

# Альбом



В.Д. Дажина

## Боттичелли и Флоренция его времени

*О как молодость прекрасна,  
Но мгновенна. Пой же, смейся!  
Счастлив будь, кто счастья хочет!  
И на завтра не надейся!*

Лоренцо Великолепный

**И**сторический оптимизм раннего Возрождения, с его верой в укрепленную творческую энергию личности, в обновление жизни, ее преобразование в соответствии с гуманистическими идеалами, еще был жив во второй половине XV века, являясь важной составной частью флорентийской культуры времени правления Лоренцо Великолепного (1469–1492). Чем ближе подходил к концу XV век, тем острее ощущались надвигающиеся перемены, в муках разрушения и в столкновении противоречий рождался век новый. Рационализм раннего кватроченто, опиравшийся на веру в разум и совершенство человеческой природы, отступал на второй план под натиском религиозного мистицизма, связанного с ожидаемым 1500 годом.



Дж. Цокки. Собор и баптистерий с процессией в праздник Тела Господня. 1744

Преклонение перед античностью, энтузиазм ее изучения, гедонизм эпикурейства и культ красоты как преобразующей мир силы сменились стремлением вернуться к утраченным основам христианской морали и церковного вероучения, попыткой примирить античность и христианство.

Время правления Козимо Медичи Старшего и его внука Лоренцо Великолепного обычно ассоциируется с апогеем и прекрасным эпилогом в развитии культуры раннего Возрождения в городе на Арно. Стараясь сохранить стабильность власти и укрепить авторитет рода Медичи в глазах сограждан, сначала Козимо, а затем Лоренцо Великолепный щедро покровительствовали искусствам. Но, как верно заметил в свое время П.П. Муратов, знаток Италии и автор знаменитой книги «Образы Италии», в период правления Лоренцо Великолепного «уже иссяк источник, питающий жизнеспособные силы эпохи, — чувство будущего»<sup>1</sup>. Кто знает, возможно, современники ощущали эту потерю. Мужественность и гражданская доблесть, добродетели сильных характеров, сменились неуверенностью и душевным беспокойством. В поисках точки опоры современ-

ники Боттичелли обратились к мистике и суевериям, к астрологии и каббале. На этом фоне гневные пророчества и проповеди доминиканского священника Джироламо Савонаролы падали на подготовленную почву, давая обильные всходы. Внутреннее беспокойство вылилось в истерию покаяния, прежние увлечения воспринимались горожанами греховными отступлениями от истинной добродетели. Казалось, что история повернулась вспять, псалмы — вместо карнавальных песен, речи о смирении — вместо гуманистических диалогов о любви.

Смерть Лоренцо Великолепного в 1492 году словно прорвала плотину: сдерживаемые страсти вырвались, сметая на своем пути привычный порядок вещей. Нашествие французов, грозившее Флоренции разорением, воспринималось современниками как сбывшиеся пророчества доминиканца, а изгнание Медичи из города в 1494 году и установление теократической республики казалось флорентинцам спасением и обретением долгожданной свободы. Разочарование, как и прозрение, наступило очень скоро. В 1498 году Савонарола вместе с двумя своими сподвижниками был казнен как

еретик. Одни восприняли его смерть как избавление, другие — как предательство. Чувство вины смешалось с чувством горечи и утраты. Так в смуте, душевном смятении, ощущении растерянности и бессилия заканчивался XV век — век оптимистических надежд на обновление, идиллической мечты о возрожденном «золотом веке».

Вряд ли какой-то другой художник Флоренции конца XV века смог бы столь же полно выразить духовное брожение своей эпохи, как это сделал Сандро Боттичелли. Как замечательно подметил П.П. Муратов, он «разделил судьбу своего города и своего народа»<sup>2</sup>. Расцвет творчества Боттичелли, вершина в развитии его незаурядного таланта совпали со счастливым периодом правления Лоренцо Великолепного, его сонетами, стансами друга Медичи, придворного поэта и гуманиста Анджело Полициано, философскими диспутами неоплатоников, искренним и страстным увлечением античностью.

Время Савонаролы резко изменило тональность искусства художника, стало для него временем утраченных иллюзий, разбитых надежд и забвения. По словам английского историка культуры У. Патера, Боттичелли принимал то, что отвергал Данте как недостойное ни ада, ни рая, — тот срединный мир, в котором живут люди, «не принимающие участие в великой борьбе и не решающие великие судьбы, но совершающие великие отречения»<sup>3</sup>.

Алессандро ди Мариано ди Ванни Филиппеппи, прозванный Боттичелли (от итальянского слова, означающего «бочоночек»; так прозвали старшего брата, ставшего главой семьи после смерти отца, позже это прозвище распространилось на остальных братьев), родился в семье кожевника в 1445 году. Он вошел в искусство Флоренции в 1472 году, когда вступил в Братство Св. Луки и получил право на самостоятельное творчество. До этого времени он прошел начальную выучку у золотых дел мастеров, совершенствовал свое искусство у Фра Филиппо Липпи, испытал плодотворное влияние Антонио Поллайоло и особенно скульптора Андреа Верроккьо, в мастерской которого работал в качестве помощника. Общение с ведущими художниками Флоренции помогло Боттичелли утвердиться в своем выборе, найти свое место в современном ему искусстве.

Новаторский энтузиазм художников раннего Возрождения, указавший искусству новые пути, сменился относительно ровным развитием стиля. Повсеместное овладение основами научной пер-

спективы, знание законов оптики, изучение анатомии, точность рисунка в соединении с пластической передачей объема посредством светотени грозили уподобить искусство реальности, стереть грань между воображаемым и видимым миром. Реакцией на натурализм, формальные эксперименты, на выхолощенное следование выработанным в начале века приемам стали поиски в двух основных направлениях. Одно из них пошло по пути расширения возможностей рассказа, обогащения сюжетных картин, или, как их называли итальянцы, «историй», как можно большими подробностями, что уподобляло фрески и полотна современным хроникам. Второе обратилось к умозрительному столкновению реального или воображаемого мира, к постижению реальности через поэтическое вдохновение, то есть к тому, что сближало искусство и поэзию.

Последняя тенденция нашла свое выражение в искусстве Сандро Боттичелли. В основе его поэтики лежало вдохновение, или, как его понимали неоплатоники, неистовство — свойство человеческого духа, сближающее акт творчества с одержимостью религиозного экстаза, с тем возвышенным томлением души, которое является отражением ее сверхъестественного бытия. Боттичелли — мечтатель и тонкий лирик, по своему дарованию скорее хореограф, чем драматург: сильные, героические страсти чужды его поэтическому гению и его натуре. Для воплощения созданных его воображением образов он прибегает к иносказанию, метафоре, символу. Реальность и воображение, сливаясь, образуют хрупкий, как бы тающий, готовый исчезнуть мир, полный необъяснимого внутреннего волнения.

Живопись Боттичелли воздействует на зрителя глубоко эмоционально, побуждая его к созерцанию и размышлению. На новом витке истории, обогащенный опытом экспериментов начала века, Боттичелли, порывая с рационализмом их метода, приходит к освобождению эмоциональной энергии, что роднит его искусство с готикой и романтиками XIX века. В его произведениях, таких чарующих и трепетных, отразилась растерянность личности перед лицом истории, не подвластной желаниям и не оправдывающей надежд.

Расцвет творчества Боттичелли совпал с апогеем могущества Медичи. Именно в конце 1470 — начале 1480-х годов он создал лучшие свои произведения: «Поклонение волхвов» (1476–1477), «Весна» (1477–1478), «Рождение Венеры» (1483–1484) и «Венера и Марс» (1483).

<sup>2</sup> Муратов П.П. Образы Италии. С. 185.

<sup>3</sup> Патер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 2006. С. 71.

В 1475 году, знаменитом карнавалом и рыцарским турниром с участием младшего брата Лоренцо Великолепного, Джулиано Медичи, и его романтической возлюбленной Симонетты Веспуччи, Боттичелли получил заказ на алтарный образ «Поклонение волхвов», предназначенный для церкви Санта Мария Новелла. В центре, у подножия каменистого грота-пещеры, острием упирающегося в кровлю сеней, сидит Мария с божественным младенцем на руках. Волхвы, воплощающие в своем лице все человечество, принося дары младенцу, смиренно преклоняют перед ним колени: власть мирская склоняет голову перед могуществом власти небесной.

Боттичелли, как и многие современные ему художники, использует сюжет поклонения волхвов для прославления мирских властителей и для подтверждения богоизбранности их власти. Поэтому не случайно вокруг Марии с младенцем он изобразил тех, кто правил и правит Флоренцией, – представителей рода Медичи. Слева от Марии преклонил колени и склонился для поцелуя «отец отечества» Козимо Медичи Старший, родоначальник правящей династии. Его строгий, суровый профиль выдает сильный и волевой характер. Спиной к зрителю, ближе к центру картины – коленапреклоненный сын Козимо, Пьеро, и его внук, Джованни Медичи, справа от него – одетый в черный с красной отделкой плащ Джулиано Медичи, а в крайнем левом ряду стоит, опираясь на шпагу, сам Лоренцо Великолепный, Анджело Полициано склонил ему голову на плечо.

Включенные в религиозную композицию исторические портреты придают ей актуальный смысл, более того, делают ощутимой, как и руины второго плана, связь времен: прошлого – в лице Козимо и Пьеро, настоящего – в лице Лоренцо Великолепного и будущего – в лице Джулиано. Почти все исторические лица написаны в профиль, что связывает их портреты с изображениями на медалях, которыми, возможно, пользовался Боттичелли. Только один из присутствующих смотрит прямо, несколько с вызовом, на зрителя – это сам художник. Боттичелли помещает своей автопортрет в крайнем правом углу, его грубоватое лицо обрамляют подстриженные по моде волосы, широкие складки золотистого плаща придают фигуре монументальность. Таким, полным чувства собственного достоинства, входил Боттичелли в пору своей творческой зрелости.

Утверждение гуманистического идеала совершенной личности, культ деятельного начала в человеке, интерес к различным проявлениям его индивидуальности стали побудительными причинами развития ренессансного портрета. Портреты Сандро Боттичелли, лучшие из которых были созданы к концу 1470-х годов, сыграли исклю-

чительную роль в истории европейского искусства, они открыли новые возможности в развитии этого жанра и указали путь для Леонардо и других художников зрелого Возрождения. Среди них особое место занимает «Портрет молодого человека с медалью Козимо Медичи Старшего», написанный в те же годы, что и «Поклонение волхвов». Полный собственного достоинства, молодой мужчина прямо смотрит на зрителя. В руках он держит медаль с профилем Козимо Медичи Старшего, что наводит на мысль о его связях с домом Медичи. Следуя нидерландской традиции, Боттичелли изобразил своего героя на фоне панорамного пейзажа и голубого неба, что придает портрету легкость и воздушность. В пейзаже проявилось мастерство Боттичелли в изображении далеких видов, что особенно ценилось в его время.

Особое место среди портретов Боттичелли занимают портреты Джулиано Медичи и Симонетты Веспуччи. Джулиано был младше брата Лоренцо на четыре года. Обаяние, красота и общительность сделали его любимцем флорентийской молодежи. Романтическая любовь Джулиано и Симонетты была известна всему городу, а ранняя смерть возлюбленных овеяла их отношения особой поэтичностью. Симонетта умерла 26 апреля 1476 года от болезни. Ее оплакивала вся Флоренция. Спустя два года в тот же день от рук заговорщиков, выступивших против власти Медичи, пал Джулиано. Трагическая гибель возлюбленных послужила основой многих поэтических произведений, в частности знаменитой поэмы Анджело Полициано «Стансы на турнир». Возможно, портреты Джулиано Медичи и Симонетты Веспуччи были написаны уже после их смерти в качестве мемориальных изображений, что было обычным в то время.

В том и другом портрете Боттичелли снова обращается к профильному изображению. Взгляд Джулиано спрятан за опущенными веками, а сдержанность цветовой гаммы, замкнутость композиции и отрешенность модели создают ощущение напряжения, внутренней силы и одновременно скрытой уязвимости, душевного беспокойства и грусти модели.

Благодаря сотрудничеству с мастерской Верроккьо Боттичелли получал самые разнообразные заказы, с которыми быстро и мастерски справлялся. Его имя было хорошо известно в городе, а к концу 1470-х годов вышло за пределы Флоренции. Не случайно папа Сикст IV поставил Боттичелли во главе большой группы живописцев из Флоренции и Умбрии, приглашенных в Рим для росписи стен Сикстинской капеллы. Именно работа Боттичелли в Риме сделала его имя знаменитым, и дальнейшая судьба художника во многом зависела от его римских успехов и римских впечатлений.

## Античность в искусстве Боттичелли

Обращение к темам и образам античности было характерной чертой ренессансной культуры Флоренции, а стиль all'antica отвечал вкусам двора Медичи. Такие произведения Боттичелли, как «Весна» и «Рождение Венеры», хранящиеся сейчас в Милане, в галерее Уффици, в первую очередь ассоциируются с рафинированной культурой медичейского круга. Картины были написаны в разное время для одного из залов виллы в Каstellо, с 1477 года принадлежащей двоюродным братьям Лоренцо Великолепного – Лоренцо и Джулиано ди Пьерфранческо Медичи.

Боттичелли обращается к сюжетам, навеянным античной мифологией, гуманистической поэзией круга Лоренцо Великолепного и философией неоплатонизма. Его восприятие античности весьма необычно: мир образов Боттичелли, лишенный устойчивости и равновесия классики, – это воображаемый мир, имеющий мало точек соприкосновения с реальностью. Античность для него не конкретная, обладающая своим лицом историческая эпоха, а мир мечты и фантазии, миф, облаченный в чужие одежды. В понимании античности как прообраза современности, вернее, как ее предощущения, предугадывания, Боттичелли не был одинок. Его восприятие античности как ностальгического воспоминания было близко флорентийским неоплатоникам во главе с Марсилио Фичино, который толковал христианские идеи божественной любви, красоты и бессмертия души языком античных образов, оперируя категориями античной философии.

В искусстве Боттичелли борются два начала – преклонение перед красотой реального мира, стремление как можно полнее передать его приметы и постижение иной красоты, скрытой для глаз, доступной не зрению, а чувству, – красоты духовной. Античные образы и сюжеты были для художника не отдаленным идеалом, а частью живого поэтического мира его воображения.

Картина «Весна», которую так же называют «Царство Флоры», или «Primavera» (итал.), – это царство чувственной красоты, которая отождествляется с началом жизни, ее пробуждением, с очарованием юности и любви. В центре композиции, на фоне острых листьев лавра, входившего в эмблематику рода Медичи, в тени сада, темные стволы деревьев которого с мерцающими золотом плодов кронами скрадывают свет, стоит Венера, скромностью позы, смущенным взглядом и движением

рук похожая на Мадонну. В картине царит рассеянное, немного сумеречное освещение, в котором как сияющие драгоценные камни воспринимаются тонкие по цвету одежды Граций и Ор.

Взгляд Венеры печален, ее движения, как во сне, замедлены и тягучи. Чарам Венеры (в смысле гуманитас – человечности, любви, милосердия) подвластен мир чувств и мир природы, чьи живительные силы она воплощает. Не случайно Фичино, воспитатель Лоренцо ди Пьерфранческо, советовал ему в одном из писем «обратить свой взор к Венере, то есть к человечности»<sup>4</sup>, имея в виду преобразующую силу любви, дарующей миру красоту. Для неоплатоников красота и любовь неразсторжимы, потому что всеобщее стремление к красоте и есть любовь.

Справа и слева от Венеры, на мягкую траву с блеклыми цветами, легко ступают ее спутники. Вся усыпанная весенними цветами, в сторону зрителя движется богиня плодородия Флора, олицетворяющая весеннее возрождение природы. Легкомысленный южный ветер Зефир подхватывает на лету нимфу. От его теплого дыхания, как от свежего весеннего ветра, на губах нимфы появляются цветы. Подчиняясь неслышной музыке, как замороженные, танцуют три Грации, неизменные спутницы Венеры, зримое воплощение ее любовных чар.

Многоцветье увлекает и зачаровывает Боттичелли, он любит им так же, как и Анджело Полициано, который описывает символ весеннего пробуждения природы и благотворного воздействия Венеры в своих «Стансах на турнир»:

*Зефир росой купает луговины,  
Они искрятся в зыбких ароматах;  
Куда ни полетит, цветут долины –  
Фиалки, розы, лилии пестрят их,  
Трава своей изумлена красюю,  
Багряной, белой, блеклой, голубою»<sup>5</sup>.*

Согласно неоплатоникам, шаловливый Амур, сын Венеры, воплощал жизнетворную силу, под его воздействием пробуждалась природа, три Грации – ее спутницы олицетворяли природную красоту и щедрость, Меркурий всегда связывался со здравым смыслом, не случайно он был покровителем торговли. Его еще называли «разгонятель туч», именно в этой ипостаси, подняв к небу свой кадуций, он изображен на картине Боттичелли. Нимфы и южный ветер Зефир обычно олицетворяли земную, чувственную любовь.

<sup>4</sup> Цит. по: Кустодиева Т.К. Сандро Боттичелли. Л., 1971. С. 27.

<sup>5</sup> Перевод С.В. Шервинского.

В стиле «Весны» угадываются известные архаизмы – намеренно плоскостное решение пространства, красочная полифония и мягкая пастельность цвета напоминают фреску. Возможно, Боттичелли намеренно подражал декоративному ковру, каким обычно закрывали стены домов.

По мнению всех, кто когда-либо писал о Боттичелли, он был блестящим рисовальщиком, обладал удивительным чувством линейного ритма. Его живопись построена на тонких нюансах ритма, то плавного, то дробного. Гибкие линии следуют изгибам контура, повторяют прихотливость складок – то стремительно взлетают легкие и почти невесомые, то так же стремительно падают, рассыпаясь и соединяясь вновь. Используя чистые, прозрачные, как бы тающие цвета, иногда плотные и насыщенные отраженным светом, как красный с золотом в плащах Венеры и Меркурия, Боттичелли стремится к объединению цветовых пятен, которые воспринимаются как драгоценные камни в изысканной оправе из линий и света.

Картина «Рождение Венеры», написанная Боттичелли сразу же после его возвращения из Рима, куда он ездил для участия в росписи стен Сикстинской капеллы, продолжает тему «Весны», но выглядит спокойнее и строже. Пребывание в Риме и близкое знакомство с античной древностью, а также впечатления от живописи умбрийских мастеров, рядом с которыми Боттичелли работал в Сикстинской капелле, привнесли равновесие, размеренность и строгость в его композиционные решения. В «Рождении Венеры» сохраняется множественность значений. Образы в произведениях художника – не просто олицетворение тех или иных аллегорий, их смысловое содержание углубляется и приобретает большую цельность.

Рожденная из морской пены, златокудрая Венера медленно приближается в раковине к берегу. Свежесть воды и воздуха передана прозрачной голубизной неба и моря, легкое дуновение ветра треплет складки одежд нимфы и покрывала в ее руках, украшенного розами – цветком Венеры, нежными маргаритками и васильками. Опять на память приходят стихи Полициано. Кажется, что живопись Боттичелли следует его строкам, когда он пишет:

*Создание иного небосклона,  
Лицом с людьми несхожая, встает  
В прелестной позе, глядя оживленно,  
В ней девственница юная, влечет  
Зефир влюбленный раковину к берегу.  
<...>  
Там в белом Оры берегом идут,*

*Им ветер треплет волосы золотые.  
<...>  
У ног святых ее цветы и травы  
Покрыли свежей зеленью песок<sup>6</sup>.*

В прекрасной наготе Венеры нет земной чувственности, напротив, подчеркнуты ее стыдливость и целомудрие. Боттичелли воплотил в образе Венеры свой идеал красоты – возвышенной, хрупкой, незащитной. Любовь и красота объединяются с тем, чтобы подарить миру совершенство. Античная тема целомудренной Венеры, или «Венеры Анадиомены», дополняется христианскими идеями возрождения души в водах крещения, не случайно иконография «Рождения Венеры» напоминает иконографию «Крещения Христа». Флорентийские неоплатоники воспринимали миф о рождении Венеры как прообраз творения, как способность души, благодаря своему небесному происхождению, создавать красоту, отражающую свет божественного совершенства. «Душа, – писал Фичино, – сама из себя создает красоту, направленную к сверхъестественным предметам. Это обращение к красоте и ее рождение в душе и есть Венера»<sup>7</sup>.

Примерно в те же годы Боттичелли написал еще одну картину, связанную с античной темой, – «Паллада и кентавр» (сер. 1480-х гг. Галерея Уффици). Возможно, помимо морально-дидактического смысла, это полотно является аллегорией на правление Лоренцо Великолепного, так как в нем присутствует эмблематика рода Медичи: лавровая ветвь и палла (шары). Богиня мудрости Паллада убрана лавровыми ветвями и держит за волосы кентавра, покорного ее воле. Паллада воплощала высший разум, а неразумный кентавр обычно ассоциировался с двойственной природой человека. В нем, как и в душе человека, борются два начала – животное и божественное. Только разум способен возвысить человека и усмирить низменные страсти.

Боттичелли был художником цельного поэтического дарования. Он не вступал «в следы чужих ног», а шел своим путем. Обращаясь к античности, художник не стремился прямо следовать литературным источникам. Он сумел найти в античной мифологии то, что было созвучно ему как человеку своего времени и своего круга, что соответствовало его идеалу прекрасного. В разные эпохи художники откликались на зов античности, и каждая из них черпала из этого живительного источника то, что было близко и понятно ее чаяниям и духовным запросам.

Уже в конце жизни Боттичелли вновь обратился к античности, но это обращение носило иной характер и было наполнено иным содержанием. В зале Боттичелли в галерее Уффици висит небольшая картина «Клевета». Ее название чаще всего бывает непонятно тем, кто не читал Лукиана и не знаком с трактатом «О живописи» Леона Баттисты Альберти. В своем трактате Альберти, рассуждая о качествах «истории» – картины аллегорического, исторического, религиозного или мифологического содержания, описывает, опираясь на текст Лукиана, полотно греческого художника Апеллеса. История гласит, что Антифил, соперник Апеллеса, из зависти оклеветал его перед египетским фараоном, несправедливо обвинив в заговоре. С большим трудом другу Апеллеса удалось оправдать его в глазах Птолемея, что спасло жизнь художнику. Боттичелли, в свою очередь, реконструирует эту картину, возможно, попав в аналогичную ситуацию, а возможно, переживая казнь Савонаролы, поклонником которого он был. Альберти пишет: «Картина эта изображала человека с огромными ушами, а рядом с ним две женщины – одна из них называлась Невеждением, а другая – Подозрительностью. Со стороны подходила Клевета, очень коварная с лица, в правой руке она держала факел, а другой волокла за волосы юношу, который вздымал руки к небесам. Был там и бледный, некрасивый мужчина, весь покрытый грязью, он-то и вел Клевету и назывался Завистью. Были и две другие женщины, спутницы Клеветы, которые поправляли ее наряды, и одну из которых звали Коварством, а другую – Обманом. За ними шло Раскаяние – женщина, одетая в погребальные одежды, которые она на себе рвала, а сзади нее шла девочка, стыдливая и целомудренная, по имени Истина»<sup>8</sup>.

Боттичелли поставил перед собой задачу воспроизвести по описанию Альберти произведение античной живописи, как он его себе представлял, и одновременно выразить в картине вполне современные мысли и переживания, связанные с нравственной проблемой моральной ответственности за содеянное, незащитности Истины перед лицом Зависти и Клеветы.

### **Душа, открытая навстречу Богу. Позднее творчество Боттичелли**

В творческом наследии Боттичелли помимо произведений мифологического и аллегорического содержания много картин, созданных на религиозную тему. Первым значительным творением

Боттичелли в этой области были фрески, написанные им на стенах Сикстинской капеллы в Риме. Сикстинская капелла, посвященная Вознесению Богоматери, была возведена по заказу папы Сикста IV между 1475 и 1481 годами. Строителем капеллы был флорентийский архитектор Джованнино де Дольчи. Капелла строилась как новая дворцовая капелла папы, а в случае опасности она могла служить и крепостью, о чем свидетельствуют укрепления ее стен и свода.

Архитектура капеллы очень проста. Внутри она представляет собой просторное, светлое помещение, перекрытое цилиндрическим сводом на парусах – так называются конструктивные части свода, связывающие его со стеной. Будучи главной папской капеллой, она имела исключительное значение для всего католического мира. Смысловым стержнем росписи стен и свода капеллы стала «теология истории» Блаженного Августина (один из отцов церкви, живший в середине IV – первой половине V в.). Согласно его представлениям, история человечества есть выражение Божественного промысла, следствием которого являются взаимосвязанность и общая конечная цель всех событий человеческой истории от Сотворения мира до «конца времен». Особая роль в осуществлении Божественного промысла отводилась церкви, которая выступала посредником и заступницей между Богом и верующими. В ее образе и в деяниях ее подвижников воплощается Град Божий на земле. Эта основополагающая идея оставалась неизменной на протяжении почти полувекового периода украшения капеллы.

Первым этапом ее декорации стали росписи боковых стен, выполненные по заказу папы Сикста IV между 1481 и 1483 годами. Для осуществления своих планов, которым папа придавал большое значение, он пригласил в Рим лучших умбрийских и флорентийских художников. В их числе, помимо Боттичелли, были Пьеро ди Козимо, Козимо Росселли, Доменико Гирландайо, Пьетро Перуджино, Пинтуриккьо и Лука Синьорелли. Им предстояло написать по шесть композиций на каждой стене, а также три композиции на алтарной стене и две – на входной. Созданный живописный ансамбль лишен стилистического единства, так как каждый из художников творил в соответствии со своей манерой и традициями своей школы.

К 1480-м годам искусство раннего Возрождения переживало период болезненной перестройки. Основные достижения начала века, связанные с обретением новых принципов изоб-

<sup>8</sup> Альберти Л.Б. Трактат о живописи // Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. В 2 т. Т. 2. Материалы и комментарии. М., 1937. С. 57–58.

<sup>6</sup> Перевод Э. Эггермана.

<sup>7</sup> Цит. по: Кустодиева Т.К. Сандро Боттичелли. С. 44.

ражения глубинного пространства и пластически выразительного, как говорили итальянцы, «рельефа» – объемной формы на плоскости, вошли в плоть и кровь искусства. Большинство работавших в капелле художников в совершенстве владели этим языком, блестяще демонстрируя свое мастерство в больших алтарных картинах и фресковых циклах.

Сандро Боттичелли был старше и опытнее своих коллег. Его имя было хорошо известно благодаря произведениям, созданным для Медичи. Возможно, по этой причине Вазари называет Боттичелли в числе руководителей мастерской художников, работавших над циклом фресок<sup>9</sup>. В качестве программы росписей были выбраны две эры из жизни человечества – эра «под законом», когда Моисей спас свой народ, получив от Бога свод заветов, и эра «под благодатью», начало которой относится ко времени рождения Христа, а конец наступит в «конце времен». Боттичелли выполнил три большие композиции из жизни Моисея и Христа («Юность Моисея», «Исцеление прокаженного и искушение Христа» и «Наказание Корея, Дафана и Абирона») и написал между окнами семь фигур пап-мучеников.

Все три фрески представляют собой многофигурные композиции, совмещающие разновременные эпизоды легенды, изображенные на фоне пейзажа и архитектуры. Как и для других мастеров, работавших в капелле, для Боттичелли было важно придать актуальное звучание евангельским и библейским сюжетам. Это достигалось разными путями: за счет ассоциаций с теми или иными современными событиями; за счет включения в композиции портретов и узнаваемых архитектурных памятников; благодаря надписям, прямо или косвенно связывающим легендарную историю с явлениями недавнего времени. Человек Возрождения ощущал себя в центре всемирной истории, осознавал свою сопричастность и ко времени Моисея, и к «концу времен». Такая актуализация исторического сознания была уникальным явлением культуры Возрождения, возвышала человека над реальным течением времени, формировала его самосознание и чувство личного достоинства.

Нежно-перламутровый, зеленовато-серебристый колорит живописи Боттичелли неожиданно вспыхивает лиловыми, розовыми и белыми пятнами одежд, подобных весенним цветам на луговой траве. Деликатно использованное золото ненавязчиво мерцает в орнаментах и деталях архитектуры, обретает материальность в золотых волосах девушек, вызывающих ностальгические воспоминания

о чем-то далеком и притягательном, как утраченный «золотой век». Далекие пейзажи на фресках Боттичелли и великолепная архитектура, на фоне которой темными силуэтами смотрят участники событий и их вполне реальные зрители, выражают восхищение художника творениями древних и связывают далекий античный мир с пришедшим ему на смену христианством.

После завершения работ в Сикстинской капелле, упрочивших славу Боттичелли, осенью 1483 года он вернулся во Флоренцию, которую не покидал уже до конца жизни.

В конце XV века картина жизни во Флоренции существенно меняется. Наравне со стремлением к философскому и поэтическому постижению всеобщих законов миропорядка, поисками равновесия между миром человека и миром природы, что будет характерно для Леонардо да Винчи, младшего современника Боттичелли, углубляется и эмоционально усложняется восприятие мира, что приводит к утончению связей между реальностью и воображением. На смену рафинированной культуре медичейского круга, основанной на поклонении «святой древности» и знании античной философии и литературы, пришли противоположные настроения, подогретые проповедями Савонаролы. Если Лоренцо Великолепный понимал и ценил поэзию, литературу и живопись; подобно античному патрицию Меценату, щедро покровительствовал художникам, поэтам и литераторам, то Савонарола воспринимал искусство не как чувственное наслаждение красотой мира, а как апостольское служение и нравственное поучение. В искусстве все большее значение начинает приобретать мир эмоций и мистических переживаний, приоткрывавших завесу над миром сакрального.

В середине 1480-х годов в творчестве Боттичелли все заметней следы кризиса. Кажется, что он утратил веру в тот идеал, которому совсем недавно так страстно поклонялся. Найденная им в «Мадонне Магнификат» («Мария с младенцем Христом и пятью ангелами», 1482–1483. Галерея Уффици) торжественная, но несколько холодная интонация постепенно становится господствующей и к 1490-м годам превращается в манерную стилизацию. В его искусстве все отчетливее звучат отголоски готики, ее черты проявляются в нарушении равновесия, в повышенной экспрессии порывистых жестов, призванных передавать взволнованность и эмоциональное возбуждение, возвышенный порыв глубоко религиозных чувств. Дробная обрывистость линий теряет ме-

лодичность и чарующую плавность, как в его ранних работах на мифологический сюжет, кажется, что его линии «содрогаются, словно в испуге»<sup>10</sup>, по словам итальянского историка искусства Лионелло Вентури.

В эти годы Боттичелли делает рисунки к «Божественной комедии» Данте (1492–1497), одни из самых лучших иллюстраций великой поэмы родоначальника итальянской литературы. Легкие рисунки пером, иногда с подцветкой гуашью, производят необычное впечатление. Быстрая подвижная линия, ее угловатые, обрывистые ритмы, светящийся белый лист бумаги придают иллюстрациям необыкновенную легкость, почти прозрачность. Кажется, что Боттичелли едва касается пером листа бумаги, образы Данте, Вергилия и Беатриче как бы рождаются из белого пространства листа, как из света.

Величественный, созданный в монументальных традициях венецианской школы «Алтарь св. Варнавы» (1488. Галерея Уффици) поражает новым, не свойственным Боттичелли настроением беспоконья, тревоги, душевной взволнованности и мистической экзальтации. Ясная гармония и нежная идилличность образов сменились диссонансом и резкими контрастами – в жестях, линейном ритме, в ярких, вспыхивающих красках. Кажется, что духовные муки и сомнения веры, аскетическое подвижничество религиозного фанатизма породили драму, привели к извечной трагедии борения духа и влечений плоти, божественного света и мрака не преображенной разумом материи. Борьба иссушает плоть, как в образе Иоанна Крестителя, но возвышает душу, озаряя ее светом познания божественного откровения.

В конце своего жизненного и творческого пути, под влиянием проповедей Савонаролы, Боттичелли обратился к пониманию искусства как служения и нравственного подвижничества во имя великого смысла любви, милосердия и сострадания («Пьета», 1490-е гг. Музей Польди-Пеццолли, Милан; «Четыре сцены из жизни и чудес св. Зиновия», 1500-е гг. Метрополитен-музей, Нью-Йорк).

Духовным завещанием Боттичелли стало небольшое «Мистическое Рождество» (Национальный музей, Лондон), написанное в 1501 году, возможно, в память о Савонароле, казнь которого потрясла художника, заронив в его сердце сомнения в справедливости. Об этом намекает греческая надпись, оставленная Боттичелли по вершине доски: «Эта картина была написана мной, Алессандро, в конце смут после того времени, когда осуществилось предсказание Иоанна в XI гла-

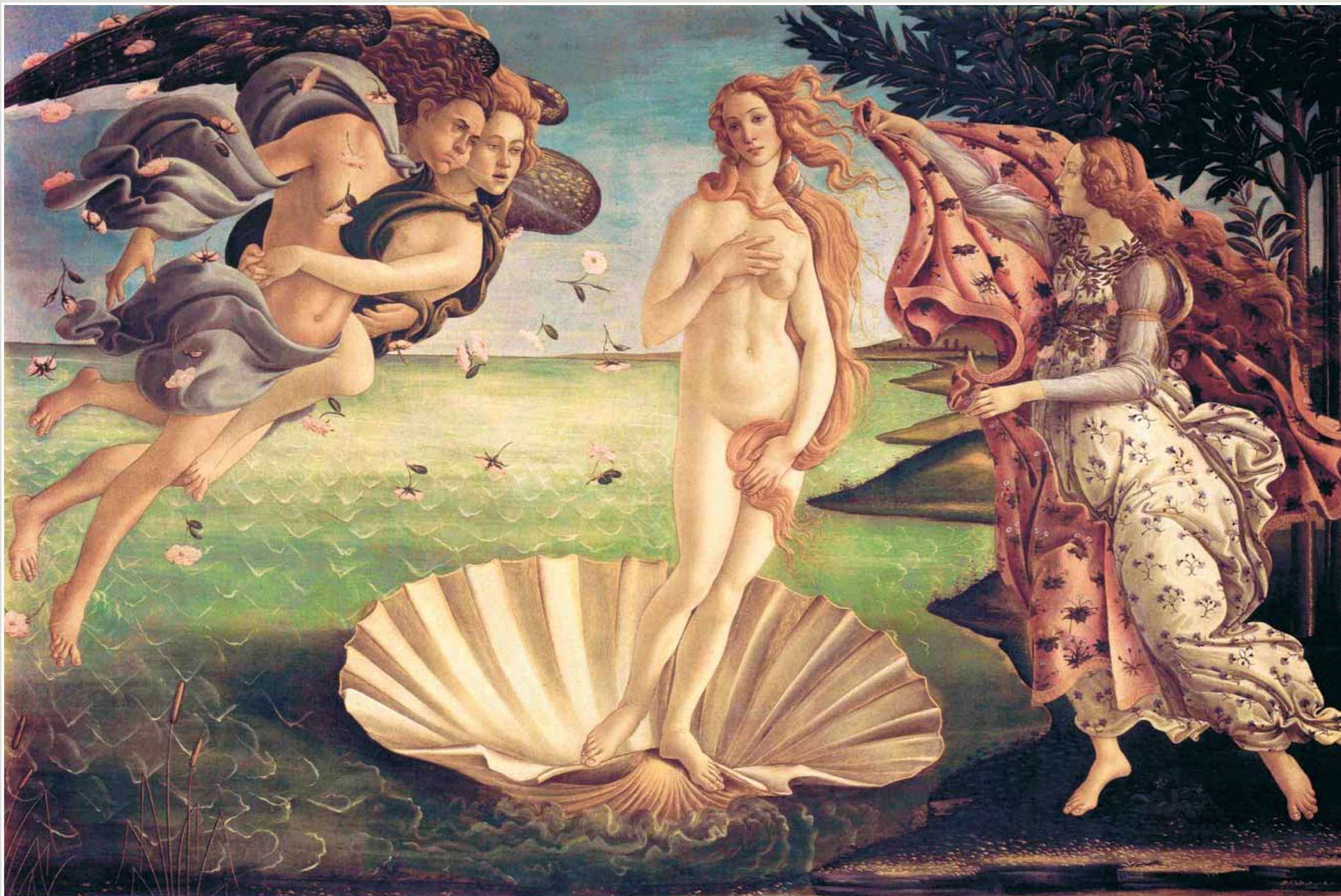
ве и второй скорби Апокалипсиса, когда сатана был отпущен на землю на три с половиной года. Затем он будет вновь заточен в цепи, и мы увидим его поверженным, как представлено на этой картине».

Глядя на мягкую камерность живописной манеры Боттичелли, кажется, что вновь вернулись времена фра Анджелико, настолько архаичным выглядит «Рождество» Боттичелли рядом с произведениями нового искусства – к 1500 году уже были созданы «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, «Пьета» для собора св. Петра в Риме Микеланджело, ранние умбрийские произведения молодого Рафаэля. Как далек от них Боттичелли! Для передачи настроения мистической просветленности и тихой грусти он использует несколько наивные, нарочито архаические приемы – плоскостность, щедрое применение золота, яркое чередование разномасштабных фигурных групп и пространственных планов, светлые, прозрачные, но интенсивные по звучанию краски, вызывающие в памяти «тлеющие» переливы цвета в мадоннах Лоренцо Монако. Легкие движения небольших фигурок, удивительный по музыкальному ритму хоровод ангелов лишь отдаленно напоминают прежнего Боттичелли. Здесь уже нет свежести и силы молодого искусства, все охвачено грустным томлением. Не случайно Макс Дворжак назвал позднее творчество Боттичелли «последним побегом уже изжитого искусства».

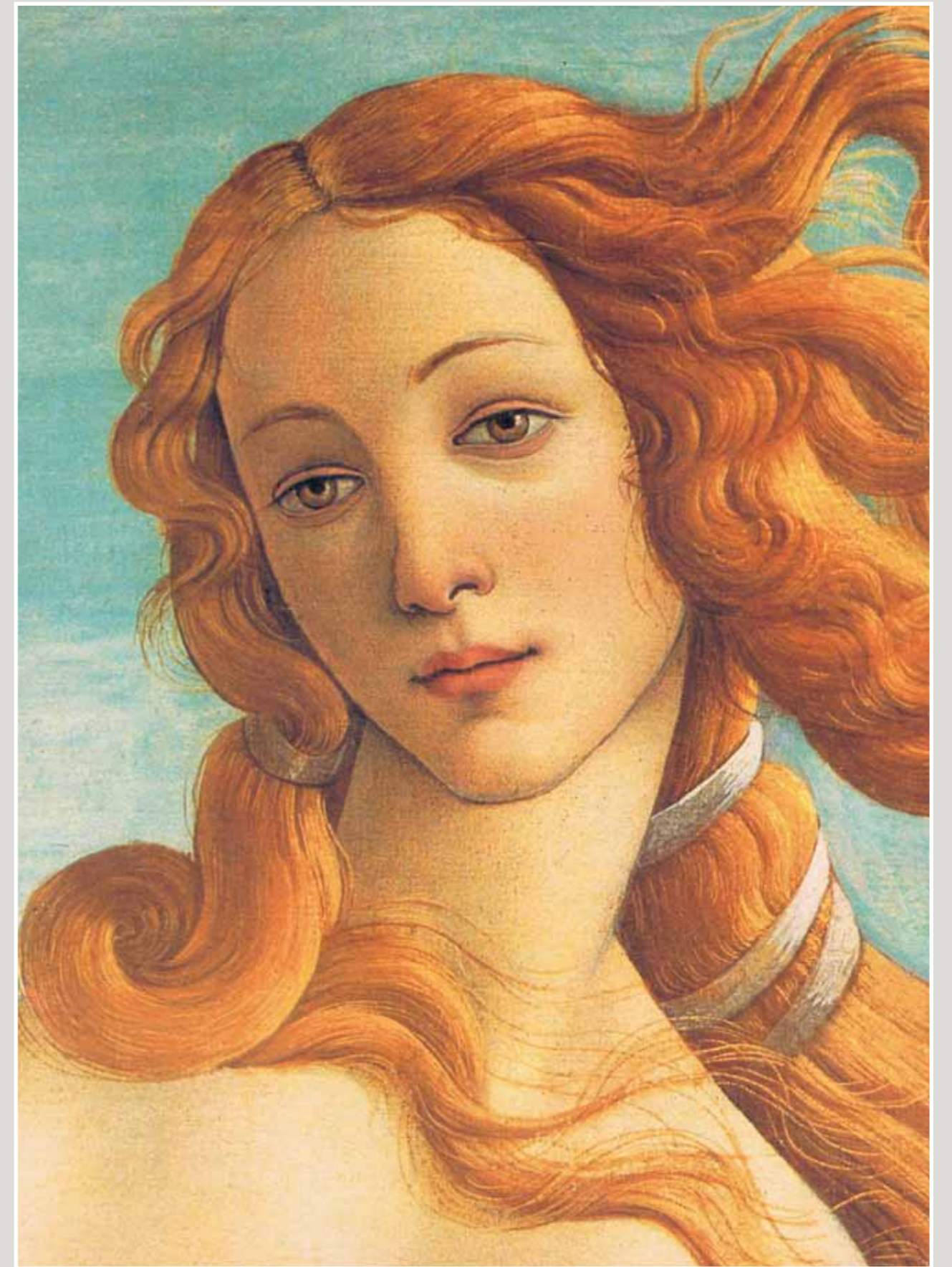
При всех видимых потерях живопись Боттичелли не утратила главного свойства – поэтичности, возвышенности и искренности чувства, что помогало художнику избежать фальшивых интонаций, сохранить независимость и в период высшего признания своего таланта, и в период забвения. Вазари намекает на то, что в момент смерти Боттичелли, а умер он в 1510 году, уже мало кто помнил, так как лирическое дарование художника затмило более мощное и сильное искусство его молодых коллег – Леонардо да Винчи и Микеланджело. На долгое время его творчество было практически забыто, оставаясь известным лишь немногим любителям живописи, и только романтизм начала XIX века с его вниманием к чувственному переживанию заново открыл имя Боттичелли. Искренность поэтического чувства, чистота помыслов и эмоциональная открытость его живописи завоевали всеобщее признание, сделали его искусство таким близким и созвучным нам, людям начала третьего тысячелетия, живущим совсем другими переживаниями, с другим ощущением времени, но с все тем же стремлением к обретению красоты.

<sup>9</sup> Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 2008. С. 528.

<sup>10</sup> Вентури Л. Искусство Боттичелли // Боттичелли. Сб. ст. М., 1962. С. 31.



*Рождение Венеры.*  
1483–1484



*Рождение Венеры. Фрагменты*



Весна. 1477–1478





*Венера и Марс. 1483*



Аллегорический женский портрет [Симонетта Веспуччи?]. Последняя треть XV в.

◀ Паллада и кентавр. Сер. 1480-х гг.



*Возвращение Юдифи в Ветилую. 1472–1473*

*Св. Августин в молитвенном созерцании. Ок. 1480 г. ▶*





*Поклонение спящему младенцу Христу. Последняя треть XV в.*



*Мадонна Магнификат (Мария с младенцем Христом и пятью ангелами). 1482–1483*



*Мадонна с младенцем и ангел. 1468*

*Мадонна, поклоняющаяся спящему Христу (Мадонна Вимис). Конец XV в. ▶*





*Четыре сцены из жизни и чудес св. Зиновия. Воскрешение мальчика, попавшего под повозку. 1500–1505*



*Мадонна с младенцем и юным Иоанном Крестителем. Последняя треть XV в.*

◀ *Мадонна с младенцем (Мадонна дес Гуиди дес Фанза). 1468*



Св. Доминик. 1495–1498

◀ Страдающий Христос с нимбом из ангелов. Конец XV в.





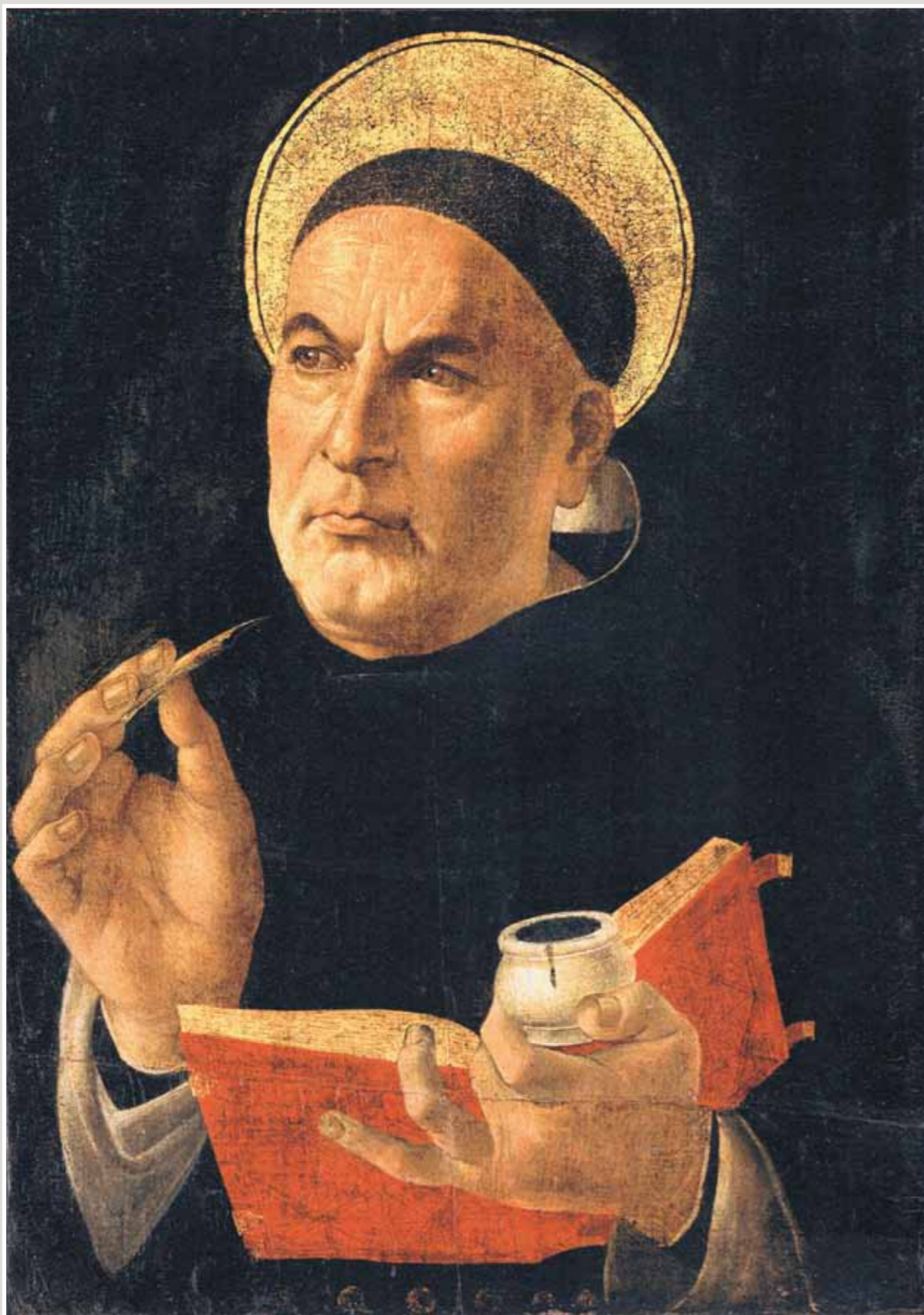
*Портрет молодого человека. 1470–1473*

◀ *Портрет молодого человека с медалью Козимо Медичи Старшего. 1475*



Портрет молодой женщины [Симонетты Веспуччи?]. 1480–1485

◀ Портрет Джулиано Медичи. 1476–1477



Св. Томас Аквинский (Aquinas). 1481–1482

Портрет Лоренцо ди Сер Пьеро Лоренци. 1495–1500 ▶





*Портрет юноши. 1485–1490*

*Портрет молодой женщины. 1475 ▶*





*Портрет молодого человека с медальоном. Ок. 1487 г.*

◀ *Идеальный женский портрет (Симонетта Веспуччи в образе нимфы). Ок. 1480 г.*