



Научная статья
УДК 7.04:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.008

Bottega Боттичелли как образец флорентийской мастерской живописи второй половины Кватроченто

Козлова Светлана Израилевна

*Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
helenka2106@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 2800-4354*



Аннотация. В статье представлен анализ работы флорентийской мастерской второй половины XV века на примере творчества Боттичелли. Новизна исследования заключается в комплексном изучении функционирования боттеги Боттичелли как динамичной производственно-художественной структуры, а не только как индивидуальной творческой мастерской. Рассмотрены принципы обучения в боттеге, на основе которых формировался целостный коллектив исполнителей заказа: раскрываются этапы подготовки учеников, структура помощников, а также методы переноса художественных замыслов и создания реплик. Показана деятельность мастерской Боттичелли, работавшей в самых разных техниках и жанрах и создававшей многочисленные произведения религиозной и светской тематики, прикладного искусства. Подчеркивается влияние ювелирного дела, гравировки, прикладного искусства (роспись сундуков, шпалер) на формирование живописного языка. Также детально анализируется, как философские идеи и запросы элитарного заказчика отразились в его работах, особенно в мифологических и религиозных композициях. Неоплатонические идеи о красоте, духовности и возвышенном мироощущении оказали существенное влияние на формирование художественного идеала Боттичелли, трансформируя трактовку образов и придавая им особую одухотворенность. Владея принципами перспективы и объемной трактовки, Боттичелли сознательно ставил на первое место выразительность линии, достигая уникальной гибкости, декоративности и экспрессии, что стало его отличительной чертой. Также он одним из первых ввел в портретную живопись прямой взгляд модели, открытый диалог со зрителем и акцентировал внимание на передаче внутреннего мира человека, заложив основы современного портрета. В условиях коллективной работы мастерской Боттичелли удавалось сохранить и даже усилить индивидуальное творческое начало художников, при этом сглаживая различия и поддерживая единый стиль. При всей исключительности творческой личности Сандро Боттичелли его деятельность отчетливо отражает типические черты флорентийской школы живописи, проявившиеся в этот период.

Ключевые слова: художественная школа, флорентийская школа, Кватроченто, Боттичелли, мастерская, живопись, прикладное искусство

Для цитирования: Козлова С.И. Bottega Боттичелли как образец флорентийской мастерской живописи второй половины Кватроченто // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 126–157. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1254>.

Original article

Botticelli's bottega as a model of the Florentine art studio of the second half of Quattrocento

Svetlana I. Kozlova

*Russian Academy of Art, Moscow, Russian Federation
helenka2106@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 2800-4354*

Abstract. This article presents a comprehensive analysis of the work of a Florentine art studio in the second half of the 15th century, using Botticelli's work as a prime example. The study's novelty lies in its thorough examination of the functioning of Botticelli's bottega as a dynamic production and artistic structure, rather than just an individual art studio. It delves into the principles of training at the bottega, which were crucial in forming a cohesive team of commissioned artists. The stages of apprentice training, the structure of assistants, and the methods of transferring artistic concepts and creating replicas are all thoroughly explored. The art studio of Botticelli, which utilized a wide range of techniques and genres and produced numerous works on both religious and secular themes, as well as applied art, is illustrated in this article. The influence of jewellery, engraving, and applied art (such as painting chests and tapestries) on the development of Botticelli's pictorial language is also emphasized. Furthermore, a detailed analysis is provided on how the philosophical ideas and demands of the elite client were reflected in his works, particularly in his mythological and religious compositions. The impact of Neoplatonic ideas on beauty, spirituality, and an elevated world-view is highlighted, as they significantly influenced the development of Botticelli's artistic ideal and transformed the interpretation of his images, imbuing them with a unique spirituality. Additionally, the article discusses how Botticelli consciously prioritized the expressiveness of line, achieving a unique flexibility, decorativeness, and expressiveness that became his distinctive trait, while also mastering the principles of perspective and volumetric treatment. He was also one of the pioneers in introducing the sitter's direct gaze into portraiture, creating an open dialogue with the viewer and emphasizing the depiction of the individual's inner world, laying the foundations of modern portraiture. The collaborative nature of Botticelli's studio allowed him to preserve and even enhance the artist's individual creativity, while also smoothing over differences and maintaining a unified style. Despite the exceptional artistic personality of Sandro Botticelli, his work clearly reflects the typical features of the Florentine school of painting that emerged during this period.

Keywords: artistic school, Florentine school, Quattrocento, Botticelli, art studio, painting, applied art

For citation: Kozlova, S.I. (2025) 'Botticelli's bottega as a model of the Florentine art studio of the second half of Quattrocento', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 126–157. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.008. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1254>. (In Russ.)

Эволюция ренессансного искусства Флоренции в XV веке

Становление ренессансного искусства в Италии приходится на эпоху Кватроченто, хотя важный сдвиг в сторону нового фигуративного языка проявился здесь уже в конце XIII – начале XIV столетия в живописи Джотто и скульптуре Андреа Пизано. Эти и другие предвестия существенных изменений

в искусстве сложились в Италии XV века в целостную картину его радикального обновления. Италия переживала тогда резкий переворот в социально-экономическом развитии, который стимулировал и вызревание новой культуры. В свойственной ей атмосфере жизнеутверждения, гуманистической направленности, признания ценности человека и его мирских интересов развертывается итальянское

искусство Кватроченто. На место живописи, сохранявшей связи с иконными принципами, приходит ориентация на природу. Художники трактуют свои сюжеты, опираясь на представление об окружающей реальности, о ее объективных законах. Так что особую значимость в их построении приобретают перспектива, создающая впечатление упорядоченности и глубины пространства, правильные пропорции человеческой фигуры и других предметов, убедительность передачи мотивов движения.

Культура территориально раздробленной Италии нашла в XV веке свое наиболее полное выражение во Флоренции, в то время самого передового ее государства. И потому именно локальная школа живописи Флоренции и творчество одного из самых выдающихся ее мастеров, Боттичелли, станут объектом анализа в настоящей статье.

В художественную жизнь Флоренции Сандро Боттичелли, чье рождение относят к 1444 или 1445 году, вступил во второй половине 1460-х годов. Как и многие его собратья по искусству — Верроккьо, Гирландайо, братья Антонио и Пьеро Поллайоло, Пьеро ди Козимо, — мастер происходил из среды ремесленников. Профессиональные навыки Сандро получил первоначально в близком кругу — от старшего брата Антонио, занимавшегося ювелирным делом [1, № 34, р. 20–23], где немаловажным было не только виртуозное владение линией, но и участие в отделке деталей живописи, мебели и других художественных предметов. Еще большую роль в формировании стиля Боттичелли сыграли, как предполагается [2, с. 16–18], контакты с гравером и ювелиром Мазо Финигуэррой. Его влияние возможно различить в легкой и удивительно гибкой манере рисунка Боттичелли, как, впрочем, в ней можно увидеть и импульсы, исходящие в период его становления от Антонио Поллайоло. Получив уже определенные навыки в занятии искусством, Боттичелли около 1459–1460 года пришел в мастерскую фра Филиппо Липпи в качестве ученика. Благодаря начальному опыту художественной подготовки и своей природной одаренности он должен был быстро постичь секреты мастерства живописца. Так что в период обучения у Филиппо Липпи (около шести лет) он вполне мог постепенно участвовать в качестве одного из помощников в работе своего наставника, который занят был тогда выполнением фресок в апсиде собора в Прато (1452–1465). Правда, в этих росписях, изображающих сцены из жизни св. Стефана и Иоанна Крестителя, очевидных свидетельств руки Боттичелли не выявлено, но воспринятые им здесь типы и композиционные приемы заметны, особенно в его раннем творчестве.

Из мастерской своего учителя Сандро выходит к концу 1460-х годов и становится самостоятельным мастером. Он активно включается в широкий

круг деятельности в своем городе. Потребность в украшении разного рода пространств, от общественных до личных, была тогда исключительно велика, так что количество художественных мастерских сильно превосходило общее число лавок и мастерских утилитарного назначения [3, с. 120–121]. Живопись Флоренции в это время представляла довольно усложненную картину соотношения искусств [4]. В ней сочетались конструирующие элементы в виде правильной центрической перспективы, родственные архитектуре, элементы «скульптурности» языка; заметную роль в кругу художеств играли и прикладные техники, в том числе вновь возникшие. На пути становления Ренессанса здесь решаются все новые задачи, и в соответствии с этим изменяются черты стилистики.

Родоначальником ренессансной живописи стал флорентинец Мазаччо. Он изображает мощные фигуры в трехмерном пространстве с его правильным перспективным сокращением. Пластичку выпуклых, объемных тел выявляет энергичная светотень, а емкое окружение словно бы диктует свободу действий персонажей в нем. На образах лежит печать нравственного достоинства. Целое строится художником с замечательной отчетливостью и лаконизмом: он концентрирует внимание на главном, достигая высокой степени обобщения. Сохраняя монументальный масштаб, ближайшие последователи Мазаччо во Флоренции, однако, не поднимаются до подобного синтеза изобразительного языка. Они отталкиваются лишь от отдельных сторон творческих достижений мастера: таковы изучение перспективы во всей сложности и необычности ее проявлений у Уччелло или особый интерес к пластической энергии тела и его строению у Андреа дель Кастаньо, чьи статуеподобные фигуры со скупыми жестами выступают в архитектурном пространстве с мраморной облицовкой, уподобляясь монументам.

Но по мере развития флорентийского искусства градус монументальности в нем снижается. К середине XV века возобладали уравнивающие тенденции и декоративность. Принцип статичности, к которому приближаются композиции Кастаньо и ряда его современников, постепенно приходит в противоречие с требованиями ренессансной эстетики, ибо она предписывает художнику досконально изучать строение человеческой фигуры не только с точки зрения пропорций, но и мускульной системы, облакая элементы ее в гибкое целое. Стремление создавать изображения, далекие от какой-либо механической застылости, влечет мастеров к усилению динамизма, экспрессии в трактовке образов. Пристальное внимание придается и верной, научно-выверенной передаче перспективы с единой точкой схода линий. Соответственно, художники акцентируют

все вытекающие отсюда элементы изображения: пропорциональное уменьшение фигур, деревьев, предметов по мере удаления пространства от переднего плана, сокращение в глубину геометрических линий плиток пола, перспективные ракурсы здания и деталей архитектуры.

Но, с другой стороны, эта аналитичность подхода к построению композиции переплетается в искусстве начиная с середины Кватроченто с интересом к повествовательной трактовке темы, куда вводится немало подробностей реального окружения и облика человека. «Изобилие и разнообразие» украшают композицию, — утверждает в «Трех книгах о живописи» Альберти [5, кн. 2], советуя художникам использовать выразительные детали, как и мотивы из литературы в развертывании своих построений. Оттенок светскости становится более заметным в живописи, в стилистике ее проступают мягкость и изящество. Подобными чертами отмечены и произведения религиозной тематики, выполненные учителем Боттичелли, фра Филиппо Липпи. С языком его искусства Сандро сохраняет отдаленное сходство на первых шагах своего творчества, а подчас и несколько позднее.

Но в основной своей части произведения Боттичелли входят в другие десятилетия XV века, обозначающие следующий этап эволюции ренессансного искусства Флоренции. Для этого периода характерна интенсификация в разработке профилирующих тенденций в живописи: художников увлекает трактовка экспрессии движения, искусственность пространственных построений. Обращают они, конечно, внимание и на вопросы колорита, хотя подобные задачи не являются для Флоренции приоритетными. Как правило, композиции флорентийских мастеров последней трети XV века несут в себе более светский дух, чем выполненные десятилетиями раньше. Их изящный строй естественно ассоциируется с интерьерами кватрочентистских палаццо и вилл, которые они украшают. Картины входят в единое пространство с изысканным миром предметов из их окружения. И особую тональность атмосфере культуры этого периода придает неоплатонизм, получивший распространение во Флоренции начиная с конца 1460-х годов. Эта философия, соединяющая в мировой круговорот земное и небесное, устремляющая помыслы человека ввысь, к Абсолюту, ставила акцент на Прекрасном в искусстве, отражающем в себе духовную истину. Хотя подобное миросозерцание было свойственно скорее элитарным кругам общества, оно проникло и в мастерские художников благодаря контакту их с патронами, гуманистами и комментированию литературы в духе неоплатонизма с кафедры Студии во Флоренции, так же как и в издания «Божественной комедии» Данте.

Особенности творчества Боттичелли и мастерской и их место во флорентийской живописи XV века

В первых работах Боттичелли, выполненных в период его самостоятельного творчества, где приметы языка Филиппо Липпи сохраняются в выборе типажей и использовании композиционных приемов, уже довольно отчетливо проступает и творческая личность начинающего мастера. «Мадонна дель Розетто» (ок. 1469–1470, Уффици, Флоренция) отражает черты складывающегося к тому времени вкуса во Флоренции: в облике Девы Марии заметно сходство с миловидными персонажами его учителя, облик ее напоминает и о более энергичной манере Верроккьо. Но изящество этой фигуры, вытянутость ее пропорций свидетельствуют о меняющихся эстетических представлениях. Пожалуй, даже с большей очевидностью стремление художника воплотить свой идеал возвышенной красоты показывает «Мадонна во славе» (ок. 1469–1470, Уффици, Флоренция). Композиция лишена каких-либо деталей, ассоциирующихся с реальным окружением. Мадонна погружена в грустную задумчивость; окруженная хором серафимов, которые славят ее, она выглядит удивительно трогательной и хрупкой.

Уже в его начальный период творчество Боттичелли получило широкий общественный резонанс. Как один из самых видных мастеров Флоренции он зарекомендовал себя в 1470 году, выполнив композицию «Сила» для Торгового суда в городе (ил. 1). При том что совместное участие нескольких художников в одном проекте считалось привычной практикой в ренессансной Флоренции, это был необычный заказ. Изначально весь цикл из семи изображений на тему теологических и кардинальных Добродетелей (в их круг входила «Сила») официально, как то было закреплено в договоре, поручили Пьеро Поллайоло. Он написал «Милосердие» (1469–1470, Национальная галерея, Вашингтон), а остальное не успевал завершить в предписанные сроки. Это стало поводом для вмешательства в заказ Томмазо Содерини, родственника семьи Медичи и влиятельного гражданина Флоренции, по протекции которого композиция «Сила» и была передана Боттичелли. Художник должен был отталкиваться от общей композиционной формулы, разработанной ранее Пьеро Поллайоло, но, несмотря на сковывающие обстоятельства, создал в этой одной из самых ранних своих работ настоящий шедевр. Некоторым его приемам следовал потом, при завершении цикла, сам Поллайоло. В отличие от несколько уплощенного построения Пьеро, Боттичелли представил женскую фигуру подчеркнута объемной, четко очерченной, как бы выдвигающейся на передний план изображения. Склонный к изысканности линий и форм,

он хорошо усвоил и энергичный язык пластики, характерный для искусства Флоренции XV века. Образ, воплощающий в себе нравственную силу и убежденность, опирается на гражданственные традиции ренессансной Флоренции. Строгая композиция написана с замечательным мастерством: художником внимательно переданы весомые, широкие складки тканей, сверкание металлических доспехов, украшения трона и каменного пола, запечатлен даже цветовой отсвет алого плаща на лице аллегорической фигуры. Контакты и переплетение искусств, имевшие место во Флоренции того времени, отчетливо просматриваются в этой работе Сандро, в частности, она напоминает о его близком знакомстве с ювелирным делом.

С композицией «Сила» для здания Торгового суда Боттичелли получает прочное общественное признание в городе. К тому времени он уже несколько лет работал в собственной мастерской, или боттеге (*bottega*), которая находилась в доме его отца (там же — на протяжении всех сорока лет его творчества). В 1470 году в «Memorie storiche» (Хронике с 1400 по 1500 год), где находим немало точных сведений о жизни Флоренции, Бенедетто Деи отметил мастерскую Сандро как одну из самых видных в городе [7, р. 7; 8, р. 60]. Таким образом, можно заключить, что за короткий период деятельность в ней была хорошо налажена. Будучи продолжением жилого пространства, мастерская Сандро отличалась некоторыми чертами от обычных помещений данного типа [9, с. 37–47]. Она находилась на первом этаже, а не на втором, как большинство мастерских художников, и потому не открывалась наподобие витрины на улицу; кроме того, помещение ее состояло всего из двух комнат, хотя и довольно протяженных, но не подходящих для работы над композициями очень крупного масштаба. В остальном же функционирование мастерской развешивалось очень успешно.

Известно, что современники упоминали о наличии множества мальчиков (*garzoni*), то есть учеников в боттеге Боттичелли. Распространенная модель мастерской кватрочентистского художника предполагала двух помощников и двух-трех учеников, но состав ее легко варьировался в зависимости от того, насколько интенсивная занятость рабочих рук требовалась здесь в данный период. Расширенный состав боттеги Сандро указывает на участие ее в многочисленных заказах в разных техниках и жанрах. Это были произведения религиозной и светской живописи, прикладного искусства, такие как роспись сундуков, кассоне (*cassone*), часто предназначенных в качестве свадебного подарка, шпалеры — деревянные панно в основном для украшения интерьера, вышивки предметов религиозного культа и прочее. Чтобы



1. Боттичелли.

Сила.

1470.

Дерево, темпера.

167 × 87.

Уффици, Флоренция.

Источник: [6, с. 19]

мастерская сохраняла рентабельность и престиж у заказчиков, необходимо было обеспечить слаженную работу всех занятых в ней сил, их оперативность и взаимодействие. Первый этап подготовки кадров занимал 3–5 лет: ученик знакомился с техниками своего искусства, копировал имевшиеся в мастерской рисунки, затем зарисовывал скульптурные формы с помощью светотени и перспективных сокращений, овладевая таким образом передачей «рельефа», столь важного в языке флорентийской школы. И, наконец, ученик мог приступать к рисованию с натуры, вникать в строение и движение человеческого тела и деталей окружения. После этого начинался следующий этап — работа в боттеге своего учителя уже в качестве ассистента, когда в меру своего умения он

участвовал в исполнении простых или более сложных деталей заказа, полученного мастерской. Здесь он прочно опирался на подготовленные художником, руководившим мастерской, многочисленные эскизы и этюды — от начальной разработки целого и деталей до законченной модели [9, с. 49–59]. Подобный коллективный процесс позволял довольно быстро и точно передавать замысел, ибо в него были вовлечены почти исключительно выученики главы боттеги (правда, иногда — с отчетливо выраженной индивидуальностью), и он же «сглаживал» в ходе исполнения целого все неровности в работе своих подмастерьев и заметные их расхождения с собственной манерой.

И всё же ситуация наличия, с одной стороны, черт коллективного подхода к созданию произведения, а с другой — возросшей значимости индивидуальности ренессансного художника, усложняет для историков искусства вопросы атрибуции. Недостаточность архивных документов, отсутствие в ряде случаев подписных работ заставляет их ограничиваться подчас условным определением личности того или иного мастера. Приведем два примера, касающиеся творчества Боттичелли. Среди его помощников фигурирует «Мастер готических зданий» [2, р. 60]. В отдельную творческую единицу он выделен ввиду того, что для искусства Сандро вовсе не характерны пейзажные мотивы с готическими постройками, но подписи этого исполнителя или другие какие-либо его приметы пока не обнаружены. Еще более красноречива история с атрибуцией ряда композиций так называемому Амико ди Сандро (*Amico di Sandro*, другу Сандро). Иная, более угловатая и резкая, чем у Боттичелли, выразительность его линейной манеры породила немало сомнений у исследователей, прежде чем приписать его работы начинающему Филиппино Липпи, талантливому ученику Сандро [10; 11].

Значительное место в творческом наследии Боттичелли занимает изображение Мадонны с Младенцем (иногда с сопровождающими их фигурами святых; ил. 2). Такие композиции могли предназначаться для личного благочестия, и тогда заказчик требовал введения в их трактовку каких-то деталей, отражающих его собственные предпочтения, но мог он также выбрать в боттеге художника уже готовую работу. Мастеру приходилось рассчитывать на разных клиентов, и Сандро прекрасно отвечал подобной ситуации. Он был одарен столь живым и подвижным воображением, что при следовании определенным типажам и композиционным формулам ни одна его картина почти не повторяла другую. Сохраняя в ранних своих работах черты, воплощенные Филиппо Липпи, а иногда и Верроккьо (например, принадлежащая последнему «Мадонна с младенцем и двумя ангелами», ок. 1470, Музей Каподимонте,

Неаполь), Боттичелли каждый раз вносил тончайшие оттенки изменений в их строй: поворот фигуры, взгляд, передачу фона, закрытого либо с видом пейзажа в глубине, эмоциональный настрой, декор и т.д. Вместе с тем в его Мадоннах всё больше проступает возвышенная отрешенность. Идея любви и самоотверженности Матери, традиционно связываемая с образом Девы Марии, вбирает в себя теперь и аллюзии, порожденные неоплатоническими мотивами. Тончайшая одухотворенность, «неземная» красота Мадонны обретают всё большую значимость в трактовке ее образа. Стремление воплотить этот идеал, сопряженный с подчеркнутой одухотворенностью, характерно не только для Боттичелли, — как примет времени это стремление можно заметить в живописи Флоренции, скажем, у Верроккьо, Гирландайо, Леонардо да Винчи... Ведь, по мысли неоплатоников, красота устремляет душу человека ввысь, к обретению духовного созерцания, к высшему благу. Подобные представления затрагивали в медичейской Флоренции и область светского, включая искусство. Так считалось, что прекрасный образ Дамы запечатлевается в глазах и сердце влюбленного, порождая жажду божественной любви, такое тяготение к возвышенной идеализации изображаемого сказывается как одна из линий в развитии искусства данного периода; в творчестве Боттичелли эта черта явственно присутствует.

Сандро неуклонно идет по пути все более сложной разработки темы «Мадонна с Младенцем» (ил. 3). В свои композиции он вводит разного рода символические мотивы, как в «Мадонне Киджи» из Музея Изабеллы Стюарт-Гарднер в Бостоне (1470–1474), где ранее уже использованные и варьированные им детали — две фигуры на фоне квадратного, раскрытого вдаль окна, Младенец на коленях своей матери — дополняет «натюр-морт» из хлебных колосьев и винограда, обращая мысли к таинству Евхаристии. Этот символ жертвенной смерти Христа выступает в сцене своего рода кульминационной точкой, связывая в целое все ее составляющие элементы: фигуру Девы Марии, меланхолически касающейся колоска, Младенца со значащим жестом руки, ангела в его тихом приятии Должного, светлого пейзажа вдали.

Ту же линию построения художник развивает в 1480-е годы. Композиции его «Мадонн» усложняются, количество фигур и деталей в них возрастает, отвечая ренессансному критерию «изобилия и разнообразия» в изображении. При этом Боттичелли каждый раз придерживается гармонии и изящества в структуре целого, так что результатом варьирования темы становятся собственно обновленные оттенки содержания, так же как изысканный зрительный эффект



**2. Боттичелли.
Мадонна с Младенцем
(Мадонна Гвиди
да Фаэнца).**

Конец 1460-х.
Дерево, темпера.
73 × 49.
Лувр, Париж.
Источник: [2, il. 33]

**3. Боттичелли.
Мадонна с Младенцем
и ангелом
(Мадонна Киджи).**

1470–1474.
Дерево, темпера.
85,2 × 65.
Музей Изабеллы Стюарт
Гарднер, Бостон.
Источник: [2, il. 39]

общего впечатления. И если в задаче избегать скучного повторения одних и тех же мотивов и разворачивать перед зрителем привлекательное разнообразие картины мира Боттичелли придерживался представлений, характерных для его времени, то в удивительной изобретательности своей фантазии он занимает место в ряду лучших мастеров. Сопоставим, например, три его «Мадонны», относящиеся к середине 1480-х годов. Везде в композиции их сохранен в слегка измененном виде центральный мотив, остальные же элементы структуры заметно варьируются и переплетаются с новыми деталями, преобразуя зрительный образ целого, внося в него тонкие оттенки иконографических и эмоциональных значений. В «Мадонне с книгой» (ок. 1482–1483, Музей Польди-Пеццолли, Милан; ил. 4) подчеркнута прямоугольная форма композиции и обрамления окна сочетается с некоторой неустойчивостью, которую вносит наклон фигур и легкое нагромождение аксессуаров интерьера. Эти предметы окружения служат смысловым контекстом для группы Марии с Младенцем. Книга, раскрытая на тексте пророка Исайи (7:14–15), возвещает о рождении Христа;

ваза с фруктами, терновый венец, легкий рисунок из перевернутых язычков пламени на плаще Марии, гвозди символически указывают на будущие страдания и мученическую смерть Спасителя. В «Мадонне Магнификат» (1483, Уффици, Флоренция; ил. 5) тот же центральный мотив вводится в композицию иного — круглого формата, тондо. Построение отмечено ясной уравновешенностью. Фигуры ангелов создают прекрасное круговое окружение для Марии с Младенцем, открывая вид на пейзаж в средоточии пространства. Идеальный строй целого подчеркивает и симметрия рук, держащих корону над головой Мадонны, а она вписывает в книгу славословие «Величит душа моя Господа...» (Лк. 1:46). Но в это сияющее зрелище вторгаются ноты диссонанса: плод граната в руке Христа как напоминание о его искупительной жертве и какая-то отрешенная задумчивость в фигуре Девы Марии. И третье произведение, «Мадонна с гранатом» (1487, Уффици, Флоренция; ил. 6) — опять тондо, мастерски построенное, уже не на фоне отдаленного пейзажа, а как бы в световом небесном пространстве. Фигуры ангелов в своих индивидуализированных движениях, позах,

4. **Боттичелли.****Мадонна с книгой.**

Ок. 1482–1483.

Дерево, темпера.

58 × 39,5.

Музей Польди-Пеццоли,

Милан.

Источник: [2, il. 40]

5. **Боттичелли.****Мадонна
дель Магнификат.**

1483.

Дерево, темпера.

D: 118.

Уффици, Флоренция.

Источник: [6, с. 91]



выражении лица и атрибутах собраны в нерасторжимое единство. Круговые очертания композиции переходят в плавную и вместе с тем динамичную игру линий. Они то стремительно поднимаются вверх, то ниспадают или перекручиваются, наполняя целое внутренним движением и скрытой тревожностью. В центре его — печальная Мария и Младенец с плодом граната — символом Страстей.

Постоянное стремление к обновлению замысла, к исключительной выразительности создаваемого образа породилось, с одной стороны, требованиями заказа, коллективного либо индивидуального, а с другой — особенностью творческой личности Сандро. В рамках развития темы мастер мог воспользоваться ранее трактованным им мотивом, при этом вводя его в новый контекст и преображая целое. Ближе к концу 1480-х годов в его религиозной живописи образы интимного, камерного плана сменяются масштабными произведениями, обращенными к массовой аудитории, и в решении их звучат всё более драматические интонации. Так, Боттичелли развертывает

центральный мотив «Мадонны с Младенцем» в композицию Мадонна на троне со святыми, *Sacra conversazione*. В варианте 1484–1485 года (Алтарь Барди, церковь Санто-Спирито, Флоренция; ил. 7) как будто возникает изумительная мистерия, вовлекающая в себя воображение зрителя. Все элементы построения настроены на это: его размеренный ритм, значимость фигур, взгляд младенца Христа и Иоанна Крестителя, прямо направленный на стоящих перед алтарем и собирающий их внимание, глубокая погруженность Мадонны и Иоанна Евангелиста в созерцание таинств и, конечно же, отделенный парящим прекрасным садом, «*hortus conclusus*» (см. «Песнь песней», 4:12) как символ Девы Марии [12; 13, vol. 2, p. 100–103]. Другая выбранная нами в контексте данной статьи композиция «Мадонна на троне» — это «Алтарь Сан-Барнаба» (ок. 1488–1490, Уффици, Флоренция). Размер его по-настоящему монументален — 268 × 280 см, не считая пределлы. Сцена, пронизанная внутренним напряжением и драматизмом, словно вобрала в себя элементы богослужения. Она представлена в великолепном архитектурном



6. **Боттичелли.**
Мадонна с гранатом.
1487.
Дерево, темпера.
D: 143,5.
Уффици, Флоренция.
Источник: [6, с. 88]

обрамлении, замыкающем узкое пространство, где показано действие. К трону, на котором восседают Мадонна с Младенцем, ведут высокие ступени. По сторонам от него предстоят святые. Одни ангелы раскрывают занавес над этим видением, другие демонстрируют орудия Страстей. В картину целого вводятся напоминания о христианской мистерии, начиная с рельефов «Благовещения» под аркой свода до постоянно звучащего мотива крестных мук Христа.

Исполнение таких масштабных работ, как и всей многочисленной продукции боттеги,

требовало немалых усилий ее коллектива. От возглавлявшего ее художника до помощников — все должны были проявлять мобильность и следовать установленному здесь порядку в разделении обязанностей и умении использовать подготовительный материал, собранный в мастерской. Композиции, выходявшие из мастерской Боттичелли, пользовались большим успехом. Существует много реплик с них, как, к примеру, с алтарей Барди и Сан-Барнаба (ил. 8), «Мадонны Магнификат» или шестидесяти других тондо, изображающих религиозные сюжеты [2, р. 117–120]. Часто они



7. Боттичелли.

Алтарь Барди.

1484–1485.

Дерево, темпера.

180 × 185.

Картинная галерея,

Берлин-Далем.

Источник: [2, ил. 43]

8. Боттичелли.

Алтарь Сан-Барнаба.

Ок. 1488–1490.

Дерево, темпера.

268 × 280.

Уффици, Флоренция.

Источник: [14, с. 59, ил. 71]

предназначались для домашнего интерьера. Соответственно, менялся формат композиции, свое место сохраняли только центральные фигуры, подчас с незначительным варьированием, и они соединялись с иными, более упрощенными деталями. Такое обилие воспроизведений в боттеге Сандро мотивов, следующих его замыслу с некоторыми отступлениями и изменениями размера работы по сравнению с подлинником, не опиралось на буквальное копирование «модели». Она повторялась довольно свободно — «на глаз». Учениками Боттичелли использовался и другой современный способ переноса его замыслов в разного рода реплики. Для этого картон в размер оригинала расчерчивался сетью квадратов, туда переносился изначальный рисунок, а на другую сеть квадратов в пропорциях, соответствующих новой работе по мотивам оригинала Сандро, данный рисунок воспроизводили в качестве ее основы.

По сравнению с широко развернутой темой Мадонны с Младенцем портрет в творчестве Боттичелли, быть может, и не занял столь же значимого места [15; 16; 17]. В рамках главным образом религиозной, а также светской живописи портретные изображения вводились в нее на протяжении Кватроченто. Отсчет индивидуальных портретов можно вести с 1420-х годов — с утраченной фрески Мазаччо «Сагра» (*Sagra*), которую он поместил на люнете над дверью монастыря церкви

Санта-Мария-дель-Кармине во Флоренции, изобразив торжественное шествие в честь освящения этой церкви. Фигуры именитых граждан города и художников были представлены мастером как некое единство при четко выраженном облике каждого из них. Но характер самостоятельного светского жанра итальянский портрет начинает обретать лишь около середины XV века. Он прочно основывается на новом, ренессансном понимании личности и ее места в окружающем мире. Человек выступает как воплощение высокого гуманистического идеала, исполненным силы, мудрости, способным решительно противостоять превратностям судьбы. Индивидуальное, личностное в его образе лишь преломляется сквозь призму этого типизирующего и общего, складываясь в определенную целостность.

Во Флоренции, в ее автономном портрете обновленные тенденции возникают к середине 1460-х – 1470-м годам, когда Боттичелли совершал первые шаги на своем творческом пути. В самом начале 1450-х годов здесь еще создавали профильные изображения, опиравшиеся на принципы античного портрета и медали, так же как на традиционные образы донаторов, где главенствовало коллективное начало в характеристике человека. Задача расширения и углубления трактовки индивидуума, которую диктовало само социокультурное развитие Флоренции, вела

к визуальному развертыванию образа — появляется трехчетвертной портрет. В какой-то мере в таком нововведении сказался путь формирования нидерландского портрета, в котором подобная композиционная формула, и, кроме того, мотивы природы активно участвовали в создании образа. Но в основе своей портрет во Флоренции коренился в ее собственном, индивидуальном мировоззрении. Другим средством выявления личностных черт модели во флорентийском портрете становилось теперь пристальное внимание к проявлению характерной выразительности ее лица и фигуры.

Новаторский образец самостоятельного портрета во Флоренции XV века связывают с «Мужским портретом», приписываемым Андреа дель Кастаньо (Национальная галерея, Вашингтон, ил. 9). Однако данная атрибуция «помещает» его датировку до 1457 года — времени кончины мастера, что делает ее несколько преждевременной, недостаточно совпадающей с темпами развития этого искусства. Более убедительной представляется точка зрения Милоша Бошковича, который видит здесь произведение Пьеро Поллайоло, исполненное около середины 1465 года [18, р. 336–339, 341–342; 19, р. 588–597; см. также об атрибуции и датировке этого портрета Андреа дель Кастаньо: 20]. Тогда уже, в 1459 году, Андреа Мантенья написал при дворе Гонзага первый, знаменитый трехчетвертной портрет, изобразив на нем кардинала Лодовико Тревизана на темном фоне с сильной светотенью, внутренняя мощь фигуры которого ассоциируется с древнеримским скульптурным портретом (Картинная галерея, Берлин-Далем). Работа Пьеро Поллайоло следует этой же тенденции, ибо, разворачивая модель в три четверти, он акцентирует в ней при этом волевое начало, готовность к действию и устанавливает самый прямой контакт между изображением и зрителем. Боттичелли одним из первых мастеров Флоренции, вслед за Пьеро, вступает на данную линию развития. Датированный около 1470 года «Портрет молодого человека» Сандро (Галерея Палатина, Флоренция; ил. 10) явно свидетельствует о внимании его к опыту Поллайоло, вплоть до близости колористической гаммы их композиций. В том и другом случае бюст портретируемого представлен на фоне открытого небесного окружения, объемы лица и фигуры вылеплены подчеркнуто пластично. Изображение предельно придвинуто к зрителю, как бы «входя» в его пространство. Но Боттичелли одновременно вносит и свои собственные оттенки в трактовку образа: внутренний настрой его модели открыт и ясен, взглядом, словно бы неотступно следящим за всем, что развертывается перед ним, юноша задумчиво изучает мир вокруг. Кажется, что художник стремится сохранить лишь самые необходимые подробности в построении целого,

«сжимая» фон вокруг портретируемого, отказываясь от такой детали, как его рука (в отличие от Пьеро Поллайоло), и тем самым максимально выдвигая фигуру на первый план. Человек как таковой выступает теперь исключительным объектом внимания, единственным предметом изображения.

Подход к решению портрета, заложенный в этом раннем образце, видим в творчестве Боттичелли на протяжении 1470-х годов. Несколько варьируется композиционная структура целого, но неизменно построение его направляет взгляд смотрящего на оттенки выразительности лица и рук модели, отражающие ее внутреннюю жизнь. В «Мужском портрете» из Музея Филадельфии в Неаполе (утрачен в 1943 году) полуфигура портретируемого дана в строгом геометризованном окружении, открывающемся в даль, но вместе с тем она настолько приближена к передней границе изображения, что пальцы ее, положенные на парапет рамы, почти что касаются края. Мужчина внимательно, как бы не отводя глаз, смотрит на зрителя, поддерживая прочный контакт с ним. Облик изображенного вдумчив, на лице запечатлена мысль, а сжимающий жест руки дополняет это впечатление духовной значительности. В эти годы Боттичелли приходит и к новому решению женского портретного образа, изображая Смеральду Бандинелли (ок. 1474, Лондон, Музей Виктории и Альберта; ил. 11) [13, vol. 1, р. 38–39, vol. 2, р. 28–29, В15; 21]. Впервые здесь взгляд дамы полностью открыт, обращен непосредственно к зрителю, как бы напрямую встречаясь с ним и не выпуская его из собственного поля видения. Подобная трактовка отступает от ранее сложившейся традиции представлять даму в ее некоторой отстраненности. Полуфигура Смеральды показана в архитектурном построении, при этом максимально придвинута к картинной раме, на которую опирается ее рука. Человек запечатлен теперь на портрете со всей осязаемостью, в индивидуальной выразительности своего физического и духовного облика.

В портретном творчестве мастера несколько обособленное место занимает «Молодой мужчина с медалью Козимо Медичи» (ок. 1475, Уффици, Флоренция; ил. 12) [13, vol. 1, р. 15; 22, р. 46; 23, р. 220–223]. Во-первых, он — единственный, где присутствует нечто вроде сдвоенного изображения: медали с профилем Козимо Медичи и демонстрирующего ее мужчины, чья личность не идентифицирована. По поводу нее высказываются разные предположения: возможно, портретируемым является кто-то из семьи Медичи, но скромный костюм модели вызывает мысль скорее о мастере — изготовителе медали, и, конкретнее, ее можно приписать руке брата Боттичелли, Антонио, в пользу чего свидетельствует и физиогномическое сходство изображенного с фигурой самого художника

9. Пьеро Поллайоло
(приписывается).

Мужской портрет.

Ок. 1465.

Темпера, дерево.

55,5 × 41,2.

Национальная галерея,

Вашингтон.

Источник: [15, р. 13, il. 1.2]





10. **Боттичелли.**
Портрет молодого человека.

Ок. 1470.

Темпера, дерево.

51 × 33,7.

Галерея Палатина,
Флоренция.

Источник: [15, p. 12, il. 1.1]

11. **Боттичелли.**
Портрет Смеральды Бандинелли (?).

Ок. 1474.

Темпера, дерево.

65,7 × 41.

Музей Виктории
и Альберта, Лондон.

Источник: [15, p. 17, il. 1.5]

на его картине «Поклонение волхвов» из Уффици. Другая черта, выделяющая данный портрет в искусстве Боттичелли как его особенный опыт, — это пейзаж, введение которого происходит из нидерландской живописи, и у Сандро встречается только в этом случае; более характерен он для флорентийских современников мастера, например, Гирландайо, Лоренцо ди Креди, Леонардо да Винчи. Такой расширенный композиционный строй портрета указывает на своего рода «переклички» у Боттичелли с мотивами нидерландских художников и его стремление к развитию экспрессивных возможностей портрета на новом этапе его становления. Обобщенно-поэтический пейзажный фон изображения и светлый взгляд портретируемого на мир вокруг него вносят в этот портретный образ ноту высокой значимости.

В 1478 году Боттичелли получил почетный заказ на исполнение серии портретов Джулиано, младшего брата Лоренцо Великолепного, погибшего во время заговора Пацци против Медичи. Событие вызвало гневную реакцию флорентийцев, поддерживавших правление Медичи. Организаторы заговора были быстро схвачены, казнены, а те, кому удалось скрыться,

подверглись общественному позору («*pittura infamante*» называлось подобное изображение). Посмертный портрет Джулиано Медичи, павшего героической смертью, выступал в этой ситуации выражением всенародного уважения и траура. Имеется три варианта данного портрета, происходящего от одной модели, которая следует в основном ранее сложившейся у Боттичелли формуле (Академия Каррара, Бергамо; Государственные музеи, Берлин; Национальная галерея, Вашингтон). В изображении Джулиано художник опирался на собственную память — он хорошо знал его и представил около 1475–1476 года среди медичейского окружения в картине «Поклонение волхвов». Мастер также мог использовать изображения, возникшие в скорбные дни после заговора Пацци: маску, снятую с умершего Джулиано, и медаль, которую Лоренцо Великолепный заказал в связи с его гибелью Бертольдо ди Джованни [24, p. 174–177; 25, cat. I.3, p.78–83]. Рисунок, подготовленный Боттичелли для портрета, переводился его помощниками на каждый из трех вариантов механически, несмотря на то что все композиции имели разный размер. В каждую из них вносились небольшие изменения. Лицо Джулиано

12. Боттичелли.

**Портрет молодого
человека с медалью
Козимо Медичи.**

Ок. 1475.

Дерево, темпера.

57,5 × 44.

Уффици, Флоренция.

Источник: [14, с. 13, ил. 13]





13. **Боттичелли.**
Портрет Джулиано
Медичи.

Ок. 1478.
Дерево, темпера.
75,5 × 52,5.
Национальная галерея,
Вашингтон.
Источник: [2, ил. 56]

14. **Боттичелли.**
Портрет молодого
человека.

Ок. 1485.
Дерево, темпера, масло.
37,5 × 28,3.
Национальная галерея,
Лондон.
Источник: [6, ил. 41]

написано с исключительным мастерством, внимательно переданы оттенки его выразительности. Работа принадлежит самому Боттичелли, им же выполнены такие символические детали, как горлица и сухая ветвь в нижнем левом углу варианта из Вашингтона, обозначающие вечную любовь и быстротечность жизни. Ассистентам художника приписывают второстепенные элементы изображения — костюм Джулиано и прочее. В данной серии портретов прослеживается определенная последовательность [15, р. 26–28]. Вариант из Бергамо — начальный, облик Джулиано приближается к его посмертной маске: приметы смерти различимы в его запавших щеках, тяжеловатости скул, в темных линиях под глазами и складках, образовавшихся на слегка опустившейся коже лица. В портрете, принадлежащем Галерее в Вашингтоне, эти черты во многом сглажены, композиция усложняется благодаря архитектурному пространству с раскрытой створкой двери и другими символическими атрибутами (ил. 13). Развернута тема конца земной жизни как перехода в вечность. И, наконец, в портрете из Берлина образ предстает как бы ожившим, очертания обретают гармонию

и бóльшую мягкость; бюст портретируемого выступает на нейтральном фоне, без какого-либо архитектурного обрамления, как то имело место и в ранних портретах мастера, — так что внимание предельно сосредоточивается на его личности. Грани содержания этой серии — память о погибшем герое, жизнь в соотношении с вечностью, достойнейший гражданин Флоренции — складываются в величественный мемориальный образ. Он вбирает в себя широкий круг представлений, от гуманистических принципов ценности личности до политической значимости фигуры Джулиано Медичи.

Творческое наследие Боттичелли насчитывает немного портретов, около десяти, которые могут быть с уверенностью приписаны его авторству. Остальные — это работы мастерской или круга подражателей. В 1480-е – начале 1490-х годов художник продолжал ранее выработанную схему изображения, избегающую излишних подробностей, что позволяет наиболее выпукло запечатлеть портретный образ. Боттичелли привлекает внутренний мир индивидуума, и в обрисовке его он ставит акцент не столько на деятельной,

15. **Боттичелли.**
Портрет молодой
женщины.

Ок. 1480–1485.

Дерево, темпера.

82 × 54.

Штеделевский
художественный институт,
Франкфурт-на-Майне.

Источник: [2, il. 70]



сколько на созерцательной стороне жизни, внимание к которой складывается в это время в атмосфере неоплатонических представлений. В портретном искусстве мастера эти черты выступают, пожалуй, с большей определенностью, чем у кого-либо из его флорентийских современников. Не только в идентифицированных изображениях модели, как греческий гуманист Микеле Марулло Тарканьота или Лоренцо ди Лоренци, профессор философии и медицины из Пизы, но и в портрете, например, неизвестного молодого человека (ок. 1485, Национальная галерея, Лондон; ил. 14), через отчетливо пластическую трактовку образа ясно просматривается его интеллектуально-созерцательный настрой. Стремление к возвышенной идеализации, побуждаемое идеями неоплатонизма, еще определеннее сказывается у Боттичелли в решении женского портретного образа. Воплощением его становится Прекрасная дама, условно связываемая с изображением Симонетты Веспуччи, возлюбленной Джулиано Медичи, которую мастер запечатлел как образец абсолютной красоты и духовного совершенства. Ее портрет, выполненный Сандро, например, композиция из Штеделевского художественного института (ок. 1480–1485, Франкфурт-на-Майне; ил. 15), варьировался им самим и нашел широкое распространение в репликах его мастерской.

Сравнительно небольшое число портретов, в основной их части написанных самим Боттичелли, заметно дополняют те, что сделаны помощниками, принадлежащими к его боттеге. Кроме того, Сандро проявил свой талант портретиста, умение выразительно выявить индивидуальность персонажа в работе над композициями иного жанра. Так что его роль в становлении кватрочентистского портрета во Флоренции и, шире, в Италии, безусловно, значительна. Одним из первых он ввел в свои самостоятельные портреты такую существенную деталь, как взгляд модели — широко раскрытый, прямо направленный на зрителя и как бы «втягивающий» его в живописное пространство. Выпукло представленный художником физический и духовный облик портретируемого раскрывается в этом диалоге со зрителем. Боттичелли занимает место среди тех итальянских мастеров, которые открывают первую страницу в становлении нового, современного портрета.

Важное место в творчестве Боттичелли принадлежит его мифологии. Мифологические композиции, столь существенные в светской линии живописи Флоренции, выразительные образцы которых представили и его современники, как, к примеру, Антонио Поллайоло, Пьеро ди Козимо или Филиппино Липпи, получили в произведениях Сандро особенно углубленное претворение и изысканную форму. Они выступают едва ли не самым

ярким воплощением того, что с некоторой долей условности определяется как стиль искусства медичейского круга во Флоренции последней трети Кватроченто. Выше уже отмечались некоторые черты этой стилистики, но, если рассматривать ее внимательнее, следует чуть более подробно остановиться на ее неоплатонической подоснове.

Согласно неоплатоникам, над всем сущим во Вселенной и над всяким знанием возвышается Бог. Из эманации света его Любви порождается мир в своих ступенях постепенно убывающего совершенства: мыслимый, небесный и материальный. Соответственно, формы и качества, влитые в материю, — это всего лишь тусклые отражения вечного. Но если видимая реальность и является тенью, то это тень самой Истины и абсолютной Красоты, возникающая по образцу того, что существует в уме божественного Архитектора. В стройном здании космоса сущности связаны одновременно по вертикали и горизонтали; они живут, пульсируют, отражаются друг в друге, словно зеркала. Зрительное впечатление от фигур, знаков, чувственных образов ведет к постижению их архетипов до конечного слияния с Высшей красотой, или Абсолютом. Утверждая красоту чувственного мира, подобная система вместе с тем ориентировала восприятие ввысь, учила видеть в прелести материальных вещей отсветы духовного. Так что представление о красоте во Флоренции Кватроченто претерпевает в этот период изменение: на завоевания ренессансного искусства, такие как подчеркнутая осязаемость форм и перспектива, придающая пропорциональную меру изображению, проецируется новый художественный идеал. Фигуры становятся легкими и подвижными, линия играет подчас не меньшую роль, чем объем, будучи подчинена не только ему, но и передаче внутреннего движения, выражающего всеобщую одушевленность мира.

Неоплатонизм оказал влияние на искусство и в другом аспекте. Синтезировавшее в себе классическую философию, в особенности платонизм, с христианской мыслью, это учение выработало особый метафорический язык, в котором широко использовались мотивы мифологии и параллели между языческими и библейскими образами. Мифологические композиции могли наделяться соответствующим символическим подтекстом и нести в себе множественные ассоциативные связи.

Как и ряд других видных художников Флоренции, Боттичелли выполнял немало заказов для представителей социальной элиты, чьи вкусы в значительной мере определялись кругом ученых-неоплатоников, с которыми они, как правило, поддерживали прочные контакты. Как живописец Сандро был до известной степени приближен к правителю Флоренции Лоренцо Медичи; еще

16. Боттичелли. Весна.

1478.

Дерево, темпера.

203 × 314.

Уффици, Флоренция.

Источник: [26, ил. 59]

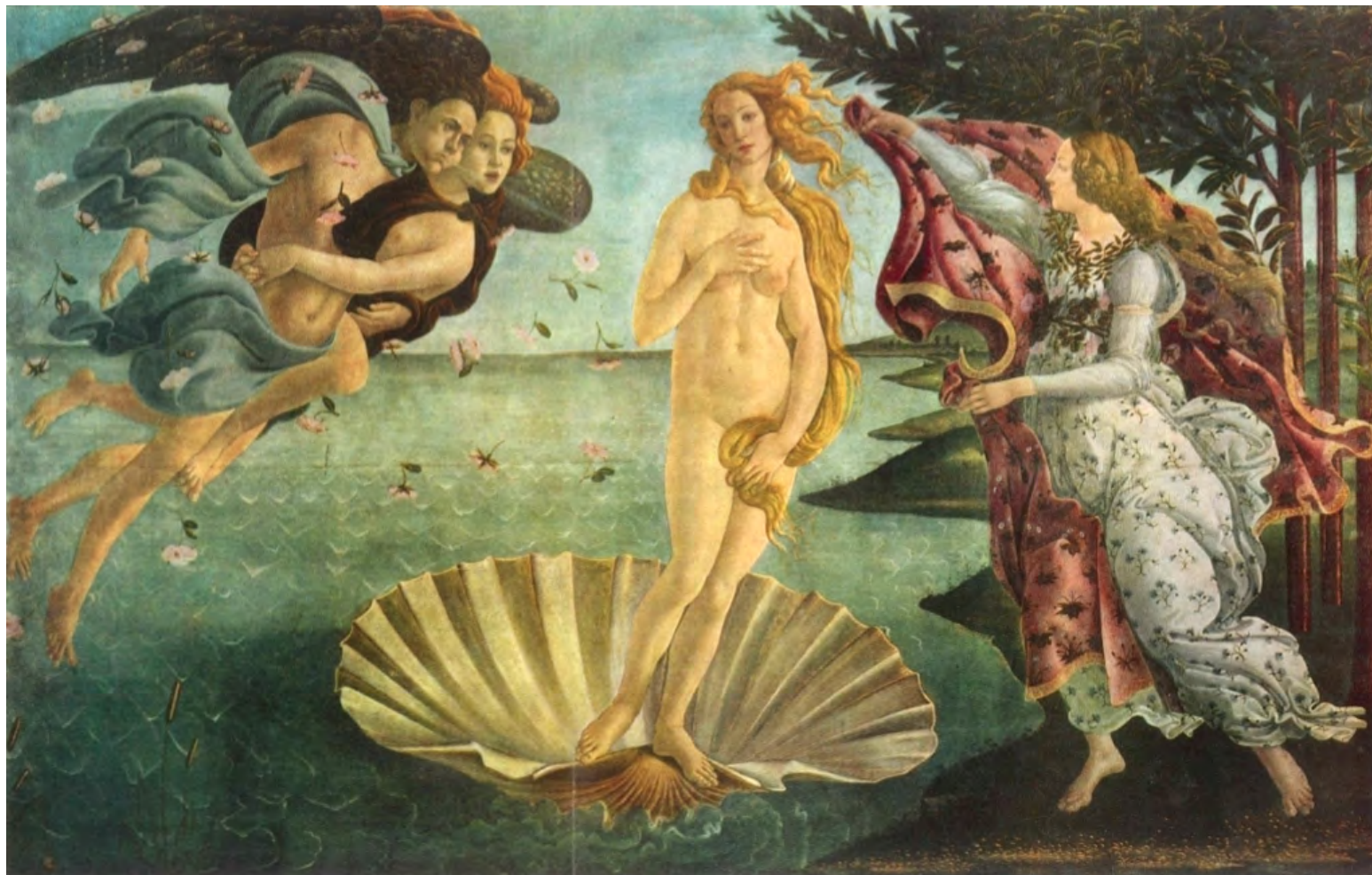


более тесную связь он сохранял на протяжении двадцати лет с его троюродным братом Лоренцо ди Пьерфранческо, получившим прекрасное гуманистическое образование, в котором большое участие принимал и глава Платоновской академии Марсилио Фичино. Картины мастера предназначались также для других высокопоставленных лиц из этой среды. Входящие в данную группу произведения Боттичелли на мифологические темы — это «Весна» (ил. 16), «Рождение Венеры», «Паллада и Кентавр» (все — Уффици, Флоренция) и «Венера и Марс» (Национальная галерея, Лондон). Они написаны в период конца 1470-х – первой половины 1480-х годов; содержание их строится на мифологических источниках, классической античной и итальянской поэзии эпохи, за которыми различается неоплатонический смысловой подтекст.

Картина «Весна», или Примavera (*Primavera*), датируемая обычно 1478 годом¹, развертывает идею о порождении красоты светом божественной любви и о созерцании этой красоты, ведущем от земного к сверхземному. К этой неоплатонической

концепции сходятся несколько отличающихся друг от друга истолкований композиции разными исследователями [27; 28; 29, р. 191–200; 30; 31, р. 31–81; 32; 33; 34, р. 74–79]. Так, построение из мифологических фигур в прекрасной роще среди цветов и деревьев, с Флорой и Венерой в центре, воплощением не чувственной любви, а гуманистического идеала любви духовной, обозначает устремленность души вверх, к высотам созерцания. Содержание «Весны» связывают также с морализирующим гороскопом, составленным Фичино для Лоренцо ди Пьерфранческо [30, р. 15–17]; в качестве путеводителя в самосовершенствовании ему рекомендовалось избрать планету Венера-Гуманитас (Человечность), наделенную всеми нравственными достоинствами и указывающую путь к высшим, духовным сферам. То есть речь, по сути, идет о Венере как богине — покровительнице гуманистического воспитания. И, наконец, поскольку «Примavera» была написана по случаю бракосочетания Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи с Семирамидой Аппиани, историки искусства рассматривают ее,

¹ В настоящее время предлагается и другая датировка картины «Весна» — началом 1480-х годов, после завершения Боттичелли росписей в Сикстинской капелле Ватикана. По мнению А. Дебенедетти, в «Весне» отчетливо проявилась начатая здесь тенденция к переходу от раннего многосценического построения к ясной, уравновешенной композиции с единым «сценическим» пространством [2, р. 152–153].



17. Боттичелли.
Рождение Венеры.
1482.
Холст, темпера.
172,5 × 278,5.
Уффици, Флоренция.
Источник: [26, ил. 65]

если так можно сказать, и в «брачном контексте» [35, р. 64–68]. Образ влюбленного соотносят с представленным изображением, где центральная фигура выступает теперь воплощением не Венеры, а Прекрасной дамы, которая приветливым, благостным жестом открывает перед ним «мифологизированную» сцену зарождения и нарастания любви до ее высочайших значений: начинающиеся справа, от Зефира, преследующего нимфу Хлорис, Флоры, которая возникает из их союза, танца Граций, олицетворяющих комплекс духовных свойств человека, это движение завершает Меркурий, обращенный к созерцанию небесного. Картина служила в некотором роде пожеланием с неоплатоническим подтекстом — устремляться к высотам любви, к ее совершенству. Так что близкие неоплатонические акценты каждый раз неизменно просматриваются в интерпретации «Весны».

Сюжет картины Боттичелли «Рождение Венеры» (1482, ил. 17) основывается, как известно, на античном мифе о рождении богини любви и красоты из морской пены: она изображена выходящей из моря, стоя на раковине, которая движется к берегу. В трактовке темы с достаточной определенностью звучат ноты неоплатоновской интерпретации. В кругу представлений

неоплатоников эта богиня, выходящая из моря, Афродита Анадиомена, как она называлась у греков, символизировала воплощение небесной Венеры, явление божественного в мир. В свете этого естественно объясним тот факт, что Боттичелли наделяет языческое божество чертами возвышенного облика Богоматери, ведь для Фичино и его окружения Венера и Мадонна — это два «лика» всё той же божественной любви. Ранее уже отмечалась подобная взаимосвязь светского и сакрального в понимании мастером красоты, но именно в «Рождении Венеры» идеализация ее поднимается до высочайшей точки. Создавая фигуру Венеры, Сандро опирался на классические образцы. Он мог отталкиваться от скульптуры «Венеры Книдской», приписываемой Праксителю; во времена античности она погибла, но сохранилась в римских копиях, лучшая из которых — «Венера Медичи» (с целомудренным жестом ее рук, — *Venera pudica*) — находится теперь в Уффици. Но каким бы ни был вариант, являвшийся его изначальной моделью, Боттичелли преобразил его в соответствии со своим идеалом прекрасного.

В картине «Паллада и Кентавр» (1482, ил. 18) Сандро продолжает вводить реминисценции из античной скульптуры [36, р. 124–125, 129]; в ее композиции использован мотив древнеримского

18. **Боттичелли.**
Паллада и Кентавр.
1482.
Холст, темпера.
207 × 148.
Уффици, Флоренция.
Источник: [6, с. 69]



саркофага из Ватикана с барельефом, изображающим сцену «Вакх находит Ариадну на острове Наксос». Внимание художника к античности активизировалось после его недавней работы в Ватикане (1481–1482), куда он был приглашен для росписи Сикстинской капеллы². За некоторой классицизацией образов «Паллады и Кентавра» можно различить неоплатонический контекст представленной коллизии. В основе ее — мысль Фичино о двойственной природе человека, соединяющего в себе чувственное начало, связанное с жизнью тела, и сферу духа и разума, обращенного ввысь, к достижению небесной мудрости. Кентавр воплощает в себе муки души, томящейся в оковах тела; лицу его художник придал выражение глубокого страдания, свойственного святым на его картинах. Легким движением руки Паллада направляет его к истинному пути жизни, основанному на красоте и морали. Эта концепция прочитывается через изящный живописный строй картины, разного рода ее знаковые детали и метафоризированную символику.

«Венера и Марс» имеет вытянутую по горизонтали форму, наподобие расписной крышки для свадебного сундука — кассоне. Предполагается, что она и относится к той типично флорентийской продукции, которая предназначалась для свадеб. Вполне вероятно, картина эта была написана в честь бракосочетания кого-то из известной флорентийской фамилии Веспуччи, как свидетельствует герб в ее углу — осы, кружащие вокруг дупла. Композиции подобного жанра обычно помещали в спальном покое новобрачных — их вставляли в изголовье кровати. Считалось, что изображение расprostертых на ней прекрасных мужчины и женщины должно способствовать продолжению семейной династии, рождению у супругов прекрасных детей. Боттичелли поднимает на удивительную высоту этот связанный с интимной жизнью уровень заказа. Он представляет сцену, исполненную одухотворенности и изящества, вводя в нее и элемент легкой шаловливости — игры резвящихся маленьких сатиров на заднем плане композиции, иллюстрирующей экфрасис описанной Лукианом («Геродот или Аэций») свадьбы Александра Македонского и Роксаны. Программа «Венеры и Марса» составлена гуманистом из круга неоплатоников, в ней использована характерная для них астрологическая интерпретация античных мифов, где планеты выступали в морализирующем аспекте: нежная и ласковая Венера властвует над агрессивным Марсом, смягчая его свирепость.

Все эти сюжеты претворены Боттичелли в возвышенную красоту. Его язык прекрасно отвечает

художественным идеалам, сложившимся во Флоренции к последним десятилетиям XV века. Показав в ряде ранних своих работ владение перспективой и умелую трактовку пластики и строения человеческой фигуры, он проявляет теперь относительное равнодушие к этим основополагающим принципам флорентийского искусства. Сандро строит изображение скорее вдоль плоскости по вертикали, чем в глубину. Его картины переведены на язык линии, в котором он достигает многогранной и гибкой, поистине уникальной выразительности. Как писал Б. Бернсон, в «линейно-декоративной живописи», этом «единственном в своем роде искусстве Боттичелли не имел соперников в Европе...» [38, с. 88]. В свободном и гибком течении линия в работах мастера отмечает малейшие изгибы и особенности формы, ракурсы и движения персонажей. Она воспроизводит легчайшее веяние прозрачных драпировок и весомые складки раздуваемых ветром одеяний, колыхание волн и тонкие узоры на тканях. С помощью линии передаются завитки причудливо изящных причесок и стилизованный рисунок листвы, стволов деревьев и цветов. Ритм линии гибок и изменчив, она то плавно изгибается и спокойно нисходит с высоты, то закручивается в причудливые арабески, разбегается в мелкой зыби или трепещет заостренными краями воздушной ткани. Уподобляясь музыке в своем развитии, вариациях, каденциях, паузах и кульминационных взлетах, линия запечатлевает образ одушевленного мира, овеянного легкой меланхолией. Мастер не ставит задачу воссоздания реального мира, он стремится к передаче внутренней жизни во внешнем движении линии, в ее постоянной изменчивости и едва уловимых колебаниях.

Изысканность изобразительного языка, изящество абрисов фигур и подвижность декора вообще свойственны работам, предназначенным для медичейского круга заказчиков. Черты эти проступают даже в прозаично-повествовательной манере Доменико Гирландайо, расписавшего для семьи Сассетти капеллу в церкви Санта-Тринита во Флоренции (1483–1485). Или, например, у Филиппино Липпи, хотя он обычно варьировал свой язык в зависимости от характера заказа [39], типическими приметами его живописи выступают хрупкость форм и несколько манерная экспрессия. Особое внимание к линейным структурам, которое заметно во флорентийском искусстве последней трети Кватроченто, в высшем своем проявлении накладывает на работы художников печать артистизма, исключительности; в более рутинном же варианте оно вносит в их работы оттенок чего-то

² На изменение принципа композиционной организации целого во фресках Сикстинской капеллы и затем в мифологических композициях Боттичелли могло повлиять и сложение новой, классической театральной сцены во Флоренции между 1476–1488 годами [37, р. 21–53, особ. р. 33].

вторичного, стилизации. Этим отмечено прежде всего творчество второстепенных мастеров, таких как Рафаэллино дель Гарбо, Якопо Селлайо, Бартоломео ди Джованни, Боттичелли и т.д.

Что касается линейности Боттичелли и самого явления акцентировки роли линии в живописи Флоренции этих десятилетий, то некоторые исследователи трактовали его как возвращение к тречентистским принципам — реготизацию. Однако представляется, что положение это, собственно, опровергает сам характер использования линии художниками данного периода, особенно такими яркими его представителями, как Боттичелли и Антонио Поллайоло. Если рисунок этих мастеров как бы продолжает усложненную игру контура, которая характерна для произведений тречентистов и в своих причудливых модуляциях абстрагирована от объемных форм, самоценна, то совсем иной подход к мотиву видим у художников рассматриваемого времени. В предельно уплощенном пространстве в живописи и графике Антонио Поллайоло четко вырисовываются контуры рельефа человеческих тел, показанных в мускульных усилиях и перспективных ракурсах. Подчеркнут туго натянутый, вибрирующий контур фигур, и линия, энергичная и резкая, образует в своем движении сильные «вздутия» и вогнутости, создавая отчетливо пластический эффект. Боттичелли, заметно отличавшийся от него по своей творческой индивидуальности, принадлежал к той же группе современных мастеров, которые линейность предпочитают передаче пространственной глубины. Хорошо овладевший перспективой и объемной трактовкой человеческой фигуры, Сандро отступает от этих принципов ради достижения экспрессии и декоративной выразительности. Как показывают его работы и работы Антонио Поллайоло, линия, выполняющая во флорентийском искусстве последней трети XV века конструирующую функцию, обретает здесь и новую значимость, внося в изображение сильный декоративный эффект.

Мифологические образы, созданные Сандро, могли нести в себе разные ассоциации для видевших их флорентийских современников. Они отражали представление того времени о красоте, вызвали память об античной древности, могли поднимать человеческий дух к высотам мысли и созерцания, а также обращать людей к более интимному, замкнутому миру чувств. Картины художника пользовались очевидным признанием во Флоренции. Запечатленные им образы нередко копировались, фрагментарно или с другими изменениями, получая при этом широкое распространение. Пример таких реплик — он касается композиции Боттичелли «Рождение Венеры» — приведен в книге А. Дебенедетти [2, р. 158–159]. Это несколько изображений (ок. 1490-х) центральной ее фигуры,

Венеры: две из них выполнены с картона самого автора методом калькирования, третья реплика скопирована менее умелым мастером свободно, «на глаз», а еще один, менее удачный, тяжеловесный вариант принадлежит руке Лоренцо ди Креди. Речь идет об очевидной притягательности боттичеллевского образа, способствовавшей его популярности в кругах, возможно, даже и не очень близких к заказчику данной картины. Изображения подобной тематики, как предполагают, могли храниться в помещениях, доступных ограниченному кругу людей, и радовать их взоры.

Для представителей медичейской элиты и приверженцев неоплатонической культуры Боттичелли выполнил множество работ. Значительная часть их украшала виллы, как, вероятно, «Весна» и «Рождение Венеры», находившиеся в Каstellо, которой владел Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи. Но серии композиций такого типа, которые создавались Сандро иногда вместе с другими мастерами, например, с Гирландайо и Филиппино Липпи, как это было на вилле Спедалетто близ Вольтерры, ныне зачастую утрачены. Счастливым исключением на этом фоне — фрески, написанные Боттичелли на охотничьей вилле Марчелли недалеко от Кареджи (ок. 1486, Лувр, Париж). Существует предположение, что представлены здесь Лоренцо Торнабуони, эрудит, знаток античной культуры и нумизматики, и его жена Джованна, происходившая из знатной семьи Альбицци (бракосочетание их состоялось в 1486 году). Однако такая идентификация изображенных подвергается сомнению. Как бы то ни было, работа адресована элитарному кругу заказчиков, в ее смысловом построении присутствуют неоплатонические мотивы. На одной фреске показана Венера, грациозным жестом направляющая молодого человека к персонификациям Свободных искусств, в центре возвышается фигура Риторикки. Композиция обозначает приобщение к истинному знанию, как оно понималось гуманистами академии в Кареджи. На второй фреске Венера обращается к юной женщине, вручая ей свой дар, окутанный покрывалом. Рядом с женщиной — Купидон как намек на бракосочетание, в честь которого выполнены росписи. Символический дар, принимаемый от Венеры, сопровождаемой нимфами или грациями, — это высочайшие сокровища души, добродетели, которыми определяется моральное совершенство идеальной дамы. Как и в предыдущей композиции, Венера выступает богиней человечности и культуры, чье покровительство позволяет человеку достичь высот внутренней жизни. Речь идет о восхождении души по ступеням совершенства, о ее устремленности к истинной красоте в духе учения неоплатоников. Тончайший язык линии, на котором воплощено содержание росписей, изящные,

несколько спрямленные очертания человеческих фигур и воздушные, словно бы невесомые, абрисы божеств оттеняют идеализирующей настрой этих аллегорий. Отражающие одну из существенных тенденций во флорентийской живописи последней трети Кватроченто, они вместе с тем свидетельствуют и об исключительности боттичеллевского искусства.

Разумеется, Боттичелли не является собственно художником, обращенным к элитарному контингенту заказчиков; творчество его было связано с обширным кругом проблем, входивших в практику флорентийских мастеров того времени. Более того, приемы и мотивы Сандро нередко использовались другими художниками, работавшими над композициями разного типа. Один из примеров — адаптация некоторых фигур «Весны» и «Рождения Венеры» в кассоне эклектичного и мастеровитого Якопо дель Селлайо «История Купидона и Психеи» (ок. 1490, Риггисберг, Аббег Штифтунг) [40]. Сандро ведь и происходил из среды ремесленников, где получил первичные навыки в своей деятельности, и эта среда способствовала сложению языка его живописи. Истоки этого языка коренятся, как определял это А. Шастель [41, с. 386–392], в рисунке, который лежит и в основе работы ювелиров, гравировки, — именно с него начинал Сандро свои занятия, и обретенное им владение непрерывностью линии с ее подвижностью, способностью к частым изменениям дало важный импульс дальнейшему его развитию. Боттичелли находил опору в оживленном содружестве различных художеств, установившемся во Флоренции в последние десятилетия Кватроченто. Он был хорошо знаком с такими его видами, как ювелирное дело, гравюра, оформление декоративно-прикладных изделий, занимался росписью свадебных сундуков. Следы соприкосновения с ремесленной средой возможно подчас различить в языке боттичеллевской живописи — в пришедшем из кассони репертуаре аксессуаров, в развевающихся воздушных драпировках, акцентированной выразительности движений и мимики, в мотивах декоративности. Но композиции мастера поднимаются до высокого уровня внутренней масштабности, линейный строй их совершенен, и мир их отмечен редкой утонченностью.

Почти с первых шагов своего существования боттега Боттичелли занималась, в числе других заказов, и росписью кассони, а также шпалер — панелей, которые использовались для украшения мебели. В работы были вовлечены не только подмастерья художника, но и его выдающийся бывший ученик Филиппино Липпи, начавший выступать и как партнер Сандро. Из кассони, совместно выполненных ими, пользуются известностью шесть композиций для двух сундуков (по три на разные

их стороны), где трактуется история ветхозаветной героини Эсфири (1470–1475, теперь разбросаны между музеями Оттавы, Парижа, Шантйи, Флоренции и Рима). В работах ясно просматривается заключенный в них дидактический смысл (моральный и патриотический) и стремление мастеров к известной театрализации построения.

Из мастерской Сандро выходили и такие превосходные шпалеры, как четыре, иллюстрирующие новеллу Боккаччо о Настаджо дельи Онести («Декамерон», V, 8; ил. 19). Они были выполнены по случаю свадьбы в 1483 году членов двух семей, занимавших высокое положение во Флоренции, — Джаноццо Пуччи и Лукреции Бини (Прадо, Мадрид). Заказ на эти панели сделал лично Лоренцо Великолепный. Разработка замысла и подготовительный картон целиком принадлежат Боттичелли, вся остальная исполнительская работа была передана им ассистентам, за исключением последней композиции, изображающей свадебный праздник семей Пуччи и Бини, который, ввиду особой важности заказа, написал он сам. В работе с Сандро сотрудничали не только ученики, но также независимые художники, Якопо Селлайо и Бартоломео ди Джованни, который, хотя и владел собственной боттегой в городе, но, специализируясь на живописи с мелкими фигурами типа кассони и шпалер, нередко присоединялся к работе больших мастеров [42]. Широкое участие такого круга помощников несколько сказывается на общем результате исполнения прекрасно продуманных композиций Боттичелли — в суховатом характере их живописного языка, эмалевой и резковатой цветовой гамме. Но, конечно, произведение это замечательно в своем роде: построение из словно бы скульптурных стволов и крон деревьев со светлым пейзажем фона, акценты куртуазности в повествовании и его драматическая напряженность отмечены особой элегантностью. Этот цикл из четырех панелей несет в себе и политическую аллегорию [2, р. 79–90; 43]. Портреты членов фамилий Пуччи и Бини в четвертой композиции и изображение их герба в верхней части колонны утверждают важность данного династического брака для поддержания мира в городе, а присоединение сюда и герба Медичи, покровителя Флоренции и посредника в устройстве бракосочетания, акцентирует этот смысл. Арка императора Константина в глубине композиции символизирует связь, которая соединяет династию Пуччи–Бини с римской античностью, а также высокую роль Лоренцо Великолепного в жизни современной ему Флоренции, выросшей из города древнего Рима.

Мы рассмотрели произведения Боттичелли, начиная от самых ранних до конца 1480-х годов Кватроченто, отражающие основные направления его искусства. Работы мастера вобрали в себя

19. **Боттичелли
и мастерская.
Новелла о Настаджо
дельи Онести
(I эпизод).**

Ок. 1483.

Дерево, темпера.

83 × 138.

Прадо, Мадрид.

Источник: [14, с. 35, ил. 37]



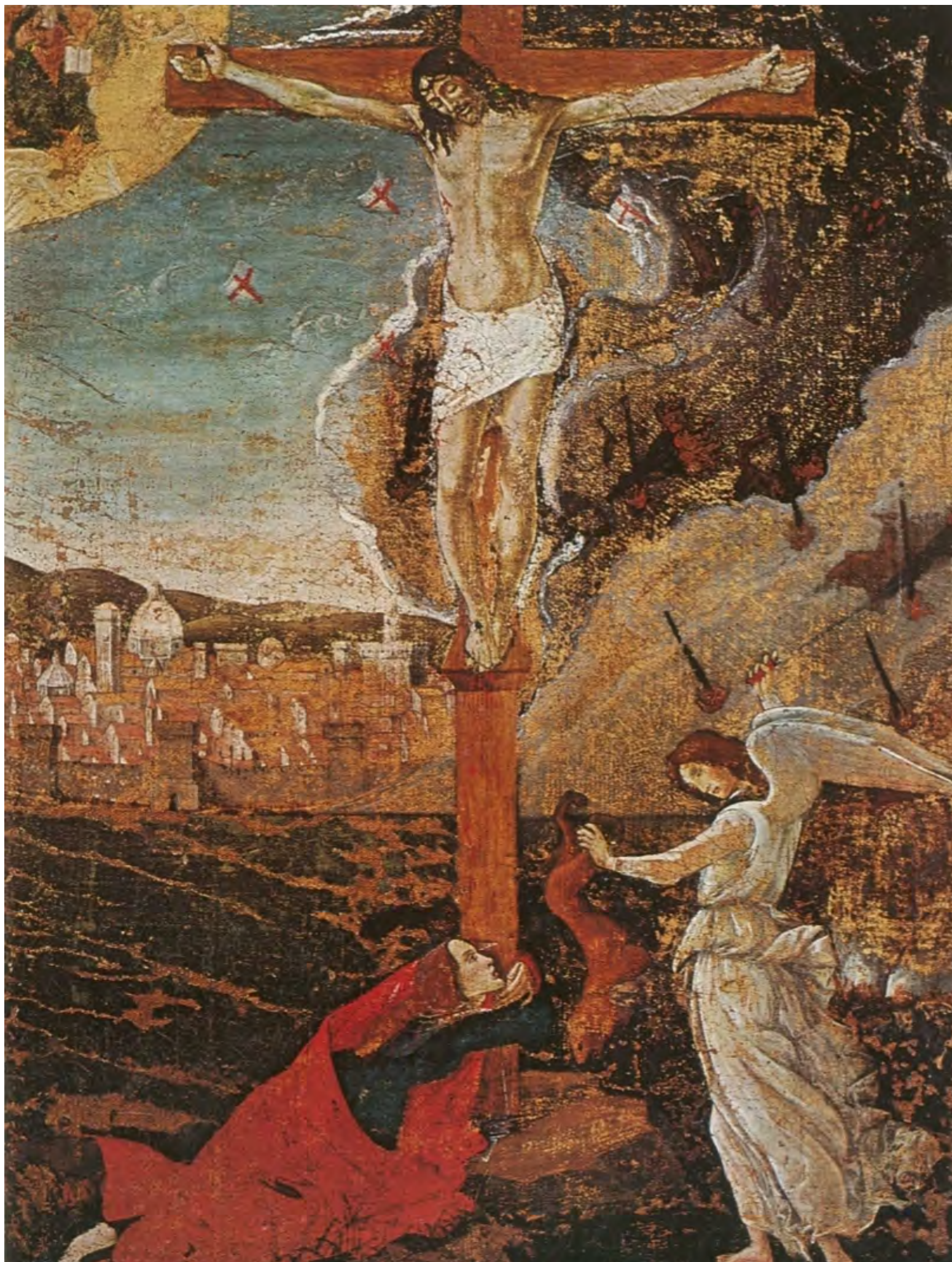
наиболее яркие черты стилистики этих последних десятилетий века, выстраивая картину активно развивающейся живописи с ее собственными, индивидуализированными принципами в единых рамках раннеренессансного языка. Та особенность, исключительность, которой отмечено творчество Сандро Боттичелли, вмещается в целостность, составляемую живописью Флоренции данного периода. Его уникальная линия, редкая изысканность образов, точки соприкосновения с неоплатоническими мотивами — это печать флорентийской культуры времени, так же как в этой культуре коренится и его связь с ремесленной средой, основательно усвоенные понятия перспективы, пластического рельефа и движения.

Поздний период творчества Боттичелли

В поздний период в искусстве Боттичелли происходят ощутимые изменения. В 1492–1498 годах он уделяет много времени иллюстрированию «Божественной комедии» Данте для Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи. Хотя художник отталкивается здесь от свойственного Треченто развертывания непрерывной нити повествования, он радикально переосмысливает этот принцип. Со всей выразительностью своего линейного мастерства и удивительным проникновением в текст поэмы

он создает серию рисунков, поднимающих изобразительную интерпретацию на новый уровень. При несовпадении творческих черт Боттичелли и Данте, при том что в «прочтении» содержания прослушиваются неоплатонические мотивы, мастер, совершенствующий свой подход от кантики к кантике, достигает замечательной глубины и экспрессии в визуализации их смысла [44, с. 263–277].

Но именно в самом конце столетия, в 1490-е годы, Флоренция проходит через мрачный период существования, тень которого легла отчасти и на рисунки Сандро к «Божественной комедии». Смерть Лоренцо Великолепного в 1492 году, изгнание из города его сыновей, вторжение иноземных войск, угроза голода и эпидемий — и на этом фоне особо проникновенно звучащие проповеди доминиканского реформатора Джироламо Савонаролы. Он резко выступает против увлечения языческой мифологией и философией, противопоставляя им истинность христианской веры, порицает понимание классических представлений как проявления «всеобщей и естественной религии», отвергает возможность прийти через созерцание телесной красоты, как то мыслили неоплатоники и их окружение, к постижению божественного совершенства. Эстетический критерий заменяется теперь собственно духовным. Доминиканец



20. **Боттичелли.**
Мистическое Распятие.
Ок. 1500.
Холст, масло.
73,5 × 50,8.
Музей Фогг, Кембридж,
Массачусетс.
Источник: [14, ил. 86]

21. Боттичелли.

Мистическое

Рождество.

1500.

Холст, масло.

108,5 × 74,9.

Национальная галерея,

Лондон.

Источник: [6, с. 123]



упрекает художников в том, что они заполнили храмы мирскими изображениями и пишут святых, как нарядно одетых жителей города, и требует вынести из церкви все эти «непотребные» произведения. Еще больший ущерб нравственности и религиозному благочестию видит он в светских картинах с их мифологическими фантазиями, соблазном чувственной красоты и аурой наслаждения.

Атмосфера во Флоренции тех лет немало препятствует развитию ренессансного искусства. Характер заказов художникам меняется в сторону увеличения религиозной тематики. Часто такие заказы исходят от сторонников Савонаролы, принадлежащих к партии «*piagnoni*», плакс, и исполнение работ могут предписывать в тречентистской стилистике. Сам же доминиканский реформатор, будучи ученым, образованным монахом, признавал принцип подражания природе, если при этом не нарушается должное соотношение между изображением и христианской верой. Не отходя от внешних признаков ренессансного языка, но изменив настрой своего творчества, флорентийские мастера, как, например, Лоренцо ди Креди, Пьеро ди Козимо или даже в некоторых случаях Филиппино Липпи, выполняли такие работы. Боттичелли не был прямым приверженцем Савонаролы, подобно своему брату Симоне. Но, безусловно, накал обстановки в городе и глубокие религиозные размышления под влиянием проповедей фра Джироламо волновали его, способствуя переоценке прежних представлений. Уже в композициях художника середины 1480-х годов прорываются тревожные интонации, подспудно угрожающие нарушить иллюзию гармонии. Различаются подчас резкие энергичные контуры (пределла алтаря Сан-Барнаба), которые создают образы почти простонародные в своей впечатляющей наглядности. Угловатость и ломкость линейного языка нарастают в искусстве Сандро к рубежу 1490-х годов. Так, в «Благовещении» (1489–1490, Уффици, Флоренция) участники действия, соединяемые в целое вихреобразной линией, изображены в пространстве строго геометризованных, почти суровых очертаний. Волнение их достигает высокого накала, позы лишены устойчивости, словно бы под воздействием ворвавшегося сюда мистического ветра. Сохраняя типы персонажей, характерные для него в период 1470–1480-х годов, мастер отходит от ранней своей эстетики, в анатомическом строении его фигур отсутствует структурность, тела непомерно вытянуты, а движения лишены естественности («Мадонна с Младенцем, обнимающимся с Иоанном Крестителем», Галерея Палатина, Флоренция). Или «Пьета» из Музея Польди-Пеццолли в Милане (ок. 1490), где с еще большей отчетливостью заметен отказ Сандро

от ренессансных принципов. Композиция исключительной силы религиозного переживания строится им на почти иррациональном сплетении форм, которое включает в себе элементы распада, трагического обвала.

В последних произведениях Боттичелли мы видим возвращение к архаическим приемам письма. В «Мистическом Распятии» (ок. 1500, Музей Фогга, Кембридж, Массачусетс; ил. 20) тема покаяния Флоренции, с панорамой города на заднем плане композиции, воплощена в образах Магдалины, исступленно обнимающей подножие Распятия, и ангела, бичующего льва, — намек на эмблему города Мардзокко. Видение, описанное Савонаролой в его проповеди на Псалмы, передается едва ли не с примитивизирующей буквальностью: дождь оружия, справа — пламя в кромешной тьме, с противоположной стороны — Бог-Отец посылает на землю ангелов со щитами, на которых начертан крест. Так на языке наглядности трактуется спасение божественным провидением кающейся Флоренции от вторжения войска Чезаре Борджиа. Изображение приближается почти к иконописным формам — дематериализуются объемы, линии заостряются до гротескной выразительности, и цвет приобретает насыщенный локальный характер. Распад комплекса ренессансных выразительных средств находим и в «Мистическом Рождестве» (1500, Национальная галерея, Лондон; ил. 21). Размеры фигур определяются их особой значимостью в данном сюжете: Мадонна заметно укрупнена по сравнению с группами ангелов и людей. Живописец сознательно пренебрегает законами оптики, трактуя различное местонахождение фигур — в глубине ли построения, на переднем плане, близко к зрителю или в небесной вышине. Произвольно строит он и тесное пространство с условными каменистыми уступами, придавая формам исключительную экстатическую напряженность. Зрелище, происходящее на земле и в небе, зрительно почти смешивающихся друг с другом, представляет религиозную мистерию в средневековом-тречентистском духе. Символические детали, отражающие образы видений Савонаролы, — эти ленты с надписями, оливковые ветви, хоровод ангелов на золотом фоне неба, обнимающие людей ангелы в белом, зеленом и красном — цветах Веры, Надежды, Любви — создают атмосферу ожидания мира на земле, которое прорывается сквозь тревожный настрой.

Принято считать, что боттега Боттичелли уже не существовала к началу 1500-х годов. Однако факты противоречат подобному положению: в 1505 году мастерская Сандро заключила договор с Компаниа делло Санто Спирито на исполнение заказа [45]. При этом встает вопрос, насколько активной была деятельность мастерской в этот

период, ведь известно, что из-за обремененности ее долгами племянник Сандро и брат Симоне отказались после его кончины в 1510 году от наследства. Остается нерешенным, работал ли художник сам в тот последний отрезок своей жизни или по выполненным им ранее рисункам создавалось тогда множество реплик его учениками. А возможно, и просто подражателями, как это было в ближайшие десятилетия после 1510 года, когда рисунки и картоны Сандро оказались в значительной мере разрознены и свободно использовались для работ мастерами обычно невысокого уровня [46]. Стилистика, сложившаяся в творчестве Боттичелли и других флорентийских мастеров завершающих десятилетий XV века, постепенно уходит.

Искусство это отделяет от чинквечентистского заметная грань, ибо оно не обладало тем высочайшим уровнем масштабности и обобщенности языка, который был свойствен нарождающемуся, новому художественному мышлению. Искусство во Флоренции последней трети Кватроченто прошло собственный, напряженный и плодотворный этап формирования. Здесь успешно решались важные задачи, такие как сложение жанров живописи, обучение будущих мастеров, отвечающее творческим установкам времени, разработка многочисленных проблем выразительности языка живописи и графики, расширения связей между различными видами искусства.

Список источников

1. Botticelli and Filippino: L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento / a cura di D. Arasse et al. Milano: Skira, 2004. 339 p.
2. Debenedetti A. *Botticelli. Artist and designer*. London: Reaction Books, 2021. 232 p.
3. Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 288 с.
4. Свидерская М.И. Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения // Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской культуре XIII–XIX веков. М.: Галарт, 2010. С. 11–46.
5. Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве : в 2 т. / пер. с итал. А.Г. Габричевского. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Т. 2. С. 25–63.
6. Козлова С.И. Боттичелли. М.: Олма-Пресс Образование, 2005. 126 с.
7. Romby G.C. *Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo con la trascrizione inedita dei manoscritti di Benedetto Dei e un indice ragionato dei manoscritti utili per la storia della città*. Firenze: Libreria editrice fiorentina, 1979. 90 p.
8. Cecchi A. *Botticelli*. Milano: 24 Ore Cultura, 2005. 381 p.
9. Гращенко В.Н. Рисунок мастеров итальянского Возрождения. Очерки теории и практики. М.: Искусство, 1963. 426 с.
10. Berenson B. Amico di Sandro // *Gazette des Beaux-Arts*. 1899. № 41. P. 459–471.
11. Zambrano P. Bernard Berenson e l'Amico di Sandro // *Berenson B. Amico di Sandro*. Milano: Electa, 2005. P. 9–70.
12. Blume A. Giovanni di Bardi and Sandro Botticelli in Santo Spirito // *Jahrbuch der Berliner Museen*. 1995. Bd. 37. P. 169–184.
13. Lightbown R.W. *Sandro Botticelli*. 2 vols. London: Paul Elek, 1978. Vol. 1. 199 p. Vol. 2. 231 p.
14. Санти Б. Боттичелли : альбом / пер. с итал. С.И. Козловой. М.: Слово, 1996. 80 с.
15. Zambrano P. Sandro Botticelli and the birth of modern portraiture // *Botticelli past and present* / ed. by A. Debenedetti and C. Elam. London: UCL Press, 2019. P. 10–35.
16. Rubin P.L. Understanding Renaissance portraiture // *Renaissance Portrait: from Donatello to Bellini* / ed. by K. Christiansen, S. Weppelmann. New York: Metropolitan Museum of Art; London: Yale University Press, 2011. P. 2–25.
17. Zöllner F. Botticelli portraitiste: réflexions sur l'histoire du portrait en tant que genre artistique // *Le portrait individuel: Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe–XVe siècles* / ed.: D. Olariu. Bern: Peter Lang, 2009. P. 249–269.
18. Boskovits M. Studi sul ritratto fiorentino quattrocentesco – II // *Arte Christiana*. 1997. Vol. 85. № 782. P. 335–342.
19. Boskovits M., Brown D.A. *National Gallery of Art systematic catalogue*. Washington, DC: National Gallery of Art, 2003. 694 p.

20. Christiansen K. Andrea del Castagno. Portrait of a Man // *Renaissance portrait: from Donatello to Bellini* / ed. by K. Christiansen, S. Weppelmann. New York: Metropolitan Museum of Art; London: Yale University Press, 2011. P. 123–125.
21. Costaras N., Richardson C. Botticelli Portrait of a Lady known as Smeralda Bandinelli: a technical study // *Botticelli past and present* / ed. by A. Debenedetti and C. Elam. London: UCL Press, 2019. P. 36–52.
22. Ciseri I. Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio // *Gli Uffizi. Studi e Ricerche. 10. Itinerario laurenziano*. Firenze: Centro Di della Edifimi, 1992. P. 7–46.
23. Pons N. Sandro Botticelli, Ritratto d'uomo con la medaglia di Cosimo Medici il Vecchio // *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento* : Exh. cat. (Paris, Musee du Luxembourg; Florence, Palazzo Strozzi, 2004). Milano: Skira, 2004. P. 220–223.
24. *Renaissance portrait: from Donatello to Bellini* / ed. by K. Christiansen, S. Weppelmann. New York: Metropolitan Museum of Art; London: Yale University Press, 2011. 420 p.
25. Caglioti F. S. n. // *Le storie di Botticelli tra Boston e Bergamo* : Exh. cat. / eds. by P. Zambrano, M. Rodeschini. Milano: Officina Libraria, 2018. Cat. I.3. P. 78–83.
26. Галерея Уффици. Флоренция : альбом / сост. и авт. текста А. Губер. М.: Советский художник, 1968. 181 с. (Серия «Музеи мира»).
27. Wind E. Pagan mysteries in the Renaissance. London: W.W. Norton & Company, 1972. 430 p.
28. Panofsky E. Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance. New York: Oxford University Press, 1939. 262 p.
29. Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm: Almqvist & Wiksel Gebers Forlag AB, 1960. 362 p.
30. Gombrich E.H. Botticelli's mythologies. A study in the neoplatonic symbolism of his circle // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1945. Vol. 8. № 1. P. 7–60.
31. Gombrich E.H. Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance. London: Phaidon, 1972. 247 p.
32. Dempsey Ch. The portrait of love: Botticelli's Primavera and humanist culture at the time of Lorenzo the Magnificent. Princeton, New York: Princeton University Press, 1992. 173 p.
33. Rohlmann M. Botticelli's «Primavera»: Zu Anlaß, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento // *Artibus et historiae*. 1996. Vol. 17. № 33. P. 97–132.
34. Acidini C. For prosperous Florence: Botticelli mythological allegories // Acidini C. Botticelli: likeness, myth, devotion. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. P. 73–92.
35. Holberton P. Classicism and invention: Botticelli's mythologies in our time and their time // *Botticelli past and present* / ed. by A. Debenedetti and C. Elam. London: UCL Press, 2019. P. 53–72.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv550cgj.9>.
36. Titze-Conrat E. Botticelli and the Antique // *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1925. № 47 (XLVII). P. 124–128.
37. Ventrone P. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico : Exh. cat., Palazzo Medici Riccardi, Florence. Milano: Silvana, 1992. 119 p.
38. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения / пер. с англ. В.Н. Лазарева. М.: Искусство, 1965. 226 с.
39. Nelson J.K. Filippino Lippi a student, collaborator and competitor of Botticelli // *Botticelli and Filippino Lippi. Passion and grace in fifteenth-century Florence painting* : Exh. cat. (Musee de Luxembourg) / eds.: D. Arasse, P. De Vecchi, and J.K. Nelson. Paris: Skira, 2004. P. 85–99.
40. Miziolek J. Jacopo del Sellaio's adaptation of the Primavera // *Botticelli past and present* / ed. by A. Debenedetti and C. Elam. London: UCL Press, 2019. P. 73–90.
41. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного / пер. Н.Н. Зубкова. М. – СПб.: Университетская книга, 2001. 624 с.
42. Pons N. Bartolomeo di Giovanni, collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli. Florence: Edizioni Polistampa, 2004. 100 p.
43. Rubin P.L. *Image and identity in fifteenth-century Florence*. New Haven, London: Yale University Press, 2007. 418 p.
44. Козлова С.И. «Божественная комедия» Данте в искусстве художников итальянского Ренессанса // *Дантовские чтения, 1982* / под общ. ред. И.Ф. Бэлза. М.: Наука, 1982. С. 98–169.
45. Waldmann L.A. Botticelli and his patrons: the Arte del Cambio, the Vespucci, and the Compagnia dello Spirito Santo in Montelupo // *Sandro Botticelli and Herbert Horn: new researches* / ed. by R. Hatfield. Florence: Syracuse University in Florence, 2009. P. 105–135.
46. Zeri F. Questioni di bottega del Botticelli // *Paragone. Arte*. 1985. № 419–421–423. P. 135–139.

References

1. Arasse, D. (ed.) (2004) *Botticelli and Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*. Milano: Skira. (In Ital.)
2. Debenedetti, A. (2021) *Botticelli. Artist and designer*. London: Reaction Books.
3. Golovin, V.P. (2003) *The world of the artist of the Early Italian Renaissance*. Moscow: New Literary Review. (In Russ.)
4. Sviderskaya, M.I. (2010) 'Spatial arts in the culture of the Italian Renaissance', in Sviderskaya, M.I. *Spatial arts in Western European culture of the 13th–19th centuries*. Moscow: Galart, pp. 11–46. (In Russ.)
5. Alberti, L.B. (1937) 'On painting', in Alberti, L.B. *Ten books on architecture*, in 2 vols, vol. 2. Moscow: All-Union Academy of Architecture, pp. 25–63. (In Russ.)
6. Kozlova, S.I. (2005) *Botticelli*. Moscow: Olma-Press Education. (In Russ.)
7. Romby, G.C. (1979) *Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo con la trascrizione inedita dei manoscritti di Benedetto Dei e un indice ragionato dei manoscritti utili per la storia della città*. Firenze: Libreria editrice fiorentina. (In Ital.)
8. Cecchi, A. (2005) *Botticelli*. Milano: 24 Ore Cultura. (In Ital.)
9. Grashchenkov, V.N. (1963) *Drawing by the masters of the Italian Renaissance. Essays on theory and practice*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
10. Berenson, B. (1899) 'Amico di Sandro', *Gazette des Beaux-Arts*, (41), pp. 459–471. (In French)
11. Zambrano, P. (2005) 'Bernard Berenson e l'Amico di Sandro', in Berenson, B. *Amico di Sandro*. Milano: Electa, pp. 9–70. (In Ital.)
12. Blume, A. (1995) 'Giovanni di Bardi and Sandro Botticelli in Santo Spirito', *Jahrbuch der Berliner Museen*, 37, pp. 169–184.
13. Lightbown, R.W. (1978) *Sandro Botticelli*, in 2 vols. London: Paul Elek.
14. Santi, B. (1996) *Botticelli*. Moscow: Slovo. (In Russ.)
15. Zambrano, P. (2019) 'Sandro Botticelli and the birth of modern portraiture', in Debenedetti, A. and Elam, C. (eds.) *Botticelli past and present*. London: UCL Press, pp. 10–35.
16. Rubin, P.L. (2011) 'Understanding Renaissance portraiture', in Christiansen, K. and Weppelmann, S. (eds.) *Renaissance portrait: from Donatello to Bellini*. New York: Metropolitan Museum of Art; London: Yale University Press, pp. 2–25.
17. Zöllner, F. (2009) 'Botticelli portraitiste: réflexions sur l'histoire du portrait en tant que genre artistique', in Olariu, D. (ed.) *Le portrait individuel: Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe–XVe siècles*. Bern: Peter Lang, pp. 249–269. (In French)
18. Boskovits, M. (1997) 'Studi sul ritratto fiorentino quattrocentesco – II', *Arte Christiana*, 85(782), pp. 335–342. (In Ital.)
19. Boskovits, M. and Brown, D.A. (2003) *National Gallery of Art systematic catalogue*. Washington, DC: National Gallery of Art.
20. Christiansen, K. (2011) 'Andrea del Castagno. Portrait of a Man', in Christiansen, K. and Weppelmann, S. (eds.) *Renaissance Portrait: from Donatello to Bellini*. New York: Metropolitan Museum of Art; London: Yale University Press, pp. 123–125.
21. Costaras, N. and Richardson, C. (2019) 'Botticelli Portrait of a Lady known as Smeralda Bandinelli: a technical study', in Debenedetti, A. and Elam, C. (eds.) *Botticelli past and present*. London: UCL Press, pp. 36–52.
22. Ciseri, I. (1992) 'Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio', in *Gli Uffizi. Studi e Ricerche. 10. Itinerario laurenziano*. Firenze: Centro Di della Edifimi, pp. 7–46. (In Ital.)
23. Pons, N. (2004) 'Sandro Botticelli, Ritratto d'uomo con la medaglia di Cosimo Medici il Vecchio', in *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento* [Exh. cat.]. Milano: Skira, pp. 220–223. (In Ital.)
24. Christiansen, K. and Weppelmann, S. (eds.) (2011) *Renaissance portrait: from Donatello to Bellini*. New York: Metropolitan Museum of Art; London: Yale University Press.
25. Caglioti, F. (2018) S. n., in Zambrano, P. and Rodeschini, M. (eds.) *Le storie di Botticelli tra Boston e Bergamo* [Exh. cat.]. Milano: Officina Libraria, Cat. I.3, pp. 78–83. (In Ital.)
26. Guber, A. (comp.) (1968) *Uffizi Gallery. Florence* [Album]. Moscow: Sovetsky Khudozhnik. (In Russ.)
27. Wind, E. (1972) *Pagan mysteries in the Renaissance*. London: W.W. Norton & Company.
28. Panofsky, E. (1939) *Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
29. Panofsky, E. (1960) *Renaissance and Renascences in Western Art*. Stockholm: Almqvist & Wiksel Gebers Forlag AB.

30. Gombrich, E.H. (1945) 'Botticelli's mythologies. A study in the neoplatonic symbolism of his circle', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8(1), pp. 7–60.
31. Gombrich, E.H. (1972) *Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance*. London: Phaidon.
32. Dempsey, Ch. (1992) *The portrait of love: Botticelli's Primavera and humanist culture at the time of Lorenzo the Magnificent*. Princeton, New York: Princeton University Press.
33. Rohlmann, M. (1996) 'Botticelli's "Primavera": Zu Anlaß, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento', *Artibus et historiae*, 17(33), pp. 97–132. (In Germ.)
34. Acidini, C. (2009) 'For prosperous Florence: Botticelli mythological allegories', in Acidini, C. *Botticelli: likeness, myth, devotion*. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 73–92.
35. Holberton, P. (2019) 'Classicism and invention: Botticelli's mythologies in our time and their time', in Debenedetti, A. and Elam, C. (eds.) *Botticelli past and present*. London: UCL Press, pp. 53–72. doi:10.2307/j.ctv550cgj.9.
36. Titze-Conrat, E. (1925) 'Botticelli and the Antique', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, (47), pp. 124–128.
37. Ventrone, P. (1992) *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico* [Exh. cat.]. Milano: Silvana. (In Ital.)
38. Berenson, B. (1965) *The Italian painters of the Renaissance*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
39. Nelson, J.K. (2004) 'Filippino Lippi a student, collaborator and competitor of Botticelli', in Arasse, D., De Vecchi, P. and Nelson, J.K. (eds.) *Botticelli and Filippino Lippi. Passion and grace in fifteenth-century Florence painting* [Exh. cat.]. Paris: Skira, pp. 85–99.
40. Miziolek, J. (2019) 'Jacopo del Sellaio's adaptation of the Primavera', in Debenedetti, A. and Elam, C. (eds.) *Botticelli past and present*. London: UCL Press, pp. 73–90.
41. Chastel, A. (2001) *Art and Humanism in Florence during the time of Lorenzo the Magnificent*. Saint Petersburg: Universitetskaya kniga. (In Russ.)
42. Pons, N. (2004) *Bartolomeo di Giovanni, collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli*. Florence: Edizioni Polistampa. (In Ital.)
43. Rubin, P.L. (2007) *Image and identity in fifteenth-century Florence*. New Haven, London: Yale University Press.
44. Kozlova, S.I. (1982) 'Dante's Divine Comedy in the art of the Italian Renaissance', in Belz, I.F. (ed.) *Lecture Dantesche, 1982*. Moscow: Nauka, pp. 98–169. (In Russ.)
45. Waldmann, L.A. (2009) 'Botticelli and his patrons: the Arte del Cambio, the Vespucci, and the Compagnia dello Spirito Santo in Montelupo', in Hatfield, R. (ed.) *Sandro Botticelli and Herbert Horn: new researches*. Florence: Syracuse University in Florence, pp. 105–135.
46. Zeri, F. (1985) 'Questioni di bottega del Botticelli', *Paragone. Arte*, (419–421–423), pp. 135–139. (In Ital.)

Информация об авторе

Козлова Светлана Израилевна, доктор искусствоведения, член-корреспондент Отделения искусствоведения и художественной критики, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, helenka2106@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 2800-4354.

Information about the author

Svetlana Izrailevna Kozlova, Dr. Sc. (Art history), Corresponding Member of the Department of Art History and Art Criticism, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, helenka2106@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 2800-4354.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 28.10.2025; одобрена после рецензирования 18.11.2025; принята к публикации 20.11.2025.

The article was received by the editorial board on 28 October 2025; approved after reviewing on 18 November 2025; accepted for publication on 20 November 2025.