում և հեռացնում մելամաղձությունը, որը, սովորաբար, կատարվող դիմանկարին հաղորդվում է գեղանկարչությամբ: Լեոնարդոյի այդ ստեղծագործության մեջ էլ հենց ժպիտն այնքան հաճելի է տրված, որ, թվում է, ավելի շուտ աստվածային և ոչ թե մարդկային մի արարածի ես նայում: Դիմանկարն ինքը գնահատվում է որպես արտասովոր մի ստեղծագործություն, քանզի ինքը՝ կյանքն անգամ այլ կերպ չի կարող լինել»:

Ի՞նչն է այստեղ ճիշտ և ի՞նչը սխալ: Ֆլորենտական նշանավոր պոպուլյան Ֆրանչեսկո դել Ջոկոնդոն երեսունհինգ տարեկան հասակում երրորդ անգամ ամուսնացավ (1495) նեապոլուհի Լիզայի հետ, որը Գերարդիների նշանավոր տոհմից էր: Այն տարիներին, երբ Լեոնարդոն սկսեց նրան նկարել, նա կարող էր մոտ երեսուն տարեկան լինել: Որ դիմանկարի վրա աշխատանքը չորս տարի է տևել, բավականին չափազանցված է. Լեոնարդոն Ցեզարի մոտից վերադառնալուց հետո Ֆլորենցիայում այդքան չի մնացել, իսկ եթե դիմանկարն սկսել է մինչև Ցեզարի մոտ մեկնելը, ապա Վազարին, հավանաբար, կասեր, որ հինգ տարի է նկարել: Բայց դիմանկարը, անկասկած, երկար է նկարվել և, ինչ էլ ասելիս լինի Վազարին, ավարտված է: Վազարին Լեոնարդոյի իր կենսագրության մեջ նրան դուրս է բերել որպես մի արվեստագետ, որը սկզբունքով ընդունակ չէ որևէ խոշոր աշխատանք ավարտել: «Ջոկոնդան» ոչ միայն ավարտված է, այլև Լեոնարդոյի ամենամանրակրկիտ մշակված գործերից մեկն է: Ինչո՞վ է բացատրվում նրա հափշտակվածությունը այդ դիմանկարի հարցում:

Այդ մասին հարյուրավոր էջեր են գրված: Վիպական բացատրությունների պակասություն, իհարկե, չկա: Այդպես ամեն ինչ պարզ է ու հասկանալի, Լեոնարդոն սիրահարվել է մոնա Լիզային և դիտմամբ աշխատանքը ձգձգել, որպեսզի ավելի երկար մնա նրա մոտ, իսկ նա հանելուկային իր ժպիտով գրգռել է նրան և ստեղծագործական մեծագույն հատիչտակության հասցրել: Հարկ կա՞ ասել, որ այդ վիպական հորինվածքները ոչնչով չեն հաստատվում: Ընդհակառակը, կան մի շարք փաստական ու հոգեբանական տվյալներ, որոնք վճռականապես հակասում են դրանց: Լեոնարդոյի հրապուրանքն ուրիշ բանով է բացատրվում:

Այս անգամ էլ, ինչպես միշտ, արվեստը նրա համար գիտություն էր, և յուրաքանչյուր գեղարվեստական գործ՝ գիտական փորձերի շարք: Կրթությունն արդեն մտել էր այնպիսի հասունության շրջան, երբ դրվել ու լուծվել էին կոմպոզիցիայի և այլ բնույթի բոլոր ձևական հարցերը, և ր Լեոնարդոյին սկսում էր թվալ, որ գեղարվեստական տեխնիկայի միայն վերջին ու ամենաբարդ հարցերն էին զբաղվելու արժանի: Եվ երբ նա հանձին մոնա Լիզայի գտավ այն մոդելը, որը բավարարում էր իր պահանջները, փորձեց լուծել գեղանկարչական տեխնիկայի՝ իր կողմից դեռևս չլուծված մի բանի ամենաբարձր ու բարդ խնդիրներ:

Նա ցանկացավ նախկինում մշակած ու փորձած հնարքների, հատկապես իր նշանավոր stumato-ի օգնությամբ, որը նախկինում էլ բացառիկ էֆեկտներ էր տվել, անել ավելին, քան արվել էր առաջ՝ ստեղծել կենդանի մարդու կենդանի դեմք և այնպես վերարտադրել այդ դեմքի արտահայտությունն ու դիմագծերը, որպեսզի դրանցով մինչև վերջ բացահայտվեր մարդու ներաշխարհը: Լեոնարդոն գուցե լիովին չլուծեց այդ խնդիրը, բայց նա մոնա Լիզայի դիմանկարով այնքան շատ բան արեց, որ դիմանկարի հետագա ամբողջ արվեստը պետք է միշտ վերադառնա «Ջոկոնդային» որպես անհասանելի, բայց պարտադիր տիպարի:

Դժվար է թվարկել այն բոլոր մանր ու մեծ նորարարությունները, որոնք Լեոնարդոն փորձարկել է և այն էլ այդպիսի ցնցող հաջողությամբ: «Նկարչության մասին» տրակտատում և նկարչության տեխնիկայի մասին այն նորերում, որ տրակտատի մեջ չեն մտել, կարելի է բազմաթիվ ցուցումներ գտնել, որոնք անվիճելիորեն վերաբերում են «Ջոկոնդային»: Մենք չենք կարող դրանց վրա կանգ առնել, առավել ևս, որ նկարի վիճակն այնպիսին է, որ շատ բան այլևս նրա վրա չի էլ կարելի տեսնել:

«Ջոկոնդան» շատ է մգացել՝ ներկերի Լեոնարդոյի փորձարկումների ևս մի կործանարար արդյունքը: Ծիշտ է, մենք հնարավորություն ունենք նրա հետ համեմատել վաղ շրջանի պատճենները, որոնք ինչ-որ բանում

կօզնեն: Մասնավորապես մեկը, որը գտնվում է Մադրիդի Պրադոյում: «Ջոկոնդան» պատճենած նկարիչը գլխին «գոռ չի տվել» ներկերի հարցում, և դրանք նույնքան պայծառ են ու թարմ, ինչպես, ըստ երևույթին, եղել են և այն ժամանակ, երբ պատճենում էր Լեոնարդոյին: Դիտելով այդ պատճենը, մենք կարող ենք հասկանալ ժամանակակիցների հիացմունքը ոչ միայն կոմպոզիցիայով, ոչ միայն գծանկարով, ոչ միայն լույսաստվերի խաղով, այլև կոլորիտով: Լեոնարդոն մոնա Լիզայի դիմանկարով ցանկացել է տալ իր ամենալիարյուն, ամենակենսասեր և կենսահաստատ ստեղծագործությունը, և դրա համար ազատություն է տվել իր կոլորիտական զգացումներին: Ահա թե ինչու է նա ոգեշնչմամբ տրվել դիմանկարի վրա իր աշխատանքին:

Դիմանկարը նրանից շատ ժամանակ էր խլում, իսկ դրանից Լեոնարդոն ոչ մի շահ չուներ: Ընդհակառակը, որպեսզի սեանսներն այնպես կազմակերպի, ինչպես ինքն էր անհրաժեշտ գտնում, ստիպված էր իր գրպանից նեժ ծախսեր անել: Իսկ նրա նյութական դրությունը ավելի ու ավելի էր վատանում: «Անգիարիի ճակատամարտի» համար նա բավականին գումար ստացավ, բայց նկարն այնպիսի վիճակում էր, որ նկարչին տուգանք էր սպառնում, իսկ ուրիշ եկամուտներ չուներ: Այն հույսը, թե ցմահ գոնֆալոնիերատը արքունիքի նման ինչ-որ բան կստեղծի, հօդս ցնդեց:

Պիերո Սոդերինին շատ հարուստ մարդ էր, բայց դույզն ինչ մեծատոհմիկի նման չէր: Ընդհակառակը, որպես իսկական ֆլորենտական վաճառական, հաշվեհատ էր ու ժլատ, և առևտրական գրասենյակի այդ սովորությունը նա փոխադրեց նաև պետական գանձարանի ղեկավարության մեջ: Մի անեկդոտ է պահպանվել, որը շատ գունեղ պատկերում է Սոդերինիի մանր լաճատականական բարքը: Հերթական վճարումներից մեկի ժամանակ նա Լեոնարդոյին ուղարկեց մանր դրամներով լի մի մեժ պարկ. ըստ երևույթին մանրը չափից շատ էր գանձարանում կուտակվել: Լեոնարդոն, իր ողջ փափկությամբ ու զսպվածությամբ հանդերձ, տեսնելով այդ չարչիական անքաղաքավարությունը, պոռթկաց: Եւս ստացածը ետ ուղարկեց, ասելով. «Ես գրոշանոց նկարիչ չեմ»:

Եվ այսպես, գործերը վատ էին ու լավանալու հույս էլ չկար: Մնում էր մի բան. Լեոնարդոն պետք է դադարեր Լեոնարդո լինելուց: Հայրենի քաղաքում նրա բախտը չբերեց:

Փրկությունը եկավ այնտեղից, որտեղից որ քսանչորս տարի առաջ, 1482 թվականին, եկել էր, եկել էր նկարչի համար նույնպիսի մի ծանր շրջանում: Փրկությունը եկավ Միլանից:

Միլանի, որն այժա արդեն Ֆրանսիային էր պատկանում, նահանգապետն էր Շարլ դ' Ամբուազը, դուքս Շոմոնը, երիտասարդ մի գինվորական, որն իր ուզմական կարիերան սկսել էր Կարլ VIII-ի արշավանքի ժամանակ: Սիրահարված Իտալիային ու նրա արվեստին, նա վաղուց «Խորհրդավոր ընթրիքի» արարչի երկրպագուն էր: Նրա մշտական երուզանքն էր Լեոնարդոյին Միլանում տեսնելը: Նա խանդավառության մեջ էր, երբ կարիքից հաղթված Լեոնարդոն որոշեց կրկին գնալ այն քաղաքը, որի հետ այդքան պայծառ հիշողություններ էին կապված:

Առաջին տպավորությունը պետք է որ նկարչին խիստ հիասթափեցներ: Երբ 1506 թվականի հուլիսին նա Միլանում ձիուց իջավ, նրան, երևի, ամեն ինչ օտար թվաց: Ավելի քան վեց տարի էր, ինչ քաղաքը օտար տիրապետության տակ էր: Այն, ինչը Մորոյի ու Բեատրիչեի ժամանակ այնպիսի փայլով էր լցնում քաղաքը, անհետացել էր: Նահուհների ու ընկերների մասին Լեոնարդոն լիակատար իրավունքով կարող էր ասել. «Շատերն արդեն չկան, իսկ ուրիշները հեռու են»: Բայց, պետք է կարծել, առաջին ծանր տպավորությունը շատ շուտով հարթվեց: Շոմոնը նրան գրկաբաց շնորհներ տեղավորեց իր մոտ և անմիջապես ոչ միայն նկարների, այլև ճարտարապետական ու հիդրոտեխնիկական խոշոր աշխատանքների պատվերներով հեղեղեց: Լեոնարդոյին, երբ միայն նկարի խնդիրքով էին դիմում, անմիջապես ձանձրությոն էր պատում, իսկ երբ դրան միացնում էին տեխնիկական աշխատանքների մասին խրնդրանքները, նա սկսում էր նայել վստահող հայացքով ու ավելի ուշադիր էր լսում: Բայց Շոմոնը միայն պատվելներով չսահմանափակվեց:

Ֆլորենտական Սինյորիան Լեոնարդոյին նուամյա արձակուրդ էր տվել, պայմանով, որ եթե ժամանակին չվերադառնա, ապա պարտավորվում է 150 դուկատ տուգանք վճարել: Նրա գլխին դեռ կախված էր «Անգիարիի ճակատամարտի» տուժավճարը. Ֆլորենցիան կտավարող վաճառականները կուպեկները հաշվել գիտեին: Լեոնարդոն հագիվ էր սկսել Շոմոնի համար սշխատել, երբ վրա հասավ Ֆլորենցիա վերադառնալու ժամանակը: Նահանգապետը Սողերիսին խնդրեց արձակուրդը երկարացնել: Շոմոնի առաջին խնդրանքը Սողերիսին հեշտությամբ բավարարեց, բայց երբ մի ամիս հետո Շոմոնն սկսեց նորից խնդրել, Սողերիսին համարյա թե կոպիւ պատասխանեց. «Լեոնարդոն,— իմիջիպալոց գրում էր գոնֆալոնիերը,— պատշաճ չի վարվել հանրապետության հետ, որովհետև հագիվ խոշոր աշխատանքն սկսած, որը նա պարտավոր էր կատարել բավականին գումար է վերցրել»: Նամակի տոնից ու կոպիտ սեղադրանքից խիստ վիրավորված Լեոնարդոն ցանկանում էր անմիջա-

պես վերադառնալ, բայց Շումոնը չթողեց: Այդ ժամանակ Լեոնարդոն ընկերների օգնությամբ հավաքեց այն դրամը, որը պետք է որպես տուժավճար մուծեր և կարգադրեց հասցնել Սողերիճիին: Գոնֆալոնիելը, այնուամենայնիվ, դրամը չընդունելու նրբանկատություն ունեցավ: Դրանով, ըստ երևույթին, տուժավճարի հարցը կարելի էր փակված համատել. Սողերիճիին համոզվեց, որ որմնանկարը չի ավարտվի:

Դեկտեմբերին, սակայն, Լեոնարդոն որոշեց վերջնականապես Ֆլորենցիա վերադառնալ, բայց կրկին օգնության հասավ պատահականությունը: 1507 թվականի հունվարին, ինքը՝ Լյուդովիկոս XII-ը, սկզբում Ֆրանսիայում ֆլորենտական դեսպան Ֆրանչեսկո Պանդոլֆինիի միջոցով, իսկ հետո անձնական նամակով խնդրեց Սողերիճիին, որպեսզի Լեոնարդոյին թույլատրվի մնալ Միլանում, մինչև իր գալը: Անհնարին էր մերժել թագավորին, որի աջակցությունն էր հանրապետության հանգիստ գոյության նախապայմանը: Սինյորիան որոշեց ձեռք բաշել Լեոնարդոյից: Իսկ նա, իմանալով թագավորի պաշտպանության մասին,— ի դեպ, կարծիքներ կային, որ նա ինքն է Շումոնի միջոցով խնդրել թագավորի պաշտպանությունը,— մեկնեց Միլանի մոտ գտնվող Վապրիո, նոր բարեկամի մոտ: Դա Ջիրոլամո Մելցին էր, միլանցի մի ազնվական, որը ցանկանում էր իր շատ ընդունակ ու շատ գեղեցիկ տասնչորսամյա որդուն՝ Ֆրանչեսկոյին նկարչություն սովորեցնել: Լեոնարդոն մինչև մայիս մնաց այնտեղ և ժամանակն անց էր կացնում Մելցիի հետ զրուցելով, Ֆրանչեսկոյին, որին անկեղծորեն սիրեց, նկարել սովորեցնելով, հիդրավլիկայի տեսությամբ, մաթեմատիկայով ու մեխանիկայով:

Երբ մայիսի 24-ին թագավորը Միլան ժամանեց, Լեոնարդոն մեկնեց այնտեղ՝ թագավորին ներկայանալու: Ավելի վաղ Շումոնի միջոցով նա թագավորին էր ուղարկել տիրամոր մի փոքրիկ պատկեր,— այն մինչև օրս չեն կարողանում որևէ հայտնի նկարի հետ նույնացնել,— և թագավորը, գերված նկարչով, նրա զրույցներով ու գիտելիքներով, նրան շնորհեց «թագավորական նկարչի», իսկ հետո՝ «նկարչի ու ինժեների» տիտղոս: Լեոնարդոյի գործերն սկսեցին բարվոքվել: Նրան վերագարձվեց իր խաղողի այգին, որը նվեր էր ստացել Մորոյից, իսկ հետո՝ 1500 թվականին բռնագրավվել էր: Թագավորից ու Շումոնից նա նոր նվերներ ստացավ և արդեն չհրաժարվեց Լյուդովիկոսի համար նկարելու ստաշարկից:

Երբ հարկ եղավ անձնական գործերով 1507 թվականի օգոստոսին Ֆլորենցիա մեկնել, Լյուդովիկոսն ու Շումոնը Լեոնարդոյին նամակներ տվեցին Սողերիճիի անունով, վերջինիս խնդրելով օգնել, որ նկարիչն

արագ ու արդյունավետ վերջացնի իր գործերը, քանի որ Միլանում նրան են սպասում թագավորի հանձնարարած աշխատանքները: Լեոնարդոն գնաց Ֆլորենցիա՝ եղբայրներին դատի տալու, որոնք մինչ այդ իրար մեջ բաժանել էին 1504 թվականին անկտակ մեռած հոր ունեցվածքը, իսկ հիմա էլ չէին ցանկանում Լեոնարդոյին տալ հորեղբոր ունեցվածքի այն բաժինը, որն ըստ կտակի նրան էր հասնում:

Հոր ունեցվածքի բաժանման դեմ Լեոնարդոն չվիճեց. նա ապօրինի գավակ էր, և օրենքը նրան չէր պաշտպանի, բայց այս դեպքում նա չցանկանալով զիջել և ի վերջո գործը շահեց: Բայց դրա համար ստիպված ելավ մինչև 1508 թվականի գարունը ապրել Ֆլորենցիայում: Նա, օգտվելով ազատ ժամանակից, «Թագավորի համար երկու տիրամայր սկսեց», ինչպես գրել է ինքը նամակներից մեկում: «Սկսել» բառը, հավանաբար, պետք է տառացի հասկանալ, քանզի համարյա անլիճնի է, որ նկարները նրա գծանկարով արել են աշակերտները, այդ թվում և Սալաին. իսկ Լեոնարդոն միայն շտկումներ է արել:

Ծանանակի մեծ մասը, ինչպես միշտ, Լեոնարդոն նվիրում էր գիտակցան աշխատանքներին: Ֆլորենցիայում նա ապրում էր Մարտելլի¹ տանը, Բապտիստերիայի համար արձան պատրաստելու գործում օգնում էր քանդակագործ Ռուստիչիին² և փորձում էր համակարգել տարբեր առարկաների վերաբերյալ իր արած գիտական նոթերը: Դրանք վերաբերում էին թե՛ հեռանկարչությանը, թե՛ մարդկային մարմնի համամասնություններին, թե՛ օպտիկային, թե՛ անատոմիային, թե՛ ճարտարապետությանը, թե՛ հիդրավլիկային, թե՛ տիեզերագիտությանը, թե՛ ակուստիկային, թե՛ ջերմադինամիկային:

1508 թվականի մարտի 22-ին Լեոնարդոն մի նոր տեսքում գրեց, որ այսօրվանից սկսում է տարբեր թղթերից առանց կարգ ու կանոնի արտագրել տարբեր նոթերը, հույսով, որ մի օր դրանք կհամակարգի: Նախորդ շատ գրքերի նման՝ դա էլ համակարգված չստացվեց:

Լեոնարդոն, երբ Միլան վերադարձավ, թագավորն արդեն այնտեղ չէր. իրեն լուր ազատ զգալով, վերադարձավ իր գիտական զբաղմունքներին: Նույն 1508 թվականի սեպտեմբերի 12-ին Վինչին մի տեսք էլ սկսեց՝ ուրվագծելով տիեզերագիտության մասին տրակտատը. նա որոշում է

¹ Մարտելլի — ֆլորենտական նշանավոր ընտանիք, որի անդամները, հատկապես XV դարից սկսած, բարձր պաշտոններ էին զբաղեցնում, մտո էին Մեդիչիներին:

² Ռուստիչի — XVI դարի ֆլորենտական երկրորդական քանդակագործ, որի քանդակները գտնվում են ֆլորենտական Բապտիստերիայում:

Երկրի դիրքը մյուս երկնային մարմինների նկատմամբ, անցնում նրա կառուցվածքի ուսումնասիրությանը, ջրի ու ցամաքի փոխհարաբերության, լեռների ու հովիտների առաջացման, ջրի շարժման հարցերին և այլն, և այլն:

Ջրի շարժումով նա զբաղվում էր նաև գործնականորեն: Նրա նախկին հիդրոդինամիկ աշխատանքների շնորհիվ Արդայի ջրերը բերվել էին Միլան: Հիմա հարց առաջացավ, որպեսզի նույն ջրանցքը երկու ջրաբեկակների միջոցով Միլանից մինչև Կոմո լիճը նավարկելի դառնա: Լեոնարդոն շատ հանգամանակից ծրագիր կազմեց (նրա ձեռագրերում այդ նյութերը պահպանվել են), բայց, չնայած այն ընդհանուր հավանության արժանացավ, նոր ջրանցքի շինարարությունը հետաձգվեց և միայն հետագայում իրագործվեց: Դրա փոխարեն 1509 թվականի ընթացքում նա մինչև վերջ իրագործեց մի այլ հիդրոդինամիկական աշխատանք. մեծ ջրանցքների համակարգում նոր ջրարգելակ կառուցեց, որի նպատակն էր Միլանը և նրա շրջակայքը ջրհեղեղից ապահովել: Իզուր չէ, որ թե՛ միլանցիները, թե՛ շրջակայքի գյուղացիները մինչև հիմա էլ համոզված են, որ այն ամենը, ինչը քաղաքի շրջապատում կապված է ոռոգման հետ, այն ամենը, ինչը զսպում է լեռնային գետերն ու արգասավորում հողը՝ Լեոնարդո դա Վինչիի ձեռքի գործն է:

Լեոնարդոն մտադիր էր հետագայում էլ իրեն նվիրել այդ բնույթի աշխատանքներին, բայց կրկին Միլան եկած Լյուդովիկոս XII-ը նրան ստիպեց թողնել ջրանցքներն ու ջրարգելակները և նկարներով զբաղվել:

Այդ իրագործված կամ նախագծված ջրանցքներն ու ջրարգելակները, ուղղակի բնույթի կառուցվածքների հետ միասին, այն միակ ինժեներատեխնիկական բնագավառներն էին, որոնցով կարող էր Լեոնարդոն գործնականում զբաղվել և որոնք պահանջարկ ունեին: Ինչո՞ւ այդպես ստացվեց: Որովհետև մյուս ասպարեզներում, և ամենից առաջ՝ արդյունաբերության բնագավառում, տեխնիկական մտքի, գյուտարարության համար ծավալվելու տեղ չկար:

Արդյունաբերական տեխնիկայի զարգացման համար տնտեսական իրավիճակը շարունակում էր արտակարգ անբարեհաջող մնալ: Արդյունաբերության անը, խեղդող պայմանները, որոնք 1502 թվականին Լեոնարդոյին ստիպեցին Ցեզար Բորջայի մոտ գնալ, ոչնչով չէին փոխվել և շարունակում էին խեղդել նաև հիմա: Պատերազմները չէին դադարում: Երբ Ցեզարը հեռացավ ասպարեզից, նրա գործն սկսեց շարունակել Հուլիոս II պապը: Պապական զորքերի կողմից Ռոմանիայի նվաճումը շարունակվեց ավելի մեծ եռանդով, քան Ցեզարի ժամանակ էր,

և ինքը՝ ծերուկ պապը, զենք ու զրահ հազած Միրանդոլա մտավ այն ճեղքից, որը պարիսպների մեջ բացել էին նրա հրանոթները: Նա նվաճեց Բոլոնիան և սկսեց սարսափալ Վենետիկյան Ռոմանիային: Դա նրան գծտեցրեց սուրբ Մարկոսի հանրապետության հետ, և մի շարք ոչ նշանակալի ընդհարումներից հետո պապը Վենետիկի դեմ ջախջախիչ մի դաշնակցություն կազմակերպեց (Քամբրյան լիգան), որի մեջ մտավ նաև Ֆրանսիան:

1509 թվականին Անյադելոյի ճակատամարտում Վենետիկը գլխովին ջախջախվեց, բայց բանակցությունների ժամանակ կարողացավ գծտեցնել երեկվա դաշնակիցներին, և Հուլիոս պապը շվեյցարացիների ու Իսպանիայի օգնությամբ երկրորդ դաշնակցությունն ստեղծեց (Սրբազան լիգան), որն արդեն ուղղված էր Ֆրանսիայի դեմ: Ֆրանսիացիները 1512 թվականին Ռավեննայի մոտ դաշնակիցներին նույնպիսի ջախջախիչ պարտության մատնեցին, ինչպես երեք տարի առաջ Վենետիկին, բայց, ճակատամարտում կորցնելով իրենց զորավար Գաստոն դե Ֆուսյին, չկարողացան հաղթանակն օգտագործել. նրանց կողմից ջախջախված շվեյցարացիները և իսպանացիները ուշքի էկան, հարձակման անցան և, քալ առ քալ Ֆրանսիացիներին նեղելով, ստիպեցին թողնել Միլանը: Նույն տարում իսպանացիները գրոհով վերցրին Ֆլորենցիայի առաջնաբերդը՝ Պրատոն, վերացրին հանրապետությունը և վերականգնեցին Մեդիչիներին:

Մոտեցող ֆեոդալական ռեակցիան սպանեց Լեոնարդոյի տեխնիկական գյուտարարության թափը, դրա համար էլ նրան այդքան էլ դժվարին չթվաց միլանյան ջրանցքներից կտրվելը, երբ Լյուդովիկոս XII ը նրան կրկին նկարակալի առջև նստեցրեց: Բայց Լեոնարդոն վաղուց արդեն գտել էր վրձնով աշխատելու ծանրությունից խուսափելու միջոցը, առավել ևս, որ հիմա դա շատ ավելի հեշտ էր՝ Լեոնարդոն դպրոց ուներ:

Առաջին անգամ, 1499 թվականին, հեռանալով Միլանից, Լեոնարդոն այնտեղ թողեց մի քանի նկարիչների, որոնք կամ ամբողջովին իր ազդեցության տակ էին ձևավորվել, կամ էլ, արդեն ինքնուրույն նկարիչներ լինելով, կրել էին այդ ազդեցությունը: Առաջինների թվում Լին Զովանանտոնիո Բոլտրաֆիոն և Մարկո դ' Օջոնեն, վերջինների՝ Ամբրոջո դե Պրեդիսը և Սողոման, որը մեկ տարի (1498—1499) սովորել էր Լեոնարդոյի մոտ: Լուինիի ու Գաուդենցիո Ֆերրարիի հետ միասին Սողոման ամենախոշոր նկարիչն էր, որ յուրացրել էր Լեոնարդոյի արվեստի ոչ միայն ձևական շատ առանձնահատկությունները, այլև նրա լույսն ընդհանրապես: Երբ 1506 թվականին Լեոնարդոն կրկին հայտնվեց Մի-

լանում, նրա շուրջը նորից դպրոցի նման ինչ-որ բան ստեղծվեց: Եվ չնայած Լեոնարդոն չէր քաշվում իր աշակերտներից և նրանց երկար ժամանակ լքում էր, սակայն նրա խորհուրդներն այնքան թանկ էին, որ աշակերտները ոչ միայն չէին փախչում, այլև անընդհատ ավելանում էին: Նրա մոտ հայտնվեցին Սոլարիոն, Չեզարե դա Սեստոն, Ջանպետրինոն, Բերնարդինո դա Կոնտին: Նրանք էլ, երբ Լեոնարդոն պատվերներ էր ընդունում, կատարում էին աշխատանքի հիմնական մասը:

Այժմ, երբ Լյուդովիկոսը իր «թագավորական նկարչից» տքնաջան աշխատանք էր պահանջում, նրան կրկին փրկեցին աշակերտները: Նրա մոտ էին անդավաճան Սալահն, Մարկո դ'Օջոնեն, նրան օգնում էր արդեն մեծացած Ֆրանչեսկո Մելցին, իսկ ետին պլանում կային և ուրիշներ: Նրանք, իսկ գուցեև գերազանցապես Մարկոն է 1509—1510 թթ. հիմնականում կատարել Լուվրում գտնվող «Բաքոսը» և շատ ուրիշ նկարներ, որոնց հեղինակության որոշումը մինչև հիմա էլ տանջում է արվեստաբաններին: Լեոնարդոյի դերը սահմանափակվում էր ճեպանկարով և պատրաստի աշխատանքի վրա վրձնով մի քանի ուղղումներ անելով:

Դրա շնորհիվ նա շատ ազատ ժամանակ ուներ, իսկ թագավորական հովանավորությունը հնարավորություն էր տալիս շմտահոգվել վաստակի մասին: Լեոնարդոն հենց այդ տարիներին սուզված էր երկրաբանական ու ֆիզիկաաշխարհագրական խոհերի մեջ, երկար շրջեց Լոմբարդիայում և մաթեմատիկայի ու մեխանիկայի հետ միասին, որոնցով նա շարունակում էր հետաքրքրվել, սկսեց տքնությամբ զբաղվել անատոմիայով: Ինչպես այդ պատահել էր շատ այլ գիտությունների հետ, նա արվեստից անատոմիային էր եկել վաղուց, իսկ հիմա նրա համար դա դարձավ հափշտակող մի հետաքրքրություն, լիովին ինքնուրույն մի գիտություն:

«1510 թվականի այս ձմռանը,— գրում է նա տետրում,— մտածում եմ լիովին ուսումնասիրել անատոմիան»: Նա գիշերները հոսպիտալում համառորեն աշխատում է դիակների վրա: Ծուրջը սարսափելի էր. այդ հագեցած էր նեխահոտով, բազմաթիվ այլանդակված, կտրտված, փորը թափած, մազազերծված դիակների մեջ Լեոնարդոն համբերությամբ աշխատում էր: «Ես հերձեցի ավելի քան տասը մարդկային մարմին,— գրում է նա,— դեն նետեցի բոլոր մնացած մասերը, հեռացրի երակների վրայի ամբողջ միսը, ընդ որում այնպես, որ բոլորովին արյուն չհայտնվից, միայն հազիվ արյունազեղում էին մազանոթները...»: Նրա ձեռքն էին ընկնում հիվանդների, քաղցից հյուծված մարդկանց դիակները, և նա մանրամասնորեն տետրի մեջ գրատում էր դրանց վրա իր տեսած անատոմիական առանձնահատկությունները: Այդ պարապմունքների ընթաց-

քում Լեոնարդոյին շատ օգնեց իր ժամանակի գուցեև ամենախոշոր անստոմը՝ Մարկանտոնիո դելլա Տորեն, որը պրոֆեսոր էր Պավիայում: Երկու գիտնականները սերտ բարեկամացան, և պրոֆեսորը, տեսնելով, որ այդ ասպարեգում արվեստագետը բացառիկ արտակարգ գիտելիքների տեր է, սկսեց նրան համոզել, որ անատոմիայի ուսումնասիրությամբ զբաղվի սիստեմատիկորեն, անկախ արվեստի հետաքրքրություններից: Ի մեծ հուսահատություն Լեոնարդոյի, Մարկանտոնիոն, որը կարող էր անատոմիայի գծով իր համար նույնպիսի հեղինակավոր դեկավար դառնալ, ինչպիսին մաթեմատիկայի գծով Պաչոլին էր, մեռավ 1511 թվականին: Լեոնարդոն անկեղծորեն ողբաց նրա մահը:

Լեոնարդոյի համար այդ տարին ընդհանրապես լի էր ծանր ցնցումներով: Մարկանտոնիոյից ավելի վաղ մեռավ Ծոմոնը, որը մշտապես Լեոնարդոյի բարեկամն ու հովանավորն էր: Միլանի կառավարումն իրենց ձեռքն առան երկու շատ շնորհալի ռազմիկներ՝ ծերուկ Զան Զակոմո Տրիվուցիոն և երիտասարդ Գաստոն դե Ֆուան: Լեոնարդոյի հետ, ըստ երևույթին, ինչ-որ բանակցություններ են տարվել Տրիվուցիոյի համար ձիարձան-շիրմաքար պատրաստելու շուրջ:

Ֆրանսիացիների վիճակը Միլանում սկսեց տագնապ հարուցել: Հուլիոս պապը նրանց դեմ ստեղծեց Սրբազան լիգան: Ռազմական գործողություններ սկսվեցին, որ երկար էին շարունակվելու, և Միլանը հայտնվեց մարտական գոտում: Հետո Գաստոն դե Ֆուան մի մեծ բանակի գլուխ անցած արշավանքի դուրս եկավ, 1512 թվականի վաղ գարնանը Ռավեննայի մոտ հանդիպեց Իսպանիայի ու պապի միացյալ բանակին, փախուստի մատնեց, բայց ինքն էլ հաղթանակի դաշտում սպանվեց: Իսկ նրա բանակը, առանց զորավարի մնալով, հայտնվեց ուշքի եկած հակառակորդի ճնշման տակ և այնպիսի պայմաններում, որ Միլանը պաշտպանելու ուժ չուներ:

Ֆրանսիացիների հեռանալուց հետո Միլան մտավ Մորոյի բոլորովին ջահել ողին՝ Մաքսիմիլիանո Սֆորցան, հենց նա, որի համար Լեոնարդոն ինչ-որ ժամանակ խաղալիքներ ու դասագրքեր էր նախշում: Նրան դուրս դարձրին, բայց նա շվեյցարացիների ձեռքին տիկնիկ էր: Նոր քաղաքականության առանձնահատկություններից մեկն այն էր, որ Ֆրանսիային ծառայած իտալացիների նկատմամբ դաժան հալածանք սկսվեց: Լեոնարդոն դրանից փրկվեց Վապրիոյում, Մելցիի մոտ, բայց այնտեղ էլ դրությունն օրեցօր ծանրանում էր: Կրկին հարություն առան վաղվա օրվա մասին հոգսերն ու այն ճնշված կացությունը, որ միշտ համակում

է մարդուն, երբ ապահովված վիճակից անմիջապէս միայնության ու կարիքի մեջ է հայտնվում:

Բայց այստեղ կրկին օգնեց պատահականությունը: 1513 թվակա ի մայիսին մեռավ ռազմաշունչ Հուլիոս II պապը, և կարդինալների կոնկլավը նրա փոխարեն պապ ընտրեց երիտասարդ կարդինալ Ջովաննի Մեդիչիին՝ Լորենցոյի որդուն: Նոր պապն ընդունեց Լեոն X անունը և, ինչպէս պատմում են, ընտրվելուց անմիջապէս հետո մերձավորներին ասաց. «Եկեք զվարճանանք պապությամբ, որը մեզ շնորհեց տերը»:

Մեդիչի անունն իսկ, թվում է, երաշխիք էր, որ արվեստագետների, բանաստեղծների և գիտնականների համար ոսկե դար է սկսվում: Լորենցո Սքանչելլի որդին չէր կարող մեկեմաս չլինել, իսկ դրա համար նա վիթխարի սիջոցներ ուներ: Մի քանի ամիս առաջ, իսպանացիների օգնությամբ, Ֆլորենցիան վերադարձել էր Մեդիչիների իշխանության տակ, իսկ հիմա Մեդիչիների ընտանիքի ձեռքն ընկավ և պապական թագը՝ անհաշվելի մի հարստությամբ հանդերձ: Այդ պատճառով էլ իսկական ուխտագնացություն սկսվեց դեպի Հռոմ: Հատկապէս եռանդով այնտեղ էին շտապում արվեստագետները: Նրանցից խոշորագույններն արդեն Հուլիոս II-ի օրոք էլ աշխատում էին Հռոմում՝ Միքելանջելոն, Ռաֆայելը, Բրամանտեն: Մյուսները, որոնք Լեոն X-ի ընտրության ժամանակ Հռոմում չէին, անմիջապէս ուղղվեցին այնտեղ:

Լեոնարդոն, ավելի քան որևէ մեկը, հույս ուներ Հռոմում զբաղմունք գտնել: Միլանում, միևնույն է, նա չէր կարող մնալ: Եվ գնաց Հռոմ: Նրան ուղեկցում էին Սալահն, Մելցին և երկու նոր աշակերտներ՝ Լորենցոն ու Ֆանֆոյան:

Հռոմում Լեոնարդոյին ուրախությամբ ընդունեց պապի կրտսեր եղբայրը՝ Ջովիանո Մեդիչին: Սա լուսավորյալ, մարդասեր, սակայն խելքով առանձնապէս չփայլող մեծատոհմիկ էր, որը երկար ժամանակ գտնվելով Ուրբինոյի արքունիքում, խելոք ու կրթված դքսուհի Ելիզաբետա Գոնզագայի շրջապատում սովորել էր գնահատել ոչ միայն արվեստագետներին ու բանաստեղծներին, այլև գիտնականներին: Ջովիանոն, ինչպէս բոլոր նրանք, ովքեր երկար ժամանակ ապրել էին Ուրբինոյում, ուր դեռևս չէին մեռել Ֆեդերիկո Մոնտեֆելտրոյի¹ ավանդույթները, մի

¹ **Ֆեդերիկո Մոնտեֆելտրո** — Ուրբինոյի առաջին դուքսը (XV դար), իր պետության հզորության և նրա մշակութային ծաղկման ստեղծողը: Նա է կառուցել Ուրբինոյի ամրությունները և ուրիշ բերդեր, հոյակապ Ուրբինյան պալատը (ճարտարապետ՝ Լուչիանո դե Լաուրանա), հավաքել ձեռագրերի նշանավոր գրադարանը: Նրա դիմանկարը վրձնել է Պիերո դեի Ֆրանչեսկան (Ֆլորենցիա, Ուֆիցի պատկերասրահ):

քիչ մաթեմատիկա ու մեխանիկա էր ուսումնասիրել: Այդ պատճառով Լեոնարդոն նրա համար կրկնակի թանկ էր: Նա փառապանծ արվեստագետին տեղավորեց, եղբորից որպես աթոռանիստ ստացած, Բելվեդերում: Լեոնարդոն լուսավոր արվեստանոց ստացավ, սենյակներ՝ իր և աշակերտների համար ու լիովին ապահովվեց:

Բելվեդեր... Վատիկանի պալատի մի մասը, ուր արդեն այն ժամանակ կանգնած էին անտիկ արվեստի պապական հավաքածուի լավագույն գոհարները՝ Լատոոնը, Բելվեդերյան Ապոլլոնը, Հերկուլեսի իրանը, լքված Արիստոտելը: Լեոնարդոն ապրում էր այդ շքեղության մեջ, կարող էր աշակերտներին ցույց տալ արվեստի մեծագույն գանձերը և մարդկային մարմնի համամասնությունները սովորեցնել Ապոլլոնի ու Հերկուլեսի վրա: Իսկ եթե ցանկանար մաքուր օդ շնչել, կարող էր բելվեդերյան դալատափի մարմարյա աստիճաններով իջնել վատիկանյան պարտեզները, այնտեղ սիրտը ուզածի չափ զբոսնել ու խորհել և մեկ-մեկ էլ յրգած հաասցքը հատել ետևում խայտող նրբակազմ եղնիկներին ու եղջերուներին:

Մորոյի ժամանակի միլանյան երջանիկ օրերի նման մի բան էր սկսվում: Լեոնարդոն կարող էր հանգիստ շնչել: Նա, ըստ երևույթին, այնքան երջանիկ էր, որ շատ էլ չհամատեց, երբ Ջովիանոն նկարների պատվերներ տվեց: Նա նկարեց Ջովիանոյի սիրուհու, ֆլորենտական մի տիկնոջ դիմանկարը. Ջովիանոն, երբ ամուսնացավ, վախեցավ այդ դիմանկարն իր մոտ թողնել և նվիրեց Լեոնարդոյին, որը նա հետո իր հետ Ֆրանսիա տարավ (ուր և կորավ), ինչպես նաև նշանավոր «Լեոնան», որի մասին այնքան խոսել են ժամանակակիցները: Մենք ունենք այդ կտավի համար Լեոնարդոյի արած գծանկարները, դրանից Բաֆայելի արած նեպանկարը և հռոմեական Բորգեզե պատկերասրահում գտնվող՝ ազատ արված պատճենը, որը, ամենայն հավանականությամբ, Սուրմայի գործն է:

Ինչպես մյուս նկարը, այս «Լեոնան» էլ հետագայում տարվեց Ֆրանսիա և պահպանվում էր Ֆոնտենբլյոյում: Նրանով հիացել են Պուսսենը և Ռուբենը: Հետո այն թաքցրին, և նրա մասին վերջին հիշատակումը վերաբերում է 1694 թվականին: Այդ պուժեով նկարների բախտը չբերեց՝ Միքելանջելոյի «Լեոնան» անպարկեշտության համար հրամայեց ոչնչացնել պատաված պոռնիկ Մարիա Մեդիչին, Հենրիխ IV-ի կինը: Կորուզոյի «Լեոնայի» դեմքը պոկեցին: Իսկ թե ո՞վ է Լեոնարդոյի «Լեոնան» ոչնչացրել, չգիտենք:

Հավանորեն հենց Հոռնում էլ, եթե չի ավարտվել, ապա գոնե հասցրվել է այն վիճակին, ինչ վիճակում որ գտնվում է այժմ Լուվրի «Հովհաննես Մկրտիչը»: Դա մինչև գոտկատեղը ֆիգուր է՝ կանացի կլորիկ ուսերով, լիքը կրծքով, գեղեցիկ կանացի դեմքով, ջոկոնդայական հրապուրող ժպիտով: Ծիշտ է, ձախ ձեռքում խաչ ունի, իսկ աջով մատնացույց է անում խաչը, բայց Մկրտչի դեմքի արտահայտությունը այնքան ոչ քրիստոնեական է, որ աջ ձեռքի ժեստը կարելի է միայն որպես ծաղր ընդունել: Նկարից կյանքի հերթանոսական լիարյուն ընկալման շունչն է բխում և ոչ թե ճգնավորության: Հերմոֆրոդիտային այդ պատանին ոչ մարախով է կերակրվել, ոչ էլ առաքելության է իրեն նախապատրաստել: Նա ավելի է հաքոս, քան պատկերասրահի այդ անունը կրող իր հարևանը:

Գուցե թե, երբ միլանյան արվեստանոցում աշակերտները «հաքոսն» էին նկարում, Լեոնարդոն իր համար մեկ ուրիշ ճեպանկար էր արել, իսկ Հոռնում վերջացրել, մոտավորապես այն ժամանակ, երբ «Լեոնան» է ավարտել, ըստ երևույթին, ոգով շատ հարազատ «Հովհաննեսին»: Առանց ոճական հատկանիշների էլ պարզ է, որը նկարը Լեոնարդոյինն է: Ոչ մի աշուկերտի մեջ այդպիսի համարձակ, համարյա սրբապիղծ միտք չէր ծնվի, ինչպիսին արտահայտված է «Մկրտիչում»: Ֆլորենտական առաջին շրջանում, «Մոզերի երկրպագությանը» ժամանակակից վինձորյան ճեպանկարում, երբ Լեոնարդոն գտնվում էր պլատոնյան ակադեմիայի ազդեցության տակ, «Հովհաննես Մկրտիչը» բոլորովին այլ է: Նա կարող էր և՛ մարախով կերակրվել, և՛ ինքն իրեն ճգնավորությամբ հյուծել: Սա բոլորովին ուրիշ է:

«Հովհաննես Մկրտիչը» տեխնիկական առումով շարունակում է այն, ինչը Լեոնարդոն գտել և լիովին իրագործել է «Ջոկոնդայում»: «Հովհաննեսը» լուսաստվերի այնպիսի սքանչելի խաղ ունի, լեոնարդոյան *sfumato*-ի այնպիսի հոյակապ ներդաշնակություն, որ միայն կարելի է զարմանալ, թե ինչու որոշ արվեստաբաններ չեն ուզում ընդունել Լեոնարդոյի այդ կարապի երգի իսկությունը և ցանկանում են դրանով պատվել աշակերտներից որևէ մեկին:

Լեոնարդոն, եթե ցանկանար, կարող էր Լեոն X-ի արքունիքում ավելի փայլուն դիրք գրավել, քան Մորոյի արքունիքում էր: Նրա փառքը թնդում էր ամբողջ երկրով մեկ, և բոլորը ձգտում էին հանդիպել նրան: Վատիկանում նա գտավ իր հին ծանոթներից մի քանիսին: Բրամանոնն նրան ծանոթացրեց հայրենակցի՝ Ռաֆայելի հետ, որն իր խոհուն, քնա-

րական տիրամայրերով ու վատիկանյան ստանցների (դահլիճների) հոյակապ նկարագարումներով արդեն փառավոր անուն էր հանել: Գեղեցիկ, նրբագեղ, սիրալիր երիտասարդ հանճարի շուրջը համախմբվել էր տաղանդավոր աշակերտների մի ամբողջ խումբ: Այդտեղ էին ճարտարապետներ Սանգալլոն և Պերուցցին, դրվագող ու ոսկերիչ Կարադոստոն՝ բոլորն էլ առաջին մեծության արվեստագետներ: Եվ բոլորը Լեոնարդոյին վերաբերվում էին որպես նահապետի. չէ որ նա արդեն ավելի քան վաթսուն տարեկան էր, իսկ արտաքինից՝ ավելի մեծ: Միքելանջելոն Հոռնում չէր, այնպես որ Լեոնարդոն նրա մաղձոտ հարձակումների վախը չուներ: Պապը, որին Ջուլիանոն Լեոնարդոյին ներկայացրել էր լավագույն երաշխավորությամբ, ողորմած էր նրա նկատմամբ:

Եվ, այնուամենայնիվ, Լեոնարդոն իր հանճարին արժանի վիճակ չկարողացավ ստեղծել: Նա չէր ցանկանում միայն որպես արվեստագետ աշխատել, և ինչպես ուրիշները, այդ թվում նաև Ռաֆայելը, այնքան աշխատանքներ հանձն չէր առնում, որ ուրիշ բանի ժամանակ չմնա: Հետո՝ ինչ, որ Ռաֆայելը խելացնոր դրամ էր վաստակում: Վատիկանը նրան այնքան էր պարտք, որ վճարելու ի վիճակի չէր, և Լեոն պապը նույնիսկ մտածում էր կարդինալական գդակով վճարել, չնայած գիտեր, որ Ռաֆայելն իր հակումներով կրոնավորի ամենից քիչ է նման:

Ջուլիանոյի առաջին ցանկությունները բավարարելով, Լեոնարդոն, ըստ սովորության, սկսեց ձգձգել հետագա նկարների կատարումը: Նա շատ լավ դիտեց Հոռնը և գտավ, թե որտեղ պետք է որոնել այն, ինչն ամենից ավելի է իրեն հետաքրքրում: Եվ, ինչպես միշտ, անմիջապես բազմաթիվ գործերի տրվեց:

Նա Հոռնի հոսպիտալում դիակների վրա սկսեց շարունակել իր անատոմիական պարապմունքները, բայց, հավանորեն, Մարկանտոնիո դելլա Տորեի վերջին խորհուրդներով, արդեն սկսեց կապ որոնել տարբեր օրգանների կառուցվածքի ու նրանց ֆունկցիաների միջև, այսինքն՝ սկսեց անատոմիայից ֆիզիոլոգիային անցնել: Երկրորդ, Հոռնի շրջակայքում թափառելով, նա ուսումնասիրեց երկրաբանական տարբեր ապարները և Մոնտե-Մարիոյում անպայման ցանկանում էր հասնել խեցիներով լեցուն շերտին: Երրորդ, ս. Հրեշտակի ամրոցի ջրով լեցուն խրամատներում ակուստիկայի փորձեր էր անում և ուսումնասիրում հեղուկ միջավայրում ձայնի տարածումը: Չորրորդ, շարունակում էր օդուզնացության փորձերը, որոնք, Վազարիի նկարագրությամբ, ներկայացվում են որպես անհասկանալի խելառություն: «Մոմի մի կտոր տրորելով, նա զբոսանքների ժամանակ դրանից օդով լեցուն շատ նուրբ կեն-

դանհներ էր քանդակում և, փշելով, ստիպում էր թռչել, իսկ երբ նրանց միջից օդը դուրս էր գալիս, ընկնում էին գետին»։ Եվ, իհարկե, մաթեմատիկան ու մեխանիկան, ինչպես միշտ, առջևի պլանում փոփոխվող այդ դեկորացիաների մշտական ֆոնն էին։ Գերմանացի վարպետները նրա ցուցումներով աշխատում էին Ջուլիանոյի կարգադրությամբ նրա համար ստեղծված արհեստանոցներում։ Աշակերտները լուծում էին հեռանկարային խնդիրներ, իսկ ինքը գիշերներ էր լուսացնում երկրաչափության պրոբլեմների վրա։ Նա սկսեց «Երկրաչափական խաղերի մասին» տրակտատ գրել, որը, ինչպես բոլոր նախորդ աշխատությունները, չավարտեց։ Հոռմի հասարակությանը, հատկապես նրանց, ովքեր խըմբվում էին Վատիկանի միջանցքներում ու ընդունարաններում, Լեոնարդոյի փորձերն անմիտ խաղեր էին թվում, իսկ նա ինքը՝ ճերմակահեր երեխա։ Դրանց արձագանքն է այդ փորձերի հետագա նկարագրությունը Վազարիի կողմից։

«Մի տարօրինակ տեսքով մողեսի, որը գտել էր Բելվեդերի այգեպանը, նա թևեր կացրեց, որ պատրաստել էր ուրիշ մողեսների մաշկից, ու սնդիկով լցրեց։ Երբ մողեսը շարժվում էր՝ թևերը թրթռում էին։ Բացի այդ, նրա հաճախ աչքեր, եղջյուրներ ու մորուք պատրաստեց, վարժեցրեց ու պահում էր տուփի մեջ։ Բոլոր բարեկամները, ում այդ մողեսը ցույց էր տալիս, լեղաբառառ փախչում էին։ Հաճախ նա հրամայում էր ճարպից ու կերից մաքրել որևէ կենդանու աղիքները և դրանք այնպիսի նրբության էր հասցնում, որ կարելի էր ափի մեջ տեղավորել։ Իսկ մի ուրիշ սենյակում նա դարբնի փուքս էր դրել, որից ամրացնում էր աղիքի մի ծայրը և այնքան էր փշում, որ աղիքն ուռչելով բռնում էր ընդարձակ սենյակը, այնպես, որ սենյակում գտնվողները ստիպված էին պատերին սեղմվել։ Այդպիսով նա ցույց էր տալիս, որ թափանցիկ ու օդով լցված աղիքները, որոնք սկզբում քիչ տեղ էին բռնում, վերջիվերջո ավելի մեծ տեղ են զբաղում, և դա համեմատում էր մարդկային օժտվածության հետ։ Նա այս տիպի անհամար բաներ էր հորինում։

Եթե ամեն ինչ միայն այսպիսի ներողամիտ քննիծաղով ավարտվեր՝ դեռ ոչինչ։ Բայց դա միայն սկիզբն էր։ Լեոնարդոն աստիճանավոր տգետ ամբոխին միշտ էլ անհասկանալի է թվացել։ Իսկ այստեղ, Վատիկանում, այդ ամբոխը ինը տասներորդով բարձրաստիճան հոգևորականներ էին, որոնք պարտավոր էին սրբությամբ պահպանել եկեղեցու և կրոնի շահերը, իսկ այն անհասկանալին, որն անում էր Լեոնարդոն, նրանց նուրբ հոտառության համար սրբապղծության սուր բուրմունք էր արձակում։ Ամենուր բամբասանքներ, շշուկներ սկսվեցին։ Եվ, որպեսզի հաս-

Անն այդ անհասկանալիությունների արմատներին ու պատճառներին և, ի վերջո հաստատեն, որ Լեոնարդոն իսկապես կախարդ է և իր ներկայությամբ պղծում է քրիստոնեական աշխարհի մայրաքաղաքը, սկսեցին լրտեսել:

Իրսում հյուսվող բանասրկությունը բանասրկություն հարուցեց Ասև Աերսում: Լեոնարդոն Գեորգ անունով մի գերմանացի վարպետ ունեւ, որը նրա փորձերի համար հայելիներ էր պատրաստում: Սա մտերմացել էր մի ուրիշ, նույնպես գերմանացի վարպետի՝ Իոհանի հետ, և ինքնագլուխ նրան հրավիրել էր բնակվելու Լեոնարդոյի մոտ: Երկուսն էլ առաջնակարգ հարբեցողներ էին, անբաններ ու սրիկաներ: Նրանք բարեկամություն էին անում պապական գվարդիայի շվեյցարացիների հետ և դրա համար էլ իրենց դրության տերն էին զգում: Այդ մարդկանցից ազատվելու համար Լեոնարդոն դիմեց Ջուլիանոյին: Եվ երբ նրա օգնությամբ այդ մարդիկ վոնդվեցին, սկսեցին, գուցեև ոչ առանց կողմնակի միջամրտության, Լեոնարդոյի մասին ամեն տեսակ գրպարտություններ տարածել:

Նրանք իրենց չարությունն առանձնապես արտահայտում էին լուրեր տարածելով, թե Լեոնարդոն դիակներ պղծող անհավատ է ու հերետիկոս: Բամբասանքները հասան պապին, և նա, չխորանալով էության սեշ, հրամայեց այլևս Լեոնարդոյին հոսպիտալ չթողնել: Ջուլիանոն տկար էր և չէր կարող պաշտպանել: Իսկ շուտով, 1515 թվականի հունվարին, Լեոնարդոյի և նրա միջև կապը թուլացավ: Ջուլիանոն Սավոյա մեկնեց, որպեսզի ամուսնանա Ամադեա արքայազնի դստեր Ֆրիբերտա Սավոյացու հետ: Նա իր ջանել կնոջ հետ վերադարձավ փետրվարի վերջին:

Լեոնարդոն այդ ժամանակամիջոցում, իր սենյակի խաղաղության սեշ, որպեսզի կարմիր ու մանուշակագույն սքեմ հագած սագերին չգրգռի, կամ գիտությամբ էր զբաղվում, կամ էլ նկարչությամբ:

Պապական դատարիոս¹ Բալթազարե Տուրինիի համար նա երկու նկար արեց՝ տիրամայր և տղայի գլուխ: Երկու գործերն էլ մինչև օրս հնարավոր չի եղել որևէ ստեղծագործության հետ նույնացնել: Իսկ հետո, հենց իրենից՝ պապից, որը, ըստ երևույթին, շատ էլ չէր հավատում, թե Լեոնարդոն հերետիկոս է, պատվեր ստացավ: Այդ պատվերի մասին հաղորդող Վազարին ո՛չ նկարի սյուժեն է նշում, ո՛չ էլ գտնվելու տեղը:

¹ **Դատարիոս** — պապական կոնսիստորիայի բարձրագույն պաշտոններից մեկը, որ հաճախ կարդինալներն էին զբաղեցնում: Լեոն X-ի իշխանության առաջին շրջանում դատարիոսը Տուրինին էր:

Վարկած է առաջ քաշվել, թե խոսքը Յանհիկույյան բլուրի վրա գտնվող Սանտ Օնոֆրիո վանքի որմնանկարի մասին է, վանք, ուր ավելի ուշ ապաստան գտավ իտալացնոր Տորկվատո Տասսոն: Որմնանկարը պահպանվել է, բայց նրա պատվիրատուն ոչ թե պապն է, այլ մեկ ուրիշը: Նկարում ոսկե ֆոնի վրա պատկերված է տիրամայրը, նրա ծնկներին նստած մանուկը օրհնում է զոհ մատուցողին՝ ներքևի շրթունքը դուրս պրծած ճերմակահեր մի մարդու: Ոճական տեսակետից որմնանկարում կան լեոնարդոյական նկարելակերպի մի քանի գծեր, բայց ամբողջության մեջ չի կարելի նրա գործը համարել: Նկարը վերագրվել է Բոլտրաֆիոյին: Թե ո՞վ է նկարում պատկերված զոհ մատուցողը, հայտնի չէ: Կարելի է ենթադրել, որ նույն Տորինին է: Համենայն դեպս, հենց նույն տեղում Վազարիի հաղորդած անեկոտը, որը լավ է բնորոշում Լեոնարդոյի նկատմամբ պապի վերաբերմունքը, մնում է օրում կախված. հայտնի չէ, թե Վազարին ինչ նկար նկատի ունի: Իսկ անեկոտն այս է:

Լեոնարդոն պատվերն ստանալուն պես սկսեց լաք պատրաստել, որպեսզի, երբ նկարը ավարտի, դրանով ծածկի մակերեսը: Ականջին փափասացողները, ինչպես ընդունված է, ներողամիտ ժպիտներով և ուսեղը թոթվելով այդ մասին հայտնեցին պապին: Իսկ պապն ասաց. «Ավա՛ղ, երբեք ոչինչ չի կարող անել նա, ով դեռ աշխատանքը չսկսած՝ մոտածում է նրա վերջի մասին»: Անեկոտն այնքան լավ է սազում Լեոնարդոյի ստեղծագործական կերպարի՝ Վազարիի հորինած ոճավորված սկզբունքին, որ կարող էր նրա կողմից հորինված լինել: Բայց անեկոտում պապի ցույց տված վերաբերմունքը Լեոնարդոյի նկատմամբ հաստատվում է Լեոն X-ի ամբողջ վարքագծով: Նա չնչին չափով անգամ չձգտեց Լեոնարդոյին Հռոմում պահել:

1515 թվականի սկզբին Հռոմում կացությունը սկսեց տագնապալի դառնալ, և արվեստագետները ետին պլան մղվեցին: Հունվարին մեռավ Լեոնարդոյի բարեկամ ու հովանավոր Լյուդովիկոս XII թագավորը: Գահ բարձրացավ Անգուլեմի դուքս Ֆրանցիսկը՝ սրտաբաց բնավորությամբ, երիտասարդ, ուրախ, կենսասեր մի մարդ, ազան դեպի կյանքի հանույժները, մի քիչ բանաստեղծ և, ինչպես հավատացած էին պապատական երկրպագուներն ու տիկնայք, ասպետի կատարելագույն մի տիպար: Նա վաղուց էր տրտնջում, որ թագավորը ոչինչ չի ձեռնարկում Միլանը ետ նվաճելու համար, և հիմա, երբ Լյուդովիկոսը փակել էր աչքերը և ինքն էր գահ բարձրացել, սկսեց շտապով արշավանքի պատրաստվել:

Եվ երբ լուր հասավ Հոռն, թե Ֆրանսիան պատրաստ է Իտալիա «իջնել», պապը հրամայեց Ջուլիանոյին՝ պապական զինված ուժերի գլխավոր հրամանատարին (գոնֆալոնիերին) ու Էմիլիայի՝ անհանգստացեալին, արշավանքի դուրս գալ ֆրանսիացիներին հետևելու համար: Ջուլիանոն, որի առողջությունը վաղուց արդեն քայքայվել էր ամեն տեսակ ցոփություններից, ենթարկվեց: Հուլիսին նա մեկնեց Հոռնից, որպեսզի բանակի գլուխ կանգնի: Լեոնարդոն որոշեց հետևել նրան, որովհետև առանց Ջուլիանոյի Հոռնում մնալն անհնար էր: Նրա առողջությունն էլ սկսել էր վատանալ, և նրա համար դժվար էր ճամբարային ու արշավային կյանքի ծանրությունները տանել: Բայց ուրիշ հեռանկար չուներ: Իր հետ միայն Սալաիին և Մելցիին վերցնելով, նա ուղևորվեց Պիյաչենցա, ուր գտնվում էր գլխավոր հրամանատարությունը:

Բայց Ջուլիանոյի հիվանդությունը ծանրացավ, և նա ստիպված էր թողնել զորքն ու Ֆլորենցիա մեկնել: Նա տեղակալ նշանակեց զարմիկին՝ Պիերոյի որդի Լորենցոյին, որը հռչակվել էր նրանով, որ հնազանդեցրել էր ֆլորենտական անասնա՝ պոպոլանների և որպես պարզև պապից ստացել էր Ուրբինոն՝ դուքսի տիտղոսով հանդերձ: Իսկական դուքսին՝ Գվիդուբալդո Մոնտեֆելտրոյին, Ելիզավետա Գոնզագայի ամուսնուն, այդպիսի արտակարգ դեպքի պատճառով հարկ էր եղել վճռել Ուրբինոյից: Մեկնելիս, Ջուլիանոն Լեոնարդոյին հանձնեց հենց այդ Լորենցոյի հոգածությանը:

Մինչ կատարվում էին այս դեպքերը, Ֆրանցիսկը զորքով արագությամբ անցավ Ալպերը, Մարինյանոյի մոտ ջախջախեց Մաքսիմիլիանո Սֆորցայի շվեյցարական վարձու բանակը և գրավեց Միլանը: Լեոնարդոն Մարինյանոյի ճակատամարտի մասին իմացավ Պիյաչենցայում, բայց շուտով Լորենցո Մելցիի հետ հայտնվեց Ֆլորենցիայում, քանի որ պապը բանակցություններ սկսեց ֆրանսիացիների հետ, և որոշվեց, որ պապն ու Ֆրանցիսկը կհանդիպեն Բոլոնիայում: Լեոն X ը մեկնեց Ֆլորենցիա, ուր կանչեց Լորենցոյին և հետո՝ Լեոնարդոյին:

Ֆլորենցիայում Լեոնարդոն պապին հանդիպեց այլ իրավիճակում, քան Հոռնում էր: Ականջին փափսացողները քիչ էին, իսկ պապի եղբայրն ու զարմիկը ջանադրությամբ գոլում էին ծեր նկարչին: Լեոնարդոն, եթե

¹ Էմիլիա — մարզ Իտալիայում, որը կից է հին հռոմեական Էմիլիական ճանապարհին՝ կառուցված կոնսուլ Պալել Էմիլիայի կողմից (II դ. մ. թ. ա.): Էմիլիայի մեջ մտնում էին Ֆերրարան, Պարմը, Մոդենան, Ռեջոն: Պապական Էմիլիայի կազմում էին միայն վերջին երեք քաղաքները իրենց օկրուգներով, որովհետև Ֆերրարան փաստորեն անկախ էր:

այլ մարդ կամ ավելի երիտասարդ լիներ, թերևս Միքելանջելոյի ձեռքից կարողանար մի խոշոր աշխատանք պոկել: Լեոն X-ի պոնտիֆիկատի¹ հենց սկզբին Բուոնարոտին Կարարայում էր և մարմար էր կտրում Ֆլորենցիայի Սան Լորենցո եկեղեցին հարդարելու համար: Պապը ստիպողաբար էր նրան այդ աշխատանքին կապել: Մարմարն արդեն տեղ էր հասցված և ինքը վարպետը՝ Միքելանջելոն, Ֆլորենցիայում էր: Երբ Լեոն X այցելեց Սան Լորենցո, ուր իր հոր և պապի գերեզմաններն էին, լաց եղավ,— ինչպես բոլոր փխրուն մարդիկ, պապը երբեմն մեծ զգացմունքայնություն էր դրսևորում,— և որոշեց, որ Մեդիչիների տոհմական եկեղեցուն հարկավոր է համապատասխան շքեղ ճակատ, եղածը՝ պոկված քարերով, շատ տհաճ էր, և այդպես էլ մնում է մինչև հիմա (ճակատն այդպես էլ չարեցին): Պապն այդ գործը հանձնարարեց Լեոնարդոյին:

Վազարիի ոչ այնքան հստակ պատմած միջադեպը, ըստ երևույթին, հարկավոր է այսպես մեկնել. երբ Ջովիանոն Միքելանջելոյին, իհարկե ներողություն խնդրելով, հայտնել է, թե պատվերը Լեոնարդոյին է տրվում, նա վիրավորվել է ու Ֆլորենցիայից մեկնել: «Մեծ էր նրա ու Լեոնարդոյի միջև եղած թշնամությունը»,— ավելացնում է Վազարին: Բայց Լեոնարդոյի հետ խոսակցությունները ոչնչի չհանգեցրին, քանի որ հարկավոր էր Բոլոնիա շտապել: Այնտեղ էր շտապում և Ֆրանցիսկը: Պապի շքախմբով Բոլոնիա ժամանեց նաև Լեոնարդոն:

Ի՞նչն էր նրան Բոլոնիա ձգում: Գուցե թե նոր հովանավոր գտնելու հույսը, որովհետև Ջովիանոյի առողջությունն անընդհատ վատանում էր՝ նա մեռավ մի քանի ամիս անց: Գուցե թե հին ծանոթների, ֆրանսիացիների հետ, որոնց գիտեր Լյուդովիկոս XII-ի՝ Միլանում գտնվելու ժամանակից, հանդիպելու ցանկությունը: Եվ նա, իսկապես, գտավ նրանց, որոնք և Լեոնարդոյին ներկայացրին թագավորին:

Լեոն X-ի հանդիպումը Ֆրանցիսկի հետ այնքան շքեղ չէր և ջուղեկցվեց այնպիսի ցանկալի տոնախմբություններով ու հանդեսներով, ինչպես նույն Բոլոնիայում, տասնչորս տարի հետո Կղեմենտոս VII պապի հետ Կարլոս V կայսեր հանդիպումն էր: Ֆրանցիսկը չէր հավակնում պապի ձեռքով թագադրվելու: Բայց, այնուամենայնիվ, և՛ տոնախմբություններ եղան, և՛ հանդեսներ, իսկ 1515 թվականին տոնախմբություններ կազմակերպող արվեստագետների ճաշակը նշանակալիորեն ավելի նուրբ

¹ Քանի որ «պապը» լատիներեն կոչվում է «պոնտիֆեկս», ապա յուրաքանչյուր պապի իշխանությունն ու իշխանության ժամանակը կոչվում է պոնտիֆիկատ:

Էր, քան 1529 թվականին: Երիտասարդ թագավորը հետաքրքրվում էր ոչ միայն գեղեցկուհիներով, որոնք, իմանալով Ֆրանցիսկի համբավը, ամեն կողմից թափվեցին Բոլոնիա, ինչպես թիթեռնիկները՝ դեպի կրակը, այլև արվեստագետներով՝ բանաստեղծներով ու նկարիչներով: Եվ քանի որ Բոլոնիա եկած խոշոր նկարիչների մեջ Լեոնարդոն անվիճելիորեն առաջինն էր, ապա Ֆրանցիսկոն նրա վրա առանձնակի ուշադրություն դարձրեց: Ֆրանսիայում արդեն կային Լեոնարդոյի մի քանի գործերը, որոնք թագավորին շատ էին դուր եկել, Միլանում նա տեսել էր «Խորհրդավոր ընթրիքը», նկարչի մասին շատ-շատ էր լսել և հիմա ուրախ էր Լեոնարդոյի հետ անձամբ ծանոթանալու համար:

Լեոնարդոյի հետ մի քանի զրույցներից հետո նա գերված էր, գերված էր ամեն ինչով՝ տաղանդով, գիտելիքներով, շարժումներով, զրույցներով, և նրան առաջարկեց Ֆրանսիա մեկնել: Այս անգամ պայմաններն արժանի էին մեծ արվեստագետին: Լեոնարդոն համաձայնեց: Նա իրեն հոգնած էր զգում, ուժերը նվազում էին, Իտալիայում հուսալի խարխուլ չէր տեսնում: Նոր ապստարան և կայուն վիճակ կրկին որոնելու հեռանկարը նրան վախեցնում էր: Իսկ ահա արվում էր մի առաջարկ, որ մինչև կյանքի վերջը ապահովում էր և հնարավորություն տալիս իսկապես անելու այն, ինչը նա ցանկացել էր անել Ֆլորենցիայում 1508 թվականին և չէր հասցրել՝ համակարգել իր նորերն ու գրել այն մի քանի տրակտատները, որոնց համար հսկայական նյութ էր կուտակել: Եվ Լեոնարդոն համաձայնեց: Նա թագավորին ուղեկցեց Միլան, իր սիրելի Միլանը, ուր նրա համար միշտ լավ էր:

Թագավորի ժամանման առթիվ Միլանում նույնպես տոնախմբություններ տեղի ունեցան, և Լեոնարդոն կազմակերպիչներից մեկն էր: Նա իրեն լավ էր զգում Միլանի կաստելլոյում, որը տեսել էր նրա երիտասարդական հղացումները, և ցանկանում էր մի պահ դեն շարտել ծերությունն ու ցույց տալ, որ իր երևակայությունը չի աղքատացել: Իսկ մեխանիկական մի առյուծ պատրաստեց, որ հանդիսավոր քայլերով մոտեցավ Ֆրանցիսկին, բացվեց կուրծքը, և այնտեղից շուշաններ թափվեցին՝ ֆրանսիական արքայական տան տոհմանշան-ծաղիկը: Երբ տոնախմբություններն ավարտվեցին, և թագավորը տվեց դքսությունը կառավարելու իր բոլոր հրահանգները, արքունիքը արագ շարժվեց դեպի արևմուտք: 1516 թվականի հունվարի սկիզբն էր: Դաժան ձմեռ էր:

Լեոնարդոն հրաժեշտ տվեց Սալաիին, փող տվեց, որպեսզի կառուցանա իր համար տուն կառուցել Լեոնարդոյին պատկանող խաղողի

այգում: Նրա հետ միասին Ֆրանսիա մեկնեցին Ֆրանչեսկո Մելցին ու նոր ծառա Բատիստա դե Վիլլանիսը:

Ֆրանսիայում Լեոնարդոյի ապրած երեք տարիները նրա կյանքի նույնիսկ ոչ թե վերջաբանն են, այլ հետգրության նման մի բան: Նախկինում արածի վրա ոչ մի էական բան չավելացավ: Ոչ մի խոշոր գեղարվեստական երկ չստեղծվեց: Լեոնարդոն, որպես ինժեներ, գծագր՝որ արեց և կարգի բերեց իր այն գրառումները, որոնք որպես հիմնական մասեր պետք է մտնեին տրակտատների մեջ: Դա նշանակում էր հանրագումարի բերել արդյունքները:

Եվ այդ պատճառով էլ, նախքան Լեոնարդոյի կյանքի վերջին տարիների մասին պատմելը, հարկավոր է փորձել ցույց տալ այն բոլորի արդյունքը, ինչ կատարվել էր նախկինում, և փորձել ցույց տալ այն տեղը, որ գրավում է Լեոնարդոն իր ժամանակի մշակույթի մեջ:

Մենք տեսանք, թե ինչպես Ֆլորենցիայում, Միլանում, ընդհանրապես Իտալիայում, սոցիալական աճի ու դասակարգային պայքարի առանձին մոմենտները վճռեցին Լեոնարդոյի մեջ տարբեր հետաքրքրությունների ի հայտ գալը և դրանց աստիճանական փոփոխությունը: Հարկավոր է տեսնել, թե վերջին հաշվով ինչ դարձավ Լեոնարդոն:

Вот теперь можно познакомиться с творчеством Леонардо да Винчи, с авторскими рисунками, которые он оставил после себя. Это не только рисунки, но и скульптуры, которые он делал в своем мастерстве. Это не только рисунки, но и скульптуры, которые он делал в своем мастерстве.



Этот человек изучил всеобщую природу Леонардо да Винчи, с авторскими рисунками, которые он оставил после себя. Это не только рисунки, но и скульптуры, которые он делал в своем мастерстве. Это не только рисунки, но и скульптуры, которые он делал в своем мастерстве.

НАСЛЕДИЕ ЛЕОНАРДО И ПРЕВРАТНОСТИ ЕГО СУДЬБЫ

Паоло Гуацци

Три тысячи лет спустя после смерти Леонардо да Винчи — великого и гениального человека — в области искусства и науки произошли огромные перемены. Эти перемены были вызваны не только развитием науки и техники, но и творчеством великого человека, который оставил после себя огромное наследие. Леонардо да Винчи был человеком, который не только создавал произведения искусства, но и изучал природу, человека и общество. Его творчество было направлено на познание истины и улучшение жизни человека.

Для многих из нас Леонардо да Винчи — это человек, который оставил после себя огромное наследие. Его творчество было направлено на познание истины и улучшение жизни человека. Леонардо да Винчи был человеком, который не только создавал произведения искусства, но и изучал природу, человека и общество. Его творчество было направлено на познание истины и улучшение жизни человека.

Leonardo da Vinci

НАСЛЕДИЕ ГЕИЗУНИ — директор Музея в городе Гейзунь в Китае. Он изучил творчество Леонардо да Винчи и его наследие. Он изучил творчество Леонардо да Винчи и его наследие.

Музей Франческо Медичи в Флоренции — это музей, посвященный творчеству Франческо Медичи. Он изучил творчество Франческо Медичи и его наследие. Он изучил творчество Франческо Медичи и его наследие.

Մտախոն անսած ծերունու գծանկար, գրեթե ապացուցված է, որ այն Լեոնարդոյի ինքնադիմանկարն է՝ ստեղծված Կլու դոյակում

На «Автопортрете» Леонардо (Винччи) видно роковое пятно. Он рисовал и писал левой рукой. Композиция его записей, следовая справа налево, и своеобразной «вертикальной» манера — вербальные рисунки ЛД. Леонардо да Винчи, предположительно до грот. рисунков. Над ней — та же роспись в обычной манере, слева направо.



Լեոնարդոյի «Ինքնադիմանկարի» (Վիճոր) վրա երևում է ստորագրությունը: Նա նկարում և գրում էր ձախ ձեռքով: Նրա մակագրությունների մեծ մասն արված է աջից ձախ, ինքնատիպ «հայելային» եղանակով, ինչպես այս նկարում բերված «Ես՝ Լեոնարդո դա Վինչի» ստորագրությունը. Նրա վերնվում այդ նույն ստորագրությունն է՝ արված սովորական եղանակով՝ ձախից աջ



Տիկնոջ գլուխ



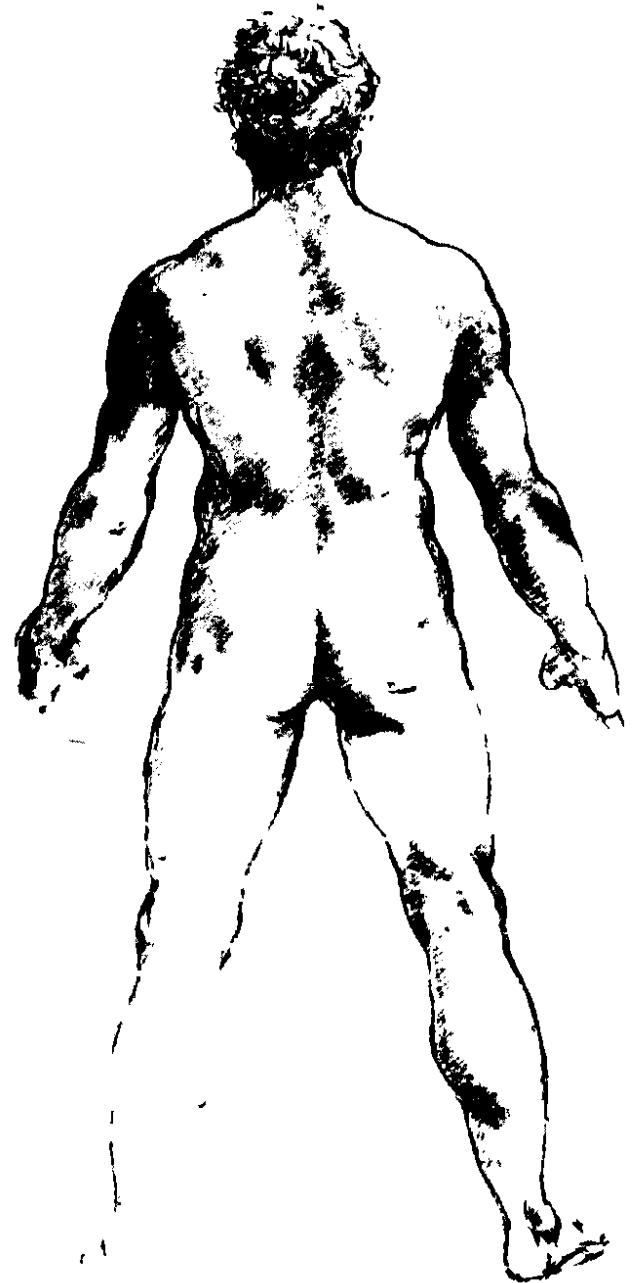
Կնոջ գլուխ



Կանգնած մերկ մարդ, կրկնված երեք անգամ, և մատիտով արված փոքրիկ
ճեպանկար



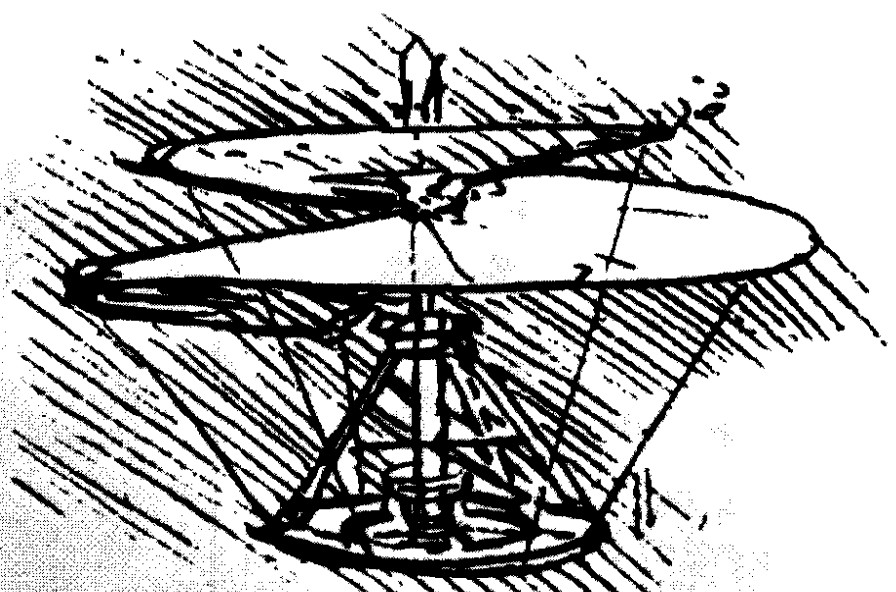
Կեոստի աղջկա դիմանկար



«Մադրիդի օրենսգրքի 2-րդ»-ում Լեոնարդոն այսպես է բնութագրել իր մոտեցումը գեղանկարչությանը. «Չափից ավելի երևան մի հանեք բնորդի մկանները, որովհետև, եթե այդ մկանները նույնիսկ դասավորված են սլետեղ, ուր պետք են, դրանք ցցուն ցույց չեն տալիս ոչինչ, բացի նրանից, որ մարմնի այդ մասերը մեծ ուժ են դրսևորում կամ լարված են»: Նա հարձակվում է «նիհար» և «փայտե» ֆիգուրների վրա և «նրբագեղությունից բոլորովին զուրկ» բնորդների մասին օգտագործում՝ «ընկույզով լի պարկ», «բողկի կապուկ» արտահայտությունները: Լեոնարդոն քննադատում էր այդպես վարվող շատ նկարիչների և 1513—1514 թթ. «Մանուսկրիպտ E» խորագրով հայտնի ձեռագրում (ֆրանսիական ակադեմիա) նա խիստ քննադատության է ենթարկել Հոռմի Սիբստինյան կապելլայում Միքելանջելոյի կատարած որմնանկարների մերկ ֆիգուրները: Վերևում՝ բնորդի մերկ մարմին, որ նկարել է Լեոնարդոն կարմիր կավիճով (մոտ 1503—1514)



Ծառս եղած ձիու գծանկարը Լեոնարդոն կատարել է 1504 թվականին «Անգիարիի ճակատամարտը» անավարտ որմնանկարի համար: Կորել է այդ աշխատանքի նույնիսկ ստվարաթուղթը, թեև նրա նախնական բազմաթիվ ուրվանկարներ պահպանվել են

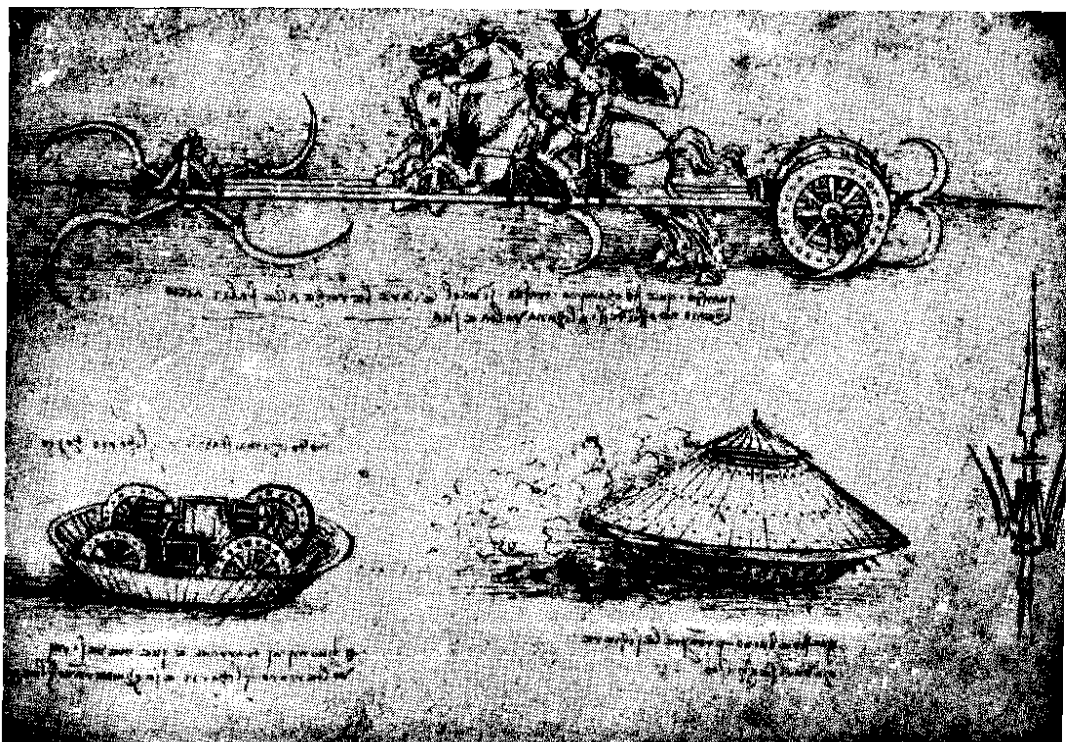


ՆՕՐԱԲՆՆԱԿԱՆՆԵՐԻ ՎԵՐՆԱԿՆԵՐԸ ԵՎ ԿՐԱՐԾՐԱՆԱՆ

Փոփոք. Պատմ. Պատմ.

1320 թվականից հայտնի ֆոփիկը գործի են դնում հետևյալ կերպ հարկավոր է ձգել թելը, և արոպելները, պտտվելով, օդ կբարձրանա: Դա ցուցադրող վերևի նկարը թվագրված է 1460 թվականով: Աջից՝ ուղղաթիռի գծագիրը: Նրա կողքին Լեոնարդոն գրել է. «Եթե այս սպարառը ճիշտ կառուցվի, ապա պտուտակն արագ պտտելու դեպքում այն օդ կբարձրանա»

Մարտակառքի և ինքնագնաց զրահապատ սալակառքի նախագծեր





Կնոջ գլուխ



Կնոջ գլուխ

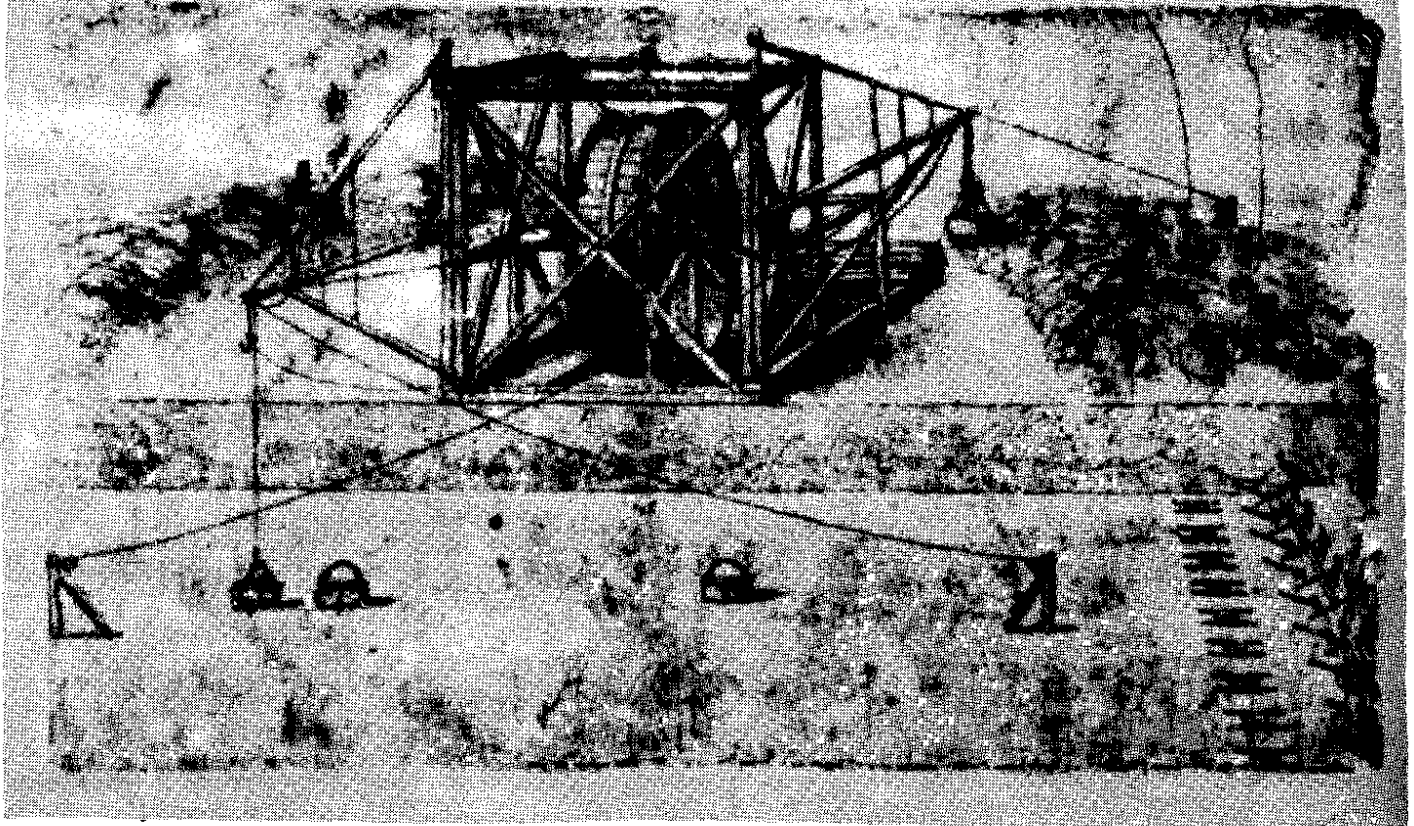
плен — во Французской академии. После наполеоновских войн заинтересованным правительствам удалось добиться возвращения многих сокровищ искусства, вывезенных из их стран «Атлантический кодекс» был возвращен в Милан, однако другие

являлись работами Леонардо и даже не переводилось издавать его не опубликованными рукописи.

Однако Либри подался соблазну и «изъял» некоторое число листов из кодекса Леонардо, которые он изучал во Французской академии

квара и постыженно признан и убежден, что он единственный, кто достаточно обладал проницательностью Либри был истинным дельцом, и поэтому он успешно продавал добытые им рукописные модели Леонардо.

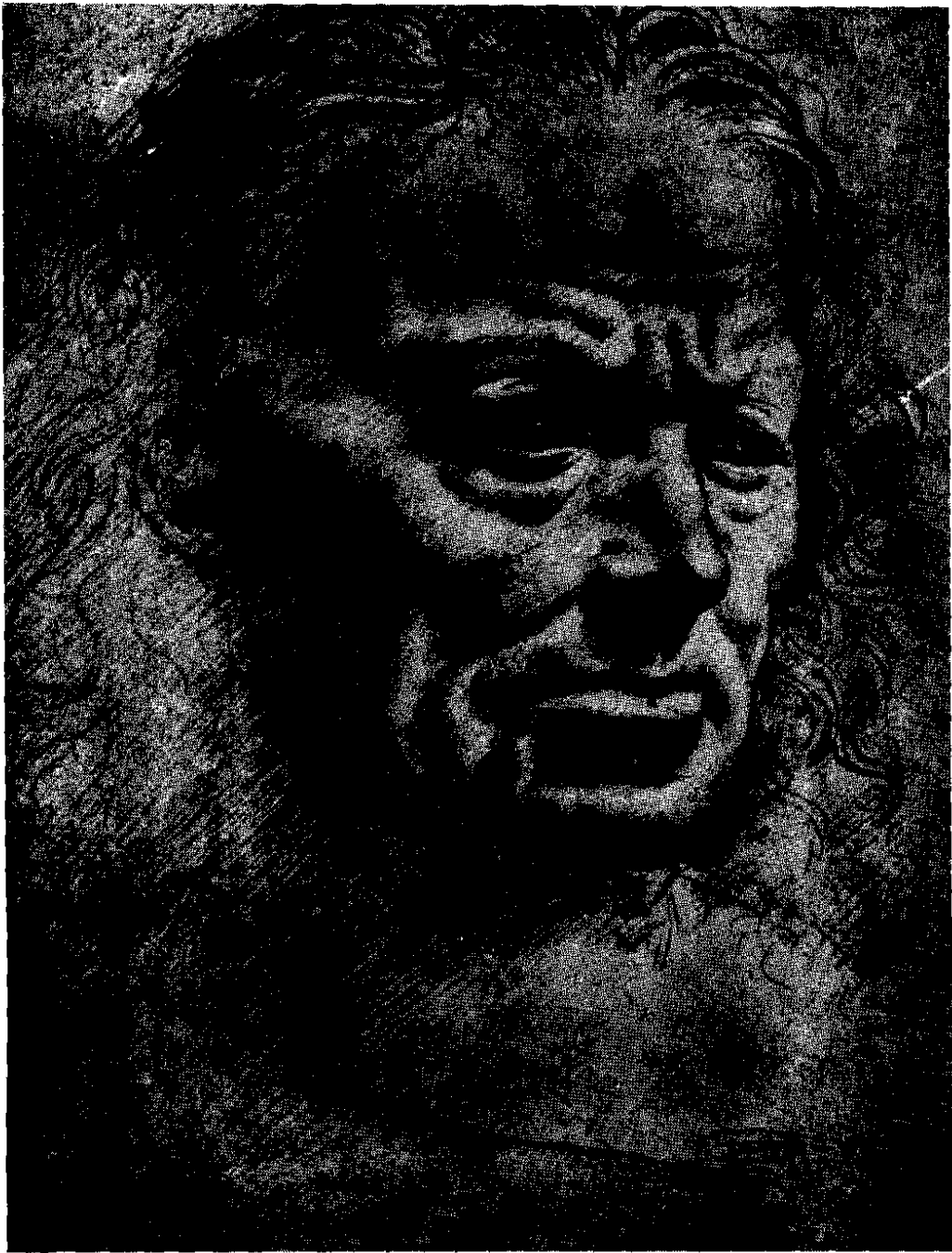
продолжение на стр. 14



Ջրանցքի հունը խորացնելու մեքենա, որը բարձրացնում է հողն ու տեղափոխում ասի



Ծառի էպիզ (Էպոսի)



Տղամարդու գլուխ



Տղամարդու դիմանկար



«Աստվածամայրը և Աննայի և մանուկ Քրիստոսի հետ» Գևորգի առաջին տարբերակի համար արած սովորաթուղթը



Երիտասարդ մարդու գլուխ և ճարտարապետական հուշարձանի
ճեպանկար

Handwritten text in an Armenian script, likely a manuscript page. The text is arranged in several lines, with some characters appearing to be in a different script or dialect. It is partially obscured by a dark ink blot at the top.



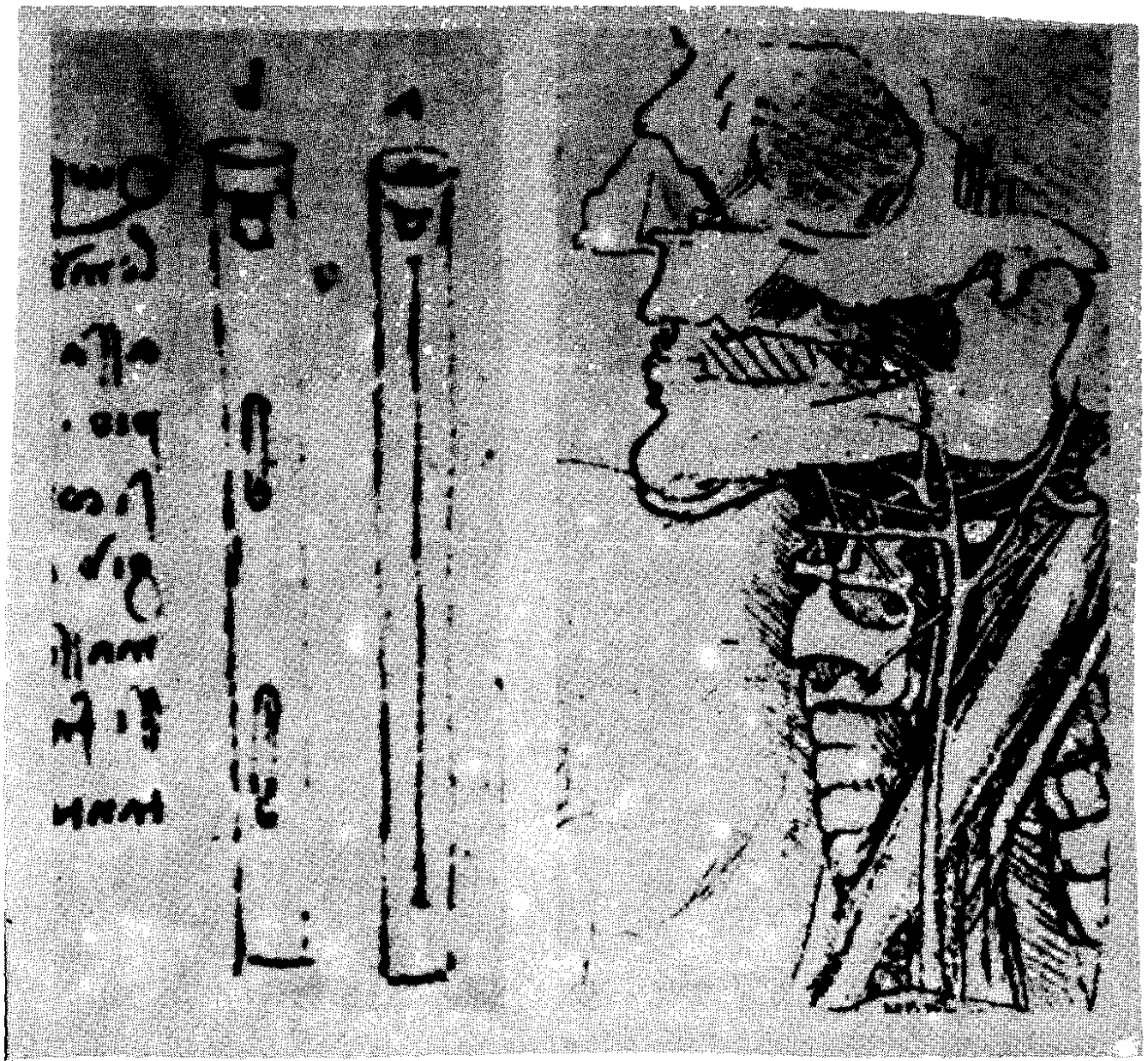
Տղամարդու կիսանդրի և չափաչիկ սխեմա՝ մարդու գլխի
համար — ձրերի և հեծյալների էություն



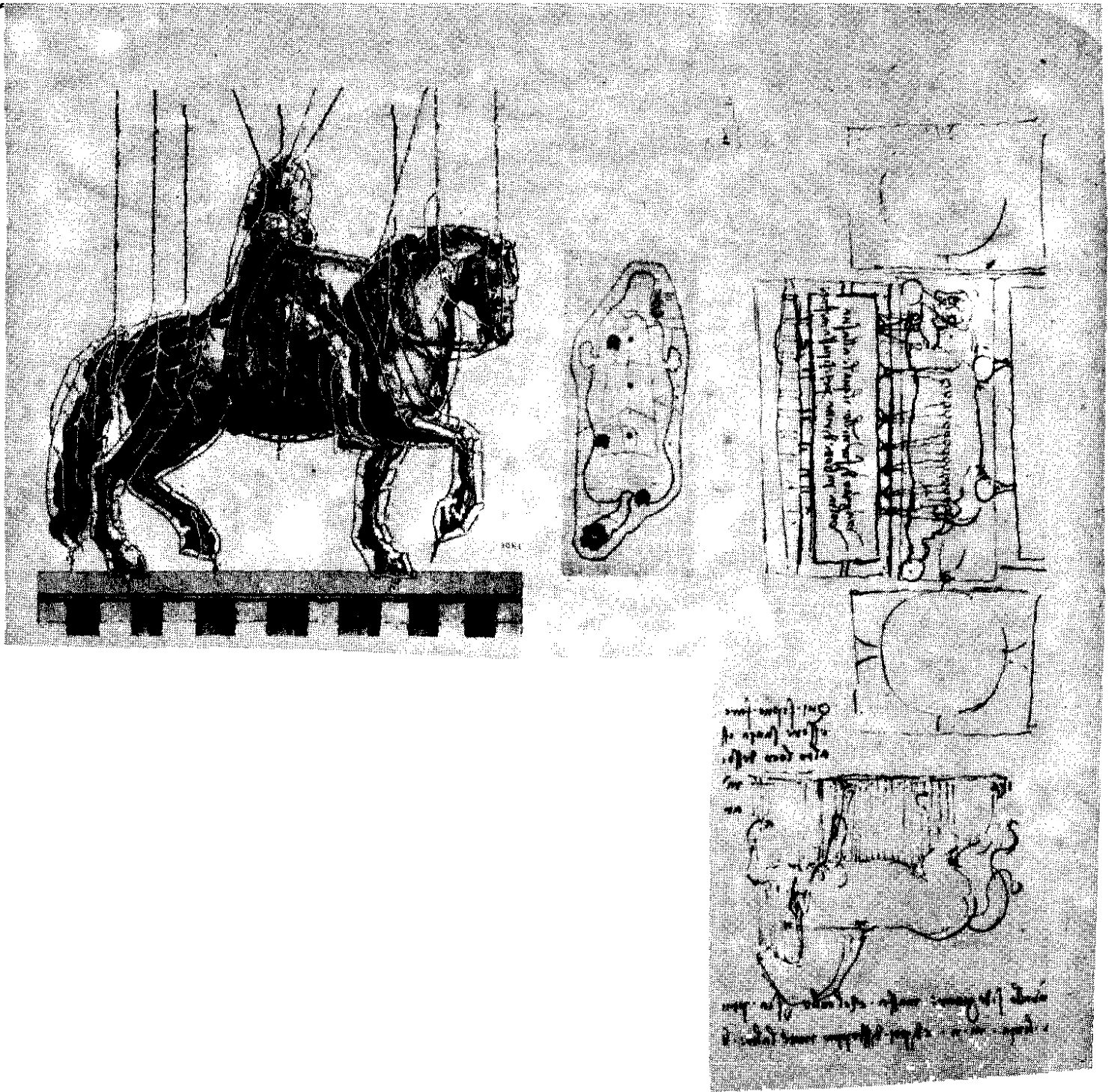
Լեփտասարդ տիկնոջ դիմանկար



Մերունու գլուխ



Իր գեղարվեստական և գիտական որոնումներում Լեոնարդոն մեծ ուշադրություն էր հատկացնում անատոմիական հետազոտություններին, որոնց մի ամուշ է կոկորդի և շնչափողի գծանկարը (Վինձոր): Հնարավոր է, որ դա նրան հուշել է երաժշտական երկու շեփոր (վերևում՝ ձախից) ստեղծելու գաղափարը (այդ շեփորների գծանկարները վերցված են «Ատլանտյան օրենագրքից»): Լեոնարդոն գրել է, որ շեփորները փոխում են երաժշտական ձայներանգը, «ինչպես դա տեղի է ունենում մարդու ձայնի ռեպրում»: Կոկորդի և ռեկորդների (հինավուրց ֆլեյտայի տեսակ) վերին անցքերը շատ են նման իրար



Վերևի և աջ լուսանկարները ցույց են տալիս այն զարմանալի նմանությունը, որ կա Լեոնարդոյի հորինած ձուլման եղանակի և այն եղանակի միջև, որ երկու դար անց կիրառվեց Լյուդովիկոս XIV-ի ձիարձանը ձուլելիս, այս ժամանակ զգտագործվեց խողովակների մի ողջ համակարգ, որոնց միջոցով լցվում էր հալված բրոնզը: Աջից՝ մի թերթ «Մադրիդի օրենսգիրք 2-րդ»-ից, որտեղ Լեոնարդոն պատկերել է իր ձիու ձուլակաղապարը, իսկ վերևում, կենտրոնում, Լյուդովիկոս XIV-ի արձանի XVIII դարի սխեմատիկ գծանկարն է (տեսքը՝ վերևից): Դրանք կատարելապես նման են: Թերթի ներքևի մասում եղած պատկերը Լեոնարդոն գծանկարել է այն բանից հետո, երբ փոխել է իր սկզբնական լուծումը



Լեոնարդոյի ինքնանկարը՝ դեպի ձախ շրջված կիսադէմը



Ռազմիկների գլուխների էտյուդներ՝ «Անգիարիի ճակատամարտի» համար



1/2 volto
 1/3 volto
 1/4 volto
 1/5 volto
 1/6 volto
 1/7 volto
 1/8 volto
 1/9 volto
 1/10 volto
 1/12 volto
 1/15 volto
 1/20 volto
 1/30 volto
 1/40 volto
 1/60 volto

In questo disegno sono mostrate le parti del volto a diverse distanze dal punto di vista del disegnatore. La linea superiore indica la distanza di un volto, la linea inferiore la distanza di un terzo di volto, e così via. Questo disegno è utile per studiare la proporzione e la prospettiva del volto in diverse posizioni.



Կանանց ձեռքերի էություններ



Գլխի և սանրվածքի էություններ՝ Լեդայի համար





Էտյուդ «Լիտտայի աստվածամայրը» Ակարի Բամար





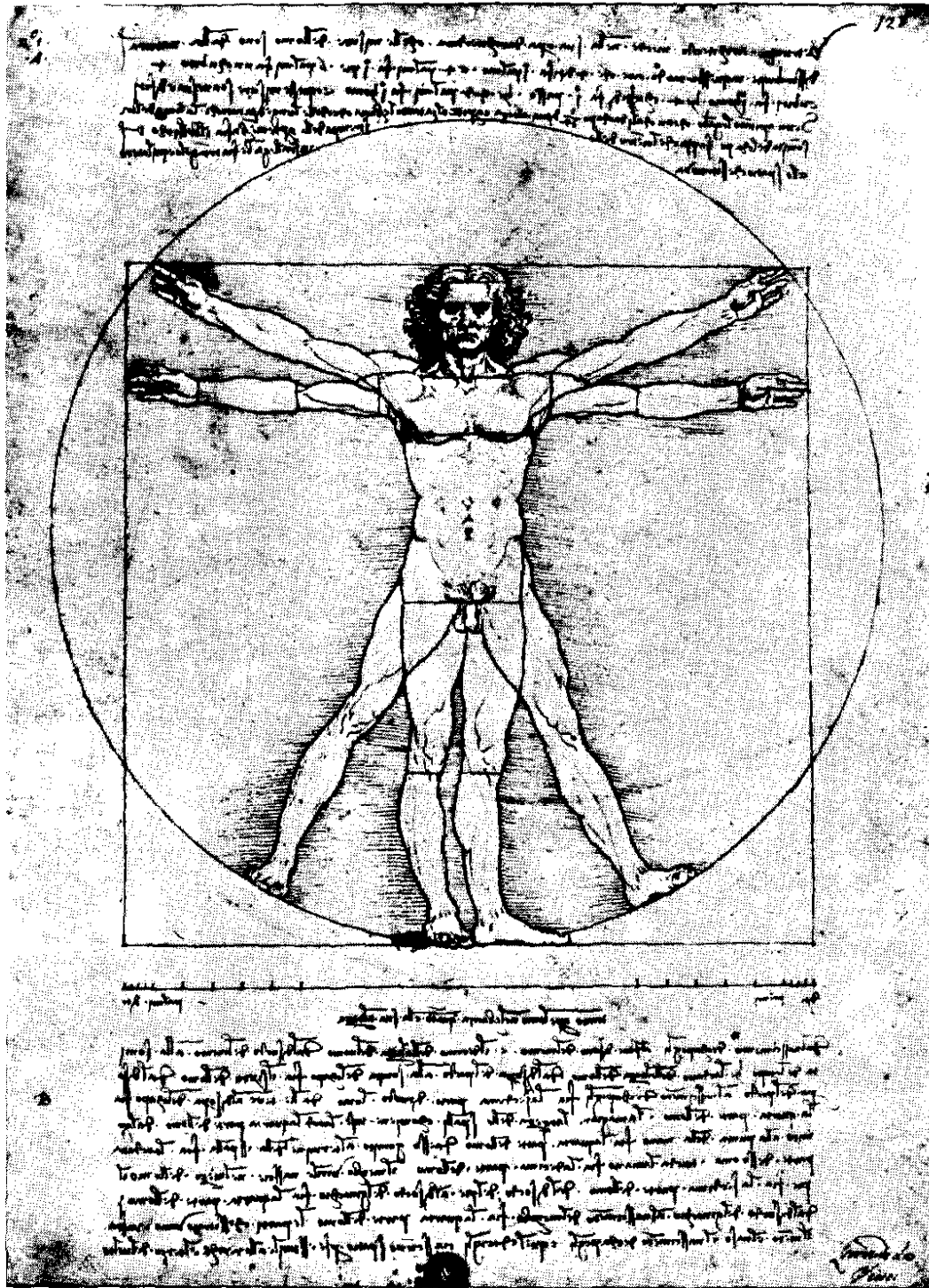
Ռազմիկի դիմանկար, հարուստ զարդարված լանջապանակով ու
սաղավարտով



Երիտասարդ Բաբուսի գլուխը (Բելտրաֆֆիայի գծանկարի պատճենը)

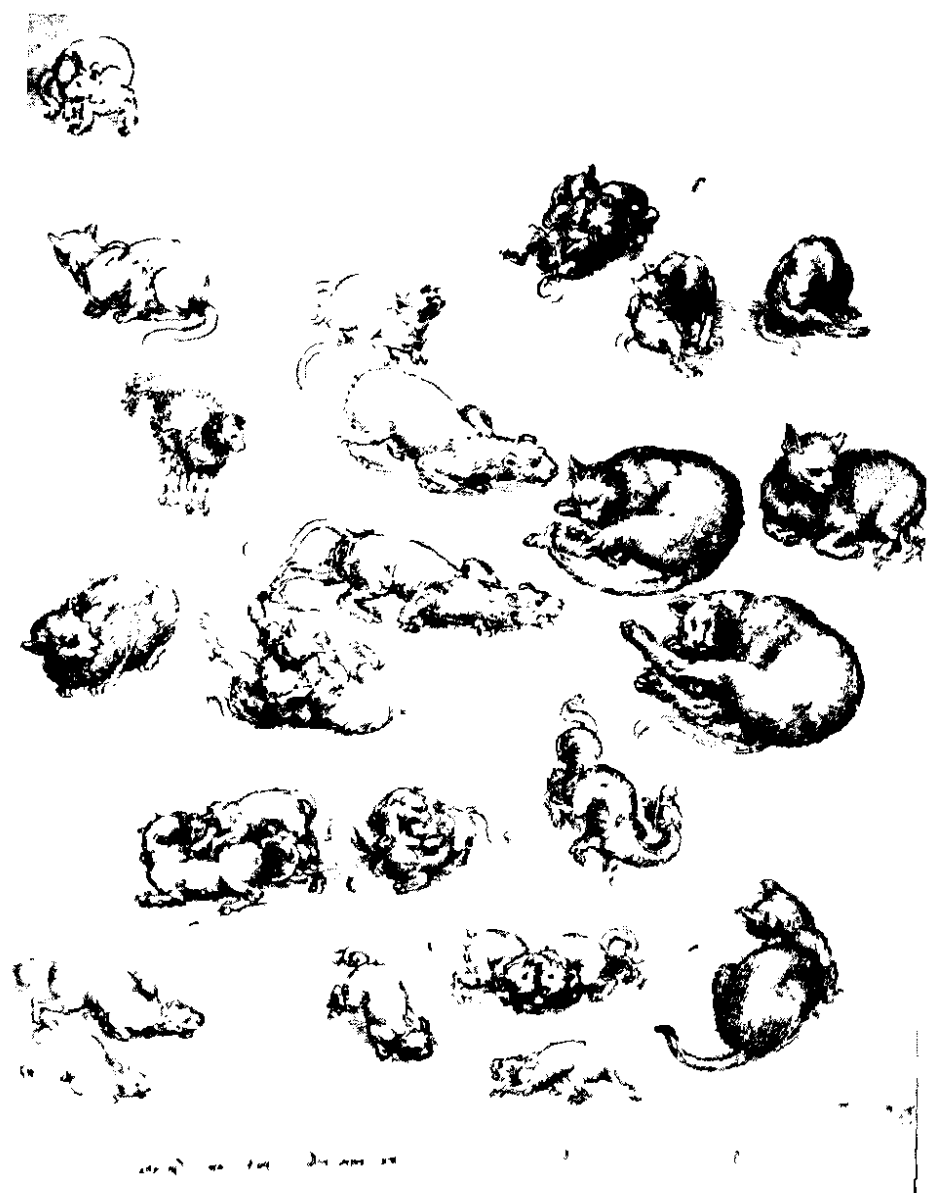


Կնոջ գլուխ





«Մոզերի երկրպագությունը» Ակարի Էսքիզ



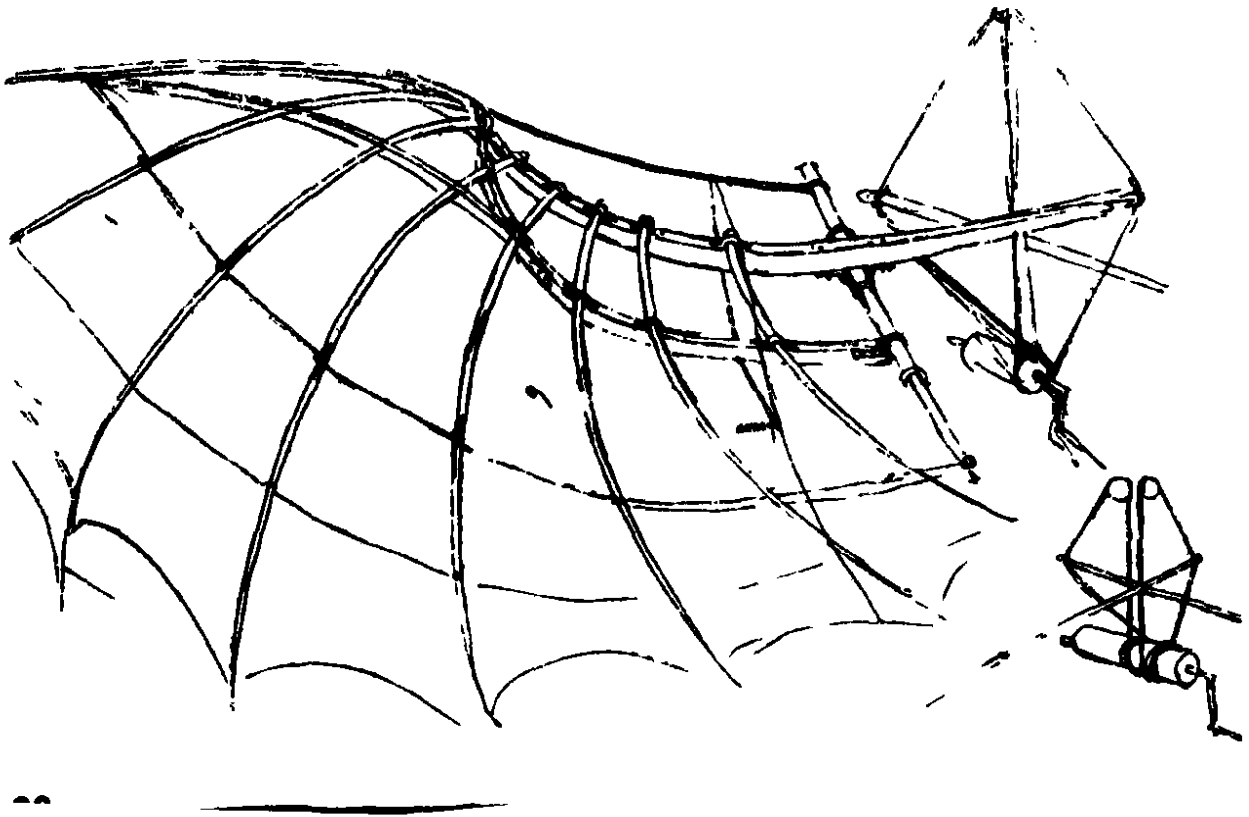
Կենդանիների ճեպանկարներ



Ֆրանչեսկո Սֆորցայի ձիարձանի չորս էքզիզները



Լեոնարդոն հմուտ և տաղանդավոր քարտեզագիր էր: 1502 թ. նա գծել է
Բոլոնիայից ոչ հեռու գտնվող Իմոլա քաղաքի հատակագիծը



Բռնակի սխումամբ շարժման մեջ դրվող թևի գծանկար. մտահղացման հեղինակը Լեոնարդոն է

Այս նկարում Լեոնարդոն փորձում է տարբեր ձայներանգներ ստանալու համար օգտագործել մեկ զանգ (չորսի փոխարեն): «Մադրիդյան օրենագիրք 2 թղ»-ի զանգն ամրացված է անշարժ և չի ճոճվում: Երկու մուրճ նրա օղա գոտուն հարվածում են տարբեր կողմերից: Լեոնարդոն գրել է. «Այդ նույն զանգը կարող է ունենալ չորսի հնչողությունը: Երգեհոնի ստեղներ և անշարժ զանգ: Եթե մուրճերով հարվածենք զանգին, այն երգեհոնի նման կփոխի ձայներանգը»



Деталь проекта «Идеального города» (из рукописи Французской академии, Париж) с дорогами, расположенными на высоком и низком уровнях. Внизу: модель «Идеального города» в Миланском научном музее, созданная по записям и чертежам Леонардо, писавшего, что «по верхним улицам ни повозки, ни какие либо подобные предметы не должны передвигаться:

эти улицы предназначены исключительно для пешеходов. Повозки и грузовые тележки, используемые горожанами для своих нужд, должны передвигаться только по нижним (улицам)». В своих проектах в отличие от большинства архитекторов-современников он уделял большое внимание общественным и гигиеническим проблемам.

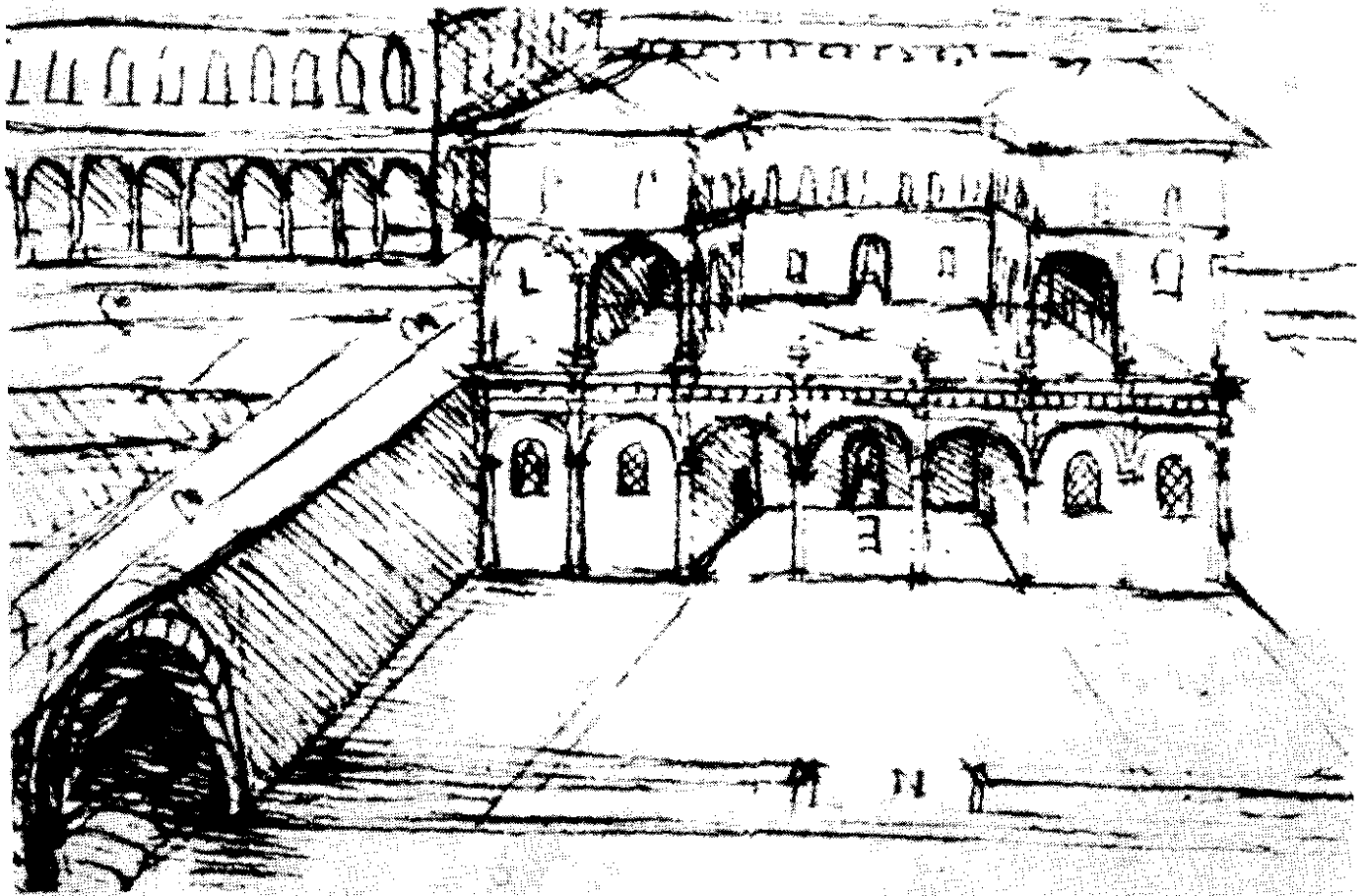
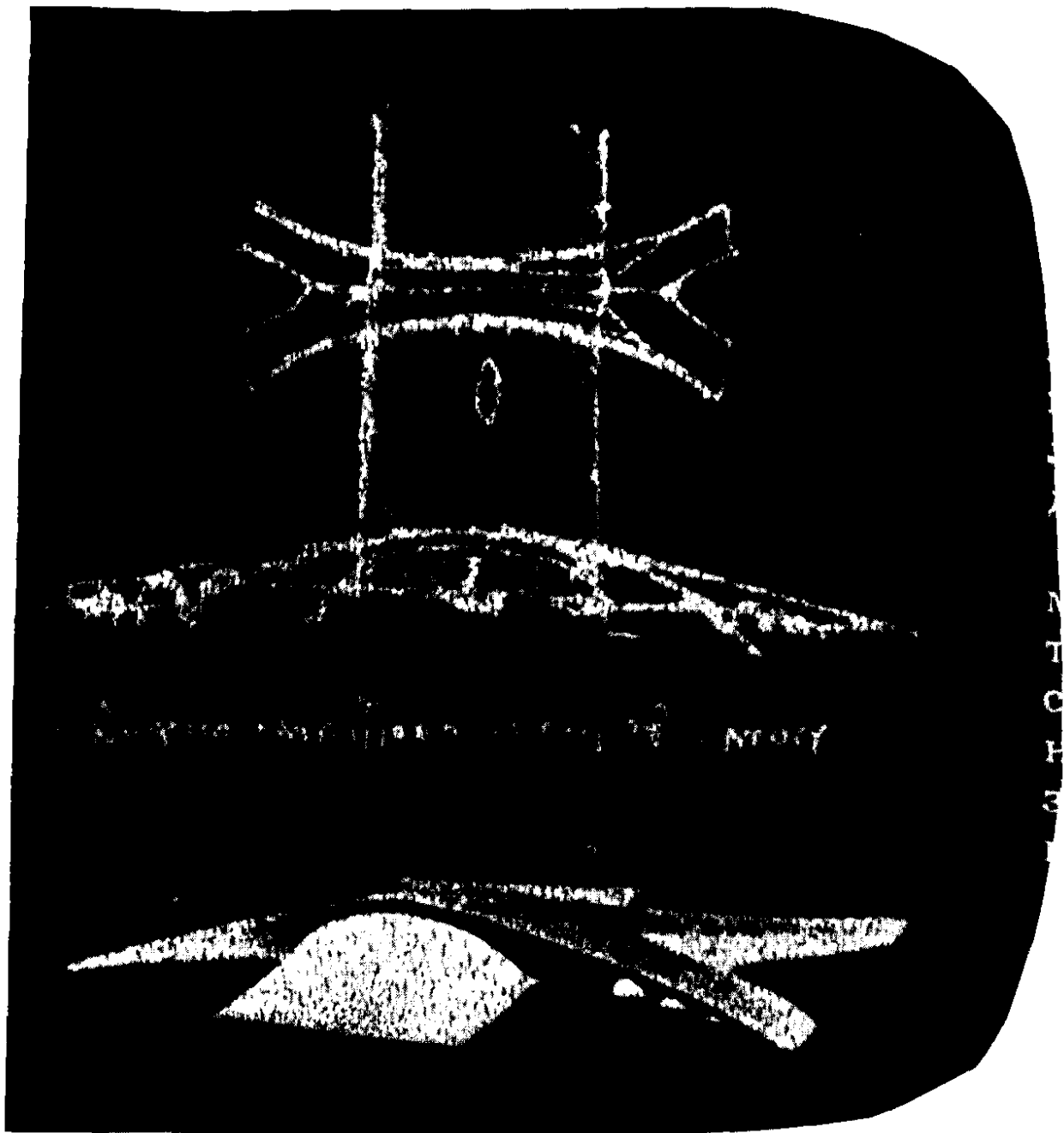


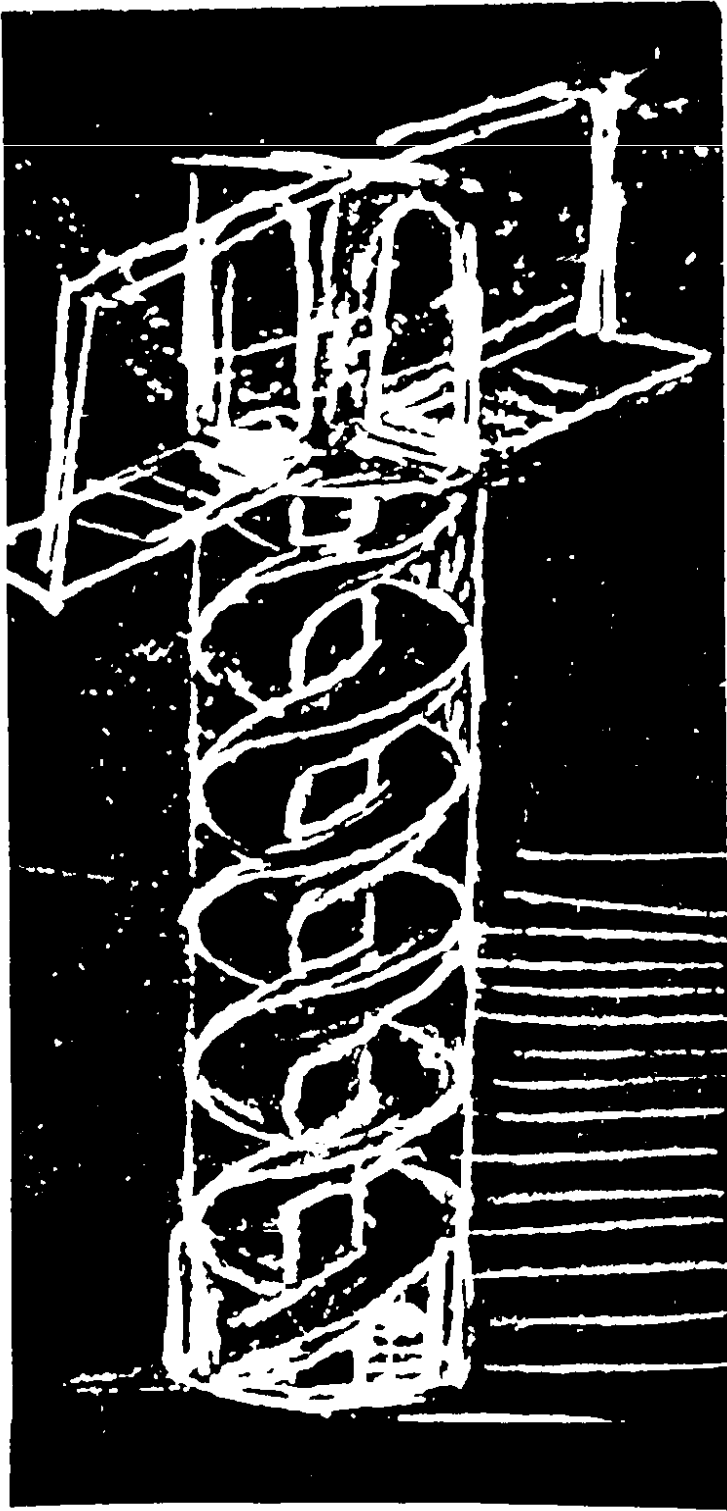
Фото © Французской академии, Париж

«Իդեալական քաղաքի» նախագծի մի հատվածը (ֆրանսիական ակադեմիայի ձեռագրից, Փարիզ)՝ բարձր և ցածր մակարդակների վրա տեղադրված ճանապարհներով: Լեոնարդոն գրել է, որ «վերին փողոցներով ոչ սալեր պետք է շարժվեն, ոչ էլ որևէ նման բան. այդ փողոցները նախատեսված են բացառապես հետիոտների համար: Քաղաքացիների կարիքների համար օգտագործվող կառքերն ու բեռնասալերը պետք է շարժվեն միայն ցածր (փողոցներով)»: Ի տարբերություն ժամանակի ճարտարապետների մեծ մասի, իր նախագծերում նա մեծ ուշադրություն էր դարձնում հասարակական և հիգիենայի հարցերին



Լեոնարդոյի վիթխարի նախագծերից մեկը Բոսֆորի կամուրջն է՝ Կոստանդնուպոլսից մինչև Ղալաթիա, որը նա առաջարկել էր Օսմանյան կայսրության սուլթանին

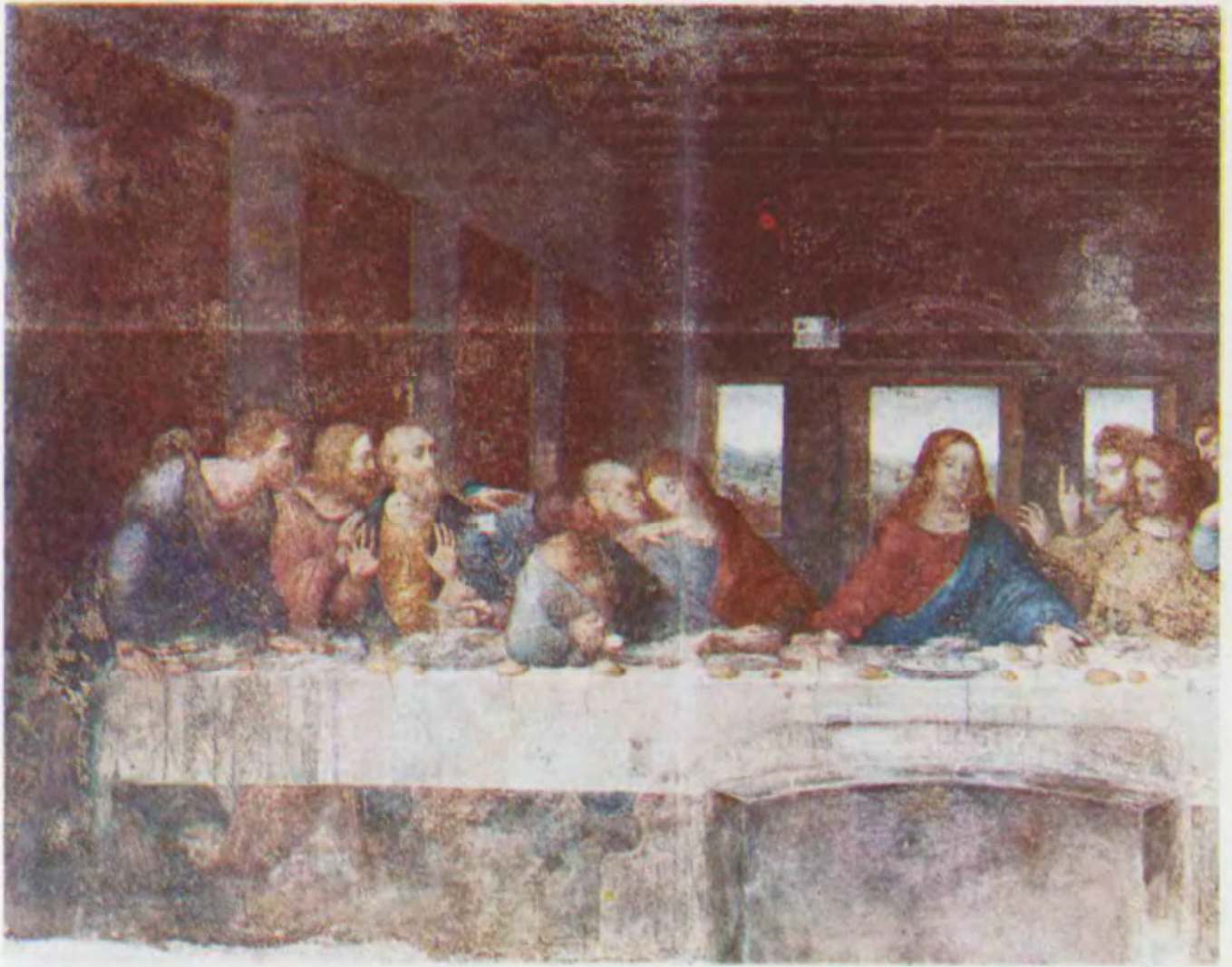
Աջից. այդ կամրջի գծանկարը (տեսքը՝ վերևից և կողքից) ձեռագրից (ֆրանսիական ակադեմիա): Ըստ Լեոնարդոյի նախագծի, կամրջի երկարությունը 350 մ է: Նրա մոդելը (ներքևում՝ աջից), որ կառուցվել է շվեյցարացի ժամանակակից գիտնական Դ. Ֆ. Ստուսիին, ցույց է տալիս, որ նախագիծը տեխնիկապես իրագործելի է



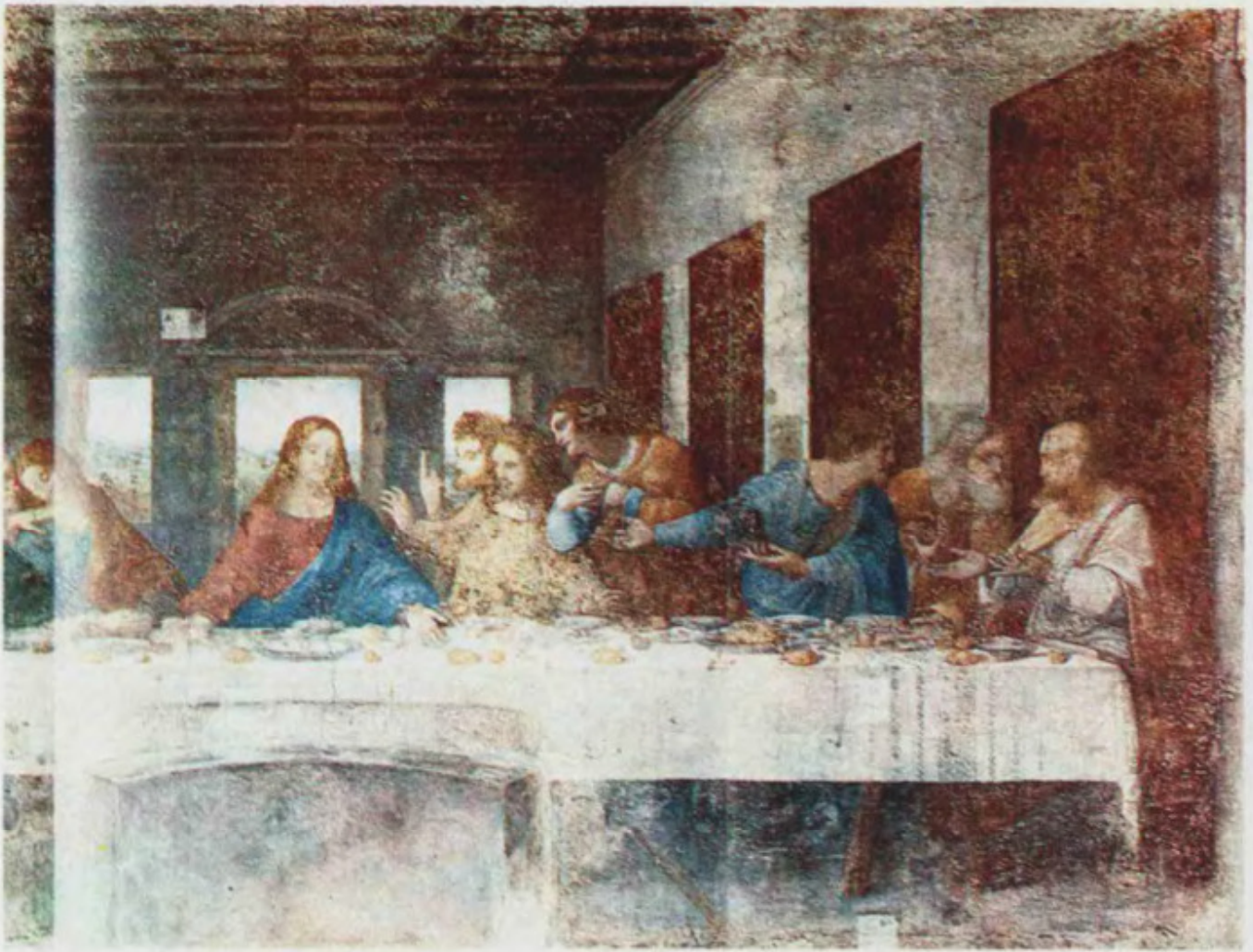
Լեոնարդոյի ձեռագրերում կան «Իդեալական քաղաքի» ստեղծման շատ գծանկարներ, սխեմաներ և ճարտարապետական հատակագծեր:

Ֆրանսիական ակադեմիայում գտնվող ձեռագրում Լեոնարդոն գրում է, որ շենքերը ոչ մի կողմից չպետք է հարեն իրար, որպեսզի տեսանելի լինեն նրանց ճարտարապետական ձևերը. Լեոնարդոն երագում էր, որ իր «Իդեալական քաղաքի» բնակիչներն ավելի շատ կվայելեն առանձնությունը, և այդ նպատակով նա մշակել էր աստիճանավանդակների, շատ հնարամիտ համակարգերը:

Վերևում՝ «Իդեալական քաղաքի» տների համար նախատեսված կրկնակի գալարավոր աստիճանավանդակ



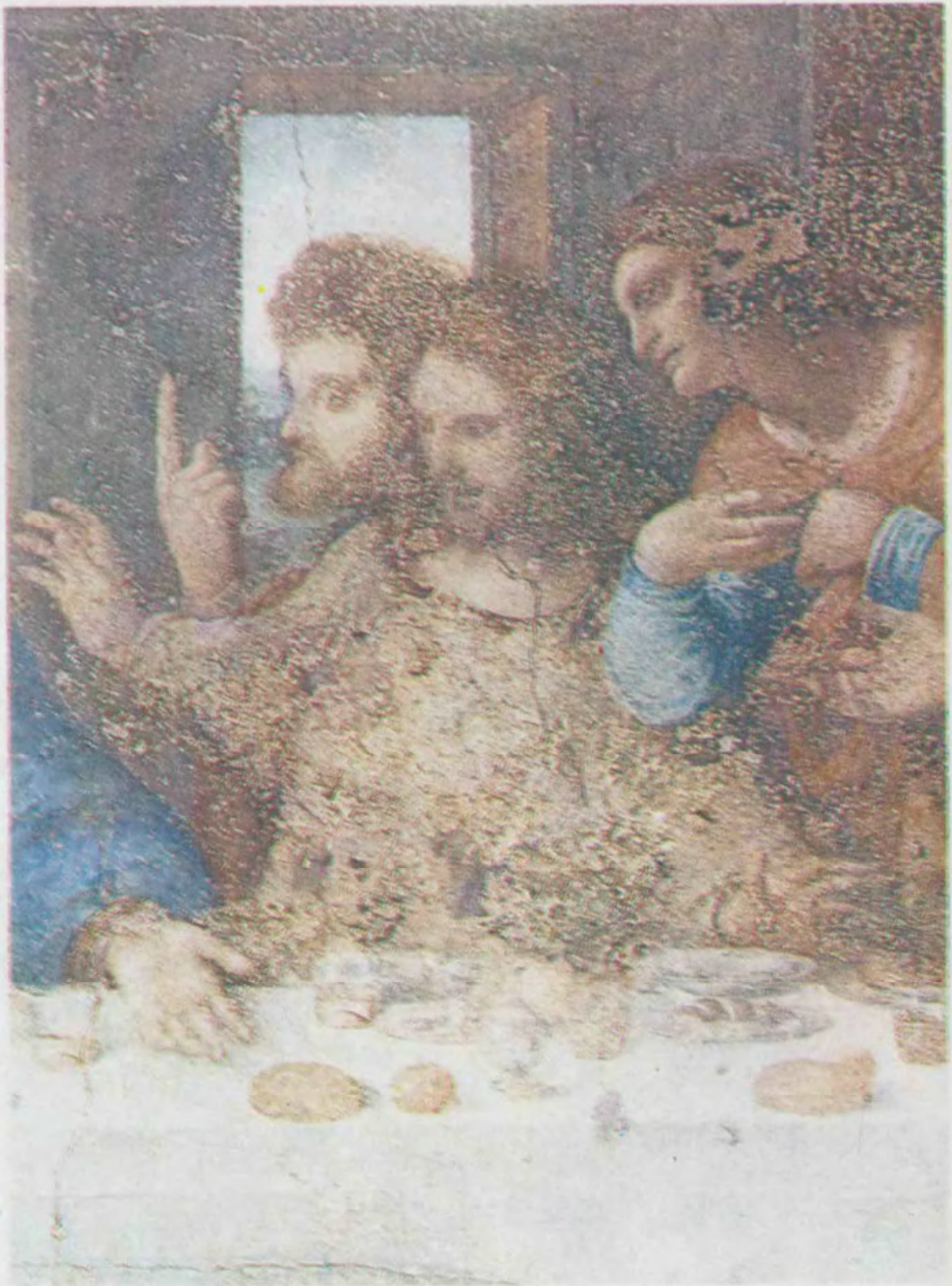
Խորհրդավոր ընթրիք. հատված



Խորհրդավոր ընթրիք. հատված



Խորհրդավոր ընթրիք. հատված



Խորհրդավոր ընթրիք. հատված



Մոնա Լիզա («Զոկոնդա»)



Ավետում

Ավետում. հատված



Ավետում. հատված





Ս. ԱՃՆԱՆ Մարիամի և մանուկ Քրիստոսի հետ

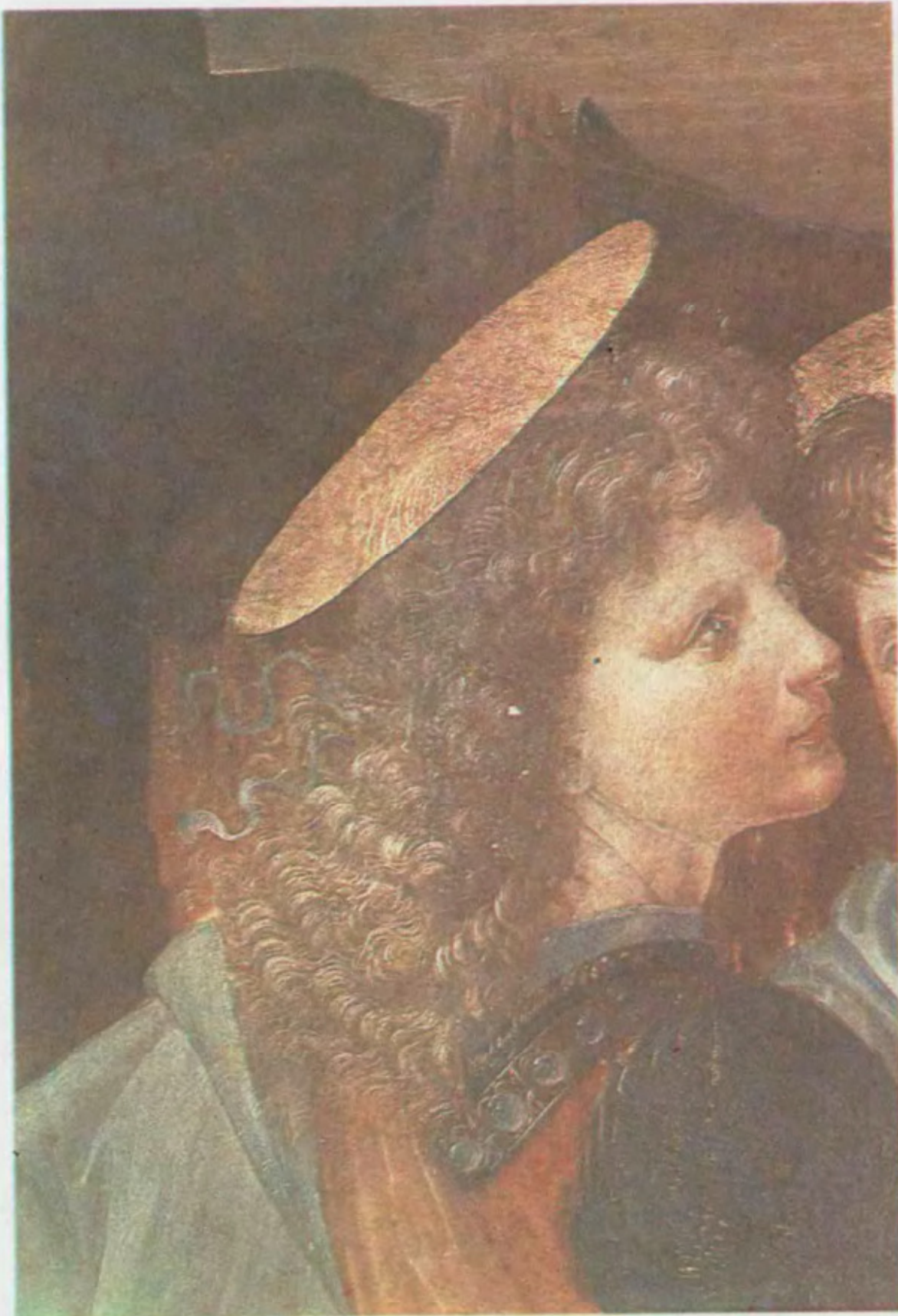


Պատանու դիմանկար (Անհայտ երաժիշտ)

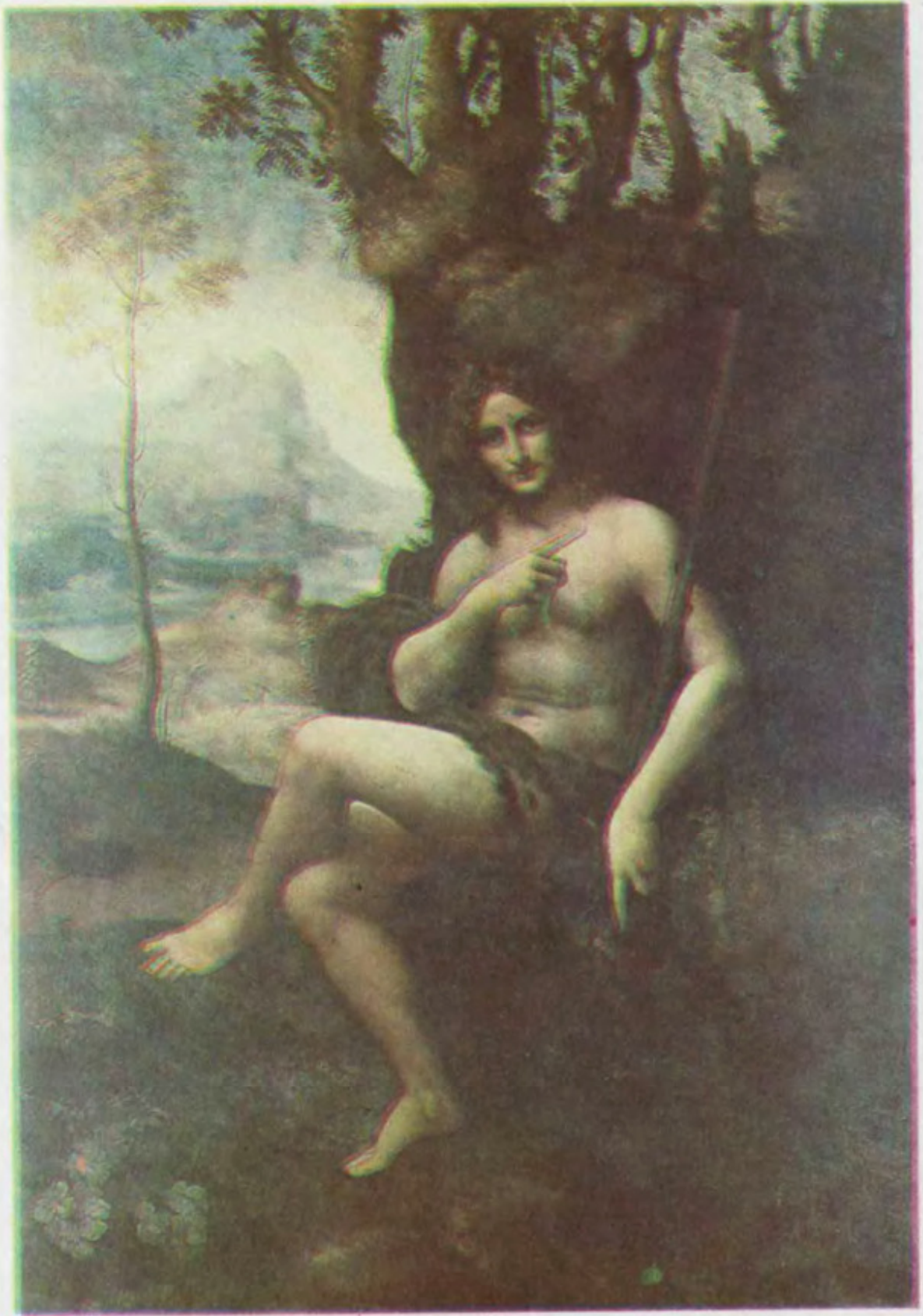


Մադիկով տիրամայր





Վերոկքիոյի «Մկրտությունը» կտավում Լեոնարդոյի նկարած հրեշտակի գլուխը



Будни



Լիտուայի աստվածամայրը



Ծաղիկով տիրամայր (Բենուայի տիրամայրը)



Ազնվագարստ տիկնոջ դիմանկար «Bell Ferroniere»



Վերոկքիոյի «Մկրտութիւնը» կտավում Լեոնարդոյի նկարած հրեշտակը



Բեատրիչե դ'Էստե



Ջիներուս դեի Բեռնչիի դիմանկարը

«Աստվածամայրը քարանձավում» (Լոնդոնյան տարբերակ, որը պատճենել է Ամբրոջո դե Պրեդիսը՝ Փարիզյան տարբերակից, հավանական է ոչ առանց Լեոնարդոյի օգնության)



Աստվածամայրը քարանձավում. հատված





Անգիարիի ճակատամարտը (Ռուբենսի նկարած պատճենը)



Սուրբ Երեմիա



Դեկորատիվ աշխատանքներից



Անհայտ պատանու դիմանկար.
«Պատանի Հովհաննես Մկրտիչը»



Աստվածամայրը քարանձավում. հատված (Փարիզ)



Աստվածամայրը քարանձավում (Փարիզ)

«Բնության արդի ուսումնասիրությունը, ինչպես և ամբողջ նոր պատմությունը, իր թվագրությունն սկսում է այն մեծ դարաշրջանից, որը մենք՝ գերմանացիներս, այն ժամանակ մեզ պատահած ազգային դժբախտությամբ, անվանում ենք Ռեֆորմացիա, ֆրանսիացիները՝ Ռեներսանս, իսկ իտալացիները՝ Չինկվեչենտո... Դա XV դարի երկրորդ կեսից սկիզբ առնող դարաշրջանն է»: Այսպես է ասում Ֆրիդրիխ Էնգելը, և այդ խոսքերից հետո պարզաբանում, թե ինչու բնագիտությունը հենց այդ դարաշրջանում պետք է ծնունդ առներ: Եվ հիշատակում է Լեոնարդոյի անունը:

«Դա,— շարունակում է նա,— մեծագույնն էր բոլոր այն առաջադիմական հեղաշրջումներից, որ մինչ այդ ապրել էր մարդկությունը, մի դարաշրջան, որը տիտանների կարիք էր զգում և որը ծնեց տիտաններ մտքի, տենչի ուժով և բնավորությամբ, բազմակողմանիությամբ ու գիտունությամբ: Բուրժուազիայի արդի տիրապետությունը հիմնադրված մարդիկ ամեն բան էին, ինչ կամենաք, բայց միայն թե ոչ բուրժուակալներն սահմանափակ մարդիկ: Ընդհակառակը, նրանք շատ թե քիչ տոգորված էին արկածների համարձակ որոնողների՝ այն ժամանակվա համար բնորոշ ոգով: Այն ժամանակ համարյա չկար և ո՛չ մի խոշոր մարդ, որը կատարած չլիներ հեռավոր ճանապարհորդություններ, չխոսեր չորս կամ հինգ լեզվով, չփայլեր ստեղծագործության մի քանի բնագավառներում: Լեոնարդո դա Վինչին ոչ միայն մեծ նկարիչ էր, այլև մեծ մաթեմատիկոս, մեխանիկ ու ինժեներ, որին կարևոր հայտնագործումների համար պարտական են ֆիզիկայի ամենաբազմապիսի ճյուղերը»:

XV և XVI դարերի սահմանագլխում բուրժուազիան իր պահանջներն առաջադրեց մշակույթին, և մշակույթն ընդառաջ գնաց այդ պահանջներին: Բնության տիրապետումն այդ պահանջներից մեկն էր: Իսկ բնության ուժերը իրենց ենթարկելու համար հարկավոր էր սկզբում ուսումնասիրել բնությունը: Դա այն ընդհանուր նախապայմանն էր, որը պայմանավորեց Ալբերտ Սաքսոնացու, Նիկոլայ Կուզանցու, Նիկոլայ Կոպեռնիկոսի, Լեոն Բատիստա Ալբերտիի և ընդհանրապես իտալական վերածննդի մարդկանց հետաքրքրությունը դեպի բնագիտությունը:

Այն դարաշրջանը, որը կապված է բնագիտության նկատմամբ հետաքրքրության հետ, իտալական վերածննդի աշխարհայացքի համակարգում ամբողջ մի հեղաշրջում է: Վերածննդի գաղափարախոսությունը, մենք դա արդեն գիտենք, անեց օրգանապես, ճշգրիտ հետևելով

բութուագիայի գաղափարական պահանջմունքների աճին: Իրական կյանքի պահանջմունքների գաղափարական արձագանքն Իտալիայում վաղուց արդեն, ոչ միշտ պարզ գիտակցված, բայց հրամայական անհրաժեշտություն էր դարձել: Վերածննդի աշխարհայացքը կանոնի բնույթ էր ստացել: Պետրարկայի և Բոկաչչոյի ժամանակ կանոնը մի տեսակ է, Սալուտատիի ժամանակ՝ մեկ այլ, Բրունիի ժամանակ՝ կրկին մեկ ուրիշը, Պոչոյի, Ալբերտիի, Պոլիցիանոյի ժամանակ՝ բոլորովին նոր: Որովհետև կյանքը տեղում կանգնած չէ, որովհետև հասարակությունը զարգանում է, տեղի է ունենում դասակարգերի պայքար, և ամեն մի նոր շրջադարձ իր հետ բերում է կանոնի վերանայում, որոշ դեպքերում՝ բռնի բեկում:

Լեոնարդոն այդ հեղաշրջման ամենավառ արտահայտիչն է: Նրա հափշտակությունների մեջ հարկավոր է տարբերել առանձին մոմենտները՝ հետաքրքրություն գործնական հարցերի, տեխնիկայի նկատմամբ, որի համար կյանքում և ինտելեկտուալ մեջ անհրաժեշտ ասպարեզ չգտնվեց, և հետաքրքրություն տեսական հարցերի նկատմամբ, որոնց լուծումով նա ցանկանում էր արգասավորել իր գեղարվեստական ստեղծագործությունն ու իր տեխնիկական ծրագրերը: Որ վերջինները Վերածննդի կանոնի օրգանական մասերն են, երևում է նրանից, որ Լեոնարդոյի գիտական ներդրումները շատ կետերում սերտ շփման մեջ են այդ կանոնի ուրիշ մասերի հետ, որոնք արդեն կամ որոշակի հաստատվել էին նախկինում, կամ էլ շերտավորվել էին ավելի ուշ շրջանում:

«Նկարչության տրակտատում» Լեոնարդոն ունի մարդկային աչքին ուղղված մի գույք, իսկ աչքը (occhio) այդ օրհներգության մեջ խորհրդանշում է մարդկային միտքը, մարդկային հզոր անհատականությունը, հենց այն, որի դրվատմամբ լի են հումանիստների բոլոր դատողությունները, և որի մասին այնպիսի կրքոտ հիմն է երգել Պիկո դելլա Միրանդոյան «Մարդու արժանիքների մասին» դատողության մեջ:

«Մի՞թե դու չես տեսնում,— բացականչում է Լեոնարդոն,— որ աչքն ընդգրկում է ողջ աշխարհի գեղեցկությունը... Նա ուղղություն է տալիս ու շտկում է մարդկային ողջ արվեստը, մարդուն շարժում է դեպի աշխարհի տարբեր մասերը: Նա մաթեմատիկայի սկիզբն է: Նրա ունակությունները անվիճարկելի են: Նա չափել է բարձրությունն ու աստղերի մեծությունը: Նա գտել է տարրերը և նրանց տեղը: Նա է ծնել նարտաբալետությունը և հեռանկարը, նա է ծնել աստվածային նկարչությունը: Օ՛, աստծո արարած, բոլոր առարկաներից գերազանցագույնը: Ի՞նչ գույք

կարող է պատկերել քո վսեմությունը: Ո՞ր ժողովուրդները, ո՞ր լեզուները կարող են գոնե մի քիչ նկարագրել քո իսկական ուժը»:

Այս փառաբանությունն ասես հնչում է իսկևիսկ հումանիստների ոգով: Բայց դրանց մեջ մարդու մասին հումանիստների քաղցրախոսությունից մի արմատական տարբերություն կա: Ինչո՞ւ են հումանիստները փառաբանում մարդուն և մարդկային ոգու ուժը: Բարոյական անվերջաճալի կատարելագործման ունակության համար:

Պիկոն բացականչում է. «Եթե նա (մարդը) հետևի բանականությանը, նրանից երկնային արարած կծնվի: Եթե սկսի զարգացնել հոգեկան ուժերը, կդառնա հրեշտակ և աստծո որդի»:

Իսկ ինչի համար է Լեոնարդոն գովերգում մարդուն և նրա «աչքը»: Նրա համար, որ գիտություն և արվեստ է ստեղծել: Պիկոն և Լեոնարդոն ժամանակակիցներ էին: Պիկոն նույնիսկ Լեոնարդոյից տարիքով փոքր էր: Բայց նրա միտքը ոգեշնչվել է պլատոնյան ակադեմիայով, իսկ Լեոնարդոյի միտքը՝ ճշգրիտ գիտությունների սկզբունքներով: Եվ, իհարկե, Լեոնարդոյի տեսակետը գաղափարապես ավելի առաջադեմ է ու պատմականորեն թարմ, քան Պիկոյի տեսակետը, քանզի Պիկոյի մոտ, ինչպես հումանիստների մոտ ընդհանրապես, զուտ անհատական մոտիվն է իշխում, իսկ Լեոնարդոյի մոտ ընդգծվում է սոցիալական մոտիվը՝ գիտության և արվեստի ստեղծումը:

Նույնն է նաև մի այլ բնագավառում: Վերածնության կանոնը թշնամի էր հավատի, իբրև ֆեոդալաեկեղեցական մշակույթի դոգմայի, հեղինակությանը: Բայց հեղինակության հանդեպ հավատին նա հակադրում էր ազատ ոգու քննադատական հզորությունը, մարդկային մտքի ուժը, որի առջև պետք է բացվեն աշխարհաճանաչության բոլոր գաղտնիքները: Լեոնարդոյի մոտ բոլորովին այլ կերպ էր: Մարդկային մտքի ուժը նրա համար երաշխիք չէր: Նրա համար կարևորը մեթոդն էր: Միայն անհրաժեշտ մեթոդի օգնությամբ է աշխարհը ճանաչվում: Եվ այդ մեթոդը փորձն է:

«Եթե դու ասես, թե գիտությունները, որոնք սկսվում և ավարտվում են մտքում, ճշմարտության ուժ ունեն, դրա հետ չի կարելի համաձայնել: Դա ճիշտ չէ շատ պատճառներով և ամենից առաջ նրանով, որ այդպիսի մտային դատողություններին (*discorsi mentali*) փորձը չի մասնակցում, առանց որի ոչինչ չի կարող հավաստիությամբ պնդվել»: Լեոնարդոն ոչ միայն ժխտում է հեղինակությունը, նա անբավարար է համարում նաև մերկ, փորձի վրա չհենված, թեկուզև ամենահանճարեղ մտահանգումը:

Բայց մի տեսակետից Լեոնարդոն, ինչպես գիտենք, շխուսափեց ժամանակի իդեալիստական գաղափարախոսության ազդեցությունից. երիտասարդ տարիներին նա ֆլորենտական ակադեմիկոսներից պլատոնյան փիլիսոփայության ինչ-որ տարրեր էր փոխառել: Հետո դրանք անհետացան:

Որ Լեոնարդոյի մոտ ղեկավարողն իդեալիստական տարրերը չէին, ամենից ավելի երևում է եկեղեցու և կրոնի նկատմամբ ունեցած նրա վերաբերմունքից: Հոգևորականության, «վանականների, այսինքն՝ փարիսեցիների» կրոնական պաշտամունքի, ինդուլգենցիաների՝ առևտրի հանդեպ Լեոնարդոն մեծագույն զայրույթով էր լցված:

Կաթոլիկական կրոնի և նրա դոգմաների առթիվ նա մերթ ևուրբ հունորով, մերթ ավելի սուր էր արտահայտվում: «Պասկազարոված թըլթերի», այսինքն՝ սուրբ գրոց մասին նա «գերադասում» էր բոլորովին շխուսել: Մարդու հոգեկան հատկությունների մասին դատելիս, նա սահմանափակվում էր միայն ճանաչողական բնագավառով, իսկ այնպիսի հարցեր, ինչպես, օրինակ, հոգու անմահությունը, նա սիրով հանձնարարում էր «բացատրել վանականներին, ժողովուրդների հայրերին, որոնց հայտնի են երանության բոլոր գաղտնիքները»: Աստծո հանդեպ նրա վերաբերմունքը ծաղրածանակին էր սահմանակից. «Ես հնազանդ եմ քեզ, տեր, առաջինը, հանուն սիրո, որ ես պետք է բանական հիմքի վրա տածեմ քո հանդեպ, երկրորդ, քանզի դու ունակ ես մարդկային կյանքը երկարացնել կամ կրճատել»:

Եթե նա կրոն էլ ուներ, ապա միայն մեկը, ավելի քան հերետիկոսականը՝ պանթեիզմը²: Բնության հանդեպ նրա վերաբերմունքի մեջ կարող էին պլատոնյան մոտիվներ լինել, բայց հիմնականը բոլորովին էլ

¹ «Անվերջանալի քանակությամբ մարդիկ հրապարակայնորեն ու անարգել, առանց տիրոջ թույլտվության պետք է մեծագույն արժեք ունեցող առարկաներ վաճառեն, որոնք երբեք նրանց չեն պատկանել և չեն գտնվել նրանց ազդեցության տակ: Եվ մարդկային արդարադատությունը նրանց դեմ ոչ մի միջոց չի ձեռնարկելու»: Այսպիսին է նրա «մարգարեական» հանելուկներից մեկը:

² Պանթեիզմ — փիլիսոփայական ուղղություն, որն Իտալիայում XVI դարում առեղծեցին Տելեզիոն և Զորդանո Բրունոն: Մյուս, մետաֆիզիկական ուղղություններից պանթեիզմը տարբերվում էր նրանով, որ պնդում էր, թե աստված առկա է բնության ստեղծած ամեն բանի մեջ: Աստված ամեն ինչի մեջ է («պան» — հունարեն նշանակում է «ամեն ինչ», իսկ «թեոս» — «աստված»): Բրունոյի բանաձևն ասում է՝ «Աշխարհը էքսպլիկատիվային լիությունն է աստծո կեցության կոմպլիկատիվային լիության», այսինքն՝ այն, ինչ աշխարհում ցրված ձև ունի աստծո մեջ հավաքված է միասնության բարձրագույն ձևի մեջ:

պլատոնյանը չէր, այլ կոպեոնիկոսյանն ու գալիլեյականը: Լեոնարդոյի «կրոնը» Լեոնարդոյին լցնում էր ոչ թե երանության զգացումով, ոչ թե միաստիկ հայեցողությամբ, այլ գիտական հետազոտության մղումներով, ոչ թե ճնշում էր հավատով, այլ գրգռում էր հետաքրքրասիրությամբ, ոչ թե աղոթելու քաղցր կարիք էր ծնում, այլ աշխարհը դիտողականությամբ ճանաչելու, դիտածը փորձով ստուգելու զգաստ, առողջ ձգտում:

Լեոնարդոն ուղղակի նախորդն էր այն փիլիսոփայական ուղղության,— Վերածննդի մեջ ամենահասունը,— որը փիլիսոփայությունը կառուցեց գիտության բազայի վրա՝ Տելեգիոյի¹ և Ջորդանո Բրունոյի ուղղության:

Լեոնարդոն Վերածննդի աշխարհայացքը հարստացրեց գիտության՝ մաթեմատիկայի և բնագիտության արժեքավորության գաղափարով: Գեղագիտական հետաքրքրությունների կողքին, և դրանցից ավելի բարձր, նա դրեց գիտականը: Այդ տեսակետից նրա դերը համանման է Մաքիավելլիի դերին: Սա նույնպես զգուշացնում էր գերծ մնալ իդեալիստական հրապուրանքներից և գեղագիտական չափանիշների տիրապետությունից, նույնպես դեպի հողն էր ձգվում, դեպի գործնական հարցերը, և ուժով հասարակության հետաքրքրությունների շրջանակն էր մտցնում սոցիոլոգիան և քաղաքականությունը: Լեոնարդոն այդ շրջանակը մտցրեց մաթեմատիկան ու բնագիտությունը: Թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը անհրաժեշտություն էին, քանզի դասակարգային հակասությունների սրումն ու բարդացումը տիրաբար այդ էին պահանջում:

Վինչին և Մաքիավելլին իտալական կոմունայի ամբողջ նախորդ իրավիճակի ծնունդն էին: Բայց, ավելի զգայուն ու հեռատես լինելով, նրանք հասկացան, թե այդ հին մշակույթին նոր ժամանակը ինչպիսի խնդիրներ է առաջադրում, և այդ նպատակով նրանից յուրաքանչյուրն իր ձևով էր ջարդում կանոնը:

Ի՞նչն էր ամենաէականը և դրականը Լեոնարդոյի ծրագրում:

Նրա գիտական կառուցվածքների կենտրոնում մաթեմատիկան է: «Մարդկային ոչ մի հետազոտություն իսկական գիտության կոչման չի կարող հավակնել, եթե մաթեմատիկական ապացույցներից չի օգտվում»: «Ոչ մի հավաստիություն չկա այնտեղ, ուր գործադրություն չի գտել մաթեմատիկական գիտություններից որևէ մեկը, կամ այնտեղ, ուր կիրառվում են մաթեմատիկականին չկապված գիտությունները»:

¹ Տելեգիո — XVI դարի իտալական փիլիսոփա, պանթեիստ, Ջորդանո Բրունոյի նախորդը:

Պատահական չէ, որ Լեոնարդոն Ֆլորենցիայում մղվում էր դեպի Տոսկանելլին, իսկ Միլանում՝ դեպի Պաչոլին: Պատահական չէ, որ նա իր տեսրերը մաթեմատիկական բանաձևերով ու հաշվումներով էր լուցնում: Պատահական չէ, որ հիմն էր երգում մաթեմատիկային և մեխանիկային: Նրա մահվանից մինչև Գալիլեյի աշխատանքներում մաթեմատիկական մեթոդների վերջնական հաղթանակն ընկած տասնամյակներում Իտալիայում ոչ ոք այնքան սուր չզգաց մաթեմատիկային վիճակված դերը, որքան Լեոնարդոն:

Իտալիան, համարյա միայնակ, XVI դարում դրեց մաթեմատիկայի վերածննդի սկիզբը: Եվ մաթեմատիկայի վերածնունդը,— դա հարկավոր է մեկընդմիջտ ընդունել,— Վերածննդի կողմերից մեկն է: Դրա մեջ արտահայտվեց իտալական բուրժուազիայի ջանքերի ևս մի պտուղը: Այն, որ այդ բուրժուազիան առաջի՛նը մաթեմատիկայով հետաքրքրվեց, բացատրվում է նույն պատճառներով, որոնք և պայմանավորեցին նրա շրջադարձը դեպի բնագիտությունն ու էկոնոմիկան: Հարկավոր էր տիրել բնությանը, դրա համար պահանջվեց ուսումնասիրել այն, իսկ դա իսկապես ուսումնասիրել կարելի էր միայն մաթեմատիկայի օգնությամբ, որն ավելի ու ավելի էր պարզ դառնում: Այդ էվոլյուցիան ցուցադրող փաստերի շղթան, սկսվելով Ալբերտիից, գնում է դեպի Պիերո դեի Ֆրանչեսկան, դեպի Տոսկանելլին ու նրա խմբակը, դեպի Լեոնարդոն, Պաչոլին և առանց կանգ առնելու շարունակվում է Կարդանոյի, Տարտալյայի, Ջորդանո Բրունոյի, Ֆերրարիի, Բոմբելիի և նրանց հետևորդների միջոցով մինչև Գալիլեյը: Երբ ֆեոդալական ռեակցիան վերջնականապես խեղդեց իտալական բուրժուազիայի ստեղծագործական պոթելումները, ինկվիզիցիան խարույկի վրա այրեց Ջորդանո Բրունոյին և Գալիլեյին ստիպեց հրաժարվել, իտալացիների սկսածը շարունակեցին ուրիշ ազգեր, ուր բուրժուազիայի տնտեսական վիճակը վերելք էր ապրում, և ինկվիզիցիան կամ այդքան ուժեղ չէր, կամ բոլորովին չկար: Դեկարտը, Լայբնիցը, Նյուտոնը եղան Գալիլեյի գործի շարունակողները:

Եվ Իտալիայում դա նույն Վերածնունդն էր: Քանզի Վերածնունդը չվերջացավ ոչ 1527 թվականին՝ Հոռնի ջախջախումով, ոչ 1530 թվականին՝ ֆլորենտական հանրապետության կործանումով: Բուրժուազիան, որը դուրս էր գետնից տնտեսական, սոցիալական և քաղաքական տիրող դիրքերից, շարունակեց իր մշակութային աշխատանքը և այն բանից հետո, երբ ֆեոդալական ռեակցիան տարավ վերը նշված երկու հաղթանակները: Գտնվելով իր շահագրգռություններին օտար իշխանության տակ և նշանակալից չափով օտար սոցիալական շրջապատում՝ ֆեոդալա-

լական բուրժուազիան պայքարում էր իր սոցիալական նպատակամղվածությանը պատասխանող մշակույթի դրոշի համար: Եվ այդ աշխատանքն իր որոշակի ուղղությունը ստանում էր բուրժուազիայի դասակարգային շահագրգռություններից: Քաղաքական կյանքի նոր տերերն աշխատում էին իրենց նպատակների համար օգտագործել նրա սնած պտուղները: Այդ նոր շահագրգռությունները ձևականորեն կենսագործվում էին հին վերածննդային ավանդների շրջանակներում: Նոր հետազոտություններին ձևականորեն զարկ էին տալիս հները: Միայն թե Պլատոնի և Ցիցերոնի փոխարեն դիմում էին Արքիմեդին ու Էվկլիդեսին, ավելի ուշ՝ Դիոֆանտեսին: Եվ հներից վերցված գաղափարները զարգացնում էին այն պահանջների համեմատ, որ առաջադրում էր կյանքը:

Լեոնարդոն կանգնած էր այդ գծի սկզբին՝ որպես նոր շրջադարձի ամենավաղ նախագուշակն ու արտահայտիչը: Նա բոլորից ավելի լավ գգաց, թե որքան մեծ է լինելու այդ շրջադարձի ընդգրկումը: Եվ այն խնդիրներից շատերը, որ մաթեմատիկական այդ ուղղությունը պետք է լուծեր, նա արդեն առաջադրել էր:

Դա նույնպես նրա ավանդն է Վերածննդի մշակույթի մեջ

Մաթեմատիկական իր գիտելիքները նա ավելի քիչ է համակարգել, քան մնացածները: Այնուամենայնիվ, նա այնքան գիտական նյութ էր հավաքել, որ, երբ նրա գրառումներն ընկան,— դա, կարծես, կարելի է ապացուցված համարել,— Գալիլեյի ուղղակի նախորդների՝ Կարդանոյի, Տարտալյայի, Բենեդետտիի, Բալդիի ձեռքը, դրանք նրանց համար ընդհանուր օրենքների արտածման հիանալի հիմք ծառայեցին, որը Լեոնարդոն ինքը չարեց: Ինչո՞ւ այդպես ստացվեց: Այն պատճառով, ըստ երևույթին, որ Լեոնարդոյի համար մաթեմատիկական ոչ այնքան ինքնուրույն առարկա էր, որքան ընդհանուր մեթոդ: Ամեն գիտելիք պետք է մաթեմատիկային հանգի: «Մարդկային ոչ մի հետազոտություն չի կարող իսկական գիտություն անվանվել, եթե մաթեմատիկական ապացույցներով չի անցել»: Լեոնարդոն այդ կանոնից ոչ մի բացառություն թույլ չի տալիս: Նա որևէ մի սկզբունքով գիտությունների դասակարգում չստեղծեց: Բայց նա ուներ մի հաստատուն չափանիշ. միայն այն առարկան է գիտություն, որ օգտագործելի են մաթեմատիկական մեթոդները, և ոչ մի այնպիսի գիտական առարկա չկա, որը անհնարին լինի մաթեմատիկական արտահայտությունների վերածել: «Ամբողջ փիլիսոփայությունը գծագրված է այն վիթխարի գրքում, որը մշտապես բաց է մեր հայացքի առջև. ես խոսում եմ տիեզերքի մասին: Բայց, որպեսզի այն հասկանանք, սկզբում հարկավոր է սովորել նրա լեզուն ու գրերը: Այն գրված է մաթե-

մատիկայի լեզվով, իսկ նրա գրերն են՝ եռանկյունիները, շրջանակները և երկրաչափական մյուս պատկերները, որոնց հետ առանց ծանոթանալու անհնարին է որևէ բառ հասկանալ, առանց դրանց կարելի է միայն մութ լաբիրինթոսում աննպատակ թափառել»:

Լեոնարդոն եթե չհանգեց գիտությունների դասակարգման մտքին, ապա նրա գլխում անկասկած հանրագիտարանի գաղափարի նման մի միտք ծնվեց: Այդ գաղափարը նրան խորթ չէր կարող լինել: Միջնադարյան ամբողջ գիտությունը, որին շփվել է Լեոնարդոն, որոշ չափով հանրագիտարանի սկզբունքով էր կառուցված: Բայց Լեոնարդոն հանրագիտարանը ավելի լայն էր պատկերացնում, քան նրա նախորդները: Ծայրահեղ դեպքում մեզ այդպես կարծել են ստիպում նրա բազմաթիվ ասույթներն ու գրառումները: 1508 թվականի մարտի 22-ի ֆլորենտական այն գրառումը (դա վերևում բերվեց), ուր ասվում է, թե սկսեց իր թղթերից արտագրել այն նյութերը, «որոնք հույս ունի հետագայում, ըստ մեկնաբանվող առարկաների տեղադրել համապատասխան տեղերում», հատկապես այդ եզրակացությանն են բերում: Եվ մենք գիտենք, թե Լեոնարդոն, եթե ժամանակը և հնարավորությունները թույլ տային, իր գրառումների անսահման նյութի հիման վրա որքան տրակտատներ էր ցանկանում կազմել: Նա ոչ մեկը չգրեց, իսկ Ֆրանչեսկո Մելցին միայն, մի կերպ հրատարակեց նկարչությանը վերաբերող նրա մտքերը: Մինչդեռ նա նյութեր էր հավաքել և բավականաչափ գիտականորեն մշակել բազմաթիվ առարկաների գծով՝ մեխանիկայի (տարբեր ժամանակներում նստածագրել է այդ բնագավառին վերաբերող մի քանի տրակտատներ), աստղագիտության, տիեզերագիտության, երկրաբանության, հնագիտության, օվկիանոսագիտության, ջրաբաշխության, ջրակալունության, ջրաբուժաբանության, ֆիզիկայի տարբեր բնագավառների (օպտիկա, ակուստիկա, ջերմաբանություն, մագնիսականություն), բուսաբանության, սենդանաբանության, անատոմիայի, հեռանկարի, նկարչության, քերականության, լեզուների: Եվ դա դեռ բոլորը չէ:

Նրա նոթերում կան այնպիսի զարմանալի դրույթներ, որոնք բացահայտվեցին միայն XIX դարի երկրորդ կեսի ու ավելի ուշ շրջանի հասուն գիտության կողմից: Լեոնարդոն գիտեր, որ «կյանքի ամեն մի դրսևորման պատճառը շարժումն է» (*il moto e causa d'ogni vita*), ընդ որում բնության ընդհանուր օրենքը նա համարում է շարժման տատանումը, պնդում է, որ ձայնը, լույսը, ջերմությունը, հոտը, մագնիսականությունը տարածվում են ալիքաձև տատանվող շարժմամբ, և դա ապացուցում է փորձի վրա հենված այնպիսի փաստարկներով, որոնցից,

համեմայն դեպս այդպես են կարծում մասնագետները, մեր ժամանակներում օգտվում էր Հելմհոլցը: Դա էլ քիչ է: Լեոնարդոն հայտնագործել ցարագության տեսությունը և իներցիայի օրենքը՝ մեխանիկայի հիմնական օրենքները: Նա ուսումնասիրեց մարմնի անկումը ուղղաճիգաց և թեք գծերով: Նա վերլուծեց ծանրության օրենքները: Նա հայտնաբերեց լծակի՝ որպես ամենահամապարփակ պարզ մի մեքենայի, հատկությունը:

Լեոնարդոն, եթե ոչ Կոպեռնիկոսից առաջ, ապա միաժամանակ և նրանից անկախ, հասկացավ տիեզերքի կառուցվածքի հիմնական օրենքները: Նա գիտեր, որ տարածությունն անսահման է, որ աշխարհներն անթիվ են, որ Երկիրը նույնպիսի մի լուսատու է, ինչպես մյուսները, և շարժվում է նրանց նման, որ նա «ոչ արեգակի պտույտի կենտրոնում է գտնվում, ոչ էլ տիեզերքի կենտրոնում»: Նա հաստատեց, որ «Արեգակը չի շարժվում»: Դա, որպես առանձնակի կարևոր, նա խոշոր տատերով է գրել: Նա Երկրի պատմության և երկրաբանական կառուցվածքի մասին ճիշտ պատկերացում ուներ:

Լեոնարդոն առաջինն է բանաձևել անատոմիայի և բույսերի ֆիզիոլոգիայի հիմնական օրենքները: Նա ցույց տվեց, թե ինչպես են կազմավորվում տերևի երակները, նա սովորեցրեց բնի կտրվածքի շրջանակների թվով որոշել ծառի տարիքը և բացատրեց, թե ինչու է բնի առանցքը անհամաչափ այդ շրջանակներից: Նրան հայտնի էին ճյուղերի ու տերևների արևամիտության ու երկրամիտության երևույթները: Նա գիտեր, թե ինչպես են օդը, արևը, ջուրը, ցողը, աղերը ազդում բույսի կյանքի վրա: Վերջապես, նա առաջինը հայտնագործեց այն կապը, որ գոյություն ունի կենդանի էակների միջև և նրանց ու բնության միջև, այսինքն՝ կենսաբանության հիմնական օրենքը: Նրա անատոմիական աշխատանքների մասին վերևում առվեց: Այդ բնագավառում նա իսկական ռաֆիքրա է, և այն գիտնականին, որը համարվում է գիտական անատոմիայի հայրը՝ Վեզալիուսին, հիմա արդեն հակված են մեղադրելու Լեոնարդոյից արված վիթխարի գրագողության մեջ:

Հնարավորություն չկա թվարկելու այն բոլոր գյուտերը, որոնք Լեոնարդոն արել է ձեռքի հետ և որոնք գործադրվում են տարբեր գիտական առարկաների ու տեխնիկայի բնագավառներում՝ բոլոր մեծ ու փոքր չափսերի մեքենաները, սարքերը, ապարատները՝ սկսած պաշարողական և հակապաշարողական հրանոթներից ու վերջացրած չափիչ մանրագույն սարքերով: Նրա մի քանի գյուտերի մասին վերևում առվեց:

Լեոնարդոն իր բոլոր հայտնագործություններն ստուգում էր փորձով: Իկն բոլորին, ինչ ուսումնասիրել է, նա հանգել է անմիջականորեն կամ

կողմնակիորեն արվեստի, տեխնիկայի պահանջումներին մղմամբ: Բոլոր իր եզրակացությունները հիմնավորել է մաթեմատիկայով: Այսպիսին էր նրա հետաքրքրությունների շրջանակը: Մտքի ու ստեղծագործության խիստ միասնություն կար:

Քանի որ նրա համար գիտությունը և արվեստը անբաժանելի էին, ապա, որպեսզի գտնենք ժամանակի սոցիալական պայմաններում նրա կյանքի գործի բացատրությունը և այդ գործի կապը Վերածննդի մշակույթի հետ, հարկավոր է կանգ առնել նաև նրա գեղարվեստական ստեղծագործության արդյունքների վրա:

Լեոնարդո նկարիչը Վերածննդի և նրա մշակույթը սնող սոցիալական բազայի նույնպիսի զավակն է, ինչպես Լեոնարդո գիտնականը:

Երբ Վերոկքիոյի ցուցումներով և Ֆլորենցիայում իշխող «դեմոկրատական ռեալիզմի» ավանդների ազդեցությամբ նա սկսեց իր «նկարչական» ուղին, արդեն զգաց, որ ֆլորենտական ռեալիզմին և նույնիսկ Վերոկքիոյի ավելի հասուն նկարելատեղանակում ինչ-որ բան պակասում է և ինչ-որ բան էլ ավելորդ է: Եվ արդեն այն ժամանակ հասկացավ, որ գիտությունը, միայն գիտությունը, կարող է ազատագրել ավելորդից և լրացնել պակասը: Բայց Ֆլորենցիայում մնալով, այնքան էլ հեշտ չէր կապերը խզել իշխող նկարելատեղանակից, որի հիմքը պատվիրատուների՝ ֆլորենտական հարուստ վաճառականների ճաշակն էր: Նրանց սիրելի էր այդ արձանագրային ռեալիզմը, որը պատկերում էր իրենց կենցաղը: Առաջնակարգ նկարիչներն իրենց գործերում ֆիքսում էին նրանց ապրելակերպը, տունը, կահկարասին: Այն բոլորը, ինչ Լեոնարդոն նկարել է մինչև «Մոզերի երկրպագությունը», ներառյալ նաև «Ավետումն» ու «Ծաղիկով տիրամայրը», ո՛չ ոճով, ո՛չ էլ նկարելակերպով կտրված չեն ֆլորենտական դարոցից և միայն ընդգծում են այն, ինչն իր ուսուցիչ Վերոկքիոյի ներդրումն էր: «Երկրպագությունը» խզման սկիզբն էր, նոր կոմպոզիցիոն ձևերի որոնման փորձը, ձևեր, որոնք դիտողի համար գեղարվեստական այլ էֆեկտի աղբյուր էին դառնում: Նկարը կոմպոզիցիային էր և անավարտ մնաց:

Լեոնարդոն իր փորձերը վերսկսեց Միլանում: Միլանի մշակույթը նույն Վերածննդի մշակույթն էր և ստեղծվել էր բուրժուազիայի նույն հրամայական պահանջներով: Քանզի բռնապետությունն ինքնըստիներյան, նույնիսկ այնպիսի կենտրոններում, ինչպես Ֆերրարան, ուր իշխող դասակարգերն առավելագույնս սոցորված էին ազնվականական ու ասպետական միտումներով, այդ ժամանակ դեռևս չէր նշանակում խզում

բորժուական մշակույթի առանձնահատկություններից: Բռնապետությունն Իտալիայում հայտնվեց XIII դարի հենց սկզբից, և շատ կոմունալներ առևտրի ու արդյունաբերության զարգացման ողջ ճանապարհը նրա հովանավորության տակ անցան:

Իտալական կոմունալներում միապետական կառուցվածքն ավելի թուլացնում էր բորժուական տարերքը, քան ուժեղացնում էր արիստոկրատականը: Միլանում դա առավել նկատելի էր. տնտեսությունը բորժուական էր, բայց ազնվականության սոցիալական կշիռն ավելի նշանակալի, քան Տոսկանայում, և դա արտահայտվում էր նրանում, որ մշակույթն ու կենցաղը վաճառականության ու նրանց ճաշակի ուղղակի ազդեցության տակ չէին: Միլանում Լեոնարդոն ոչ մի կաշկանդվածություն ու ոչ մի ճնշում չէր զգում: Նա ավելի ազատ էր ստեղծագործում, քան Ֆլորենցիայում: Եվ քանի որ նա և՛ մտքով էր ավելի հասուն դարձել, և՛ գիտելիքներով, ապա գիտության օգնությամբ արվեստի ռեֆորմը,— հե՛նց այն, ինչի մասին մտածում էր դեռևս Ֆլորենցիայում,— ավելի արագ կատարվեց: Մինչև Իտալիայից Լեոնարդոյի հեռանալը ֆեոդալական ռեակցիան իրապես չհաղթանակեց և չէր կարող մշակույթի վրա ազդեցություն գործել. կային միայն դրա նախանշանները, որոնցով կարելի էր կռահել ապագա հարձակումը:

Կարելի է, իհարկե, հարց տալ՝ գեղանկարչությունը տուժե՞ց, թե՞ շահեց, Ֆլորենցիայից՝ արվեստի մայրաքաղաքից ու կենտրոնից, նրա ամենակենդանի, ամենատոն լաբորատորիայից Լեոնարդոյի Միլան մեկնելով, ուր նա հայտնվեց ոչ թե առաջնակարգ, այլ պարզապես օժտված նկարիչների շրջանում, որոնք անմիջապես նրան ուսուցիչ ճանաչեցին: Արվեստաբանությունն այդ հարցին տարբեր պատասխաններ է տալիս, և, գուցե, մեծ ճշմարտություն կա այն բանում, որ եթե Լեոնարդոն Ֆլորենցիայում մնար, ապա նրա աշակերտները կարող էին դառնալ Միքելանջելոն, Փրա Բարտոլոմեոն, Անդրեա դել Սարտոն և ոչ թե ավելի պակաս տաղանդավոր Բոլտրաֆիոն, Սեստոն, Սոլարին, Սալահն, Մելցին:

Բայց մի բան անկասկած է: Լեոնարդոն որպես նկարիչ Միլանում իրեն ավելի ազատ էր զգում և հաստատուն ոտք դրեց այն ուղին, որը ցանկանում էր բացել արվեստում: Միլանում նրան չէին կաշկանդում ո՛չ սոցիալական, ո՛չ էլ պրոֆեսիոնալ-արվեստագիտական ավանդույթները: Ֆլորենցիայից նա բերեց մի լավ հիմք՝ դաստիարակված Մազաչչոյի ու նրա ժառանգորդների ստեղծագործություններով և ամրապնդված Վերոկքիոյի դասերով: Նա տեխնիկական գիտելիքներով, զճանկարով, արտահայտչականության վարպետությամբ, լուսաստվերին տիրապետելու հմտու-

թյամբ համապարփակ ձևավորված նկարիչ էր: Բայց դա նրա համուրքիչ էր, որովհետև նա նաև հանճարեղ նկարիչ էր և կարող էր իր արվեստի տրամադրության տակ խորագույն գիտելիքներ դնել: Նա շարունակեց որոնել նկարի թողած ազդեցությունն ուժեղացնելու միջոցներ և հենց գիտության մեջ նոր ներշնչումներ ու նոր գաղտնիքներ գտավ: Դիմանկարները և «Աստվածամայրը քարանձավում»-ը, ինչպես նաև ֆլորենտական առաջին գործերը փորձեր էին: «Խորհրդավոր ընթրիքը» գլուխգործոց էր, ինչպես ավելի ուշ ստեղծածները՝ «Սուրբ Աննան», «Անգիարիի ճակատամարտը», «Ջոկոնդան»:

Ֆլորենտական ռեալիզմը Լեոնարդոյի մոտ գերաճեց և վերածվեց արվեստի հիմունքների ավելի բարձր մարմնավորման: Նա ազատագրվեց այն ամենից, ինչ ծանրացնում էր նկարը, փչացնում տպավորությունը, խանգարում կոմպոզիցիոն հավաքվածությանը: Եվ նկարի մեջ շատ նոր բաներ հայտնվեցին: Այն տեխնիկայես կատարելագործվեց հեռանկարի երեք կապերի՝ գծային, օդային ու գունային, մանրամասն մշակումով: Այն հարստացավ կոմպոզիցիոն նոր բանաձևերով, որոնց մեջ էին և՛ երկրաչափական ֆիգուրներով կառուցվածքը, և՛ այսպես կոչված կոնտրաստստը, այսինքն՝ մարմնի պատկերման մեջ գծերի ու հարթությունների հակադրությունը: Այն խորացավ լուսաստվերի, նշանավոր sfumato-ի ավելի վարպետ գործադրման օգնությամբ: Այն հասցվեց ավարտվածության նոր աստիճանի՝ դեմքի ու նրա արտահայտության, ֆիգուրայի ու նրա շարժման հաղորդման մշակումով:

Լեոնարդոյի և նրա նախորդների տարբերությունը նկատեցին հենց իր ժամանակակիցները: Բալթասարե Կաստիլիոնեն Լեոնարդոյի անունը հիշատակում է իր ժամանակի հինգ խոշորագույն նկարիչների շարքում՝ Մանտենիա, Ջորջոնե, Լեոնարդո, Ռաֆայել, Միքելանջելո: Վազարին Լեոնարդոյին դնում է իտալական արվեստի նոր շրջանի սկզբին: Վերածննդի դասական արվեստը սկսվում է Լեոնարդոյով:

Վազարին իտալական արվեստի զարգացման մեջ Լեոնարդոյի տեղը բնորոշելիս արտակարգ հաջող գտնված մի օրինակ է բերում: Ռաֆայելի կենսագրության մեջ նա հետևյալ խոսքերով է պատմում երիտասարդ նկարչի վրա Լեոնարդոյի թողած տպավորության մասին. «Երբ Ռաֆայելը տեսավ Լեոնարդո դա Վինչիի ստեղծագործությունները, որոնք իրենց հավասարը չունեին ինչպես տղամարդկանց, այնպես էլ կանանց դեմքերի արտահայտչականությամբ, իսկ ֆիգուրների ու նրանց շարժումների նրբագեղությամբ գերազանցում էին բոլոր նկարիչներին, Լեոնարդոյի նկարելակերպը նրան արտակարգ ապշեցրեց ու ցնցեց: Քանի որ

այդ նկարելակերպը նրան ավելի դուր եկավ, քան որևէ մեկ ուրիշինը, նա սկսեց ուսումնասիրել այն, որը նրանից մեծ ջանքեր պահանջեց, սակայն նա, այնուամենայնիվ, քիչ-քիչ ազատվեց Պիետրոյի (Պերուջինոյի) նկարելակերպից և աշխատեց, որքան կարող էր և որքան ունակ էր, ընդօրինակել հենց իրեն՝ Լեոնարդոյին: Բայց նա որքան էլ ջանաց և որքան էլ տքնեց, այնուամենայնիվ նրան երբեք չհաջողվեց մի քանի դժվարին խնդիրներում գերազանցել Լեոնարդոյին, և, չնայած ոմանց թվում է, թե նա բարձր է Լեոնարդոյից իր քնքշությամբ ու բնական թեթևությամբ, այնուհանդերձ նա չկարողացավ նրա հետ համեմատվել մտահղացման արտահայտչականությամբ ու վարպետության վսեմությամբ, այլ միայն շատ ավելի է մոտեցել նրան, քան ուրիշները, առանձնապես իր կոլորիտի նրբագեղությամբ»:

Մենք համարձակորեն կարող ենք հավատալ և՛ այնպիսի մի մեծ նկարչի, ինչպիսին Ռաֆայելն է, և՛ այնպիսի փորձված գնահատողի, ինչպիսին Վազարին է, և մեծ ճաշակի տեր այնպիսի մի մարդու, ինչպիսին Կաստիլոնեն է, որն արտահայտում էր ամենակուլտուրական շրջանների կարծիքը: Արվեստի պատմության մեջ Լեոնարդոն ունի իր առանձնահատուկ տեղը, որքան էլ ժամանակակից որոշ արվեստաբաններ «գոռ տան» խելքներին, Լեոնարդո-նկարիչը չի գրկվի արվեստում հանճարի իր հմայքից, քանզի նա իր գեղարվեստական ստեղծագործությունը արգասավորեց գիտությամբ և դրանով համաշխարհային արվեստի համար բացեց բոլորովին չհետազոտված լայնարձակ հորիզոններ:

Ծիշտ է, նա քիչ է նկարել, բայց մենք գիտենք դրա պատճառները: Նա որոնում էր կատարելության նոր գաղտնիքներ: «Նկարիչը,— ասում է նա,— որը երբեք չի կասկածում, քիչ բանի կհասնի: Երբ ստեղծագործությունը գերազանցում է նկարչի մտահղացումը, նրա արժեքը մեծ չէ: Իսկ երբ մտահղացումն է ստեղծվածից շատ ավելի բարձր, արվեստի ստեղծագործությունը կարող է անվերջ կատարելագործվել»:

Ահա և նրա սեփական բացատրությունը, թե ինչու է քիչ նկարույ. «Երբ մտղահղացումն ավելի պահանջկոտ է ստեղծվողից, դա լավ նշան է: Եթե որևէ մեկը ջանել տարիներից հետևի այդ կանոնին, նա, անկասկած, գերազանց վարպետ կդառնա: Նրա ստեղծագործությունները թվով շատ չեն լինի, բայց լեցուն կլինեն արժանիքներով, որոնք կստիպեն մարդկանց՝ հիացական հայեցողությամբ կանգ առնել սրա նվաճած կատարելությունների առջև»:

Իր գրառումներում, որոնք մասամբ մտել են Ֆրանչեսկո Մելցիի կազմած «Նկարչության մասին» տրակտատի մեջ, մասամբ էլ դուրս են

մնացել, Լեոնարդոն ժամանակակիցներին ու հետագա սերունդներին հայտնում է իր գիտական ու տեխնիկական գաղտնիքների որոշ մասը, որոնց օգնությամբ ցանկանում էր հեղաշրջել գեղանկարչության հիմունքները: Նրա նոթերում, ինչպես նրանից մնացած ամբողջ ժառանգության մեջ. համակարգ չկա: Նա չհասցրեց հում նյութը ավարտուն երկի վերածել, իսկ Մելցին ընդհանրապես դրան ունակ չէր: Այնուհանդերձ այն, ինչ տեղ է գտել տրակտատում, այնքան նշանակալից է և այն աստիճան՝ նոր, որ, երբ բոլոնյան դպրոցի խոշորագույն նկարիչներից մեկը՝ Հաննիբալե Կարրաչին, ծանոթացավ «Տրակտատին», ասաց, թե ինքը քսան տարվա աշխատանք կշահեր, եթե գիրքն ավելի շուտ իր ձեռքն ընկած լիներ: Մյուս նկարիչների կարծիքը, ըստ երևույթին, քիչ է տարբերվել Կարրաչիի կարծիքից: Եվ դա այն դեպքում, երբ թե՛ «Տրակտատը», թե՛ այնտեղ չմտած գեղանկարչությանը վերաբերող մասերը, շատ հեռու են այն բոլորն սպառելուց, ինչ Լեոնարդոն տվեց նոր գեղանկարչությանը: Ինչպես բոլոր բնագավառներում, այնպես էլ այս դեպքում, Լեոնարդոն անհամեմատ ավելի քիչ տվեց, քան կարող էր:

Վերածննդի մշակույթի մեջ Լեոնարդոյի դերն ավելի հստակ հասկանալու համար շատ հետաքրքիր է նրան համեմատել մի ուրիշ արվեստագետի՝ Բենվենուտո Չելլինիի հետ, որն ավելի քան քառասուն տարով Լեոնարդոյից փոքր էր: Դժվար է գտնել երկու այնպիսի մարդկանց, որոնք այնքան տարբեր լինեն, որքան Լեոնարդոն ու Բենվենուտոն: Լեոնարդոն համակ ոեֆլեքս էր, անվերջանալի խորասուզում մտքի մեջ: Երբ նրան հարկավոր էր որևէ բան անել, նա անվերջ տատանվում էր, հաճախ, հազիվ սկսած, դեն էր շարտում, սիրով ոչնչացնում էր սկսածը: Իսկ Բենվենուտոն գործում էր իրեն մտածմունքով չճնշելով, կրքին, բնազդին, վայրկենական պողոթյանը հնազանդվելով, երբեք չէր աստուում արածի համար, թեկուզև դրանք արյունոտ ու տգեղ արարքներ լինեին, և դրանց մեջ ոչ մի վատ բան չէր տեսնում: Նրա մեջ կամքը պողպատյա զսպանակի նման էր, աֆեկտը՝ պայթուցիկ նյութի:

Լեոնարդոյի կամքը հույլ էր, իսկ աֆեկտները ճնշված էին մտքով: Դրա համար էլ նա իր արվեստում էլ մեծ դանդաղող էր: Որքան ժամանակում և ինչպիսի տարօրինակություններով նա նկարեց թեկուզև մոնա Լիզայի դիմանկարը: Իսկ ինչպե՞ս Բենվենուտոն ձուլեց Պերսևսը: Դա վայրենի տենդ էր, մի մոլեգնությանը հետևում է մյուսը, գլխապտույտ, կործանարար ու միաժամանակ արարող ստեղծագործություն՝ կահույքը ջարդուփշուր էր արվում ու վառարան նետվում, տանը

որքան արծաթեղեն կար՝ թափվում էր ձուլվածքի մեջ, տազնապը խեղ-
դում, հափշտակում էր ոգին:

Եվ երկուսն էլ դժվարությամբ էին տեղ գտնում իտալական վե-
րածննդի հասարակության մեջ: Մեկը վտարանդիության ուղին բռնեց,
որովհետև ունակ չէր վերցնել այնտեղ, ուր պետք էր միայն փոքր-ինչ
ջանք թափել, մյուսը՝ որովհետև ցանկանում էր վերցնել այնտեղ, ուր
նրան բոլորովին չէին էլ առաջարկում, և ընդ որում վերցնել որոշ բռնու-
թյուն գործադրելով:

Ի՞նչ ընդհանուր բան կա նրանց միջև: Այ՛ն, ինչ XV և XVI դարերի
սահմանագլխին ընդհանուր էր իտալական ամբողջ բուրժուական մտա-
վորականության համար: Չելլինիի համար՝ ստեղծագործական խանդա-
վատությունը արվեստում, Լեոնարդոյի համար՝ գիտության մեջ ու ար-
վեստում, այն, ինչն Էնգելսն անվանում է բուրժուական սահմանափա-
կության բացակայություն այն մարդկանց մեջ, ովքեր ստեղծեցին բուր-
ժուագիտի ժամանակակից տիրապետությունը: Բենվենուտոյի ավագու-
կային հոգում այդ խանդավատությունը նույնքան ամուր էր ներդրվաչ,
որքան Լեոնարդոյի հոգում, մի մտածողի, որը հանգիստ բարձրանում Լո
գիտական հայեցողության՝ մի ուրիշի համար անմատչելի բարձունքները:

Սնուցված լինելով բուրժուական փարթամության վերջալույսի շողերն
ապրող Ֆլորենցիայով, ապա դառնալով Միլանի որդեգիր, ուր քաղաքա-
կան մթնոլորտն ավելի ցայտուն էր մերկացնում բուրժուական կարգի
անհաստատությունը, նա չկարողացավ դառնալ յուրային, անհրաժեշտ,
ինչ-որ անկապտելի տեղ գրավել այդ մթնոլորտում: Ֆլորենցիայում Լո-
րենցոն նրան վերաբերվում էր զգուշավորությամբ, երկյուղով, Միլանում
Մորոն նրան հարգում էր, գուրգուրում, բայց լիովին չէր հավատում: Եվ
ո՛չ այնտեղ, ո՛չ այստեղ, ո՛չ էլ որևէ տեղ, քանի դեռ Լեոնարդոն Իտա-
լիայում էր, նա ոչ մի այնպիսի պարզև չտեսավ, որին իրավամբ իրեն
արժանի էր համարում: Նյութական իսկական ապահովվածությունն նա
Իտալիայում երբեք չունեցավ, այնպես, ինչպես ունեին Տիցիանը, Ռաֆա-
յելը, Միքելանջելոն կամ նույնիսկ իր համեմատությամբ, այնպիսի մի
համեստ նկարիչ, ինչպես Ջուլիո Ռոմանոն: Իսկ ժամանակ առ ժամա-
նակ նա Իտալիայում իրեն իսկապես ավելորդ էր զգում: Ծանաչված
չլինելը, կուլտուրապես միայնակության զգացումը նրա ողբերգությունն էր:

Նա իր հասարակության մշակույթը ինչ-որ վսեմ ու հանգիստ ան-
տարբերությամբ էր ընդունում, սիրում էր նրա փայլը և չէր արբում դրու-
նից, տեսնում էր նրա նեխվածությունը և զզվանք չէր զգում: Նա եր-
բեմն միայն հանգիստ նկատում էր այն, ինչ այլանդակ էր համարում,

բայց ոչ ամեն ինչին էր ուշադրություն դարձնում: Ամենից առաջ, չէր սիրում որևէ բանի մասին դատել՝ ինչ-որ մի բարոյական չափանիշի ենթարկվելով: Ինչպես Մաքիավելլին քաղաքականության հարցերում դեմ էր շարտում բարոյական չափանիշները, Լեոնարդոն էլ դրանք դեմ էր նետում կենցաղային գնահատականների հարցում: Նրա չափանիշները երբեմն զուտ եսակենտրոն են: «Չարիքը, որն ինձ չի վնասում, նույնն է, ինչ բարիքը, որն ինձ օգուտ չի բերում»: Իսկ եթե չարիքը վնասում է ուրիշներին, դա նրան չի վերաբերում: Նրա համար չկան այնպիսի արատներ, որոնք որևէ տեսակետից օգտակար չլինեն. «Տոփանքը ծառայում է տոհմի շարունակությանը: Ծառակերությունը պահպանում է կյանքը: Ահը և վեհերոտությունը երկարացնում են կյանքը: Ցավը փրկում է մարմնանդամը»: Նրա միտքը, որպեսզի հանգի հանցագործության անթույլատրելիության եզրակացությանը, պետք է նախօրոք իր մեջ գիտական կամ գեղագիտական, կամ էլ երկուսը միասին, փաստարկներ ներծծի: Ահա, օրինակ, ինչի համար է նա դատապարտում մարդասպանությունը. «Օ՛, դու, որ իմ աշխատանքով ծանոթանում ես բնության հիստորիայի ստեղծագործություններին, եթե դու ընդունում ես, որ մեղք (cosa empia) կլինի նրա ավերումը, ապա մտածիր, որ ծանրագույն մեղքը մարդուն կյանքից զրկելը կլինի: Եթե նրա կազմվածքը քեզ պատկերանում է արվեստի զարմանահրաշ ստեղծագործություն (maraviglioso artificio), ապա մտածիր, որ այն ոչինչ է հոգու հետ համեմատած, որ ապրում է այդպիսի կացարանում...»: Լեոնարդոյի համար սպանությունը հակահասարակական արարք չէ, համակեցության հիմքերը կործանող հանցագործությունն է, այլ պարզապես փաստ՝ պայմանավորված գիտական ու գեղագիտական ճշմարտությունների անհասկացությամբ: Այդպիսի հայտարարություններում Լեոնարդոն շատ հեռու է գնում Վերածննդի ընդունված բարոյականությունից: Բայց նույնիսկ այն դեպքում, երբ նա Վերածննդի կանոնի ոգով է արտահայտվում, իր ասելիքը համեմուն է բազմաթիվ, ամեն տեսակի վերապահություններով: Առաքինության մասին, օրինակ, Լեոնարդոն մեկ կամ երկու անգամ կարող է ըստ կանոնի արտահայտվել, առանց դրա չի կարելի. «Առաքինությունը մեր հոգեկան բարիքն է, իրական փոխհատուցումը (premio) նրա, ով ունի դա»: «Ով առաքինություն է ցանում, փառք է հնձում»: Բայց գիտական վերլուծությունը շտապում է թերահավատ դիտողությամբ չեզոքացնել այդպիսի հայտարարությունը՝ «Եթե քո մարմինը համաձայն առաքինության պահանջների կառուցված լիներ, ապա այս աշխարհում չէիր կարող գոյություն ունենալ»: Առաքինության պահանջները պետք է նահանջն

կենսաբանական պահանջների առջև, այսինքն՝ լիովին դառնան կամովին: Դրա համար էլ Լեոնարդոն շատ էլ չի հենվում բարոյական հատկությունների վրա: Նա չի ասում, ինչպես Մաքիավելլին, թե մարդիկ իրենց բնույթով հակված են դեպի չարը, բայց նրանց առանձնապես բարուն էլ հակված չի համարում: «Բարի գործերի հիշատակը փխրուն է երախտամոռության առջև»:

Սոցիալական վարքագծի նորմերը նրան ընդհանրապես այնքան էլ չեն հետաքրքրում, բայց իր հասարակության կառուցվածքի մեջ նա քիչ չարիք չի գտնում: Եվ հետաքրքիր է, որ նրա ամենախիստ նոթերրց մեկը վերաբերում է բուրժուական մշակույթի հիմքին՝ դրամին, կապիտալի իշխանությանը: Դրամը դատապարտվում է որպես այն հասարակության քայքայման ու փշանալու տարր, ուր ապրում էր Լեոնարդոն և որը նրան հնարավորություն էր տալիս իր ընտանիքի անդամների ու աշակերտների հետ առանց գրկանքների ապրել: XV դարի համար կապիտալի նկատմամբ այդպիսի վերաբերմունքը բոլորովին արտասովոր էր: Դեռևս ոչ շատ վաղուց Լեոն Բատիստա Ալբերտին հիմն էր երգում «տնտեսավարությանը», այսինքն՝ կապիտալին, իսկ եթե հումանիստները երբեմն հարստության դեմ էին դուրս գալիս, ապա դա գուտ ճարտասանություն էր:

Դա փոխվեց XVI դարի սկզբին, երբ սկսեց զգացվել ֆեոդալական ռեակցիայի մոտենալը, և առևտրական կապիտալի ներկայացուցիչները, ֆեոդալական ռեակցիայի դեմ պայքարելով, ստիպված էին պաշտպանվել: Վերջացավ հաղթական երթը, երբ կապիտալը ճնշվող ֆեոդալիզմի դեմ մի խմբակցության մեջ էր միավորում և՛ մանրբուրժուազիային, և՛ արհեստավորներին, և՛ երբեմն, նույնիսկ, աշխատավորներին: Այն ժամանակ նա արգասավորում էր մշակույթը, և նրա դրոշներին շողշողում էին առաջադիմության խորհրդանիշները: Իսկ երբ կապիտալն սկսեց պաշտպանվել, երբ նրա վիճակը ծանր էր, նրա կրողների հոգում արթնացան բոլոր գազանային բնազդները, որոնք հաղթանակի արբեցումից քնած էին: Նրա զենքը դարձավ երեսպաշտությունը, խաբեությունը, և կենցաղի մեջ հարստության ուժը սկսեց հաճախ ուղղվել դեպի վատ կողմը, սկսեց չարիք գործել: Դա աչքի էր ընկնում, և զգայուն մարդիկ դատապարտեցին կապիտալի այդպիսի միտումը, հաշվի չառնելով, որ տնտեսության ֆեոդալական կենսաձևը և ֆեոդալական դասակարգը, որոնց դեմ առևտրական կապիտալը պայքարում էր, ավելի վատ էին:

Ահա թե ինչու Վերածննդի դարաշրջանում տարբեր երկրներում հարստության խիստ քննադատության ենթ հանդիպում ամենից ավելի

այն ժամանակ, երբ սկսում են հաղթանակել ֆեոդալական ռեակցիայի ուժերը, քանզի տնտեսական զարգացման այդ ժամանակաշրջանի կենցաղում տեսնում ենք դրամի քայքայող, անբարոյականացնող գործողության պատկերները: Դրամը այլանդակում է մարդկանց միջև եղած նորմալ, առողջ հարաբերությունները: Սոցիոլոգիապես մտածելու ու տնտեսական փաստերը իրենց ընդհանուր բնույթի մեջ գնահատելու ընդունակ մարդիկ սովորաբար ազատ են այդպիսի գնահատականներից: Լեոնարդոյի ժամանակակից Մաքիավելլին ու Գվիչարդին հանգիստ ու սառը բացահայտում են կապիտալի հասարակական նշանակությունը, գտնում, որ շահագրգռվածությունը մարդկային գործունեության կարևորագույն ազդակն է:

Իսկ ահա թե «մարգարեական» ինչպիսի մերկացնող ճառով է Լեոնարդոն հանդես գալիս ոսկու դեմ. «Մույթ ու մոայլ անձավներից դուրս կգա նա, ինչը մարդկային ցեղը մեծ տանջանքների, վտանգների ու մափվան կդատապարտի: Իր հետևորդներին շատ հուսահատություններից հեռու նա երջանկություն կտա, բայց ով նրա կողմնակիցը չի լինի, տառապանքների ու թշվառության մեջ կմեռնի: Նա անվերջանալի դավաճանություններ կգործի: Նա բոլոր մարդկանց սպանության, կողոպուտի ու մատնության կդրդի: Նա կասկածանքներ կսերմանի մերձավորների հոգում: Նա շատերին կյանքից կզրկի: Նա մարդկանց կստիպի իրենց շրջապատում խաբեությամբ, դավաճանությամբ գործել: Օ՛, զարհուրելի գազան: Մարդկանց համար որքա՛ն ավելի լավ կլինեն, եթե կրկին դժոխք վերադառնայիր»¹: Հարստության ծարավը անթիվ անհամար ոլժբախտությունների է հասցնում: «Ով կցանկանա մի օրում հարստանալ, մի տարվա ընթացքում կախաղանի կհասնի»: Լեոնարդոն ծաղրածանակի է ենթարկում կենցաղային այնպիսի երևույթները, ուր դրամը կարևոր դեր է խաղում: Օրինակ, օժիտը²:

¹ Այս քարոզը զարմանալիորեն նման է Շեքսպիրի Թիմոն Աթենացու նշանավոր մենախոսությանը, որը երկու անգամ մեջ է բերել Մարքսը: Եվ իզուր չէ, որ այդ մենախոսությունը այն պիեսում է, որը Շեքսպիրը գրել է 1609 թվականին, իր դրամատիկական ստեղծագործության վերջին փուլում: Անգլիայում արդեն որոշակի զգացվում էր ֆեոդալական ռեակցիայի ազդեցությունը, և բուրժուազիան, հատկապես նրա պուրիտանական մասը, ֆեոդալական դատարարների ու նրանց հետ դաշնակցած արքայական իշխանության դեմ ինքնապաշտպանության մոլոցքի մեջ սկսեց ի հայտ բերել մարդկային բնության՝ նախկինում թաքցված վատթարագույն կողմերը:

² «Այնտեղ, ուր առաջ կնոջ ջանքերն են տղամարդկանց տոփանքի ու բրոնաբարության դեմ պաշտպանություն չէր գտնում ոչ հարազատների պահպանու-

Նրա քննադատությունը, սակայն, այդքանով չի սահմանափակվում: Հարստությունը փչացնում է մարդուն: Դա այդպես է: Բայց հետո սկսվում են կտրուկ երանգավորումները: Ըստ Լեոնարդոյի մարդը մարդուց շատ է տարբերվում: Մի բան է մարդ-ստեղծագործողը, թռիչքների ընդունակ մարդը, որի «աչքին» ի պատիվ Օվասննա է երգվում: Մի այլ բան է այն մարդը, որը ունակ է միայն կործանել ու փչացնել, այն մարդը, որին չգիտես ինչու «կենդանիների արքա են համարում, երբ նրան ավելի շուտ կարելի է անասունների արքա անվանել, որովհետև նա անասուններից անասուն է»: Այդպիսի մարդկանց հետ Լեոնարդոն ձևականություն չի անում: Նա դրանց արհամարհում է: Ահա թե ինչպես է նրանց բնութագրում իր նոթերից մեկում. «Նրանց հարկավոր է ոչ այլ կերպ կոչել, քան կերակրի անցքեր (transito di cibo), կղկղանքի բազմապատկիչներ (augmentatori di stecro) և գիշերանոթների հայթայթիչներ, քանզի, բացի լեփլեցուն գիշերանոթներից, նրանցից ուրիշ ոչինչ չի մնում»:

Որտեղով է անցնում մարդ-«աչքի» և մարդ-արտաքնոց հայթայթիչների միջև անջատման գիծը: Լեոնարդոյի գրառումներում այդ մասին ուղղակի չի խոսվում, բայց զուգադրելով նրա առանձին մտքերը, դժվար չէ եզրակացնել, որ Լեոնարդոյի համար այդ գիծը շատ ստույգ համընկնում է սոցիալական անջատման գծին: Բարձր դասակարգերն առանձնակի են: Նրանց համար նոր, հարմարավետ քաղաքներում հարկավոր են հատուկ զգված բարձր փողոցներ, իսկ աղքատը պետք է բավարարվի ինչ-որ ցածր, մութ ու նեխահոտ անցուղիներով: Լեոնարդոն բոլորովին չի հետաքրքրվում սոցիալական ստորին խմբերով: Նա նրանց պարզապես չի նկատում: Ստորին դասակարգերի նկատմամբ այդ մեծամիտ արհամարհանքը, որը համարյա առանց բացառության հատուկ է հումանիստական մտավորականության բոլոր ներկայացուցիչներին, Լեոնարդոյի մեջ շատ է կապված նրա ողջ էությանը, որը հակված էր դեպի արիստոկրատիզմը և հեշտությամբ էր յուրացնում ազնվական-պալատական հասարակության սովորույթները, արտաքին շարժումները, խոսվածքը: Մեզ համար դա տհաճ է, բայց դա այդպես է:

Վերևում արդեն ասվեց, որ Լեոնարդոն իրեն ամենից լավ զգում էր արքունիքում, և դա նրա կենսագիրների կողմից վաղուց ի վեր շատ

թյան տակ, ոչ ամուր պարիսպների ետևում, այնտեղ ժամանակի ընթացքում անհրաժեշտություն կլինի, որպեսզի հայրը կամ հարազատները տղամարդկանց խոշոր գումարներ վճարեն, որպեսզի նրանք համաձայնվեն պատկել աղջիկների հետ, թեկուզև նրանք հարուստ, տոհմիկ և գեղեցիկ լինեն»:

խիստ է գնահատվում: Նրա վերաբերմունքը դեպի արքունիքը բոլորովին էլ թշնամական չէ, այլ ավելի շուտ՝ բարեկամական:

Նրա հասցեին այնքան հաճախ հնչող քաղաքական անսկզբունքայնության մեղադրանքում ամենից ավելի հիմք ունի նրա վերաբերմունքը դեպի իշխանական արքունիքը, առանձնապես դեպի «հրեշը»՝ Ցեզար Բորջան:

Անսկզբունքայնության մեղադրանքի առիթներ, իհարկե, կան: Լեոնարդոն, մենք դա տեսանք, պալատական ծառայությունը միշտ էլ գերադասել է զուտ արվեստով զբաղվելուց, որը որպես անխուսափելի ու տհաճ ուղեկից ուներ պրոֆեսիոնալ ոխակր: Լեոնարդոն առանց պատվերների չէր մնա: Հանճարեղ նկարչի հեղինակությունն նա շատ շուտ ձեռք բերեց: Բայց նա ցանկանում էր վրձնով կամ հատիչով աշխատել միայն այն ժամանակ, երբ ցանկություն կունենար: Նրան գայթակղում էր այն կյանքը, որը թույլ էր տալիս զբաղվել նրանով, ինչով կցանկանար: Արքունիքն այդ հնարավորությունը տալիս էր:

Ծառայությունը արքունիքում, սակայն, ուներ այն անհարմարությունը, որ այնտեղ բոլորովին կորչում էր ազատությունը, իսկ երբեմն ձարկ էր լինում այնպիսի բաների վրա աշխատել, որից նա իսկապես զզվաձք էր զգում: Եվ, այնուհանդերձ, երբ 1500 թվականին նա ընկավ Ֆլորենցիա՝ մի քաղաք, որ համարյա հարազատ էր իրեն, քաղաք, որ ազատ էր ու հարուստ, ուր նրան պատրաստ էին պատվերների մեջ թաղել, նա շատ շուտով փախավ... հենց Ցեզար Բորջայի մոտ: Եվ ոչ թե Հոռն, այլ, կարելի է ասել, ուազմական ճամբար: Նա կարծես ինքն իր ձեռքով պալատական օղակը գցեց վիզը: Չէ որ, նրա համար ազատությունը «բարձրագույն բարիքն» էր, և նա գիտեր, որ հենց այդ բարձրագույն բարիքից ցանկացած արքունիքում զրկվելու է: Եվ, իհարկե, դրա համար վճարեց:

Լեոնարդոյի հոռետեսական ակունքը գուցե հենց այն է, որ պալատներում նա միշտ իրեն կապանքների մեջ էր զգում, ոչ մի բանում բավարարություն չէր գտնում, չէր կարողանում աշխատել անկաշկանդ և ուրախ, այն պայծառ գիտակցությամբ, որ ամեն ինչի ունակ է: Պատվերով գործ անելիս տառապագին մի զգացում միշտ ուղեկցում էր նրան: Միտքն ու ստեղծագործությունը արգելակվում էին և միայն այն ժամանակ էին ազատություն ստանում, երբ պատվերով աշխատանքից Լեոնարդոն անցնում էր լուռ խորհրդածությունների ու մեն-մենակ էր մնում իր նոթատետրի հետ, որը լցվում էր ամեն կարգի գծանկարներով ու աջից ձախ ձգվող գեղապատկերային գրառումներով:

Լեոնարդոն, լինելով մեծ դիտողականության տեր ու խելացի մարդ, զգաց տնտեսության ու սոցիալական հարաբերությունների մեջ առաջացած այն փոփոխությունները, որոնք ստիպում էին ֆեոդալական ռեալցիայի հարձակմանը շատ ավելի շուտ սպասել, քան իրականում եղաւ: Երբ հիսուն տարի հետո այդ փոփոխությունների ազդեցության տակ ընկավ Չելլինին, արդեն բոլորն էին այդ զգում. դա չզգալն անհնարին էր: Երբ փոփոխությունների մոտեցումն ու դրանց ապագա դերը սկսեց զգալ Լեոնարդոն, դա շատ քչերն էին կոահում, միայն բացառիկ հեռատեսները, ինչպես ինքն էր կամ առանձնապես շահագրգռվածները, ինչպես Լորենցո Մեդիչին էր:

Որպեսզի մոտեցող փոթորիկը չփոշիացներ իր հարստությունն ու չմոխրացներ իր իշխանությունը, Լորենցո Մեդիչին գուտ տնտեսական բնույթի միջոցներ ձեռք առավ:

Լեոնարդոն համառորեն մի բանի մասին էր մտածում. գալիս են ժամանակներ, որոնք պետք է դիմավորել գիտությամբ զինված և ոչ թե միայն արվեստի զարդարանքներով: Քանզի միայն գիտության օգնությամբ կարելի է մաքառել այն փոփոխությունների դեմ, որ բերում են իրադարձությունները: Նա ոչ մի տեղ հենց այսպիսի խոսքերով այդ մասին չի ասել, բայց նրա միտքը որոշակիորեն պարզ է: Նկարների ու քանդակների պատվերներից խուսափելը, տարբեր առարկաների թավուտներում խորանալը, մի գիտական բնագավառից մի այլին ավելի ու ավելի համառ ու տենդագին անցնելը,— կարծես նա ցանկանում էր ամենակարճ ժամանակում ուրվագծել թեկուզև ամենագլխավորների, գործնականորեն ամենաանհրաժեշտների հիմունքները,— այդ ամենը այն չարտասանված մտքի ձևակերպումն էր, թե Վերածնունդը պետք է իր կանոնը վերակառուցի, իր հետաքրքրությունների կենտրոնը արվեստից դեպի գիտությունը և հումանիտար առարկաներից դեպի մաթեմատիկան ու բնախուզությունը փոխադրի:

Բայց քանի որ Լեոնարդոյի կանխատեսությունը մեծամասնությանը անմատչելի էր, քանի որ XVI դարի առաջին տարիներին ճգնաժամը դեռևս չէր սկսվել և առևտրի ու արդյունաբերության խոշոր կենտրոններում դեռևս պրոսպերիտի էր (բարգավաճում), ապա նրան շլետցին: Լեոնարդոն իր հանճարի ջանքերով ձգտում էր իր ետևից քաշել դարը, իսկ դարը դա չնկատեց: Նրանից նկարներ էին պահանջում: Չարմանում էին, որ նա թաղում է իր գեղարվեստական հանճարը և «դատարկ» բաներով զբաղվում: Երբ պարզվեց, որ Լեոնարդոն համառորեն ու սկզբում քորեն մնում է իր «տարօրինակությանը», սկսեցին հրաժարվել նրան

ճանաչելուց: Մորոն դեռևս նրան թույլ էր տալիս «խենթություններ» անել, և նրա պարապմունքներին չէր խանգարում: Ցեզար Բորջան նրան հնարավորություն տվեց նկարներից ու քանդակներից հանգստանալ: Բայց Իզաբելլա դ' Էստեն, Սոդերինին, Լեոն X և ամբողջ ֆլորենտական ու հռոմեական բարձրատոհմիկ հասարակությունը ուներն էին թոթվում և վերջիվերջո համարյա դադարեցին նրանցով հետաքրքրվել:

Լեոնարդոն պայքարում էր հասարակական տրամադրությունների դեմ, որոնք նրան խանգարում էին իտալական կոմունայի մշակույթի մեջ իր արժանի տեղը գրավելու և անելու այն, ինչ նա անհրաժեշտ էր համարում: Բայց նա յուրովի պայքարեց, ինչպես որ յուրովի էր անում ամեն ինչ:

Նրա պայքարը պասսիվ էր, անտարբեր, առանց բռուն եռանդի: Նա իր հասարակությանը զգուշացրեց, որ վտանգ է գալիս, և ցույց տվեց այն թուլացնելու ուղին՝ գիտությունը, գիտության օգնությամբ բնությունը մարդուն ենթարկելը: Նրան չլսեցին: Նա ցանկանում էր, որ իրեն չխանգարեն աշխատելու այնպես, ինչպես իր կարծիքով անհրաժեշտ է, և ոչ թե ուրիշի քմահաճույքով: Եվ ցանկանում էր, որ իրեն իրավունք վերապահվի մի կողմ քաշվել, երբեմն էլ՝ նույնիսկ զգվանքով, այն մարդկանցից, որոնց նա պարտադիր էր համարում ճանաչել ու շնորհ անել: Բայց քանի որ օբյեկտիվ հարաբերությունները նրան ամուր կապում էին բուրժուական մշակույթի հետ, ապա նա երբեք չէր կարող նրանից հեռանալ ու պետք է կատարեր հենց այդ հասարակության սոցիալական պատվերը, որին այդ մշակույթը պատկանում էր: Իսկ հասարակության դեմ իր ընդվզման համար պատժվեց այն բանով, որ, այնուհանդերձ, նրա մեջ չգտավ իր իսկական տեղը և ապադասային անձ դարձավ: Դրա համար էլ նա իրեն այնքա՛ն մեռակ էր զգում: Եվ միայնությունը շատ հիվանդագին տանելով, փորձում էր ապացուցել, որ մեռակությունը առուջ զգացում է և որ, մասնավորապես, դա արվեստագետի ստեղծագործության համար անհրաժեշտ պայման է:

«Եթե դու մեռակ ես՝ ամբողջովին քեզ ես պատկանում: Իսկ եթե թեկուզ մի ընկեր ունենաս, դու կիսով չափ ես քեզ պատկանում և ավելի քիչ, որքան անհամեստ կլինի ընկերդ»: «Նկարիչը պետք է մեռակ լինի և հայի այն, ինչ տեսնում է, և գրուցի ինքն իր հետ, ընտրելով լավագույնը այն բոլորից, ինչ տեսնում է: Եվ պետք է հայելու նման լինի, ուր այնքան գույներ է փոխում, որքան իր առջև դրված առարկաներն ունեն: Եթե նա այդպես վարվի, նրան կսկսի թվալ, որ նա համաձայն բնության է գործում»:

Լեոնարդոն հասարակություն շատ էլ չէր սիրում: Դա ճշմարիտ է: Բայց երբեք մարդախույս չի եղել: Երբ ցանկանում էր, կարող էր ամեն մի հավաքույթի կենտրոնն ու հոգին լինել, և դա անում էր ստանց իրեն ճնշելու, թեթև, կարծես ինքն իրեն էր ստացվում: Բայց նկարչին մեկուսանալու խորհուրդ տալով, Լեոնարդոն նույնպես անկեղծ էր: Դրա մեջ դառը բողոք կա այն հասարակության դեմ, որը նրան չհասկացավ և չցանկացավ ճանաչել:

Հենց այդ անտանելի վիճակից փրկվելու համար Լեոնարդոն Ֆրանսիա փախավ:

Ֆրանցիսկ թագավորի և նրա ուղեկիցների՝ Ֆրանսիա հասնելուն պես Լեոնարդոյի հետ վերջնական պայմանագիր կնքվեց և նրան կացարան տրվեց: Նա պետք է ոսկով տարեկան մոտավորապես տասնհինգ հազար ուրբի ստանար և բնակվեր Ամբուազի մոտ գտնվող ոչ մեծ, բայց հարմարավետ Կլու ամրոցում: Այն մինչև հիմա էլ կա: Բարձրադիր բլուրի վրա կառուցված ամրոցն ամբողջովին ողողված է արևի շողերով: Լեոնարդոն, որն իր գիտական նոթերում այնքա՛ն հիմներ է երգել արևին, հավանորեն, այնտեղ իրեն շատ լավ էր զգում: Առավել ևս, որ ամրոցի ներսը հիանալի էր կահավորված: Մինչև Ֆրանցիսկի գահ բարձրանալը այնտեղ ապրում էր նրա մայրը՝ Լուիզա Սավոյացին:

Կլուում Լեոնարդոն բնակություն հաստատեց Ֆրանչեսկո Մելցրի, ծառայի՝ Բատիստայի, ու ծեր աղախին Մատյուրենայի հետ, որին տեղում էին վարձել:

Թագավորի վերաբերմունքը նրա նկատմամբ մշտապես հարգալից էր: Եթե Լեոնարդոն երիտասարդական տարիներից կարողանար այնպիսի պայմաններում աշխատել, որի մեջ գտնվում էր Կլուում, գուցե, շատ բան, ինչը ցանկանում էր հատուկ տրակտատների նյութ դարձնել, իրագործվեր: Ֆրանցիսկը նրան մշտապես կանչում էր իր մոտ, երբ երկար ժամանակով ապրում էր իր սիրելի աթոռանիստում՝ Ամբուազում, իսկ երբեմն էլ ինքն էր փոքրաթիվ մի շքախմբով գալիս Կլու: Նրանք ժամերով զրուցում էին, և Ֆրանցիսկը երբեք չէր հոգնում Լեոնարդոյի պատմածներից:

Բենվենուտո Չելլինին, որը բավական ուշ եկավ Ֆրանսիա, հաղորդում է դեռևս կենդանի այն լեգենդը, թե թագավորն իր զրույցներով պարզապես Լեոնարդոյին չէր թողնում աշխատել: Եվ նույն Բենվենուտոն պահպանել է թագավորի կարծիքը Լեոնարդոյի մասին: «Չեմ կարծում,— Չելլինիի խոսքերով ասում է Ֆրանցիսկը,— թե աշխարհում

երբևիցե եղել է այնպիսի մի մարդ, որն այնքան բան գիտենար, որքան Լեոնարդոն: Նա նաև մեծագույն փիլիսոփա էր»:

Լեոնարդոյի նկատմամբ թագավորի նման վերաբերմունքը տեսնելով, բոլոր պալատական ու կարևոր մարդիկ, որոնք գալիս էին Ամբուսպ, ձգտում էին որևէ կերպ նկարչին ուշադրություն ցույց տալ: Գնում էին նրա մոտ, Կլու, հրավիրում էին իրենց մոտ, նկարներ էին պատվիրում: Բայց Լեոնարդոյի համար վրձնով աշխատելն արդեն դժվար էր՝ «ջ ձեռքը կաթվածահար էր եղել: Երբ մի անգամ նրան այցելեց կարդինալ Լուիջի դ'Արագոնը և խնդրեց որևէ աշխատանք ցույց տալ, Լեոնարդոն երեք նկար ցույց տվեց՝ մեկը «Սուրբ Աննան», մյուսը՝ Ջուլիանո Մեդիչիի սիրունի ֆլորենտացի տիկնոջ դիմանկարը, որը Ջուլիանոն, պատրաստվելով ամուսնանալ, նվիրել էր Լեոնարդոյին, երրորդը՝ «Հովհաննես Մկրտիչը»: Երեք նկարներն էլ նա իր հետ Իտալիայից էր բերել: Այս բոլորի մասին պատմելով, կարդինալը «Շանապարհորդական նոթերում» ավելացնում է. «Քանի որ նրա այ ձեռքը կաթվածահար է, հագիվ թե նրանից կարելի է որևէ լավ նկար սպասել»:

Դրա փոխարեն նա աշխատում էր տրակտատներ կազմելու լրա: Դրանցից մեկը՝ անատոմիայի վերաբերյալ, ապշեցրեց կարդինալ դ'Արագոնին և նրա շքախմբին: Բոլորն առանձնապես ապշած էին նկարագարդումներից: «Նոթերը» հաղորդում են նաև, որ կային երկու այլ տրակտատներ՝ «Ջրի բնույթի մասին» և «Տարբեր մեքենաների մասին»: Եվ, իհարկե, դրանք բոլորը չէին:

Լեոնարդոն չլքեց նաև իր ինժեներական նախագծերը: Երբ լավ գննեց նոր բնակավայրը, աստիճանաբար նրա գլխում ծագեց Ռոմուրանոյան ջրանցքի կառուցման վիթխարի ծրագիրը, որը պետք է Տուրո և Բլուան կապեր Սոնի հետ: Ջրանցքը պետք է բարելավեր նավագնացությունը և Առնոյի ջրանցքապատման Քման պետք է բերրիացներ այն ամբողջ երկրամասը, որով անցնելու էր: Եվ, ինչպես միշտ, նա արդեն պատրաստել էր գծագրերն ու պլանները: Բայց գործը պլաններից այն կողմ չանցավ: Սակայն, երբ Հենրիխ IV-ի ժամանակ այդ երկրամասում հիդրոտեխնիկական աշխատանքներ ձեռնարկվեցին, կառուցողները շատ բան վերցրին Լեոնարդոյի նախագծերից:

Եվ, հասկանալի է, ամեն անգամ, երբ պալատում որևէ տոնահանդես էր տեղի ունենում, թագավորի որդու ծնունդը լիներ, թե զարմուհու ամուսնությունը, ծեր նկարիչը մասնակցում էր ձևավորմանը:

Իսկ տկարությունն ուժեղանում էր: Աշխատելն ավելի ու ավելի էր դժվարանում: Ծերունական կասկածանքներն սկսեցին տկարացնել հզոր

միտքը: Խոսակցություններ սկսվեցին, թե Լեոնարդոն բոլորովին էլ ամաստված ու հերետիկոս չէ: Նրան տեսնում էին եկեղեցի հաճախելիս, և Վազարին, ըստ երևույթին Մելցիի պատմածով, որի հետ ավելի ուշ էր ծանոթացել, հաղորդում է, որ «զգալով մոտալուտ մահը, Լեոնարդոն սկսեց ջանասիրաբար հարցուփորձ անել կաթոլիկական հասկացությունների, ճշմարիտ ուղու և քրիստոնեական կրոնի մասին»:

1519 թվականի ապրիլի 23-ին նա մարդ ուղարկեց նոտարին կանչելու և թելադրեց իր կտակը: Կտակի ամենակարևոր կետն այն էր, որ բոլոր ձեռագրերը որպես սեփականություն անցնում էին Ֆրանչեսկո Մելցիին, «միլանցի ազնվականին»՝ «ի պարզև իր համար թանկագին ծառայությունների՝ ցույց տրված անցած ժամանակներում»: Սալաին և Բատիստա դե Վիլանիսը ստացան Մորոյի նվիրած միլանյան խաղողի այգին, Մատյուրենյան՝ իրերի որոշ մասը և մի փոքր գումար, եղբայրները՝ Ֆլորենցիայում պահպանվող չորս հարյուր սկուդին և Ֆիեզոլյան կավածքը, որը նա դատարանի միջոցով նրանցից վերցրել էր 1507 թվականին: Մի քանի օր անց, 1519 թվականի մայիսի 2-ին, Լեոնարդոն, ինչպես վաշել է բարի կաթոլիկին, հաղորդություն ընդունեց և վախճանվեց: Երկու օր հետո նրան թաղեցին Ամբուագի եկեղեցիներից մեկում:

Մելցին Վազարիո քերեց Լեոնարդոյի բոլոր թղթերը, որոնք Ֆրանսիայում նրա մոտ էին: Բայց մինչև Ֆրանսիա մեկնելը Լեոնարդոն ձեռագրերի մի մասը Իտալիայում էր թողել, և դրանք ձեռքից ձեռք էին անցել, հավանորեն, արվեստագետի մահից առաջ: Մելցին մինչև կյանքի վերջը (1570) խնամքով պահպանեց իր մոտ գտնվող ձեռագրերը: Դրանցից նա դուրս քերեց նկարչությանը վերաբերող գրառումների մի մասը, ցրված նոթերը մի կերպ համակարգեց և հրատարակեց «Նկարչության մասին տրակտատ» խորագրով:

Ֆրանչեսկո Մելցիի մահից հետո նրա որդին՝ Հորացիոն, հրամայեց ձեղնահարկ տանել «հիսուն տարի առաջ մեռած ոմն Լեոնարդոյի պատուկանող» հին ձեռագրերը: Դա ձեռագրերի ցրման սկիզբը եղավ: Մի մասը պարզապես գողացվեց, մի ուրիշ մասը Հորացիոն սկզբում նվիրեց մի ուսանողի, հետո, գայթակղված Ֆիլիպ II-ի մոտ ծառայող քանդակագործ Պոմպեո Լեոնիի առաջարկով, ուսանողից ետ վերցրեց: Քանդակագործը Լեոնարդոյի ձեռագրերը ցանկանում էր տանել իսպանական թագավորին:

Մենք հնարավորություն չունենք մանրակրկիտ պատմելու Լեոնարդոյի գրական ժառանգության ճակատագրի պատմությունը: Հիմա դու բոլոր մանրամասներով հայտնի է: Նրա գրական երկերի մեծագույն մասը

սը հավաքված է խոշոր գրապահոցներում՝ Փարիզում, Բրիտանական թանգարանում, Վիեննայի գրադարանում, Վիկտորիայի և Ալբերտի թանգարանում, Միլանի Ամբրոզիանում և այլուր: Դրանց զգալի մասը հրատարակված է: Բայց ուսումնասիրությունը դեռևս հեռու է ավարտված լինելուց: Թափառումների ժամանակ ձեռագրերը բազմիցս կտրատվել են ու կրկին կարվել, այնպես որ թերթերի հերթականությունը բոլորովին խառնվել է: Դա դեռ հարկավոր է վերականգնել:

Տարեցտարի, այնուհանդերձ, ձեռագրերի ուսումնասիրության հնարավորությունը ավելի ու ավելի է մեծանում և, գուցե, հեռու չէ այն օրը, երբ հնարավոր կլինի քննադատորեն ճշգրտված, լրիվ կարգի բերված նյութի հիմքի վրա հանրագումարի բերել Լեոնարդոյի՝ իր ընդգրկման լայնությամբ բացառիկ գիտական գործունեությունը, որը միայն պատահական պատճառներով անհայտ էր մնացել մարդկությանը և չդարձավ եվրոպական գիտության լիակատար շրջադարձի սկիզբը:

Բոլոր նրանք, ովքեր ճանաչել կամ թելուզ մի անգամ հանդիպել են Ալեքսեյ Կարպովիչ Ջիվելեգովին, միշտ կհիշեն խոշոր գիտնականի, արվեստի նուրբ արժեքավորողի, հիանալի թարգմանչի, փայլուն գրականագետի մարդկային վիթխարի հմայքը: Ա. Ջիվելեգովի համակողմանի տաղանդի ու գիտելիքների մեջ, նրա ազնիվ բնավորության մեջ, մինչև կյանքի վերջին օրերը նրան չլքած անսպառ կենսասիրության մեջ մի բան կար, որ հիշեցնում էր Վերածննդի մարդկանց, այն դարաշրջանի մարդկանց, որի ուսումնասիրությանը նա նվիրեց իր գիտական ու գրական համարյա ամբողջ գործունեությունը:

Կրթությամբ լինելով պատմաբան, Ա. Ջիվելեգովը երիտասարդական հասակից արդեն հրապարակ իջավ որպես միջին դարերի պատմությանը նվիրված մի շարք աշխատությունների հեղինակ («Քաղաքային համայնքը միջին դարերում», 1901, «Արևմտյան Եվրոպայի միջնադարյան քաղաքները», 1902, «Առևտուրը միջնադարյան արևմուտքում», 1904), շատ զբաղվեց նոր պատմությամբ («Ժամանակակից Գերմանիայի պատմությունը», 1908, «Ալեքսանդր I ու Նապոլեոն», 1915): Ավելի ուշ նա գրեց և՛ Գոլդեբի, և՛ XIX դարի իտալական փիլասոսանների, և՛ ֆրանսիական գրականության մասին, խորապես ուսումնասիրեց իտալական թատրոնի պատմությունը: Նրա վերջին գիրքը, որը տպագրվեց մահից հետո (1954), նվիրված էր իտալական ժողովրդական արվեստի ամենապայծառ երևույթներից մեկին՝ դիմակների թատրոնին (commedia dell' arte): Եվ, այնուհանդերձ, այն օրվանից, երբ համարյա վաթսուն տարի առաջ, 1908 թվականին, լույս տեսավ նրա «Իտալական վերածննդի սկիզբը» գիրքը (երկրորդ հրատարակությունը՝ 1925), մեր պատմագիտության մեջ Ա. Ջիվելեգովի անունը անխազելիորեն կապվում է այդ դարաշրջանի ուսումնասիրության հետ: Բայց նա ակադեմիական հետազոտողի դերով չբավարարվեց: Նա դարձավ իտալական վերածննդի մշակույթի ու արվեստի հիանալի մասալականացնողը:

Նրա գրչին են պատկանում Վերածննդի դարաշրջանի ու նրա մարդկանց մասին՝ բովանդակությամբ հետաքրքիր և ձևով գրավիչ, բազմաթիվ աշխատություններ: Այստեղ Լեոնարդո դա Վինչիի մասին (1935) մենագրության կողքին հանդիպում են մյուս երկու հանճարեղ ֆլորենտացիների՝ Դանտեի (1933), և Միքելանջելոյի (1938) կյանքին ու ստեղծագործությանը վերաբերող գրքերը: 20-ական թվականների վերջին և 30-ական թվականներին նա ակնարկների մի մեծ շարք գրեց Բոկասչչոյի ու Պոջո Բրաչչոլինիի, Մազաչչոյի ու Գոլիցիանոյի, Կաստիլիոների ու Արետինոյի, Լեոնարդո դա Վինչիի ու Բենվենուտո Չելլինիի, Ֆիրենցուոլայի ու Վազարիի, Մաքիավելլիի ու Գվիչարդիների մասին: Այդ գրեթե բոլոր ակնարկները տպագրվեցին Վերածննդի բանաստեղծների, նովելիստների, գրողների, նկարիչների ու պատմաբանների երկերի ռուսական թարգմանությունների հետ: Ծառ տարիներ «Academia» հրատարակչությունում Ա. Ջիվելեգովը հաճախ միաժամանակ թե՛ որպես ծանոթագրող, թե՛ որպես խմբագիր ու թարգմանիչ ղեկավարում էր այդ վիթխարի աշխատանքը:

Ա. Ջիվելեգովի սիրած գրական ժանրը կենսագրական էությունն է՝ համառոտակի ակնարկ կամ մեծ մենագրություն: Բայց միշտ դա կենդանի, մի քիչ դրամատրգացված պատմություն է մարդու և դարաշրջանի մասին: Բազմաթիվ ղեկա-

քերից, վկայություններից, հետաքրքիր մանրամասներից գիտակությամբ ու ճարտարորեն ընտրվում են այնպիսի փաստեր, որոնք հեղինակին հնարավորություն են տալիս ճշմարտացիորեն վերստնդծել իր հերոսի բնութագրական գծերը, կյանքը, ստեղծագործությունը: Սակայն Ջիվելեգովը գրող չէ: Նա պատմական դիմանկարի վարպետ է: Մարդիկ, որոնց մասին նա գրել է, իրենց ստեղծագործական կերպարի ողջ անհատականությամբ հանդերձ, ճակատագրի անկրկնելիությամբ հանդերձ, միշտ իմաստավորվում են իրենց ժամանակի հետ սերտ կապի մեջ: Նրանց արարքներին ու անձնական ձգտումներին, նրանց գործունեությանը և կերտած ստեղծագործություններին Ջիվելեգովը ձգտել է օբյեկտիվ պատմական, սոցիալական բացատրություն տալ: Իտալական վերածննդի վառ անհատականությունները նրա համար այն դարաշրջանի օրինաչափ ծնունդն են, որն էնգելսը անվանում է «սեծագույն առաջադիմական հեղաշրջում»: Նրանց կենսագրություններում, ինչպես հայելու մեջ, արտացոլվում են այդ տարիների Իտալիայի հասարակական կյանքի փոքր ու մեծ իրադարձությունները, քաղաքական ու տնտեսական կացութաձևի փոփոխությունները: Ջիվելեգովի սոցիոլոգիական ըմբռնումներում, իհարկե, իրենց ընդգծված ուղղագծությամբ, այսօր շատ բան կարող է պարզունակ, նույնիսկ գոեհիկ թվալ: Այդ դարաշրջանի ողջ գաղափարական, գեղարվեստական կյանքի բարդությունը ուղղակիորեն տնտեսա-քաղաքական իրադրության փաստերից եզրահանգեցնելու Ջիվելեգովի ձգտման մեջ երևում է սոցիոլոգիական սխեմաներով այն հայտնի հրապուրանքը, որին տուրք տվեց 20—30-ական թվականների սովետական պատմագիտությունը և որը հետագայում խստորեն դատապարտվեց: Ջիվելեգովի պարզունակ սոցիոլոգիական կառուցվածքների հանդեպ քննադատաբար վերաբերվելու հետ մեկտեղ, չի կարելի չնկատել արվեստի պատմության նկատմամբ այդպիսի մոտեցման արգասավորությունը, երբ մեծ արվեստագետի ստեղծագործությունը բացահայտվում է ժամանակի հետ ոճալ կապերի ու հակասությունների մեջ, շրջանակվում է նրա անձնական կյանքի վրա անխուսափելիորեն ազդող իրադարձություններով ու մարդկանցով:

Լեոնարդոյի մասին իր գրքում նա հենց այդպես է մեզ ներկայացնում հանճարեղ նկարչի ու գիտնականի ստեղծագործական կենսագրությունը: Լեոնարդոյի այդ պատմական դիմանկարը Ա. Կ. Ջիվելեգովի լավագույն էություններից մեկն է:

Ավելի քան երեսուն տարի է անցել գրքի լույս աշխարհ գալու պահից: Այդ ժամանակամիջոցում լեոնարդագիտությունը հարստացել է բազմաթիվ արժեքավոր աշխատություններով, զարգացել խորությամբ ու լայնքով: Մեր օրերում դա հատուկ գիտական բնագավառ է՝ ծնված արվեստի ու գիտության պատմաբանների, փիլիսոփաների ու տեխնիկների. մաթեմատիկոսների ու կենսաբանների ջանքերով: Այդ ասպարեզում քիչ ներդրում չունեն նաև սովետական գիտնականները: Ծնորհիվ նրանց աշխատությունների, Լեոնարդոյի գեղարվեստական ու գիտական ժառանգությունը մատչելի է դարձել մեր ընթերցողների լայն շրջաններին: «Նկարչության տրակտատի» ռուսերեն թարգմանությունից (1934) հետո հրատարակվեց Լեոնարդոյի ընտիր երկերի երկհատորյակը (1935, Ա. Կ. Ջիվելեգովի ու Ա. Մ. Էֆրոսի խմբագրությամբ), իսկ ավելի ուշ ընթերցողներն ստացան Լեոնարդոյի բնագիտական տեքստերի հիանալի հատընտիրը՝ հրատարակված Վ. Պ. Ջուրովի կողմից (1955): Լեոնարդոյի մասին հանրամատչելի մենագրությունների հետ միասին սովետական գիտնականները հրատարակել են ու շարունակում

ևն հրատարակել նրա ստեղծագործության տարբեր պրոբլեմներին նվիրված հստակ աշխատություններ. Նրանք, ովքեր առաջին հերթին հետաքրքրվում են Լեոնարդոյի արվեստով ու նրա գեղագիտական տեսություններով, պետք է դիմեն Վ. Ն. Լազարևի գրքին (1952): Գիտնական Լեոնարդոն առավել ամբողջական բնութագրված է Վ. Գ. Ջուբովի գրքում (1962): Առանձին աշխատություններ կան, որոնք նվիրված են Լեոնարդոյի մեխանիկային կամ անատոմիային, ճարտարապետական նախագծերին կամ գծանկարներին:

Երեսուն տարի առաջ Ա. Կ. Ջիվելեգովի գիրքը Լեոնարդոյի մասին սովետական առաջին հանրամատչելի մենագրությունն էր: Հիմա մեր ընթերցողն իր տրամադրության տակ մի ամբողջ գրադարան ունի, որն ավելի ու ավելի ամբողջականորեն է բացահայտում մեծ վարպետի ստեղծագործական հանճարի անսպաս հարստությունը: Ջիվելեգովի ծավալով համեստ մենագրությունը արդեն չի կարող գիտական հետազոտությունների հետ մրցելու հավակնություն ունենալ, երբեմն այն նոր գրքերին զիջում է նաև փաստերի հանգամանալից շարադրանքով ու արվեստագիտական վերլուծություններով: Եվ, այնուհանդերձ, պատմական դիմանկարի արտահայտչականության իր անկրկնելի արժանիքներով այն առաջվա նման Լեոնարդոյին նվիրված գրականության մեջ պահպանում է իր առանձնահատուկ տեղը և իր ամբողջ կենդանի հրապույրը:

Կասկած չկա, որ այսօր էլ այդ գիրքն ունակ է գերելու ընթերցողին այնպես, ինչպես տարիներ առաջ: Այն շատ-շատերի համար կարող է մշակույթի մեծ անցյալը ճանաչելու առաջին դաստիարակը լինել, դաստիարակ, որին հետո միշտ խորին երախտագիտության զգացումով են հիշում:

Վ. Ն. ԳՐԱՇՉԵՆԿՈՎ

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

ՖԼՈՐԵՆՏԻԱՅՈՒՄ 3

Ծնունդն ու մանկությունը: Ֆլորենցիան մինչև Լեոնարդոն: Ուսումնառություն Վերոկքիոյի մոտ: Արվեստանոցները, դրանց գեղարվեստական ու գիտական եղանակները: Դպրոցական գիտությունը և հումանիզմը: Լ. Բ. Ալբերտի: Տնտեսական իրավիճակը: Լեոնարդո-ճկարչի առաջին փորձերը:

XV դարի Ֆլորենտական գեղանկարչությունը: Արվեստի, տեխնիկայի ու գիտության դերը Լեոնարդոյի աճման պրոցեսում: Հումանիզմի դերը Լեոնարդոյի աճման պրոցեսում: Լեոնարդոն ինքնուրույն ճկարիչ: Լեոնարդոն և Մեդիչների Ֆլորենցիան: Լորենցո Մեդիչիի վերաբերմունքը Լեոնարդոյի նկատմամբ: Լեոնարդոյի կենցաղային պայմանները: Միլան փոխադրվելը:

ՄԻԼԱՆՈՒՄ 55

Լողովիկո Աֆորցայի՝ Մորոյի արքունիքը: Լեոնարդոյի առաջին քայլերը Միլանում: Լեոնարդոն Մորոյի արքունիքում: Տեխնիկական ու գեղարվեստական առաջին աշխատանքները Միլանում: Իզաբելլան ու Բեատրիչեն: «Աստվածամայրը քարանձավում»: Արվեստն ու գիտությունը: Բարեկամները: Միլանի դքսության սոցիալական պայմանները: Կարլոս VIII-ի արշավանքը: «Խորհրդավոր ընթրիք»: Լուկա Պաչոլին ու գիտական զբաղմունքները: Ինժեներական աշխատանքները: Ֆրանսիացիների արշավանքը: Փախուստ դեպի Վենետիկ:

ԹԱՓԱՌՈՒՄՆԵՐ 100

Մանտուա ու Վենետիկ: Ֆլորենցիան 1500 թվականին: «Սուրբ Աննա»... Ցեզար Բորջայի մոտ: Երկրորդ անգամ Ֆլորենցիայում: «Անգիարիի ճակատամարտը»: Գիտական զբաղ-

մունքները: Տեխնիկական գրադմունքները: «Զոկոնդա»: Կրկին Միլանում: Արվեստն ու գիտությունը: Անատոմիա: Լեոնարդոյի դարոցը: Հոոմ: Զուլիանո Մեդիչի, «Լեդա» և «Հովհաննես Մկրտիչ»: Ֆրանցիսկ I և մեկնումը Ֆրանսիա:

ՖՐԱՆՍԻԱՅՈՒՄ 145

Լեոնարդոն և Վերածնունդը: Մաթեմատիկայի ու բնագիտության նշանակությունը Լեոնարդոյի ըմբռնումներում: Հասարակական իդեալները: Ֆրանսիա մեկնելու պատճառները: Լեոնարդոն Կլուում և նրա մահը: Լեոնարդոյի ձեռագրերը և դրանց ճակատագիրը:

Վ Ն. Գրաշչենկով. վերջաբան 171

Ալեքսեյ Կարապետի Ջիվելեգով

ԼԵՈՆԱՐԴՈ ԴԱ ՎԻՆՉԻ

Սերիա՝ «Կյանքը արվեստում»

Алексей Карапетович Дживелегов

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Серия «Жизнь в искусстве»

(На армянском языке)

Издательство «Советакан грох»

Ереван, 1986

Խմբագիր՝ **Օ. Ա. Մարկոսյան**
Նկարիչ՝ **Զ. Ե. Գասպարյան**
Գեղ. խմբագիր՝ **Ս. Գ. Սաֆյան**
Տեխ. խմբագիր՝ **Ս. Մ. Սիմոնյան**
Վերստուգող սրբագրիչ՝ **Ա. Ա. Ասրյան**

ИБ 5074

Հանձնված է շարվածքի 18.04.85: Ստորագրված է տպագրության 8.03.86:
Ֆորմատ 60×84^{1/16}: Թուղթ՝ տպագր. № 1: Տառատեսակ՝ «Նորք»: Տպագրու-
թյուն՝ բարձր: 10,23 պալմ. տպ. մամ.: 14,97 պալմ. ներկ. թերթ., 9,2 հրատ.
մամ. + 32 ր. ներդիր: Տպաքանակ՝ 20.000: Պատվեր՝ 2250: Գինը՝ 1 ո. 50 կոպ.:

«Սովետական գրող» հրատարակչություն, Երևան-9, Տերյան 91:

Издательство «Советакан грох», Ереван-9, ул Теряна, 91

ՀՍՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի
գործերի պետական կոմիտեի գունավոր տպագրության տպարան,

Երևան-82, Ադմիրալ Իսակովի պող., 48:

Типография цветной печати Госкомитета по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли Арм. ССР,
Ереван, пр Адмирала Исакова, 48.

