

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

The background of the cover is a classical painting of a woman with voluminous, flowing red hair. She has a serene expression and is looking slightly to the side. The painting is in a soft, painterly style with visible brushstrokes.

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ Часть 41

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 41

САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ БОТТИЧЕЛЛИ стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 6

„Мадонна в лоджии“ — 1469	стр. 6
„Возвращение Юдифи“ — 1472	стр. 8
„Портрет молодого человека с медалью“ — 1474	стр. 10
„Поклонение волхвов“ — 1475	стр. 12
Фрески в Сикстинской капелле — 1481—1482	стр. 14
„Весна“ — ок. 1478—1482	стр. 16
„Рождение Венеры“ — ок. 1482—1485	стр. 18
„История Настаджио дельи Онести“ — 1483	стр. 20
„Венера и Марс“ — 1483—1485	стр. 22
„Благовещение“ — 1489	стр. 24
„Клевета“ — ок. 1495	стр. 26

БОТТИЧЕЛЛИ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

БОТТИЧЕЛЛИ В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Scala; стр. 3 и 4: Scala; стр. 5: вверху: Scala, в центре: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 6 — 12: Scala; стр. 13 — 15: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 16 — 21: Scala; стр. 22: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 23 — 26: Scala; стр. 27: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 19 — 25: Scala; стр. 26: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 27: Scala; стр. 28: Scala; стр. 29: вверху: Scala, в центре и внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 30: Scala; стр. 31: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 32: Scala.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Авторский текст: Марк ДЮПЕТИ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Александр ХАХАЛЕВ.
Главный редактор: Ярослава СЕГАЛ.
Литературный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Выпускающий редактор: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Распространение: +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 10202363
„Великие художники“ © Eaglemoss International Ltd. 2003

На обложке:
Рождение Венеры
(фрагмент)

ок. 1482—1485; 172,5x278,5 см
холст, темпера
Галерея Уффици, Флоренция

Коллекция „Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: ФРА ФИЛИППО ЛИППИ (ок. 1406—1469)

Лирические, глубоко религиозные и, вместе с тем, удивительно свежие и чувственные картины монаха-кармелита фра Филиппо Липпи принесли ему славу достойного продолжателя традиций, заложенных фра Анджелико и Мазаччо.



Сандро Боттичелли

Сандро Боттичелли (Алессандро ди Мариано Филипепи) родился в 1445 году во Флоренции, в семье ремесленника Мариано Филипепи и его жены Эсмеральды, уже имевших к тому времени троих сыновей. Творчество Боттичелли, проникнутое идеями неоплатонизма, выражает интерес художника к политической жизни общества и, одновременно, страстность его религиозных исканий. „Беспокойный, горящий в огне переживаний“, — так писал о Боттичелли швейцарский искусствовед Генрих Вёльфлин.



В МИРЕ РЕМЕСЛА

Оньюссанти, где проживает семья Филипепи, представляет собой предместье Флоренции на берегу реки Арно, населенное, в основном, ремесленниками. Отец будущего художника занимался кожевенным делом, один из братьев, Джованни, был купцом (это его прозвище „Боттичелло“ („бочонок“) унаследует позже Сандро), а второй брат, Антонио, стал известным гравером и золотых дел мастером... Именно ювелирное искусство сыграло немаловажную роль в становлении художника Боттичелли. Вазари (1511—1574) пишет, что отец отправил юного Сандро на учебу к одному ювелиру (личность этого человека по сей день не установлена), „улав от его экстравагантного ума, одаренного и способного к учению, но беспокойного и до сих пор не нашедшего истинного призвания“: возможно, Мариано хотел, чтобы младший сын пошел по стопам Антонио, что положило бы начало небольшому, но надежному семейному предприятию. По словам того же Вазари, между ювелирами и живописцами в то время существовала столь тесная связь, что поступить в мастерскую одних означало получить прямой доступ к ремеслу других, и „Сандро, изрядно поднаторевший в рисунке — искусстве, необходимом для точного и уверенного „чернения“, вскоре увлекся живописью и решил посвятить себя ей, не забывая при этом ценнейших уроков ювелирного искусства“ — в частности, четкости в начертании контурных линий и умелого обращения с позолотой. Предположительно в 1460 году Сандро впервые увидел работы монаха-кармелита фра Филиппо Липпи (ок. 1406—1469), которые произвели на него огромное впечатление и утвердили в решении стать художником. В 1464 году он поступает в мастерскую фра Филиппо, а через какое-то время уезжает вместе с учителем в Прато для оформления одной из тамошних церквей. За-

▲ Поклонение волхвов (фрагмент: автопортрет)

1475; 111x134 см
дерево, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция

На этой картине, среди выдающихся деятелей культуры и искусства, Боттичелли изображает и себя



◀ Сила

1470; 167x87 см
дерево, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция

Эта картина является первым официальным заказом, полученным 25-летним художником

тем их пути разошлись: Липпи отправляется в Сполето для выполнения очередного заказа, а Боттичелли возвращается во Флоренцию. Вазари утверждает, что уже в 1469 году Боттичелли — самостоятельный художник, ибо в Кадастре о доходах граждан Флоренции его отец сделал запись о том, что его сын Сандро „работает дома“. Вообще, старому Мариано повезло с сыновьями: деятельность всех четверых (а старший из них, Джованни, к тому времени занял должность финансового посредника при правительстве Флорентийской республики) принесла семье Филиппи значительные доходы и солидное положение в обществе.

ПОД ПАТРОНАТОМ МЕДИЧИ

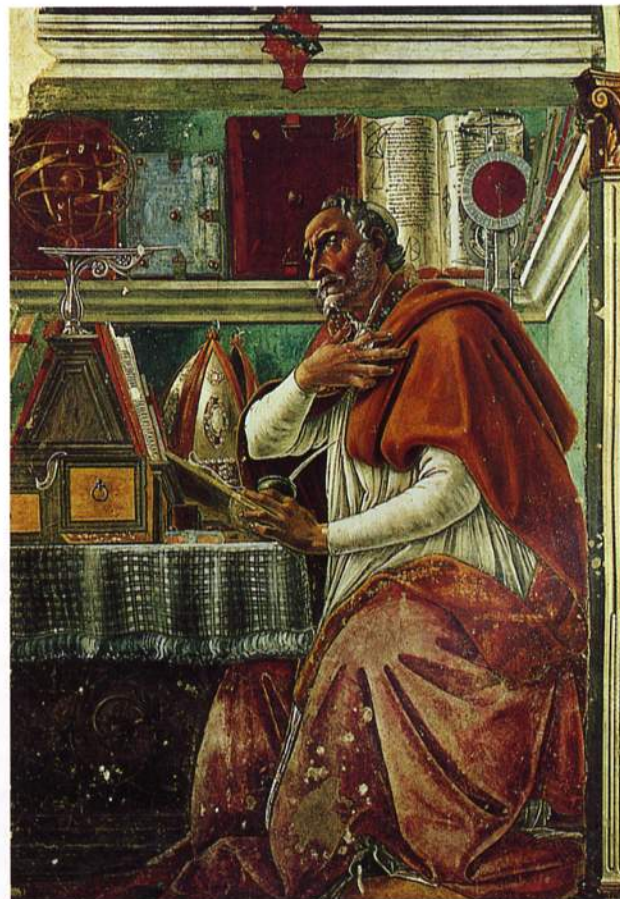
Во второй половине шестидесятых годов Боттичелли часто посещает мастерскую известного флорентийского скульптора и художника Вероккио (1435—1488) и работает, в основном, над изображениями Мадонн по заказам состоятельных горожан. В возрасте двадцати пяти лет, в 1470 году, Боттичелли открывает собственную мастерскую и набирает учеников: по иронии судьбы, в их числе был Филиппино Липпи (1457—1504), незаконнорожденный сын фра Филиппо. Летом того же года Боттичелли завершает работу, которая принесет ему общественное признание: это картина с изображением аллегории Си-

“О Боттичелли во Флоренции будут помнить как о мастере „идеи“, заботящемся об искусстве больше, чем о собственной славе”

Андреа Шастель, 1959

нию волхвов. Эта фреска интересна тем, что ее персонажами стали реальные люди: члены семьи Медичи и выдающиеся деятели искусства того времени — к примеру, художник Гирландайо (1449—1494), которому Боттичелли был многим обязан... Неудивительно, что эта работа вызвала всеобщее восхищение. Мастера заметили и приблизили к себе сами Медичи! Так в 1478 году начался самый прекрасный период в его жизни и самый плодотворный — в его творчестве. Особенно благоволил к Боттичелли брат Лоренцо Великолепного, Джулиано Медичи. По его заказу художник расписал знамя для знаменитого турнира 1475 года на Пьяцца Санта Кроче, а незадолго до гибели младшего Медичи в 1478 году Боттичелли написал несколько портретов Джулиано, которые на века сохранили его черты... В своих дворцах Медичи часто устраивали встречи корифеев науки и искусства, во время которых философы и поэты затевали дискуссии, посвященные неоплатоническим идеям. Будучи полноправным членом „кружка Медичи“, Боттичелли сблизился с философом Марсилио Фичино (1433—

лы, написанная по заказу Торгового Трибунала Флоренции. В 1475 году художник оформляет капеллу Медичи в церкви Санта Мария Новелла, где впервые обращается к теме, к которой не раз еще вернется в своем творчестве — поклонению волхвов.



◀ **Портрет Джулиано Медичи**

1475; 75,6x52,6 см
дерево, темпера
Академия Каррара, Бергамо

Боттичелли, подобно многим своим коллегам, часто бывает при дворе и пишет портреты членов семейства Медичи

▲ **Видение святого Августина**

1480; 152x112 см
фреска (перенесена на холст)
Церковь Оньясанти, Флоренция

В церкви Оньясанти, над оформлением которой трудился Боттичелли, находится фамильный склеп Филиппи



КАЛЕНДАРЬ

- 1445 — во Флоренции появляется на свет **Сandro Боттичелли**
- 1464 — поступает на учебу в мастерскую **фра Филиппо Липпи**
- 1467 — посещает мастерскую **Вероккио**
- 1470 — открывает собственную мастерскую
- 1481 — направляется в Рим, где принимает участие в оформлении **Сикстинской капеллы**
- 1483 — оформляет виллу **Лоренцо Великолепного** в Вольтерра
- 1492 — умирает **Лоренцо Медичи** — покровитель **Боттичелли**
- 1501 — художник создает единственную датированную и подписанную свою работу „**Мистическое Рождество**“
- 1510 — **Сandro Боттичелли** умирает

◀ Пьета (Оплакивание Христа)

1492; 140х207 см; дерево, темпера
Старая пинакотекa, Мюнхен

По мнению критиков, драматическое звучание этой картины отображает внутреннее состояние художника, находящегося под влиянием проповедей Савонаролы

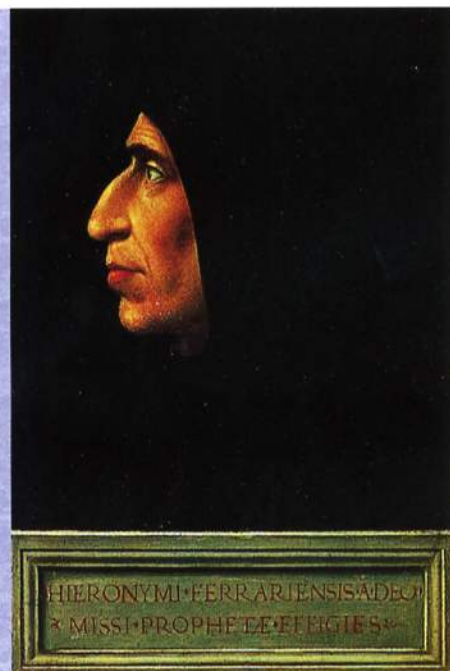
1499), теории которого об идеальной красоте и воплощении ее в искусстве, имели огромное влияние на живописца, о чем красноречиво свидетельствуют его работы, созданные в этот период. Мастерская Боттичелли процветает, слава о талантливом художнике быстро распространяется за пределы Флоренции и достигает Рима. В 1481 году папа Сикст IV приглашает Боттичелли оформить фресками самую известную капеллу Ватикана. Как утверждает Вазари, „Сandro весьма преуспел в работе и превзошел своих именитых коллег“, также принимавших участие в росписи Сикстины — Гирландайо, Пьеро дель Поллайоло (1443—1496) и Перуджино (1448—1523).

ВРЕМЕНА СМУТЫ

Через несколько месяцев, закончив работу по оформлению Сикстинской капеллы, Боттичелли покидает Рим и возвращается в родную Флоренцию. Количество заказов неуклонно растет — и большинство из них Боттичелли получает от Медичи. В 1483 году мастер работает над оформлением виллы Лоренцо Великолепного в Вольтерра... В 1492 году Лоренцо Медичи умирает. Для Флоренции наступают тяжелые времена. На городских площадях гремят проповеди Джироламо Савонаролы, проклинающего „развратный род Медичи“. Разгорается самая настоящая революция — но не социальная, а духовная, поразившая в первую очередь самые чувствительные, искусственные умы представителей интеллектуальной элиты, взлелеянной тем самым Лоренцо Великолепным, которого теперь повсеместно предавали анафеме. „Своими проповедями, — пишет Андре Шастель, — Савонарола посеял настоящее смятение в самых светлых умах“. Произошла переоценка ценностей: очевидно, свобода и жизнь в Городе вечного праздника, оказались непосильной ношей для флорентийцев, стремившихся вновь обрести прочные, истинные моральные и духовные устои и поэтому всячески поддерживавших Савонаролу. Боттичелли, живший под одной крышей с братом Симоне, убежденным „пьяньюни“

САВОНАРОЛА

В 1494 году, когда к Флоренции подошли французские войска и Медичи были изгнаны из города, монах-доминиканец Джироламо Савонарола, не занимая никакой официальной должности, стал фактическим диктатором восстановленной республики. Из города веселья Флоренция превратилась в город покаяния. Савонарола беспощадно преследовал всякое проявление „язычества“ и сжигал на „очистительных“ кострах предметы роскоши и произведения искусства. В проповедях Савонаролы (Маккиавелли называл их „зловещими пророчествами“) звучали призывы к всеобщему покаянию и угрозы скорого конца света. В конце концов, флорентийцы устали от постоянных запугиваний и бессмысленных реформ, и в мае 1498 года Савонарола был схвачен своими бывшими сторонниками и казнен на площади перед Синьорией.



(букв. „плакса“ — так называли ярых последователей Савонаролы), испытал сильное влияние проповедей этого монаха, что не могло не оставить глубокого следа в его живописи, к примеру, в „Мистическом Рождестве“, написанном в 1501 году. Андре Шастель отмечает: „Художник, с юных лет склонный к созерцательности, и под конец жизни остался верен себе: он не выступал с громкими речами, а все больше замыкался в себе, что проявилось в характере его последних произведений“. Это утверждение более всего подходит к личности Боттичелли, для которого самым важным всегда оставались его собственные внутренние переживания. Возможно, поэтому художник так никогда и не завел семью... Боттичелли умер во Флоренции во второй половине мая 1510 года и похоронен в фамильной гробнице в Оньисанти.

▲ Фра Бартоломео: Портрет Савонаролы

дерево, масло
Музей ди Сан Марко
дель Анджелко,
Флоренция

Мадонна в лоджии — 1469

Эту работу Боттичелли написал в возрасте двадцати четырех лет, может быть, поэтому в ней очень заметны черты живописной манеры его старших коллег, под влиянием которых находился в то время молодой мастер. Способ светотеневой моделировки фигур был явно позаимствован им у фра Филиппо Липпи (ок. 1406—1469), а техника наложения мазков — у Вероккио. Изображение тканевых драпировок напоминает некоторые работы Антонио дель Поллайоло (ок. 1433—1498).

Между тем, нельзя отрицать того факта, что, заимствуя у своих именитых современников некоторые выразительные приемы, Боттичелли вводит в свою картину поистине новаторские элементы. Это касается, в основном, характера изображения образов Марии и маленького Иисуса, которое лишено традиционной торжественности.

Сцена проста и откровенна в своей реалистичности: младенец протягивает к матери руки, а она поглядывает на него с бесконечной нежностью и затаенной грустью. А между тем, при этой кажущейся ординарности и отсутствии каких-либо внешних эффектов и атрибутики, призван-

“ Мадонна смотрит на Младенца с нежностью, но без улыбки. Эта задумчивость является выражением ее глубоких внутренних переживаний, лишенных излишней аффектации ”

Андре Шастель, 1959

ных подчеркнуть особый, сакральный характер сцены, атмосфера, в которую она погружена, — глубоко религиозна и набожна. Причем набожность эта, по словам Андре Шастеля, „не громогласная и фанатичная, а тихая и искренняя“.

„Мадонна Магнifikат“ представляет собой типичное флорентийское тондо (картина круглой формы преимущественно религиозного содержания) и отно-

сится к числу наиболее известных работ художника. Работа получила свое название по первому слову молитвы Богоматери, текст которой хорошо виден на развороте раскрытой книги. Лицо „Мадонны Магнifikат“ с тонкой и светлой кожей и утонченными чертами полностью соответствует культивируемому Боттичелли идеалу красоты. Маленький Иисус держит в руке гранат: множество зерен под твердой кожурой этого фрукта издавна символизировали сплочение

многих под началом одного — смысл аллегории весьма прозрачен. Изысканные линии рук персонажей образуют своеобразный круг, замыкающийся на венце Мадонны — этот ритм создает впечатление, что картина написана на выпуклой поверхности.



▲ Мадонна Магнifikат (Мадонна с Младенцем и пятью ангелами)

1481—1485;
диаметр 118 см
дерево, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция

Мадонна в лоджии (Мадонна с Младенцем и двумя ангелами)

1469; 100х71 см
дерево, темпера
Национальная галерея
ди Каподимонте,
Неаполь





Возвращение Юдифи — 1472

Ассирийская армия осадила иудейский город Ветилуй. Когда его жители уже готовы были сдаться, Юдифь, богатая и красивая вдова, придумала способ спасти их и отправилась со своей служанкой в стан врага. После нескольких дней ее пребывания там военачальник ассирийцев Олоферн был покорен ею и пригласил в свой шатер... Когда Олоферн уснул, Юдифь схватила меч, отсекла ему голову и, положив ее в мешок, вместе со служанкой вернулась в родной город. Обнаружение обезглавленного тела Олоферна привело ассирийцев в замешательство, и они обратились в бегство, преследуемые торжествующими израильтянами.

Боттичелли, подобно многим художникам, обращавшимся к этой библейской истории, иллюстрирует два ее ключевых эпизода — „Возвращение Юдифи с головой Олоферна“ и „Нахождение тела Олоферна“. „Возвращение Юдифи“ — непревзойденный образец мастерства Боттичелли в живописной интерпретации движения. Роберто Лонги в свое время восхищенно заметил: „Они идут — как танцуют, и ритм этого танца подчеркивается развевающимися на ветру платьями“. Искусствовед Лионелло Венгури (1885—1961) уточняет: „Линейный ритм здесь действительно очевиден и совершенен. Походка Юдифи кажется летящей, а ее поза является воплощением грации, создающей равновесие между стремительным шагом служанки, кстати, переданным довольно реалистично, и неподвижностью окружающей природы“. Вторая картина, „На-

хождение тела Олоферна“, поражает своим натурализмом — совершенно не свойственным стилю Боттичелли. В точной, почти скульптурной моделировке обнаженного тела снова прослеживаются черты живописной манеры Поллайоло. Зримое разделение композиционного пространства на передний и задний планы происходит за счет мастерского использования света и тени. Выражение глубокой скорби и безысходности, которые Боттичелли придал лицам верных слуг предводителя ассирийского войска, является лучшим доказательством возвышенного характера реализма мастера, основанного, прежде всего, на чувстве глубокого христианского сострадания. Целостность композиции, повышенное внимание к деталям и выразительные цветовые контрасты — вот основные черты ранней манеры художника Боттичелли, которые в полной мере проявятся в его будущих шедеврах.

▼ Нахождение тела Олоферна

1472; 31x25 см
дерево, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция

“ Представим себе искусство, которое является квинтэссенцией движения. Это было бы нечто такое, что соотносилось бы с формой примерно так же, как соотносятся музыка и речь. В искусстве передачи движения Боттичелли мог бы иметь достойных конкурентов где-нибудь в Японии или на Востоке, но только не в Европе! ”

Бернард Беренсон, 1896

◀ Возвращение Юдифи с головой Олоферна

1472; 31x24 см
дерево, темпера
Галерея Уффици, Флоренция



Портрет молодого человека с медалью — 1474

Портрет
молодого
человека
с медалью

1474; 57,5x44 см
дерево, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция

Этот один из наиболее известных портретов работы Боттичелли. До сих пор неизвестно, кем является этот юноша, одетый как типичный флорентийский мещанин, — все попытки установить его личность пока остаются без результата, хотя и существует по этому поводу множество гипотез. Одни исследователи видят в этом образе сходство с автопортретом художника с известной картины „Поклонение волхвов“, находящейся сегодня во флорентийской галерее Уффици. Другие считают, что портрет представляет Пьеро Медичи, сына Козимо Старшего, чей профиль изображен выгравированным на медали. Третьи выдвигают версию о том, что здесь запечатлен выдающийся скульптор и архитектор Микелоццо (1396—1472), который был автором этой медали. А между тем, не лишено оснований и предположение о том, что на портрете изображен золотых дел мастер Антонио Филиппеи — брат Сандро Боттичелли, создавший за свою жизнь множество медалей и знаков отличия для дома Медичи. И хотя спор историков искусства по поводу личности „юноши с медалью“ продолжается, большинство из них все же принимают последнюю из представленных нами версий. Немецкий историк искусства Аби Варбург (1866—1929) первым отметил у персонажей Боттичелли „особую мечтательную и спокойную красоту лица“, которую мы можем видеть и в „Портрете молодого человека с медалью“. Тот же Варбург обращает наше внимание на рисунок глаз юноши, особенно, зрачков — по его мнению, они не выражают ничего, что может рассказать нам о его отношениях с внешним миром — настолько этот взгляд отрешен от реальности и отражает лишь внутреннее состояние персонажа, и в этом смысле Боттичелли был настоящим новатором. Однако, если вернуться из загадочного мира человеческой психики в реальность и обратить внимание на задний план картины, придется, пожалуй, согласиться с мнением Леонардо да Винчи, считавшим, что „Боттичелли создавал достаточно посредственные пейзажи“, никак не связанные с самим портретом. Очевидно, художника гораздо больше занимал внутренний мир человека, чем окружающая его среда.

„Портрет Эсмеральды Брандини“ интересен, прежде всего, абсолютно нетипичным выражением лица героини. Исследователи — все как один — обращают наше внимание на ее искривленный легкой

усмешкой рот и хитрый взгляд: кажется, что женщина с трудом сдерживает смех. Этот портрет был написан немного раньше, чем „Портрет молодого человека с медалью“ и отличается от него не только атмосферой юношеского задора, но и пространственной организацией фона.

▼ Портрет
Эсмеральды
Брандини (или
Бандинелли)

1471; 65,7x41 см
дерево, темпера
Музей Виктории и
Альберта, Лондон





Поклонение волхвов — 1475

▼ Поклонение волхвов

1475; 111x134 см

дерево, темпера

Галерея Уффици, Флоренция





▲ Поклонение волхвов

1472; 50х136 см
дерево, темпера
Национальная галерея,
Лондон



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Боттичелли отдавал предпочтение светлому колориту, используя который нелегко добиться выразительной игры света и тени, поэтому пространство и фигуры мастер моделировал с помощью цвета, его нюансов, различных по силе тона оттенков, которые, по мнению Андре Шастеля, выглядят, как «эмаль, покрывающая формы, очерченные контуром». Эти оттенки создают впечатление разноцветной, переливающейся мозаики, что особенно заметно во флорентийской версии «Поклонения волхвов», где сосуществуют оранжевый и голубой, розовато-фиолетовый и серый.

Сцена поклонения трех волхвов новорожденному Иисусу является одной из самых популярных в искусстве Возрождения. Только Боттичелли написал целых пять картин, являющихся иллюстрациями этого евангельского эпизода! Одна из них является гордостью коллекции флорентийской галереи Уффици и интересна, прежде всего, тем, что на ней изображены представители клана Медичи, а также выдающиеся деятели искусства современной Боттичелли эпохи. Так, павшему на колени перед маленьким Иисусом царю (напомним, что в западноевропейской иконописной традиции волхвы представлялись в образах трех царей) художник придал черты Козимо Медичи Старшего (1389—1464), а молодой человек, опирающийся на меч (крайний слева) — не кто иной, как сам Лоренцо Медичи (1449—1492). Анджело Полициано (1454—1494) — филолог и поэт, канцлер флорентийской республики, изображен рядом с Лоренцо Великолепным, поскольку был его признанным фаворитом, а рядом с Полициано стоит философ Пико делла Мирандола (1463—1494) — один из величайших умов эпохи Возрождения. Крайним справа, в оранжевой накидке, Боттичелли изобразил себя...

Эта картина отличается, прежде всего, совершенной композицией, которая была задумана таким образом, чтобы создать впечатление единения божественной и мирской сфер. Художник достойно справился с воплощением этого замысла: Святое Семейство расположено сверху и по центру, а две группы верующих как бы устремляются к нему с двух сторон. Фигура Козимо Медичи является связующим звеном между земным и небесным мирами. Вазари в свое время писал: «Заслуживает восхищения многообразие способов передачи лиц — как молодых, так и старых свидетелей поклонения — и в каждом из них чувствуется мастерство кисти художника». Ему вторит и Роберто Лонги, отмечающий «остроту характеров, выразившуюся в лицах — нервных и ироничных, подобострастных и отрешенных», и считавший, что стремление Боттичелли к реализму сказывается здесь не только в обилии портретов его современников, но и в том, что «композиция строится больше в глубину, нежели на плоскости».

Картина «Поклонение волхвов», находящаяся сегодня в Лондоне, была написана несколькими годами раньше. Композиция построена на контрасте эмоциональных планов: суматохи и оживления толпы слева и торжественной умиротворенности справа, где расположилось Святое Семейство.

Фрески в Сикстинской капелле — 1481—1482

После чудовищного заговора 1478 года против братьев Джулиано и Лоренцо Медичи, в результате которого один был убит, а второй чудом спасся, отношения между кланом флорентийских правителей и семейством делла Ровере были весьма напряженными, поскольку стало известно, что за спинами насмных убийц стоял не кто иной, как Папа Римский Сикст IV (в миру Франческо делла Ровере). Однако Лоренцо Медичи, который был мудрым правителем и стремился к расширению экономических и культурных связей Флоренции, первым пошел на примирение с делла Ровере. В начале 1481 года Великолепный откликнулся на просьбу Папы и отправил лучших флорентийских художников (среди них и Боттичелли) в Рим расписывать стены новой „великой капеллы“ Ватикана, возведенной как раз по приказу Сикста IV и потому получившей название Сикстинской.

Французский писатель Стендаль (1783—1842) в своей „Истории итальянской живописи“ отмечал, что Папа „горячо желал для себя того блеска, каким окружил себя Лоренцо, и, высказывая собственные пожелания флорентийским художникам, неоднократно употреблял слова „слава“ и „на века“. (...) Чтобы противопоставить Новый завет Старому, свет — темноте, а реальность — аллегории, он придумал изобразить в капелле сцены из житий: с одной стороны — Моисея, с против-

Юность Моисея ▶

1481—1482; 348,5x558 см
фреска
Сикстинская капелла, Ватикан



▼ Очистление прокаженного (Юность Христа)

1481—1482; 345,5x555 см
фреска
Сикстинская капелла, Ватикан





“Боттичелли владел искусством рисунка в той же мере, в какой им владели флорентийские мастера четырнадцатого века”

Андреа Шастель

положной — Иисуса... Во фреске „Юность Моисея“ Боттичелли намеренно нарушает принцип линейной перспективы, касающийся единой точки схода для всего композиционного пространства, и, как следствие, лишает это пространство целостности, подчеркивая тем самым, что на фреске представлено несколько эпизодов из жизни Моисея, справа налево: Моисей убивает надзирателя-египтянина, оскорбившего еврея; убегает в землю Мидианскую; прогоняет грубых пастухов, не дававших дочерям мидианского священника напоить скот; помогает девушкам набрать воды; эпизод с неопалимой купиной; Моисей снимает обувь и говорит с Богом; подчинившись воле Господа, Моисей выводит свой народ из Египта.

Подобный прием „приумножения“ точек схода перспективы мы находим и во фреске „Юность Христа“, представляющей три эпизода искушения Иисуса Сатаной (в верхней части фрески, слева, по центру и справа), а также известную сцену очищения прокаженного (на переднем плане).

Андре Шастель обращает внимание на „оригинальную анимацию“ этих фресок и подчеркивает свойственное им „повествовательное напряжение“.

Весна

— ок. 1478—1482

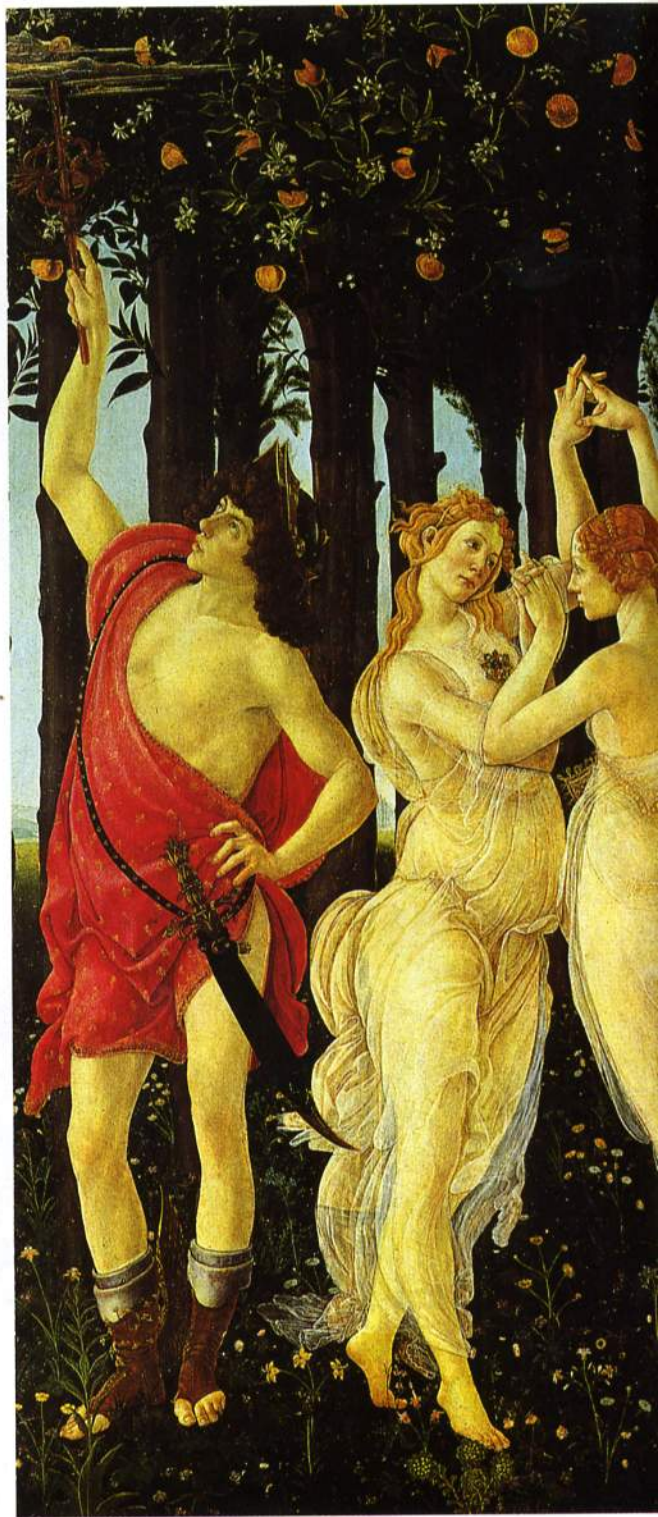
„Весна“ („Примавера“) — одно из известнейших произведений Боттичелли, картина необычайной красоты, в которой многие исследователи видят аллгорию Возрождения. Композиционное пространство оформлено по подобию театральных подмостков — с изысканными декорациями и тщательно выстроенными мизансценами. Искусство театра было очень популярно в эпоху Ренессанса и часто служило источником вдохновения для живописцев, поскольку, по словам немецкого критика Аби Варбурга, „было таким же зрелищным, как и живопись, однако представляло персонажей из плоти и крови, которых не нужно было специально „оживлять“... В 1893 году тот же Варбург провел фундаментальное исследование „Примаверы“, касающееся идентификации персонажей, присутствующих на картине и

Весна (Примавера)

ок. 1478—1482;
203х314 см
дерево, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция

▼ Весна (Примавера) (фрагмент)

ок. 1478—1482
дерево, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция



многозначности их жестов. „Венера, — писал критик, — королевски грациозная и стройная, появляется „на сцене“, утопающей в цветах, в самый разгар веселья, связанного с весенним пробуждением природы. Меркурий, вестник богов, жезлом своим разгоняет тучи, угрожающие покою сада. Купидон, с завязанными глазами, пускает воспламененную стрелу в одну из трех Граций“. К слову, фигуры танцующих Граций, символизирующих вечную молодость и красоту, до сих пор поражают своими утонченными очертаниями. Вентури отмечал по этому поводу: „Впервые резкая, определенная и изысканная линия полностью подчинила себе форму. Сложный ритм Граций является первым в искусстве Боттичелли примером того острого чувства линии, которое будет все возрастать в позднейшие годы“. Леон Баттиста Альберти (1404—1472) в своем трактате „О живописи“ советует как можно чаще использовать



мотив танцующих Граций, который по его мнению, полностью соответствует духу Ренессанса: „Я бы хотел чаще видеть этих трех сестер, которые держатся за руки (...) в просторных платьях без поясов: эти фигуры выражают апофеоз единения и свободолюбия“. Современники Боттичелли, выдающиеся гуманисты чинквиченто, усматривали сходство этой „весенней“ Венеры с Марией, Матерью Иисуса, что, в общем, было типично для философии той эпохи, основанной на глубокой связи античности и христианства. Сцена справа представляет собой иллюстрацию к известной истории, рассказанной в „Метаморфозах“ римским поэтом Овидием (43 до н. э. — ок. 17 н. э.), творчество которого было весьма популярно в XV веке. Бог ветра Зефир полюбил нимфу Флору, женился на ней, а в качестве свадебного подарка превратил ее в богиню Весны, наделив чудесной властью над цветами.

**Весна
(Примавера)
(фрагмент)**

ок. 1478—1482
дерево, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция



Рождение Венеры — ок. 1482—1485

▼ Рождение Венеры

ок. 1482—1485; 172,5x278,5 см

холст, темпера

Галерея Уффици, Флоренция



Большинство картин Боттичелли с изображением обнаженных женщин, о которых упоминает Вазари в „Жизнеописаниях...“, погибли еще при жизни художника в религиозных пожарищах времен Савонаролы. „Рождение Венеры“ уцелело просто чудом. Неизвестно, кто и по какому поводу заказал Боттичелли эту картину, и почему она написана на холсте. Достоверно известно лишь то, что с середины XVI века работа находилась на вилле Каstellio, принадлежавшей в то время Лоренцо ди Пьерфранческо из рода Медичи — кузену Лоренцо Великолепного. Лоренцо ди Пьерфранческо был учеником Марсилио Фичино — выдающегося

философа эпохи Возрождения, переработавшего учение Платона и мистические идеи поздней античности в соответствии с христианским учением. Содержание „Рождения Венеры“ интерпретируется учеными по-разному и часто связывается с классической поэзией Горация и Овидия. Но большинство специалистов считают, что идея этой картины отражает именно идеи Фичино, нашедшие свое поэтическое воплощение в стансах Анджело Полициано. Творчество Полициано восхищало и вдохновляло многих художников, включая Рафаэля и Микеланджело... На картине запечатлено не столько само рождение богини, сколько момент, когда она достигает берега. Ее встречает одна из трех Граций, поскольку именно Грации, чьи фигуры обычно украшались розами и миртом — эти растения обвивают женскую фигуру и на картине Боттичелли — соткали красную мантию, дабы прикрыть обнаженное тело Венеры. В поэме Полициано „Стансы к турниру“ находим следующие строки: „Девушка божественной красоты / Колышется, стоя на раковине, / Гонимая к берегу сладострастными Зефирами, / И Небеса любуются этим зрелищем“. В этом шедевре Боттичелли прекрасно изобразил порыв ветра, развевающий волосы Венеры и ткань накидки. Аби Варбург обращает внимание на удивительно достоверное представление складок платья Грации: „Под платьем, облегающим ее фигуру, совершенно точно угадывается форма бедер; а от колена ткань свободно струится, образуя невероятное количество сложных изгибов“. И дальше, говоря уже о волосах Венеры, Варбург восхищается: „Тяжело ниспадающие волосы собраны в тугой пучок, и лишь отдельные, спирально закрученные пряди свободно разлетаются по ветру, а та, что обвивает шею героини, изображена особенно тщательно — вплоть до выплывания каждого волоска“. И наконец, следует отметить утонченную цветовую гамму картины: тело Венеры цвета опала размещено на фоне голубого неба и лазурной воды в светлых тонах, подчеркнутых блеском позолоты.



▲ Рождение Венеры (фрагмент)

ок. 1482—1485; 172,5x278,5 см
холст, темпера
Галерея Уффици, Флоренция

История Настаджио дельи Онести — 1483

После возвращения из Рима, где он работал над оформлением Сикстинской Капеллы, Боттичелли получает очередной заказ от Лоренцо Медичи. Художнику предстоит изобразить четыре ключевых эпизода истории о Настаджио дельи Онести из „Декамерона“ Боккаччо (1313—1375). Лоренцо Великолепный пожелал украсить этими картинами супружескую спальню своего родственника Джаноццо Пуччи и его невесты Лукреции Бини — в качестве подарка ко дню их свадьбы, торжественная церемония которой должна была состояться под патронатом флорентийского правителя.

Новелла Боккаччо начинается словами: „Любезные дамы, как в вас восхваляют сострадательность, так божественное правосудие строго мстит вам за жестокость“. Настаджио дельи Онести был страстно влюблен в девушку из рода Траверсари. Он „расточал свои богатства“, но взаимности добиться не мог. После очередного отказа возлюбленной безутешный юноша бродит по лесу близ Равенны (фигура слева в первой сцене, изображенной Боттичелли) и неожиданно становится свидетелем ужасающего зрелища: обнаженная девушка, преследуемая сворой псов, убегает от вооруженного рыцаря, несущегося за ней на коне. Настаджио пытается прийти ей на помощь (вторая фигура в первой сцене), но рыцарь останавливает его криком: „Не мешайся, Настаджио, дай псам и мне исполнить то, что заслужила эта негодная женщина“. Во второй сцене рыцарь убивает девушку, а ее сердце бросает голодным псам. Пораженный На-



▲ История
Настаджио
дельи Онести:
Сцена первая

1483; 83x138 см
дерево, темпера
Прадо, Мадрид

◀ История
Настаджио
дельи Онести:
Сцена третья

1483; 84x142 см
дерево, темпера
Прадо, Мадрид



“ Боттичелли пользуется каждым удобным случаем, чтобы продемонстрировать свое мастерство рисовальщика: длинные волосы, тонкие складки платья или развевающаяся на ветру накидка — все это лишь повод для того, чтобы при помощи каллиграфически точного рисунка создать танцевальный ритм движения фигур ”

Мария Репинская

стаджио узнает, что этот рыцарь — его давний предок, который при жизни так и не добился взаимности от любимой и покончил жизнь самоубийством. „Немного прошло времени, — рассказывает рыцарь, — как эта женщина скончалась и за грех своего жестокосердия осуждена была на адские муки: судилось ей бежать от меня, а мне преследовать ее как смертельного врага; и сколько раз я настигаю ее, столько же раз этой шпагой, которой я убил себя, убиваю ее. И не много проходит времени, как она, по решению господнего правосудия и могущества, воскресает, и снова начинается мучительное бегство, а собаки и я преследуем ее“. Третья сцена представляет пир, который устроил Настаджио в честь своей возлюбленной — втайне надеясь, что, став свидетельницей жестокой расправы, она испугается и согласится выйти за него замуж. Расчет оказался верным: четвертая сцена изображает свадебный пир Настаджио дельи Онести и дочери Паоло Траверсари... А все-таки Лоренцо Великолепный и вправду был остроумным человеком и большим оригиналом: выбор именно этого сюжета для оформления супружеской спальни наверняка порадовал счастливых молодоженов...

Венера и Марс — 1483—1485

Тему этой картины Боттичелли позаимствовал, очевидно, из астрологической доктрины Марсилио Фичино: ученого-гуманиста, как и многих его современников, волновали проблемы взаимодействия планет. По другой версии, эта картина является аллегорическим воплощением любовной связи Джулиано Медичи и Симонетты Веспуччи. Некоторые исследователи также предполагают, что „Венера и Марс“ иллюстрирует популярную в то время теорию философа Пико делла Мирандола о „согласии противоположностей“. И действительно: Венера — богиня Любви, Марс же — бог Войны. Атмосферу покоя и умиротворенности, пронизывающую представленную сцену, не нарушает даже игра шаловливых маленьких сатиров — воплощения желания и разврата, пытающихся разбудить спящего Марса.

Композиции присуще совершенное равновесие, опреде-

ляемое почти симметричным расположением фигур Венеры и Марса, а также длинным копьем в руках сатиров, подчеркивающим горизонтальный формат картины. Кроме этого, специалисты отмечают исключительно удачную светотеневую моделировку лица Марса и мастерскую передачу фактуры тканей.

Картина „Афина Паллада укрощает кентавра“, хранящаяся сегодня в галерее Уффици, изначально находилась в коллекции Медичи, о чем свидетельствует инвентарная книга дворца Виа Ларга. Мнения критиков по поводу этой картины разделились: одни видят в ней философский подтекст, другие — политический.

В соответствии с философскими воззрениями Марсилио Фичино, утверждавшего, что „зверь в нас — это инстинкт, а человек в нас — это разум“, Афина Паллада могла бы олицетворять тот самый Разум, который одерживает

▼ Венера и Марс

1483—1485; 69x173 см
дерево, темпера
Национальная галерея,
Лондон



победу над низменными инстинктами, символом которых выступает кентавр — получеловек-полуживотное...

Сторонники же „политической“ версии считают „Палладу и кентавра“ аллегорией дипломатических достижений Лоренцо Великолепного, который в период острого конфликта с Папой Сикстом IV в 1478 году обеспечил безопасность Флоренции, подписав договор о перемирии с королем Неаполя. В этом контексте типичный неаполитанский пейзаж, изображенный на дальнем плане, выглядит вполне обоснованно — так же, как и сами персонажи: Афина Паллада, чью одежду украшают одиночные или сцепленные по три и по четыре кольца с алмазами (эмблема дома Медичи), держит в руке традиционное флорентийское оружие — алебарду и символизирует власть и влияние правящего клана Флоренции; кентавр же олицетворяет собой поверженное папство.

**Афина Паллада
укрощает
кентавра**

ок. 1482; 207х148 см
холст, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция



Благовещение — 1489

Тема Благовещения весьма популярна в искусстве итальянского Ренессанса.

Многие мастера — в их числе и Боттичелли — обращались к ней по несколько раз. Картину, написанную мастером в 1489 году, отличает особое драматическое напряжение запечатленного момента, основанное на необычном изображении Девы Марии. Будущая Богоматерь воспринимает Благовест как должное — спокойно и с достоинством; ее лицо не выражает ни испуга, ни традиционного смущения, а поза — не подобострастна и смиренна, а свободна и даже игрива. Сцена происходит у окна, открывающего вид на

“О некоторых его персонажах можно было бы сказать, что мгновение назад они очнулись ото сна и теперь удивляются тому, что оказались в реальном мире, более всего на свете желая вернуться в мир сладких грез”

Аби Варбург, 1893

типичный тосканский пейзаж, который довольно часто встречается на картинах Боттичелли.

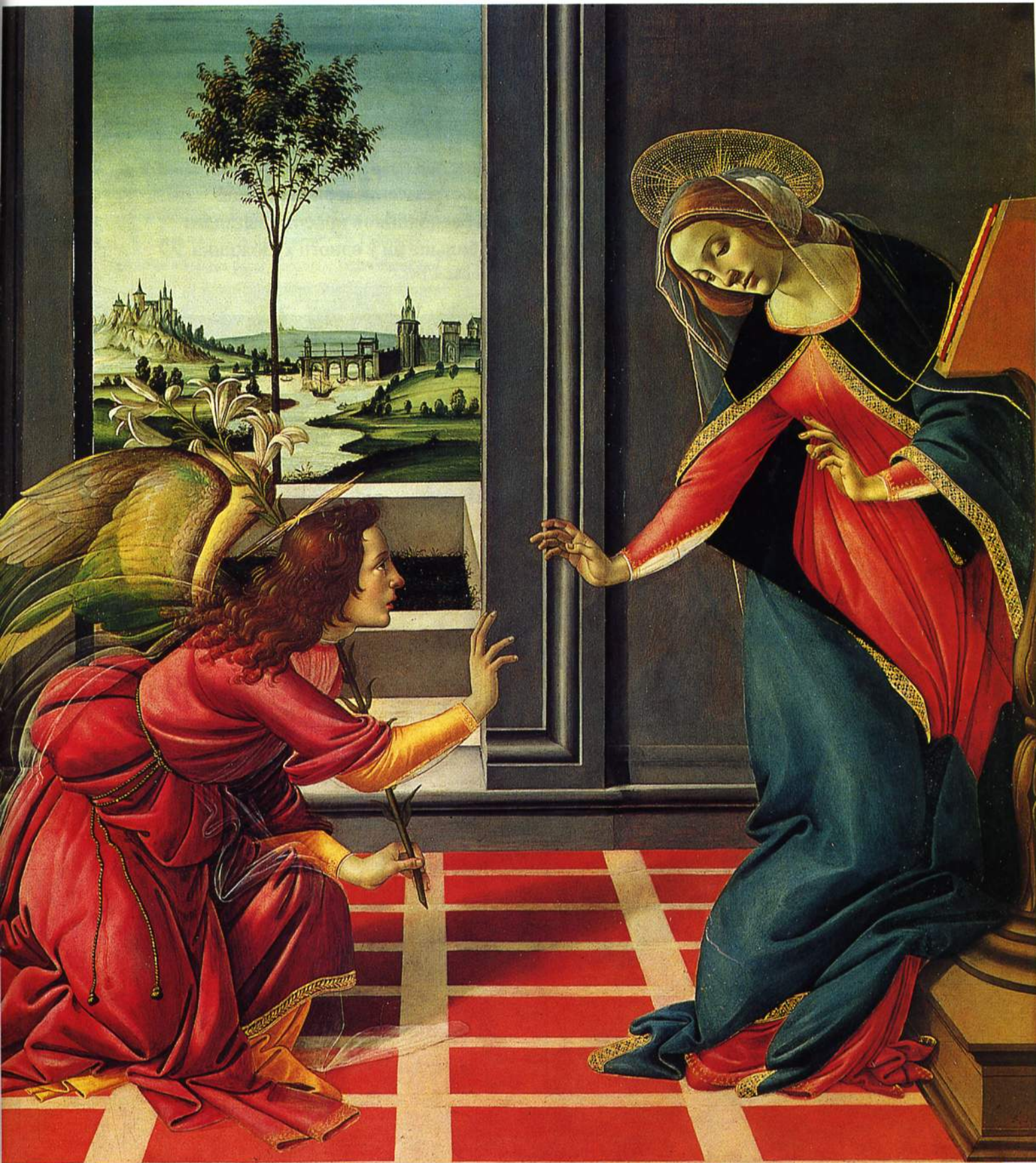
„Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами“ украшала алтарь святого Варнавы в одной из не сохранившихся до нашего времени флорентийских церквей. Сам святой Варнава изображен рядом со святым Августином и Екатериной Александрийской — слева от трона. Справа мы видим святых Игнатия и Иоанна Крестителя, а также архангела Михаила. Образы всех святых отличаются исключитель-

ной самобытностью и выразительностью, но наибольшее восхищение критиков вызывают святая Екатерина Александрий-



◀ Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами

1483—1490; 268х280 см
дерево, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция



ская и Иоанн Креститель. Первая излучает „потасенную страсть“, из-за чего в ней больше жизни, чем даже в знаменитой Венере; второй являет собой одно из наиболее глубоких и наиболее человечных изображений в искусстве всех времен. Сосредоточенные лица персонажей (во многом, из-за общего яркого и насыщенного колорита картины) пока еще не производят впечатления суровости, которым будут отмечены работы позднего периода творчества Боттичелли.

▲ Благовещение

1489; 150x156 см
дерево, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Известно, что Боттичелли в юности много работал как гравер, и знание этой техники очень повлияло на формирование его живописной манеры, отличительной чертой которой стал исключительно точный рисунок. Любовь мастера к четким контурам, в основе которых лежит тонкая, уверенная линия, особенно отчетливо проявляется в изображении одежды архангела Гавриила в „Благовещении“ из Уффици, где художник превращает множественные, тщательно выписанные складки в гармоничную форму струящейся ткани.

Клевета — ок. 1495

“ Ах! Боттичелли! Элегантность и изысканность страстей,
глубокое сострадание и стремление к блаженству!
Человеческая душа в этой беспокойной красоте выглядит
обнаженной — этого нет больше ни у одного художника ”

▼ Клевета

ок. 1495; 62х91 см
дерево, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция

Эмиль Золя, 1896



В этом небольшом произведении Боттичелли создает свою версию легендарной картины Апеллеса (вторая пол. IV века до н.э.), не сохранившейся, но описанной во многих источниках. Речь идет об аллегории „Клевета“, созданной античным художником в память о том, как некий злоумышленник оклеветал его перед царем Птоломеем I Сотером. Во времена Боттичелли эта история была на слуху благодаря сочинению греческого писателя-сатирика Лукиана (ок. 125—ок. 192 н.э.) „О клевете“ (De Calumniā), в котором аллегория Апеллеса была описана в мельчайших подробностях: „Справа на троне сидит царь Мидас с длинными

Мистическое Рождество

1500; 108,5х75 см
холст, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция



ослиными ушами, в которые коварно и назойливо нашептывают что-то Подозрительность и Неведение. Мужчина в рубище, олицетворяющий собой Злобу, держит за руку Клевету, которую заботливо обхаживают Зависть и Ложь. Поверженная, оклеветанная жертва молит о пощаде. Чуть дальше стоит Раскаяние — в облике дряхлой старухи в просторном черном плаще, капюшон которого почти полностью скрывает ее взгляд, обращенный к Истине — молодой обнаженной женщине, многозначительным жестом указывающей место расположения Справедливости, которая не спешит на помощь жертве и не принимает участия в событиях“. „Клевета“ — типичная светская работа, пропитанная морализаторским духом, — свидетельствует об изменении стиля Боттичелли во второй половине девяностых годов XV века. Как отмечает Андре Шастель, „рисунок здесь непонятен и запутан — почти размыт, но все-таки соответствует нереальной атмосфере картины“.

„Мистическое Рождество“ — единственная подписанная и датированная работа Боттичелли. Наверху картины читаем: „Эта картина была написана в конце 1500 года во время беспорядков в Италии, мною, Алессандро, в тот период, когда... Сатана царствовал на земле три с половиной года“. Очевидно под „беспорядками“ следует понимать политические катаклизмы, сотрясавшие Центральную Италию после смерти Лоренцо Великолепного — в частности, жестокие военные кампании Чезаре Борджиа. Интонация надписи, как и иконография картины, поражающая архаичностью приемов и отсутствием чувственной красоты, типичной для более ранних работ Боттичелли, — вне всяких сомнений отмечены влиянием апокалиптических идей Савонаролы.

Боттичелли, или Тревожная красота

Боттичелли является самым нетипичным художником итальянского Ренессанса. В эпоху научного подхода к живописи, когда возникает повышенный интерес к изучению принципов перспективы, этот художник уделяет особое внимание выражению чувств. Боттичелли можно назвать певцом красоты человеческой души — красоты, окутанной легкой дымкой едва уловимой тревоги.

В опубликованной в 1893 году монографии, посвященной жизни и творчеству Боттичелли, известный немецкий искусствовед Аби Варбург подчеркивал, что „в работах флорентийского художника Боттичелли, под влиянием золотых дел мастера Боттичелли, все предметы обретают четкие контуры“. Тот факт, что в молодости Боттичелли учился ювелирному ремеслу, повлиял впоследствии на формирование его самобытного стиля, для которого были характерны четкий рисунок и пристальное внимание даже к самым мелким деталям.

УЧЕНИК ЗОЛОТЫХ ДЕЛ МАСТЕРА

Во второй половине XV века золотых дел мастерам часто приходилось выполнять, кроме прочего, граверные работы, которые — так же, как и ювелирные, — отличаются тонкостью исполнения, основанной на совершенной точности движений. Внутри цеха бытовало мнение, что форма по-настоящему выразительна лишь тогда, когда безупречны ее очертания, ибо истинная красота должна быть лаконичной, основанной исключительно на четкости линий. Поэтому мастера не особо усердствовали с поиском каких-либо специальных эффектов, считая их ненужными излишествами. Мо-

лодой Боттичелли в целом придерживался того же мнения, и, как отмечал Андре Шастель, „в его живописных работах всегда главенствовала линия, и своих персонажей он наделял совершенными профилями и четкими очертаниями фигур, а их наряды украшал разнообразными графическими узорами и орнаментами“. „Портреты работы Сандро снискали такую популярность именно потому, — продолжает Шастель, — что были выполнены в стиле, далеком от традиционной помпезности и тяжеловесности, и всегда выглядели свежо и в высшей степени „человечно“.

Рано сформировавшиеся художественные предпочтения Боттичелли, вероятно, послужили причиной его восторженного отношения к искусству фра Филиппо Липпи, стиль которого отличался особой тщательностью исполнения рисунка — вплоть до малейшей детали. Считая Липпи своим учителем, Боттичелли со временем превзойдет его именно в плане „чистоты“ рисунка. Сандро не увлекается светотеневой моделировкой фигур, как, к примеру, Вероккио, и не выбивает формы до предела, как это делает Антонио дель Поллайоло (ок. 1433—1498). Боттичелли удастся остаться в числе очень немногих художников итальянского Ренессанса, не считавших скульптуру достойной быть источником вдохновения для живописца.





◀ Фра Филиппо Липпи: **Мадонна с Младенцем**

1465; 115x71 см
Дворец Медичи-Риккарди, Флоренция

Влияние манеры фра Филиппо Липпи, и в частности, точность и выразительность линии, проявляется во многих работах Боттичелли

▼ Пьеро дель Поллайоло: **Воздержание**

1469; 167x88 см
Галерея Уффици, Флоренция

Искусство признанного живописца Поллайоло вдохновляло Боттичелли



ХУДОЖНИК ЧУВСТВ

Боттичелли мало интересуют разного рода эстетические новшества и преобразования в искусстве — в этом еще одно его отличие от большинства современников. Мастера не волнует ни проблематика перспективы, ни поиск наиболее удачных способов представления природы в целом. Известный новатор Леонардо да Винчи (1452—1519) довольно язвительно отзывался о нежелании своего коллеги поучаствовать во всеобщих творческих исканиях. „Наш Боттичелли, — писал он, —

наверное, считает, что достаточно бросить в стену пропитанную красками губку — и образуется пятно, в

котором сам собой появится красивый пейзаж“. Леонардо, всегда и во всем ставившему

во главу угла науку, очевидно, трудно было понять, что интересы художника могут лежать совсем в другой плоскости. Боттичелли привлекает, прежде всего, сложный и разнообразный мир человеческих переживаний. Многие его картины, не являющиеся портретами по определению, являются таковыми по сути, поскольку представляют собой галерею человеческих образов, каждый из которых глубоко индивидуален — взять, к приме-

ру замечательные иллюстрации Боттичелли к „Божественной комедии“ Данте. И дело здесь не во внешних чертах отдельных персонажей, а во внутреннем психологизме работы в целом. Прекрасные лица персонажей Боттичелли могут выражать целую гамму чувств, однако общим для всех является ощущение смутного беспокойства. Мария с нежностью и бесконечной любовью склонилась над маленьким Иисусом — но при этом кажется, что она вот-вот заплачет;



◀ **Последнее чудо и смерть святого Зиновия**

ок. 1500; 66x186 см
Национальная галерея, Дрезден

Даже в последних работах Боттичелли проявляется его мастерство в передаче движения

▶ **Данте и Беатриче: иллюстрация к „Божественной комедии“ Данте**

ок. 1480; тушь, перо
Национальная библиотека, Париж

Боттичелли был горячим поклонником творчества Данте Алигери и проиллюстрировал некоторые эпизоды из его „Божественной комедии“



Венера, прекрасная и утонченная, появляется из раковины, подобно дорогой жемчужине, — а взгляд ее полон тревоги... Специалисты считают, что с точки зрения психологизма, картины Боттичелли практически не имеют себе равных в искусстве эпохи Ренессанса. Практически — потому что был еще Перуджино (1448—1523), который также был наделен талантом весьма убедительно передавать с помощью кисти и красок малейшие нюансы внутреннего состояния человека...

Чаще всего сцены, изображаемые Боттичелли, погружены в атмосферу отрешенной грусти и ме-

“ Это был единственный итальянский художник, который действительно понял Данте, единственный, кто постиг тайны мифологии и высшую мудрость христианства, одинаково легко справлявшийся и с образом Венеры, и с образом Мадонны. Он — самый великий ремесленник среди художников, и самый великий художник среди ремесленников ”

Джон Рёскин

ланхоличной созерцательности — в этом исследователи усматривают явное влияние философских воззрений гуманиста Марсилио Фичино, одного из величайших умов эпохи, первого директора Флорентийской Академии, созданной Лоренцо Медичи. „Достоинство человека, одаренного способностью к познанию и свободной волей, — писал Фичино в одной из своих работ под названием „De Vita“ („О жизни“), — в его божественном происхождении, в бессмертии души, в способности на высшей ступени созерцания к слиянию с Богом“. Таким образом, созерцание земной красоты Фичино рассматривал как ступень к высшему мистическому созерцанию, поэтому его взгляды разделяли, в первую очередь, люди созерцательного склада, а Боттичелли, без сомнения, относится к их числу. В своих работах, по определению Андре Шастеля, „он, используя минимум выразительных средств, стремился передать то сознательное или полусознательное устремление души ввысь, которое очищает все в своем движении“.

ХУДОЖНИК ДВИЖЕНИЯ

Боттичелли умеет точно представить движение и „оживить“ изображенные фигуры. Развевающиеся на ветру волосы, летящие листья, струящиеся ткани — с необычайной старательностью художник выписывает любую мелочь, которая может придать представленной сцене динамику. Боттичелли следует советам Леона Баттисты Альберти, изложенным известным архитектором и теоретиком искусства в его фундаментальной работе „О живописи“: „Художник должен стремиться к тому, чтобы при дуновении ветра ткань одежды не только развевалась, но и облегла фигуру, подчеркивая ее очертания“.

Казалось бы, движение и открытость „всем ветрам“ не соответствуют атмосфере меланхолического созерцания, которой больше подходит неподвижность и замкнутость. Однако, по мнению Варбурга, в том-то и состоит „огромная заслуга Боттичелли перед изобразительным искусством:



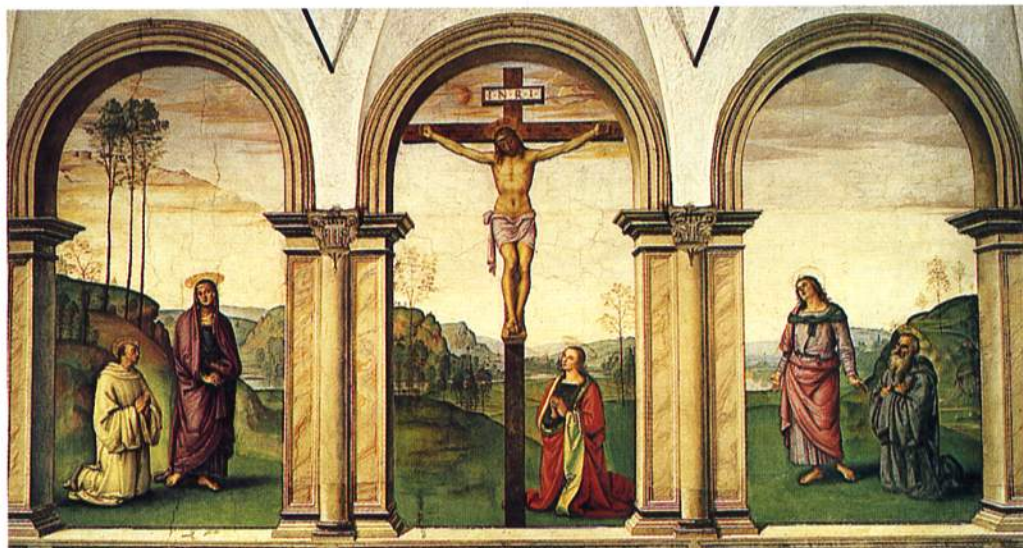
▲ Филиппино Липпи: Видение святого Бернарда

ок. 1485; 208х195 см
дерево, масло
Собор Бадиа, Флоренция

▲ Синьорелли: Бичевание Христа

1475; 80х60 см
дерево
Пинакотека ди Брера, Милан

В отличие от Луки Синьорелли, Боттичелли в своих работах избегает экзальтации



◀ Перуджино: Распятие

1496; 480х812 см
фреска
Церковь Санта Мариа Маддалена деи Пацци, Флоренция

Боттичелли и Перуджино объединяет стремление передать сложные внутренние переживания своих персонажей



ПОД ЗНАКОМ ЭМОЦИЙ

Во Флоренции был, пожалуй, всего один всеми признанный художник, который так и не нашёл себе приличного состояния — это Боттичелли. Вазари утверждает, что „мастер много зарабатывал и слишком много тратил“, поэтому на старости лет остался практически без гроша и последние годы жизни находился на иждивении у родственников. Творчество Боттичелли оказывается в тени искусства Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело... И только в работах Филиппино Липпи можно заметить некоторые признаки влияния манеры его учителя Боттичелли. После почти ста лет забвения, в конце XVI века, творчество Боттичелли снова обретёт своих почитателей: в искусстве наступит эра маньеризма.

он существенно упростил изображение людей, переживающих накал страстей, и, изображая движение „созерцателя“, он стремился подчеркнуть, что всякие внутренние переживания имеют внешние причины, а значит, приходя извне, должны вовне и возвращаться“. Художнику чужд пафос страданий, он изображает чувства необычайно сдержанно, если не сказать — изысканно, неизменно оставляя лица своих персонажей прекрасными, а позы исполненными достоинства — в отличие от многих своих современников, отдающих предпочтение чрезмерной аффектации. Так, к примеру, лица персонажей Лука Синьорелли (1445—1523) часто искажены гримасами ужаса и гнева, боли и горя, а их позы кажутся излишне патетичными и временами даже надуманными. В XIX веке английские художники-прерафаэлиты будут восхищаться утонченной красотой персонажей Боттичелли и позаимствуют у него лаконичную манеру изображения человеческих чувств.

БОТТИЧЕЛЛИ В МУЗЕЯХ МИРА

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ • Лувр, Национальная библиотека

ИСПАНИЯ

ГРЕНАДА • Капелла де лос Рейес
МАДРИД • Прадо

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Государственный музей
ДРЕЗДЕН • Национальная галерея,
Государственный музей искусств
МЮНХЕН • Старая пинакотекка

РОССИЯ

МОСКВА • Музей им. Пушкина

США

БОСТОН • Музей Изабеллы Стюарт-Гарднер
КЭМБРИДЖ (Массачусетс) • Художественный музей Фогг
ФИЛАДЕЛЬФИЯ • Музей искусств
НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен
ВАШИНГТОН • Национальная галерея

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЛОНДОН • Национальная галерея, Музей Виктории и Альберта, Галерея института Куртолда

ИТАЛИЯ

БЕРГАМО • Академия Каррара
ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Уффици, Галерея Палатина, Церковь Оньиссанти
МИЛАН • Музей Польди Пеццолли, Пинакотекка Амброзиана
НЕАПОЛЬ • Национальная галерея ди Каподимонте
РИМ • Сикстинская капелла, Галерея Палластини



▲ Верроккио: Мадонна с Младенцем

ок. 1470—1480; 86х66 см

рельеф, дерево

Госпиталь Санта Мариа Нуова, Флоренция

Подобно Леонардо да Винчи и Гирландиаю, Боттичелли совершенствовал профессиональные навыки в мастерской Верроккио

БОТТИЧЕЛЛИ (1445–1510)

Сандро Боттичелли сегодня считается одним из самых великих европейских художников. Но так было не всегда: имя этого живописца в течение долгого времени было предано забвению, и маньеристы в конце XVI века, а затем художники-прерафаэлиты в XIX веке заново открыли миру его творчество. Бесспорными достоинствами работ Боттичелли являются изумительная точность

рисунка, основанная на четкости линии, и благородная красота персонажей, а отличительной чертой его стиля считается мастерское владение приемами, позволяющими передать внутреннее состояние человека. Именно Боттичелли называют самым проницательным исследователем человеческой психики не только периода чинквиченто, но и всего итальянского Возрождения.



Мадонна ▲
с гранатом

1487; диаметр 143,5 см
дерево, темпера
Галерея Уффици, Флоренция

