

Том 6
Начало Золотого века живописи

Введение

Предыдущий том был посвящен начальному периоду длительного подъема в развитии живописи, который условно был назван Золотым веком. Доминантой Золотого века явились поиски различных составляющих идеала красоты в рамках лирического и монументального стилей, а также реакция на эти поиски в рамках гротескного стиля. Этот подъем продолжался и дальше в творчестве группы младших современников тех художников, творчеству которых был посвящен пятый том. Самым старшим в этой группе был Боттичелли, творчество которого, по нашему мнению, и открыло Золотой век живописи. В эту группу включены его ровесники и младшие современники, родившиеся не позже, чем Леонардо да Винчи, являющийся, несомненно, следующей знаковой фигурой Золотого века и открывший следующий его период. Роль итальянских живописцев среди этой группы художников была определяющей. Они работали преимущественно в религиозных жанрах и жанре светского портрета. При этом религиозный дух в их произведениях был весьма различен, от мистического и фанатичного, до довольно формального. Определенное развитие получили и античные сюжеты. Испанские художники в этой группе традиционно тяготели к религиозной тематике и изображению различных жестокостей. Но влияние итальянской живописи сказывалось и здесь в обращении к портретам ветхозаветных и античных персонажей. Наконец и в немецкой живописи все явственнее стало ощущаться не только нидерландское, но и итальянское влияние.

В итальянской живописи в это время доминирующее положение получил лирический стиль. Его высшие достижения связаны с гением Боттичелли. Нервное творчество этого художника отличается необыкновенным аристократизмом, особенно при изображении женских лиц и обнаженного тела, соседствующим с глубокой религиозностью, доходящей до мистицизма и фанатичности. Жесты, позы и движения его персонажей обладают особенной выразительностью, напряженностью и драматизмом. Он умел сплести человеческие фигуры в сложные и выразительные ансамбли. Наконец, его можно считать основоположником жанра литературной живописи, к которому отнесены картины, иллюстрирующие литературные произведения (хотя первые работы в этом жанре были созданы еще Пезеллино). Другим выдающимся представителем лирического стиля явился Перуджино. Его творчество в определенном отношении противоположно творчеству Боттичелли. Если Боттичелли создавал напряжение в своих произведениях с помощью мятущихся, сплетающихся, выразительных линий, то Перуджино добивался необыкновенных эффектов средствами мягкой светотени. Взоры мечтательных лиц его персонажей обоюбого пола устремлены к небу, а их позы необыкновенно прекрасны. Настроение возвышенности, спокойствия и упования на Бога в самых драматических ситуациях усиливается прекрасными пейзажами с трепещущей листвой деревьев и их тонкими трогательными стволами.

Монументальный стиль был представлен творчеством Луки Синьорелли. Его главным выразительным средством были мощные мужские торсы, грандиозные группы обнаженных тел, их драматические жесты и позы. Творчество Луки Синьорелли во многом уже предвещало творчество Микеланджело, явившееся вершиной монументального стиля.

Доменико Гирландайо стал родоначальником «изящного» стиля. Избегая крайностей в своем искусстве, он добивался совершенства с помощью исключительно высокого мастерства. Многие его произведения прекрасны, но ни одно не потрясает. В последующем развитии этот стиль ожидало великое будущее.

Наконец, драматический стиль в итальянской живописи этого периода был представлен в творчестве Эрколе де Роберти. Его привлекали трагические сюжеты, при изображении которых он стремился показать зрителю весь ужас происходящего, используя при этом цветовые контрасты, динамизм жестов и движений, а также мастерски построенные многофигурные композиции.

Фоном для творчества этих ярких итальянских мастеров явились произведения Франческо Боттичини, демонстрирующие высокое мастерство их автора и умение заимствовать достижения других живописцев; произведения Якопо де Барбари, в которых итальянский стиль синтезирован с немецким влиянием; произведения Монтаньи, объединявшие различные течения итальянской живописи.

Остальные национальные школы живописи еще усваивали достижения предыдущего периода. Испанская школа выдвинула двух значительных мастеров. Фернандо Гальего наполнял свои произведения мистическим духом, демонстрируя одновременно высокий уровень мастерства. Напротив, Педро Берругете, работавший значительную часть своей жизни в Италии, создавал мифологические портреты в «изящном» стиле; кроме того он приложил немало сил для оправдания тех жестокостей, которые творила испанская инквизиция. Немецкая школа живописи этого периода была представлена творчеством Мартина Шонгауэра, многие произведения которого, к сожалению, не сохранились. Этот мастер успешно синтезировал немецкий, итальянский и нидерландский стили.

Основные события Золотого века живописи были еще впереди. В дальнейшем его развитии не только итальянская, но также нидерландская и немецкая школы выдвинули таких мастеров, которые по значению своего творчества вполне соперничали с крупнейшими итальянскими художниками.

Часть 20. Боттичелли и его современники

По Германии прокатилась мощная волна крестьянских восстаний. Под властью Габсбургов была объединена значительная часть Европы. Напор турок на европейские страны усиливался. В ходе Итальянских войн король Франции попал в плен к императору Священной Римской империи, который после этого захватил и разграбил Рим. Португальцы основали свои фактории в Южном Китае и на Цейлоне, а также достигли Новой Гвинеи. Завершилось первое кругосветное путешествие Магеллана. Испанцы открыли полуостров Юкатан, захватили Мексику и достигли Перу.

Английский гуманист Томас Мор написал свое знаменитое сочинение «Утопия». Немецкий теолог Мартин Лютер опубликовал свои тезисы против католической церкви; в Европе началась Реформация, поддержанная религиозными деятелями Ульрихом Цвингли в Швейцарии и Уильямом Тиндейлом в Англии, но поначалу отвергнутая рейхстагом в Германии.

Итальянский поэт Лодовико Ариосто написал героико-комическую поэму «Неистовый Роланд».

Главные достижения в итальянской архитектуре были связаны с именем Донато Браманте. В области скульптуры наибольших успехов достигли итальянцы Андреа ди Пьетро Феруччи, Пьетро Торриджано и Андреа делла Роббиа, а также немец Петер Фишер Младший. В области гравюры не было равных итальянцу Маркантонио Раймонди. Благодаря его гравюрам в Европе узнали многие выдающиеся произведения современных ему художников. Умиравшее искусство книжной миниатюры еще теплилось в творчестве француза Жана Бурдишона.

В области живописи на первый план выдвинулись нидерландские художники. Ганс Мемлинг своим гармоничным и обширным творчеством как бы подвел итог живописи предшествующего периода. Он же явился родоначальником нового жанра – натюрморта. Необыкновенного религиозного вдохновения достигли в своих произведениях мистики Гертген тот Синт-Янс и Гуго ван дер Гус. Итальянская живопись взяла некую передышку перед новым необычайным взлетом и была представлена довольно скромным творчеством Донато Браманте и Альвизе Виварини. Своеобразный испанский стиль, промежуточный между итальянским и нидерландским, находим в произведениях Бартоломе Бермехо. Наконец, немецкий художник Бернгард Стригель прославился как создатель жанра группового официального портрета. Такой была Европа в первой четверти XVI века.

А дальше, благодаря усилиям, прежде всего, итальянских мастеров, начался «Золотой век живописи», в возникновение которого внесли посильный вклад и испанские художники.

Глава 88. Боттичелли (1445 – 1510)

Итальянский художник Боттичелли, ученик Филиппо Липпи и Андреа дель Верроккьо, младший современник Джованни ди Паоло, Уччелло, Якопо Беллини, Хайме Уге, Пьеро делла Франчески, Антонио Виварини, Дирка Боутса, Жана Фуке, Беноццо Гоццоли, Петруса Крестуса, Джованни Боккати, Бартелеми д'Эйка, Алессо Бальдовинетти, Антонелло да Мессины, Альберта ван Оуватера, Нуньо Гонсалвиша, Козимо Туры, Джентиле Беллини, Винченцо Фоппы, Антонио Поллайоло, Андреа Мантеньи, Цоппо, Джованни Беллини, Никола Фромана, Маттео ди Джованни, Карло Кривелли, Михаэля Пахера, Франческо дель Коссы, Мелоццо да Форли, Франческо ди Джорджо Мартини, Ганса Мемлинга, Гертгена тот Синт Янса, Бартоломе Бермехо, Бернгарда Стригеля, Донато Браманте, Гуго ван дер Гуса и Альвизе Виварини, работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских историй, сцен из жизни святых, античных сюжетов и аллегорий. Он также является родоначальником жанра живописных работ, написанных на сюжеты светских литературных произведений. Его картины на античные сюжеты не имеют аналогов у предшественников и исполнены удивительной красоты и изящества. Он был мастером грациозных линий, жестов, движений и поз, передающих эмоциональное напряжение. С его творчеством связаны новые достижения «полифонического» стиля живописи. В групповых сценах он соединял фигуры действующих лиц в своего рода сплетенные мятущиеся клубки. Он представлял собой столь яркое явление в итальянской и европейской живописи, что не имел ни предшественников, ни последователей. Вместе с тем, его творчество, открывающее Золотой Век живописи, задало такую высокую планку по уровню мастерства и стремлению к прекрасному, что на нее вынуждены были равняться все последующие художники этого периода.

88.1 Биографические сведения о Боттичелли

Итальянский рисовальщик и художник Сандро ди Мариано Филипепи по прозвищу Боттичелли родился в 1445 году во Флоренции и умер в 1510 году⁽¹⁾ там же. Он был младшим сыном в семье из восьмерых детей дубильщика кож Мариано Ванни Филипепи. Его прозвище, как считается, было дано мальчику потому, что вырастивший его старший брат Антонио, зажиточный биржевой делец, был прозван Боттичелло – бочонок, за крупное телосложение и пристрастие к вину. Сначала будущего художника отдали учиться ювелирному мастерству. Кроме того, с 1460 года он, по совету Джорджо Антонио Веспуччи, жившего рядом с семейством Филипепи, поступил в мастерскую Филиппо Липпи в качестве подмастерья, а после его отъезда в Сполето в 1467 году перешел в мастерскую Верроккьо, в которой работал в качестве помощника вместе с другими учениками, Перуджино и Леонардо да Винчи. Он всю жизнь работал во Флоренции, за исключением

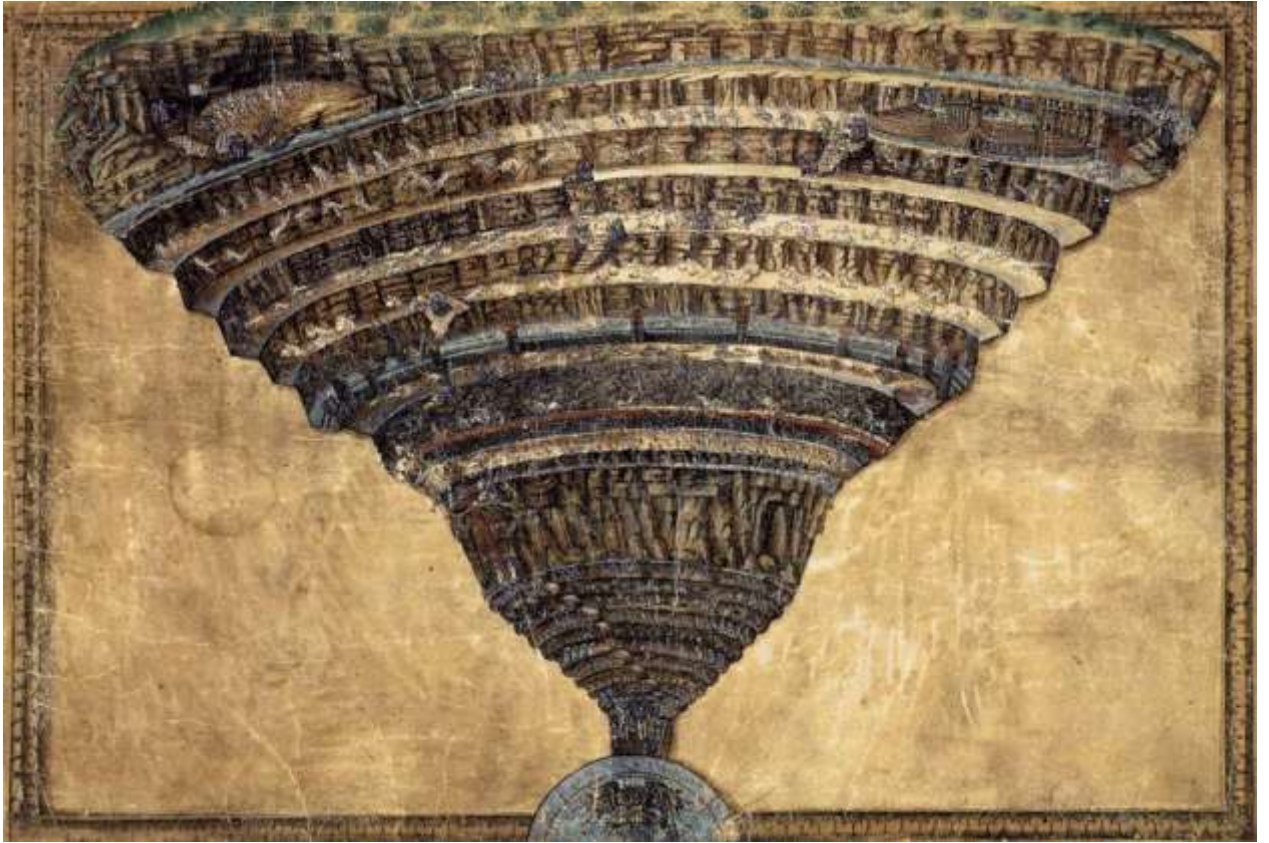
недолгого пребывания в Риме в 1481-1482 годах, где вместе с другими знаменитыми мастерами того времени, Гирландайо и Перуджино исполнил «Историю Моисея» в Сикстинской капелле. Уже в молодости он был знаком с творчеством Анджелико, Антонио и Пьетро Поллайоло, Синьорелли, Козимо Туры, Карло Кривелли, Джорджоне и братьев Беллини, а позднее – Учелло и Пьеро делла Франчески. Он был весьма образован, участвовал в философских и поэтических кружках. Собратья по искусству относились к нему на удивление тепло. Он был единственным из художников, кого упомянул по имени Леонардо да Винчи, назвав его в своих записках «наш Боттичелли».

Художник был в тесных отношениях с семьей Медичи. В 1469 году Джорджо Антонио Веспуччи представил Боттичелли влиятельному политику и государственному деятелю Томмазо Содерини. В 1470 году художник получил при поддержке Содерини первый официальный заказ; Содерини же свел его со своими племянниками Лоренцо и Джулиано Медичи. Началом его творческой карьеры была роспись штандарта с изображением Паллады для турнира Джулиано Медичи, чьи многочисленные портреты, например, из Национальной галереи в Вашингтоне ([илл. 88.130](#)), были исполнены Боттичелли. После заговора Пацци в 1478 году, в результате которого был убит Джулиано Медичи и ранен его брат Лоренцо, он написал фрески с фигурами заговорщиков, повешенных на воротах таможни, которые не сохранились. В «Поклонении волхвов» из галереи Уффици во Флоренции ([илл. 88.77](#)) Медичи и его свита послужили моделями персонажей священного кортежа.

Для Лоренцо ди Пьерфранческо деи Медичи художник создал свои самые знаменитые картины «Весна» ([илл. 88.113](#)) и «Рождение Венеры» ([илл. 88.109](#)), а также рисунки к «Божественной комедии» Данте ([илл. 88.1-88.9](#)). События, потрясшие Флоренцию в конце XV века, глубоко поразили и Боттичелли: со смертью Лоренцо Великолепного в 1492 году, изгнанием его сына Пьетро в 1494 году и угрозой вторжения французского короля Карла VIII разрушился мир, принявший и почитавший его как своего любимого художника.

Свои первые шаги художник сделал под руководством Филиппо Липпи в эпоху ранних творений Верроккьо и Поллайоло. Его ранние «Мадонны с Младенцем» из галереи Уффици во Флоренции, Лувра в Париже и Национальной галереи в Лондоне иногда приписываются Филиппо Липпи. В 1470 году написаны картины «Храбрость» ([илл. 88.120](#)) из галереи Уффици во Флоренции, дополняющая серию «Добродетелей» Пьетро дель Поллайоло, и «Св. Себастьян» ([илл. 88.53](#)) из музея Берлин-Далем. В это же время были исполнены две сцены из истории Юдифи ([илл. 88.61](#) и [88.64](#)), хранящиеся в галерее Уффици во Флоренции. В 1472 году Боттичелли стал членом цеха художников Флоренции.

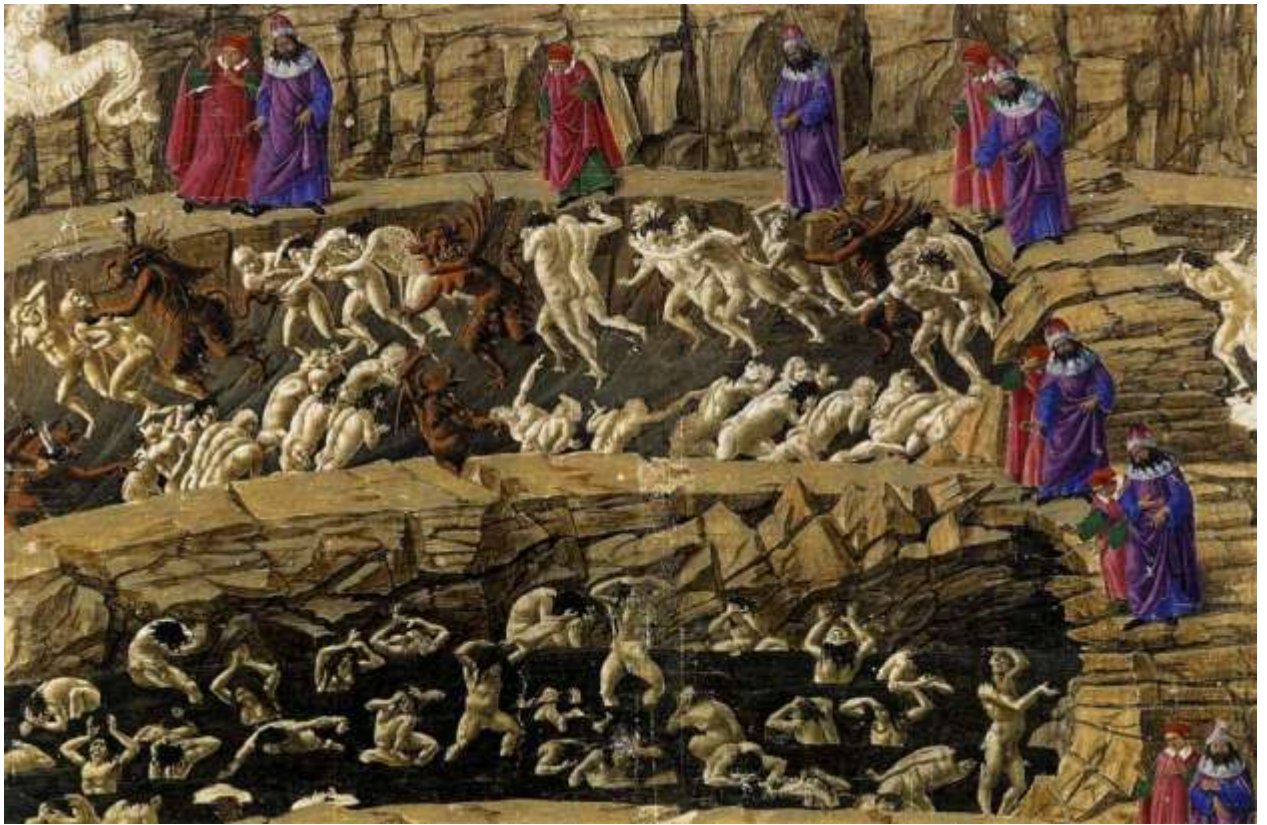
Картина «Весна» ([илл. 88.113](#)) написана около 1478 года для виллы Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи (кузена Лоренцо Великолепного) в Кастелло. Она была вдохновлена некоторыми трехстишиями «Стансов»



Илл. 88.1. Боттичелли. Божественная комедия. Бездна Ада. Рисунок.



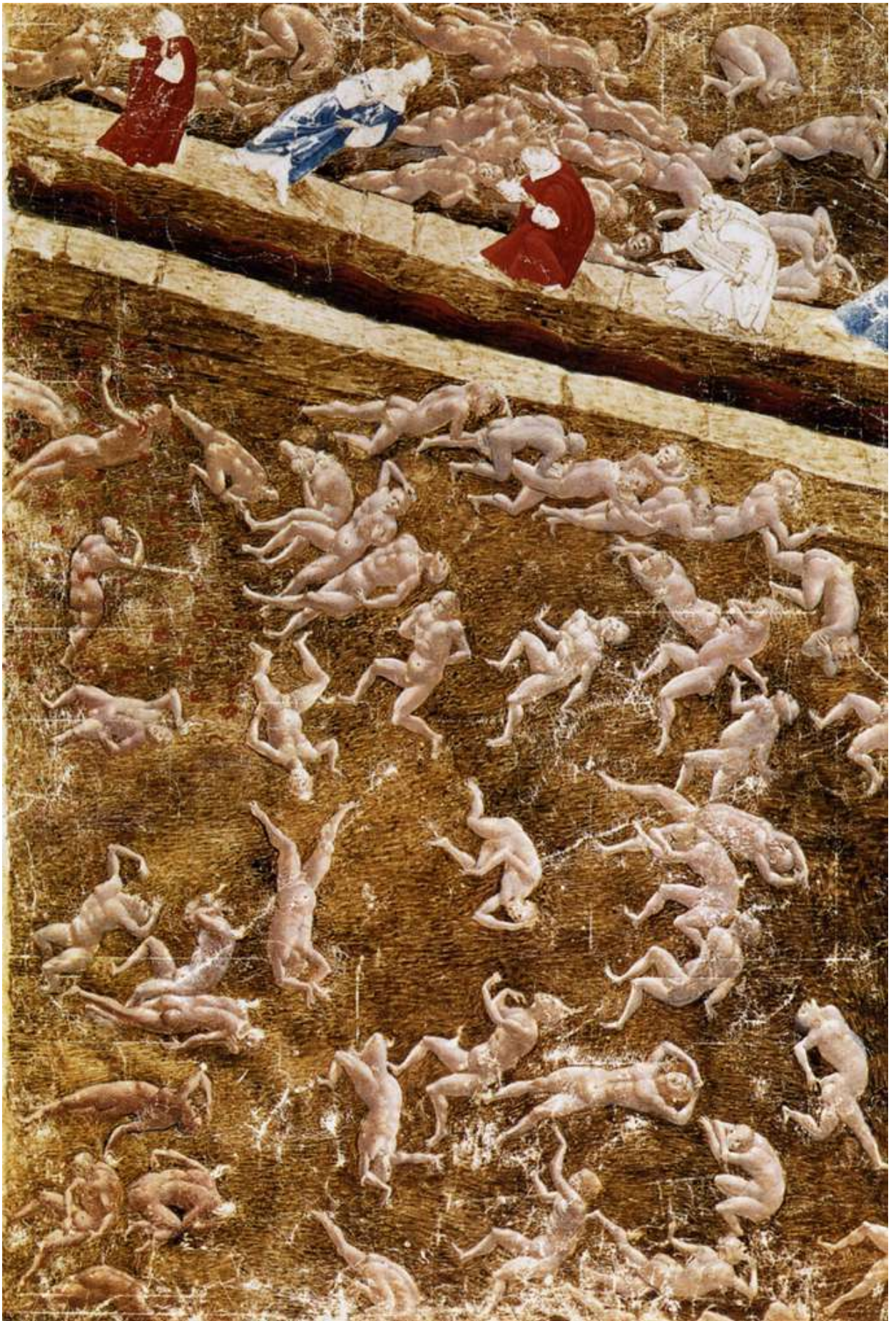
Илл. 88.2. Боттичелли. Божественная комедия. Ад. Песнь I. Рисунок.



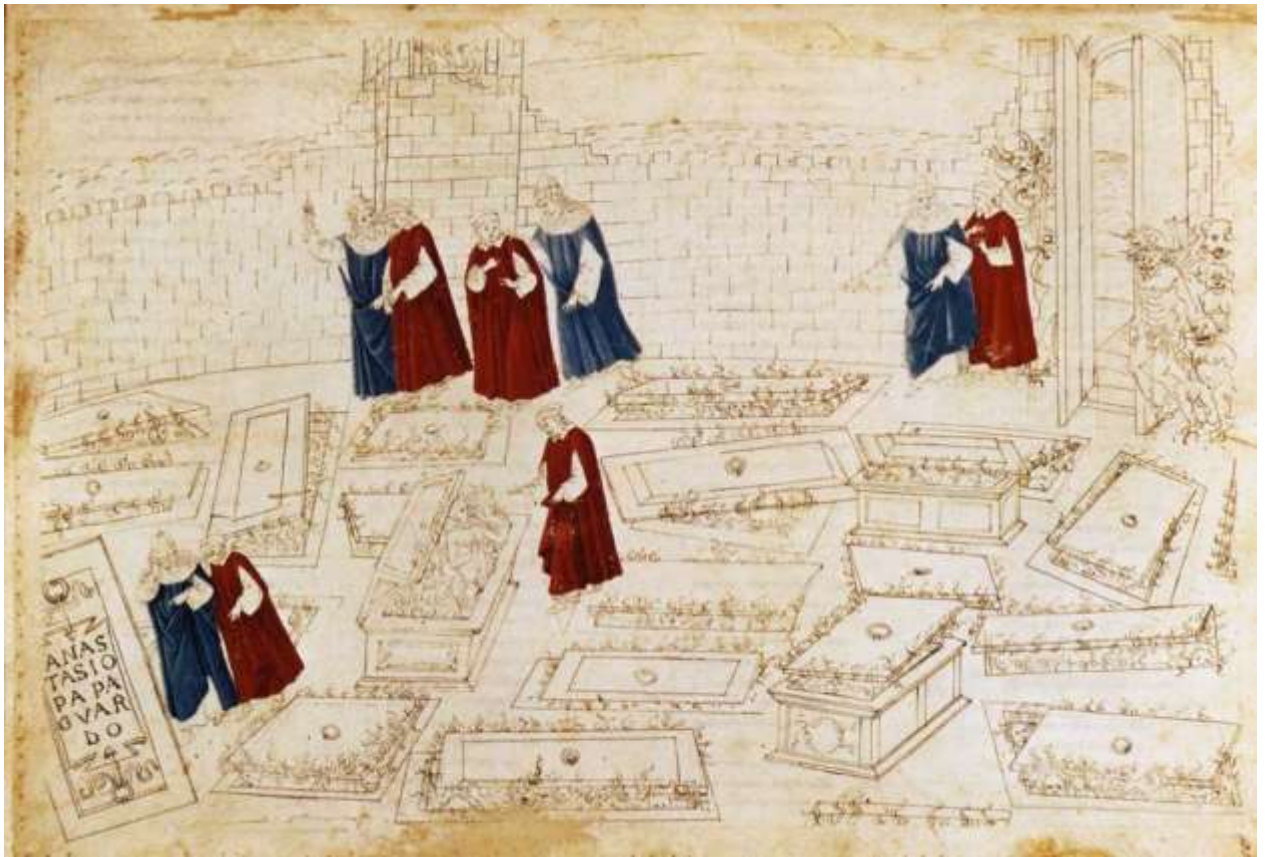
Илл. 88.3. Боттичелли. Божественная комедия. Ад. Песнь XVIII. Рисунок.



Илл. 88.4. Боттичелли. Божественная комедия. Ад. Песнь XXXI. Данте и Вергилий у скованных гигантов. Рисунок.



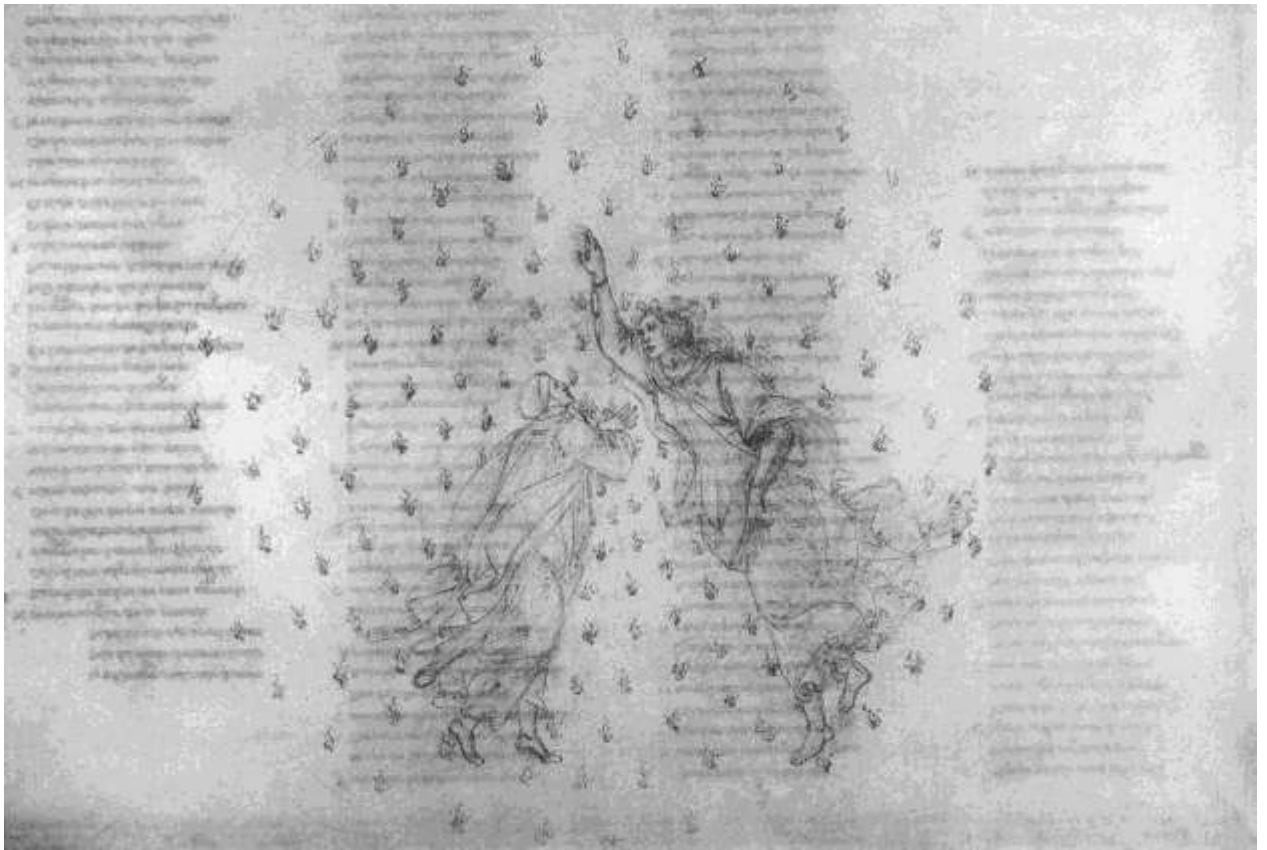
Илл. 88.5. Боттичелли. Божественная комедия. Ад. Рисунок.



Илл. 88.6. Боттичелли. Божественная комедия. Ад. Рисунок.



Илл. 88.7. Боттичелли. Божественная комедия. Чистилище. Песнь X.
Рисунок.



Илл. 88.8. Боттичелли. Божественная комедия. Рай. Песнь VI. Рисунок.



Илл. 88.9. Боттичелли. Божественная комедия. Рай. Песнь XXX. Рисунок.

Полициано. Результатом путешествия в Рим в 1481-1482 годах явились фрески Сикстинской капеллы ([илл. 88.59](#), [88.60](#) и [88.83](#)). Изображенная на этих фресках Сейфора, одна из дочерей Иофора, стала прототипом Одетты де Креси, героини романа Пруста. По возвращении во Флоренцию художник создал несколько знаменитых «Мадонн», в том числе большие тондо «Мадонна Магнификат» ([илл. 88.20](#)) и «Мадонна делла Мелаграна» ([илл. 88.21](#)) из галереи Уффици во Флоренции. Около 1484 года была написана картина «Рождение Венеры» ([илл. 88.109](#)) из галереи Уффици во Флоренции. Около 1490 года были исполнены такие работы, как «Мадонна на троне с четырьмя ангелами и святыми» ([илл. 88.24](#)), «Коронование Марии» ([илл. 88.90](#)) из церкви Сан-Марко, «Благовещение» ([илл. 88.65](#)) из монастыря Честелло, хранящиеся в галереях Уффици и Палаццо Питти. В последующем были созданы «Оплакивание Христа» из Старой пинакотеки в Мюнхене ([илл. 88.88](#)) и «Пьета» из музея Польди-Пеццолли в Милане ([илл. 88.87](#)); в 1501 году – «Мистическое Рождество» ([илл. 88.70](#)) из Национальной галереи в Лондоне; «Сцены из жизни св. Зиновия» из Картинной галереи в Дрездене ([илл. 88.96](#)), Национальной галереи в Лондоне ([илл. 88.97](#) и [88.98](#)) и музея Метрополитен в Нью-Йорке ([илл. 88.99](#)).

Предсказания Савонаролы, а затем его казнь в 1498 году стали причиной тяжелого духовного кризиса художника, который сам бросил в костер некоторые свои картины. В это время Боттичелли жил у своего брата Симона, одного из преданных и пылких учеников доминиканского монаха. Речи Савонаролы на флорентийских площадях, обличающие «пожар тщеславия», внушали сверхчувствительной натуре Боттичелли сомнения и угрызения совести за свою прошлую деятельность. С конца XV века и до самой смерти Боттичелли писал картины на исторические и мифологические сюжеты, причем только несущие примеры высокой морали, например, аллегория «Клевета» ([илл. 88.125](#)) из галереи Уффици во Флоренции. Его вдохновляли также «целомудренные» истории Лукреции ([илл. 88.118](#)) из музея Гарднера в Бостоне и Виргинии ([илл. 88.119](#)) из академии Каррара в Бергамо. В «Распятии» из музея Фогг в Кембридже, Массачусетс, он использует аллегория в духе Данте – ангел, карающий лису, на фоне вида Флоренции, охваченной страшной бурей. Сохранились также некоторые рисунки мастера ([илл. 88.10-88.12](#)).

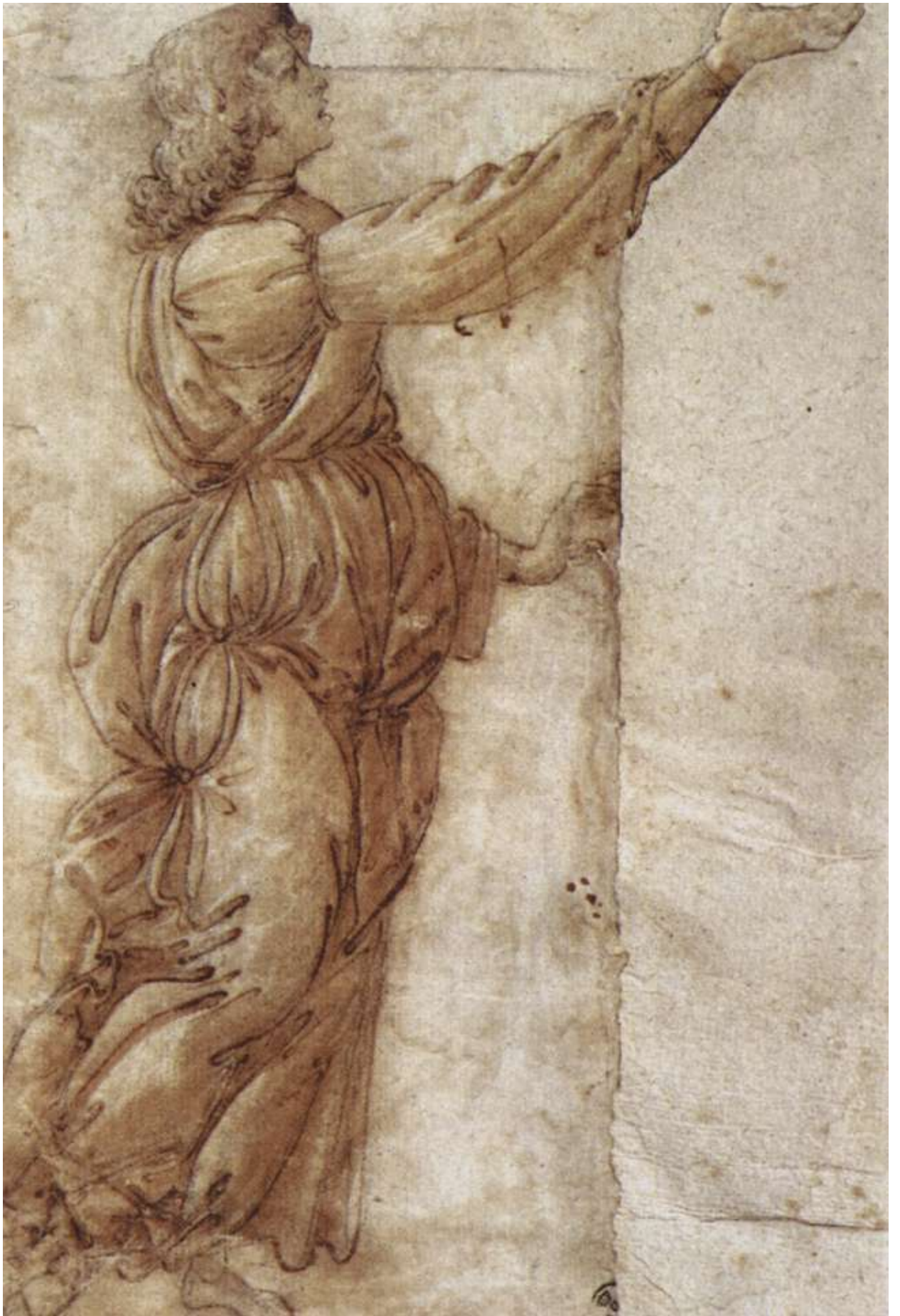
Последователями Боттичелли были его юный ученик Филиппино Липпи, сын Филиппо Липпи, а также Якопо дель Селлайо и Бартоломео ди Джованни. Долгое время забытый, он вновь стал популярен в конце XIX века, особенно в кругах английских интеллектуалов, от прерафаэлитов Миллеса и Россетти, заново открывших его в качестве одного из редчайших талантов Италии, до художников эпохи модерна [17, 18, 66].

88.2. Религиозные портреты

В этом параграфе обсуждаются многочисленные «Мадонны с Младенцем» Боттичелли, а также его образы св. Себастьяна и Августина.



Илл. 88.10. Боттичелли. Апостол Фома. Рисунок.



Илл. 88.11. Боттичелли. Ангел. Рисунок.



Илл. 88.12. Боттичелли. Полукруглое завершение с тремя парящими и поющими ангелами. Рисунок.

88.2.1. Мадонна с Младенцем

Анализируемые произведения. В этом разделе обсуждаются произведения, созданные художником в разные годы на излюбленный им сюжет.

Картина «Мадонна дель Маре» ([илл. 88.13](#)) или «Морская Мадонна» размером 40×28 см, созданная около 1477 года, хранится в галерее Академии во Флоренции, куда она попала из монастыря Санта-Феличита во Флоренции. Считается, что она принадлежит к раннему периоду творчества художника (хотя ее принадлежность кисти Боттичелли оспаривается некоторыми специалистами) и написана по заказу какого-то цеха, имевшего отношение к морским путешествиям [66].

Картина «Мадонна с книгой» ([илл. 88.14](#)) или «Мадонна, обучающая чтению Младенца Христа» размером 58×39.5 см, созданная около 1483 года, хранится в музее Польди-Пеццоли в Милане. Считается, что она относится к периоду зрелого творчества художника [66].

Картина «Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем» ([илл. 88.15](#)), созданная в 1490-е годы, хранится в Картинной галерее Дрездена [33].

Картина «Мадонна с Младенцем и св. Иоанном Крестителем» ([илл. 88.16](#)) размером 90×67 см, написанная в 1470-1475 годах, относится ко времени расцвета творчества художника, когда он работал при дворе семейства Медичи, и хранится в Лувре в Париже, куда она поступила в 1824 году, купленная, как считается, в Тоскане директором музея бароном Виван-Деноном [24].

Картина «Мадонна Причастия» ([илл. 88.17](#)) или «Мадонна с Младенцем и ангелом» размером 84×65 см, созданная около 1470 года, хранится в музее Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне [66].

Тондо «Мадонна дель Падильоне» ([илл. 88.18](#)) или «Мадонна с Младенцем Христом и тремя ангелами» диаметром 65 см, созданное около 1493 года, хранится в пинакотеке Амброзиана в Милане [66].

Картина «Мадонна с Младенцем в окружении пяти ангелов» ([илл. 88.19](#)) размером 58×40 см, созданная около 1470 года и относящаяся к раннему периоду творчества художника, хранится в Лувре в Париже [9].

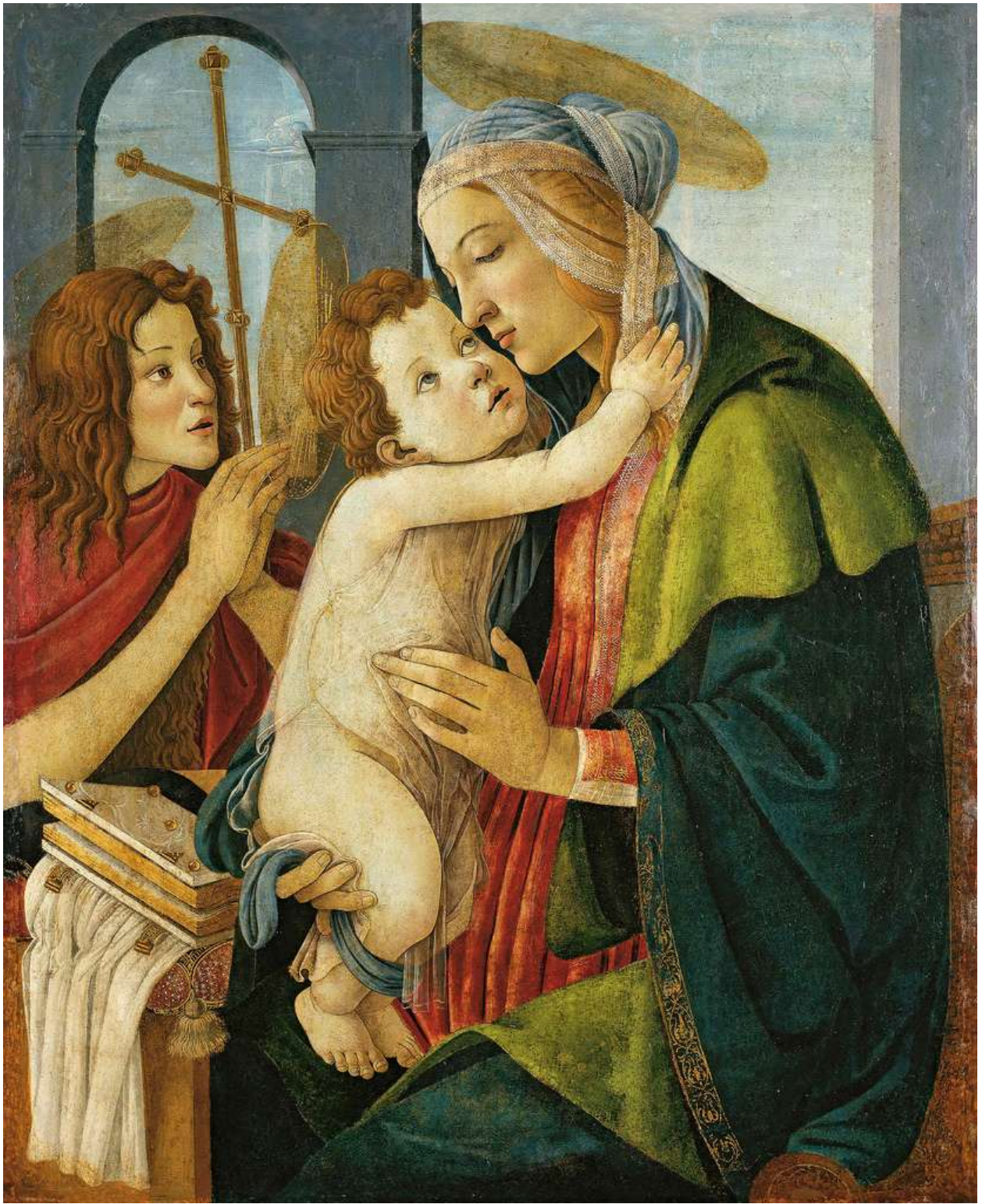
Тондо «Мадонна Магнификат» ([илл. 88.20](#)) или «Мадонна во славе» диаметром 118 см, созданное в 1480-1481 годах, хранится в галерее Уффици во Флоренции [43]. Магнификат – гимн, «Величальная песнь», которую Дева Мария вознесла, когда Елизавета, будущая мать Иоанна Крестителя, приветствовала ее, признав в ней Богоматерь: «Прославляет душа моя Господа, и дух ликует и радуется Богу Спасителю моему, ибо Он обратил свой взор на меня, малую и неприметную; отныне будут называть меня счастливою все поколения людей, ибо свершил для меня великое Сильный – свято имя Его! Он проявляет милость Свою из рода в род ко всем, кто чтит Его. Простер Он мощную руку Свою – и рассеял гордых со всеми замыслами их. Сильных Он свергнул с тронов и возвысил униженных, голодных одарил



Илл. 88.13. Боттичелли. Мадонна дель Маре.



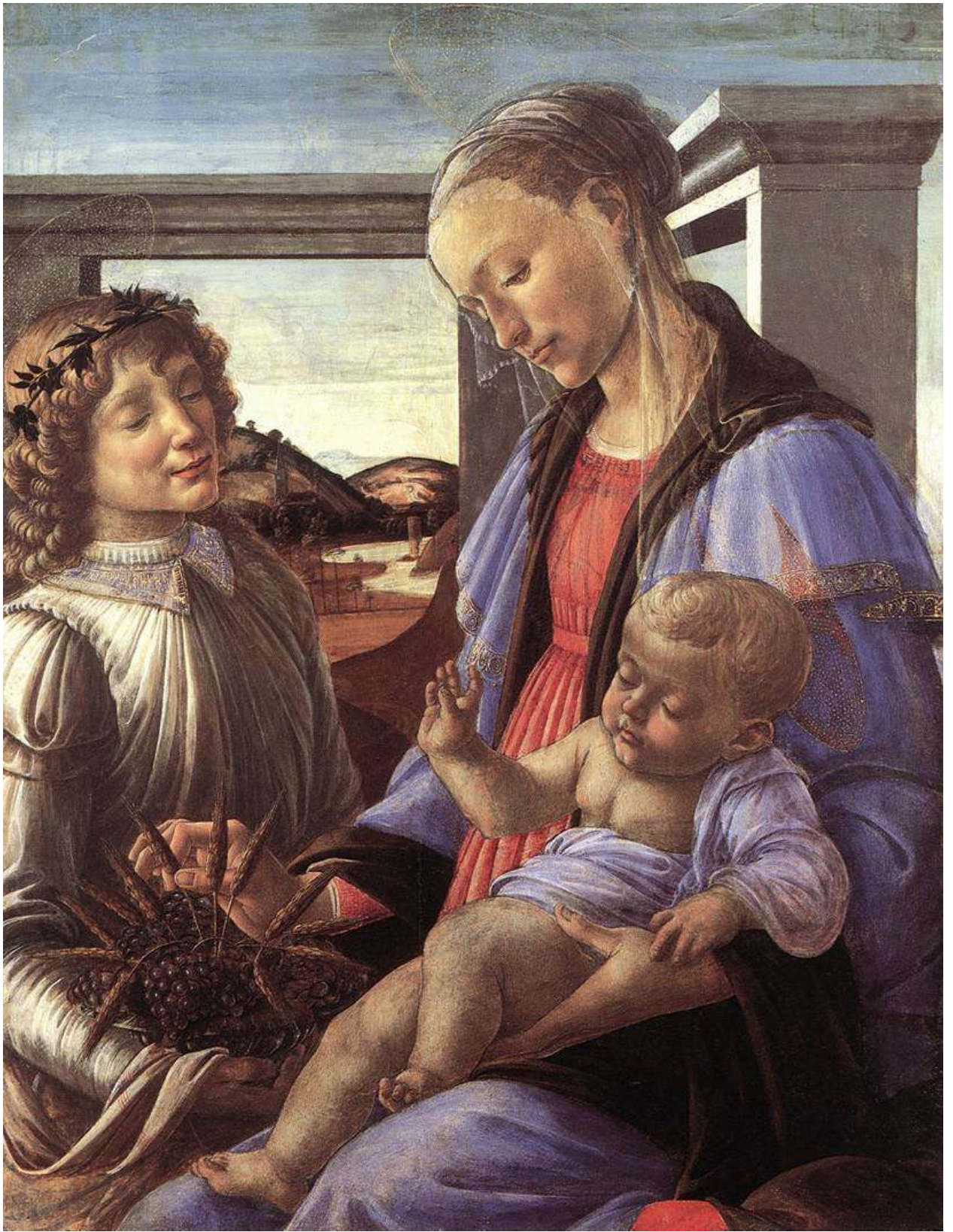
Илл. 88.14. Боттичелли. Мадонна с книгой.



Илл. 88.15. Боттичелли. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем.



Илл. 88.16. Боттичелли. Мадонна с Младенцем и св. Иоанном Крестителем.



Илл. 88.17. Боттичелли. Мадонна Причастия.



Илл. 88.18. Боттичелли. Мадонна дель Падильоне.



Илл. 88.19. Боттичелли. Мадонна с Младенцем в окружении пяти ангелов.



Илл. 88.20. Боттичелли. Мадонна Магнификат.

добром, а богатых отправил ни с чем. Пришел на помощь Израилю, слугителю Своему, вспомнив о милости, обещанной нашим праотцам, Аврааму и потомкам его навеки».

Тондо «Мадонна делла Мелаграна» ([илл. 88.21](#)) или «Мадонна с гранатом» диаметром 143.5 см, созданное около 1487 года, хранится в галерее Уффици во Флоренции. Неизвестно, было ли оно исполнено по частному или официальному заказу, однако лилии на сохранившейся оригинальной раме позволили специалистам предположить, что картина висела в зале Палаццо Веккьо, укрепленной резиденции правительства Флоренции [66].

Картина «Мадонна с Младенцем и св. Марией Магдалиной, Иоанном Крестителем, Космой, Дамианом, Франциском Ассизским и Екатериной Александрийской» ([илл. 88.22](#)) или «Алтарь Сант'Амброджио» размером 170×194 см, созданная около 1470 года, хранится в галерее Уффици во Флоренции. В 1808 году она находилась в монастыре Сант'Амброджио во Флоренции, откуда она была передана в Академию, а затем в Уффици. Это наиболее ранняя из сохранившихся алтарных картин художника. Хотя ее иногда называют «Алтарем Конвертиток» по имени женского монашеского ордена, получившего свое название в честь Екатерины Обращенной, точное назначение картины неизвестно. Косма и Дамиан были святыми покровителями Медичи, поэтому их лица могут иметь портретное сходство с членами этого семейства; но поскольку эти святые считались также покровителями врачей, картина может и не иметь никакого отношения к Медичи [66].

Тондо «Мадонна с Младенцем, шестью ангелами и Иоанном Крестителем» ([илл. 88.23](#)) диаметром 170 см, созданное около 1485 года, хранится в галерее Боргезе в Риме. Высказывается предположение, что оно является плодом работы мастерской Боттичелли – мастер мог сделать набросок композиции на грунте и предоставить большую часть живописи ученикам [66].

Картина «Мадонна на троне с четырьмя ангелами и святыми» ([илл. 88.24](#)) или «Алтарь Сан-Барнаба» размером 268×280 см являлась центральной частью алтаря, созданного около 1488 года для церкви Сан-Барнаба во Флоренции. Ныне она хранится в галерее Уффици во Флоренции [57].

Действующие лица. На этих картинах можно выделить пять типов изображения Девы Марии. Возможно, что сходство лиц Мадонны в разных произведениях объясняется использованием одних и тех же или похожих натурщиц. Чаще всего встречается тип, присутствующий на [илл. 88.18](#), [88.20](#), [88.21](#), [88.23](#) и [88.24](#), с узким, утонченным лицом, но чуть крупноватым носом. Мадонна Магнификат ([илл. 88.20](#)) отличается особой, «знойной» красотой лица, Мадонна дель Падильоне ([илл. 88.18](#)) нежна, с удивительным перламутровым цветом кожи, а Мадонна делла Мелаграна ([илл. 88.21](#)) – отрешенно задумчива. На [илл. 88.14-88.16](#) лицо Мадонны, изображенное в



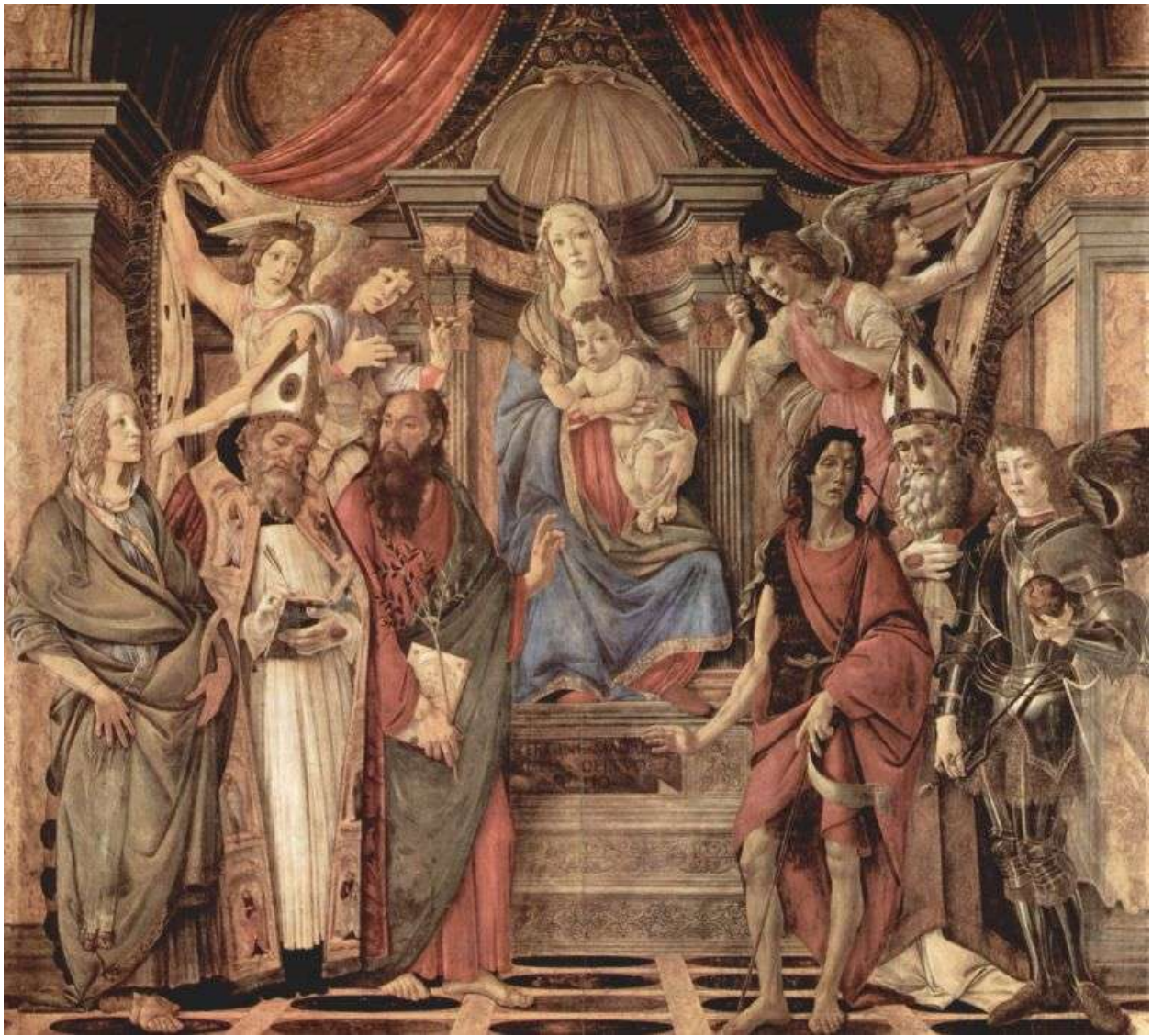
Илл. 88.21. Боттичелли. Мадонна делла Мелаграна.



Илл. 88.22. Боттичелли. Мадонна с Младенцем и св. Марией Магдалиной, Иоанном Крестителем, Космой, Дамианом, Франциском Ассизским и Екатериной Александрийской.



Илл. 88.23. Боттичелли. Мадонна с Младенцем, ангелами и Иоанном Крестителем.



Илл. 88.24. Боттичелли. Мадонна на троне с четырьмя ангелами и святыми.

профиль или полупрофиль, более схематично, хотя особая тонкость, свойственная художнику при изображении женских лиц, присутствует и здесь. Противоположный тип лица, лишенный этой тонкости, даже с некоторой крестьянской грубоватостью, которая подчеркнута серыми тенями, присутствует на [илл. 88.17](#) и [88.22](#). На [илл. 88.19](#) Мадонна похожа на жену Филиппо Липпи на [илл. 44.7](#). Особняком стоит Мадонна дель Маре ([илл. 88.13](#)) с высокой шеей, не столь узким лицом и такими глазами, в которых моря даже больше, чем в морском пейзаже на заднем плане.

Одежду Мадонны составляет широкое красное платье без талии из тонкой материи и темно-синяя или голубая накидка с золотой вышивкой по краю. На [илл. 88.13](#) и [88.14](#) на левом плече накидки вышита золотая звезда с узорами. На волосы Мадонны наброшен белый или прозрачный головной платок или они повязаны голубой косынкой. Предметы одежды нарисованы с исключительным мастерством. Руками она придерживает Младенца (кроме [илл. 88.18](#)). На [илл. 88.20](#) в правой руке она держит гусиное перо.

Младенец, довольно большой, упитанный или даже толстый, круглолицый, с ясными глазками, высоким лобиком, коричневыми, а иногда очень темными, не особенно короткими волосиками, носиком пуговкой, толстыми щечками, пухлыми губками и острым подбородком, особенно милovidен на [илл. 88.15](#), [88.16](#) и [88.21-88.24](#). Он полностью обнажен на [илл. 88.13](#), одет в короткую белую рубашечку на [илл. 88.15](#), [88.16](#) и [88.21](#), и слегка обернут пеленкой – голубой на [илл. 88.14](#), [88.15](#), [88.17](#), [88.19](#) и [88.23](#), белой на [илл. 88.18](#), [88.20](#), [88.22](#) и [88.24](#), красной на [илл. 88.16](#). На [илл. 88.13](#) и [88.18](#) Он отмечен прозрачным нимбом, на [илл. 88.14](#), [88.16](#) и [88.22](#) нимб имеет узорчатый край, на [илл. 88.14](#) и [88.23](#) на нимбе обозначен крест, на [илл. 88.15](#) нимб имеет форму золотого диска, на [илл. 88.20](#) роль нимба играют три золотых свечения вокруг головы в форме креста. В руках Он держит предметы, имеющие символическое значение, – на [илл. 88.13](#), [88.19-88.21](#) и [88.23](#) плод граната, символ Воскресения, основанный на античной ассоциации этого плода с Прозерпиной, которая возвращалась каждую весну, чтобы возродить землю, и семена граната, являющиеся символом единения многих под началом Церкви [19], а на [илл. 88.14](#) три гвоздя, а вокруг запястья терновый венок, символы Его будущих страданий.

Иоанн Креститель в возрасте подростка (хотя он был старше Иисуса не более чем на год) присутствует на [илл. 88.15](#) (слева), [88.16](#) (слева) и [88.23](#) (слева на переднем плане), а взрослым – на [илл. 88.22](#) (слева от Мадонны) и [88.24](#) (справа от Мадонны на переднем плане). У подростка симпатичное и тонкое мальчишеское лицо, крупные глаза, низкий лоб, длинные густые коричневые волосы, спадающие на плечи прядями, вздернутый нос, полные губы и крупный острый подбородок. На [илл. 88.23](#) его лицо довольно неестественно. Он одет в коричневую власяницу – шкуру мехом наружу с прорезью для головы и скрепленную лишь в одном месте на боках, так, что на [илл. 88.23](#) под власяницей видно его голое тело, и небольшой красный плащ. У него в руках или рядом с ним находится его традиционный атрибут – деревянный коричневый крестик. Взрослым Иоанн Креститель предстает в

возрасте средних лет, невысоким и худым, с узким морщинистым серым некрасивым лицом, маленькими глазами, невысоким лбом, длинными волнистыми черными волосами, острым носом, бесформенным ртом с опущенными уголками губ и массивным подбородком. Он одет так же, как и подросток, и имеет тот же атрибут, причем его власяница столь коротка, что на [илл. 88.24](#) видны его босые голые ноги. На всех картинах, кроме [илл. 88.24](#), он отмечен нимбом, прозрачным или имеющим форму диска. Сохранился эскиз фигуры Иоанна Крестителя ([илл. 88.25](#)) для «Алтаря Сан-Барнаба» ([илл. 88.24](#)).

Мария Магдалина присутствует на [илл. 88.22](#) (крайняя слева). Молодая, высокая и стройная, с маленькой головой, приятным лицом, красивой прической, прямым острым носом и массивным подбородком, она одета в синее платье и более темный длинный плащ с коричневой подкладкой. На ее волосы наброшена большая прозрачная вуаль. В правой руке она держит свой атрибут – серебряный сосуд для благовоний.

Архангел Михаил присутствует на [илл. 88.24](#) (крайний справа на переднем плане). Юноша невысокого роста, с небольшими темными крыльями, красивым лицом, коричневыми вьющимися волосами до плеч, он облачен в черный панцирь, но без шлема, и короткий белый плащ. В правой руке он держит длинный тонкий меч, а в левой - коричневый шар.

Ангелы присутствуют на [илл. 88.17](#) (слева), [88.18](#) (по два ангела по краям картины), [88.19](#) (позади Мадонны), [88.20](#) (по обе стороны от Мадонны) и [88.21](#) (позади Мадонны), а также на [илл. 88.23](#) (позади Мадонны) и [88.24](#) (по обе стороны от Мадонны). На [илл. 88.19-88.21](#) и [88.23-88.24](#) – это подростки, с небольшими серыми крыльями ([илл. 88.19](#), [88.21](#) и [88.24](#)) или без крыльев ([илл. 88.20](#) и [88.23](#)), с простыми лицами школяров на [илл. 88.19](#), с разнообразными лицами, некоторые из которых красивы на [илл. 88.21](#), [88.23](#) и [88.24](#), и с удивительно красивыми и тонкими лицами на [илл. 88.20](#). На [илл. 88.17](#) ангел предстает в образе более взрослого юноши с красивыми волосами и без крыльев, а на [илл. 88.18](#) ангелы изображены в образах девушек с розовыми и серыми в темных пятнах крыльями. На всех картинах их одежду составляют разноцветные туники. На [илл. 88.17](#) волосы ангела украшает венок из листьев, а на [илл. 88.23](#) у некоторых ангелов мы видим венки из роз и лилий. На [илл. 88.17](#) ангел держит в руках колосья и темные гроздья винограда – символы Евхаристии, от которых и происходит название картины, на [илл. 88.19](#) - цветущие лилии и венки из роз, на [илл. 88.20](#) – чернильницу и корону, на [илл. 88.21](#) – раскрытые книги, цветущие лилии и венки из роз, на [илл. 88.23](#) – раскрытые книги, а у одного из ангелов на руку надет венок из цветов и ягод, а на [илл. 88.24](#) – символы Страстей, гвозди и терновый венок.

Св. Варнава, спутник апостола Павла в его некоторых путешествиях, присутствует на [илл. 88.24](#) (третий слева в ряду святых). Средних лет, самый высокий среди святых на этой картине, крепкого телосложения, с величественным лицом, черными глазами и бровями, высоким лбом, черными волосами и длинной бородой, он одет в длинную тунику блекло-



Илл. 88.25. Боттичелли. Иоанн Креститель. Рисунок.

красного цвета и зеленый плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта, а ноги босы. В левой руке он держит книгу в светлом переплете и ветку с листьями.

Св. Игнаций Богоносец присутствует на [илл. 88.24](#) (второй справа в ряду святых). Он родился в Сирии, возможно в Антиохии, в I веке, был вторым или третьим епископом Антиохии после апостола Петра. Он установил в церковной службе антифонное пение (на два хора). После того, как в Антиохии произошел мятеж по причине высокого налогообложения, христиане были объявлены его виновниками. Чтобы прекратить возмущение, власти арестовали главу христианской Церкви в Антиохии – епископа Игнация, который тут же был осужден на смертную казнь и отправлен в Рим, по пути в который он написал несколько посланий, и где в 110 году был растерзан дикими зверями в амфитеатре Флавия. На картине, старый и высокий, с внушительным лицом и седой бородой, он облачен в епископские одежды.

Св. Косма и Дамиан присутствуют на [илл. 88.22](#) (на переднем плане). Молодые, с красивыми лицами и модными прическами, они одеты в темные туники и красные плащи.

Св. Августин присутствует на [илл. 88.24](#) (второй слева в ряду святых). Пожилой и дородный, чуть ниже св. Варнавы, с широким добрым лицом, длинными седеющими волосами и окладистой бородой, он облачен, как и Игнаций, в епископские одежды. В руках он держит раскрытую книгу и гусиное перо.

Св. Франциск Ассизский присутствует на [илл. 88.22](#) (справа от Мадонны). Пожилой, невысокого роста и чуть полноватый, с пронзительным бритым лицом, выразительными темными глазами, низким лбом, обширной тонзурой, окруженной недлинными седеющими волосами, нимбом в виде прозрачного диска, с острым прямым носом и небольшим подбородком, он облачен в коричневую рясу своего ордена. Его голова непокрыта, а в левой руке он держит деревянный крестик, немного меньший, чем у Иоанна Крестителя.

Св. Екатерина Александрийская присутствует на [илл. 88.22](#) (крайняя справа) и [88.24](#) (крайняя слева). Молодая, высокая и худая, с милостивым лицом (на этих картинах художник использовал разные модели), она одета в широкое сине-зеленое платье и закутана в зеленый плащ. Ее волосы украшены диадемой на [илл. 88.22](#) и повязаны платком на [илл. 88.24](#), а ноги босы. Ее неизменный атрибут, колесо с шипами, стоит рядом на обеих картинах.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 88.13](#) Мадонна сидит в простенке между окнами и держит на коленях Младенца. Она грустна, задумчива, слегка опустила голову и повернула ее в сторону правого края картины, глядя в пространство. Младенец, в довольно неестественной позе смотрит вверх и сыпет левой рукой семена из плода, который Он держит в правой руке. Обе фигуры совершенно разобщены.

На [илл. 88.14](#) Мадонна, склонившись над Младенцем, расположившимся у нее на коленях, сидит почти в профиль перед раскрытой книгой, лежащей на столе у левого края картины. Мать учит Сына читать, показывая Ему указательным пальцем левой руки буквы, а правой рукой придерживая страницы. В эпоху, когда большинство людей было неграмотно, умение читать являлось достоинством, вызывавших у многих уважение, смешанное с благоговейным страхом. Письменное слово было собственностью Церкви и ученых, символом власти и авторитета. Книга, лежащая перед Младенцем, является «Часословом Мадонны» и символизирует авторитет церковного учения, основанный на Библии и других священных текстах [66]. Младенец, видимо, уже делает некоторые успехи в чтении и оглядывается на мать, ожидая ее одобрения.

На [илл. 88.15](#) Мадонна также сидит почти в профиль перед закрытой книгой, лежащей на пюпитре у левого края картины, а Младенец, Которого она держит на руках, повернулся к матери (и спиной к книге), пытается обнять ее своими маленькими ручками и заглянуть ей в глаза. Но печальная Дева Мария закрыла их. Юный Иоанн Креститель, находящийся по другую сторону пюпитра, пытается утешить Мадонну, молитвенно сложив перед собой тонкие руки ладонями вместе. Удивительно правдиво и тонко передана деликатность Иоанна.

Примерно такое же взаимодействие персонажей мы видим и на [илл. 88.16](#). Однако здесь задорный Иоанн Креститель занят не Мадонной, а зрителем, скосив на него глаза и сложив руки на груди.

На [илл. 88.17](#) ангел, стоящий у левого края картины, показывает Мадонне, сидящей с Младенцем на коленях, символы Евхаристии, колосья пшеницы (хлеб) и гроздь винограда (вино). Она, задумчиво склонив голову, осторожно трогает колосья, а Младенец, не глядя на них, размахивает руками в воздухе. Красивое лицо ангела немного портит то, что у него почти закрыты глаза.

На [илл. 88.18](#) два ангела раздвигают занавес, открывая вид на пейзаж заднего плана, а третий ангел учит Младенца ходить, наклонившись над Ним и поддерживая Его. Младенец ручками тянется к матери и пытается идти к ней, а она становится перед Ним на колени и готовится кормить Его грудью. Удивительно переданы нежный взгляд Девы Марии, обращенный к Сыну, и испуганный, устремленный на Мадонну взгляд ангела, который бросился на помощь к потерявшему равновесие Младенцу.

На [илл. 88.19](#) встревоженная Дева Мария держит на правой колени сонного Младенца, устремив суровый взгляд на зрителя. Ангелы, столпившиеся за ней и старающиеся попасть «в кадр», напоминают мальчиков-хористов, утомленных долгой репетицией.

На [илл. 88.20](#) Мадонна с Младенцем на коленях обмакивает перо в чернильницу, которую держит один из ангелов, чтобы записать в раскрытую книгу текст молитвы. Младенец смотрит на небо. Два других ангела держат над головой Девы Марии большую золотую корону. Остальные ангелы разговаривают между собой, глядя друг на друга.

На [илл. 88.21](#) Мадонна, сидя в центре лицом к зрителю и слегка склонив голову набок, отстраненно смотрит вдаль. Младенец, лежащий у нее на коленях, правой ручкой посылает благословение зрителю. Позади Девы Марии столпились ангелы, двое из которых с интересом смотрят на зрителя, другие же заглядывают в свои раскрытые книги или смотрят друг на друга, один же устремил взгляд к небу.

Традиционное в этом сюжете взаимодействие персонажей на [илл. 88.22](#), когда Мадонна сидит на возвышении, а по обе стороны от нее стоят святые, дополняется стоящими перед тронем на коленях спиной к зрителю св. Космой и Дамианом. Дева Мария смотрит на братьев с высоты своего трона. Дамиан молитвенно сложил руки, глядя на Младенца, а Косма, также сложив руки, обернулся к зрителю, словно пытаясь узнать, какое впечатление он производит на него. Младенец с улыбкой смотрит на зрителя, подняв правую ручку для благословения. Иоанн Креститель и Мария Магдалина благоговейно смотрят на Младенца, св. Франциск Ассизский почтительно наклонил к Нему голову и приложил правую руку к сердцу, а св. Екатерина устремила взгляд на зрителя.

На [илл. 88.23](#) Мадонна, сидящая в центре лицом к зрителю, взяла Младенца на руки, склонила голову влево и, закрыв глаза, прижалась щекой к Его головке. На ее левом колене лежит темно-коричневое одеяло, в которое Он был завернут. Слева перед ней в страхе упал на одно колено маленький Иоанн Креститель, молитвенно сложив руки перед собой. Младенец с очаровательной улыбкой приветствует его правой ручкой. Ангелы справа от Девы Марии внимательно читают втроем одну книгу. Ангелы же слева от нее отвлеклись от чтения (кроме самого правого из них) и размышляют о прочитанном.

На [илл. 88.24](#) два ангела раздвигают занавес над тронем Мадонны, открывая сцену. На троне лицом к зрителю сидит Мадонна, держа Младенца, стоящего на ее левом колене. Ангелы, стоящие по обеим сторонам трона и склонившие к нему головы, показывают зрителю символы Страстей. Перед тронем по трое с каждой стороны стоят святые. Младенец тянется ручками к левой группе, но на Него никто не обращает внимание. Св. Екатерина, придерживая руками плащ, устремила взгляд за правый край картины. Св. Августин записывает что-то в раскрытую книгу. Св. Варнава повернулся к св. Августину. Иоанн Креститель обратил лицо к зрителю. Св. Игнаций, приложив руку к сердцу, опустил взор и задумался. Архангел Михаил смотрит на зрителя. Все позируют художнику.

Интерьер. Интерьер является фоном на [илл. 88.13-88.15](#), [88.17-88.18](#) и [88.22-88.24](#). На [илл. 88.13](#) – это темный простенок между двумя прямоугольными окнами. На [илл. 88.14](#) за спиной Мадонны расположено прямоугольное окно, а слева от него – темная стена. В левом нижнем углу картины слева от Младенца на деревянном пюпитре, на оранжевой подушке с кистями по углам и постеленной на ней на салфетке лежит книга. За пюпитром видна тумбочка, на которой стоит миска с вишнями – символом обещанного Рая, который открыл для людей Христос. Далее виден

деревянный обеденный стол. На [илл. 88.15](#) фоном является простенок между прямоугольным окном и окном с полукруглым верхом, причем стены комнаты окрашены в синий цвет. Пюпитр, подушка и книга примерно соответствуют предыдущей картине. На [илл. 88.17](#) за спиной Мадонны и ангела помещена серая архитектурная конструкция с большими прямоугольными проемами. На [илл. 88.18](#) на переднем плане помещена большая металлическая ваза с витыми ручками по бокам. Позади Младенца находится традиционный пюпитр с книгой. Через раздвинутые полотнища занавеса видны мраморные перила балкона. Навес, на котором укреплен занавес, выглядит как средневековый шатер. Действие на [илл. 88.22](#) происходит в невысокой и довольно тесной комнате с темными стенами, расчлененными на геометрические фигуры белой окантовкой. Геометрический узор мы видим и на мраморном полу, на котором на небольшом возвышении расположен трон Мадонны в виде мраморной скамейки без спинки. На [илл. 88.23](#) белая мраморная скамейка, на которой сидит Мадонна, окружена с обеих сторон двумя более узкими мраморными скамейками, каждая из которых имеет форму буквы «П». Но ангелы не сидят на этих скамейках, а расположились за ними. За спиной Девы Марии расположено прямоугольное окно в широкой темно-коричневой деревянной раме, на подоконнике которого в трех высоких и узких медных вазах, имеющих форму бутона, стоят букеты роз, а за спинами ангелов – букеты белых лилий. Наконец, на [илл. 88.24](#) мы видим традиционный для этого сюжета высокий зал для торжественных приемов с роскошным высоким мраморным тронем, ниша которого увенчана раковиной и балдахинном, к которому ведут три ступени и по бокам которого находятся массивные прямоугольные колонны.

Пейзаж. Пейзаж или его элементы присутствуют на [илл. 88.13-88.18](#) и [88.20](#). На [илл. 88.15](#) через окна видно лишь синее безоблачное небо. На [илл. 88.14](#) к небу добавлен кусочек леса, довольно обобщенно нарисованный. На [илл. 88.13](#) за окном виден берег моря со странными готическими зданиями и кораблем, нарисованными с меланхолическим настроением. На [илл. 88.17](#), [88.18](#) и [88.20](#) задний план представляет собой холмистый пейзаж с водной гладью, окутанный тонко нарисованной воздушной дымкой. Более подробный пейзаж леса образует фон на [илл. 88.16](#). Здесь видна южная растительность, цветущие розы, кустарник и голые стволы деревьев.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма рассмотренных картин не особенно богата. На [илл. 88.16](#) и [88.24](#) доминируют оттенки коричневого цвета, на фоне которого блекнут другие цвета. На [илл. 88.22](#) на фоне серых стен выделяются синие и красные пятна одежд. На [илл. 88.13](#) доминируют оттенки синих тонов и красное пятно в центре, образуемое платьем Мадонны, причем цвет ее прекрасных глаз повторяет цвет моря. Эти же цвета доминируют и на [илл. 88.14](#). На [илл. 88.15](#) к ним добавляется коричневый и зеленый цвета, на [илл. 88.17](#) – серый цвет одежды ангела, а [илл. 88.19-88.21](#) - зеленый, причем на [илл. 88.20](#) цветовая гамма особенно элегантна. На [илл. 88.23](#) преобладающие оттенки синего цвета

контрастируют с красным и оттенками коричневого. Цветовая гамма на [илл. 88.18](#) построена на противопоставлении розового полога с удивительно тонкими серым и коричневым тонами.

Композиции этих картин более разнообразны. На [илл. 88.13](#) действующие лица занимают центральное положение, на [илл. 88.14](#) они образуют нечеткую диагональ из левого верхнего в правый нижний угол, на [илл. 88.15](#) и [88.16](#) они смещены влево. На [илл. 88.17](#) фигуры Мадонны с Младенцем справа доминируют над фигурой ангела слева, но эти две массы связывает архитектурная конструкция заднего плана. Боковые стороны треугольника на [илл. 88.18](#) образуют полотнища полога, а его основание – действующие лица. На [илл. 88.19](#) и [88.21](#) к главным персонажам в центре добавлен задний ряд ангелов, а на [илл. 88.23](#) к ним добавлена фигура Иоанна Крестителя, которая образует диагональ с фигурой Мадонны. Фигуры на [илл. 88.20](#) настолько идеально вписаны в круг, что создается впечатление, что они вращаются в нем. На [илл. 88.22](#) фигуры Мадонны, Космы и Дамиана образуют треугольник, остальные же персонажи расположены горизонтально. Наиболее сложна композиция на [илл. 88.24](#), где Мадонна и святые расположены в форме буквы «Λ», а сверху над ними помещены створки занавеса, которые образуют такую же фигуру.

Подводя итог, можно сказать, что произведения Боттичелли на этот сюжет отличаются необычайной выразительностью женских и детских лиц, поразительной грациозностью линий, тонким использованием цветовых нюансов и общим настроением тихой печали.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Вклад Боттичелли в развитие этого сюжета особенно заметен, если сравнить его произведения с работами на тот же сюжет его современника Альвизе Виварини. На картине из Музея Коррер в Венеции ([илл. 88.26](#)) довольно унылые лица Мадонны и Младенца нарисованы в ракурсе снизу, что их несколько портит, а в однообразной цветовой гамме доминирует коричневый тон. Картина из Галереи Франчетти Ка'д'Оро в Венеции ([илл. 88.27](#)) размером 53×72 см отличается от предыдущей более богатой цветовой гаммой, насыщенными красками и морским пейзажем на заднем плане, но образы действующих лиц вряд ли можно назвать особенно удачными. Второе название этой картины – «Мадонна с прекрасными глазами». На картине из церкви Сан-Джованни ин Брагора в Венеции ([илл. 88. 28](#)), созданной в 1485-1490 годах, Младенец в желтой рубашечке спит, лежа на коленях у матери, а под Его головку подложена белая подушечка. Через два окна с полукруглым верхом по обе стороны от Мадонны виден прекрасный речной пейзаж. Цвет накидки Девы Марии повторяет цвет обрамления окон и с ним резко контрастирует ее ярко-красное платье. На картине из Реденторе в Венеции ([илл. 88.29](#)) размером 77×81 см, созданной около 1500 года, забавные маленькие ангелы играют на лютях, а на веревке, протянутой за спинкой трона Девы Марии, на которой висит ее балдахин темно-бордового цвета (такая декорация встретилась впервые), сидит щегол – любимая птица Младенца. В горизонтальной композиции картины из Эрмитажа в Санкт-



Илл. 88.26. Альвизе Виварини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 88.27. Альвизе Виварини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 88.28. Альвизе Виварини. Мадонна с Младенцем.



Илл. 88.29. Альвизе Виварини. Мадонна, поклоняющаяся спящему Младенцу.

Петербурге ([илл. 88.30](#)) размером 89×129 см, созданной в 1504 году, чувствуется подражание манере Джованни Беллини, а действующие лица явно позируют художнику. Святые, кроме Екатерины (у левого края) и Марии Магдалины (у правого края) по обе стороны от Мадонны не идентифицированы. Картина из Галереи Академии в Венеции ([илл. 88.31](#)) размером 175×196 см, созданная в 1480 году, характерна своей монументальной композицией, тщательностью рисунка и благородством цветовой гаммы. Задний план погружен в глубокую тьму, а фигуры освещены спереди. Светлая полоска покрытого облаками неба в окнах за спинкой трона образует с ней крест (новый символический прием). Фигура св. Антония Падуанского слева от трона почти полностью повторяет его портрет на [илл. 87.3](#). Недавние исследования установили, что зеленая занавеска на заднем плане была дописана позже. Наконец, этот сюжет представлен на центральной панели полиптиха из Национальной галереи Марке в Урбино ([илл. 88.32](#)), где Младенец спит на коленях молящейся матери. На других панелях изображены (слева направо) св. Франциск, апостолы Петр и Павел, а также Иоанн Креститель.

Произведения Боттичелли на этот сюжет не исчерпываются рассмотренными выше картинами. Вначале отметим еще несколько его работ, в которых присутствуют лишь Мадонна и Младенец. Картина из галереи Уффици во Флоренции ([илл. 88.33](#)) размером 72×50 см, созданная около 1467 года, в который раз поражает необыкновенной выразительностью лиц Мадонна и Младенца. Задний план отдан элементам классической архитектуры и утреннему пейзажу. На еще одной картине из галереи Уффици ([илл. 88.34](#)) размером 124×65 см, созданной в 1469-1470 годах, Мадонна размещена в тесном пространстве, а сад нарисован в виде силуэтов растений на фоне сумеречного неба. Тип Мадонны восходит к образцам Филиппо Липпи. На еще одной картине из галереи Уффици ([илл. 88.35](#)) размером 120×65 см, созданной в 1469-1470 годах, серые серафимы образуют мандорлу вокруг Мадонны, заполненную золотыми лучами славы, исходящими от нее. Младенец с круглым лицом здесь довольно неудачен. Картина из Лувра в Париже ([илл. 88.36](#)) размером 73×49 см, созданная в 1465-1470 годах, представляет мать и Сына на фоне скалистого пейзажа в стиле Андреа Мантеньи. В это время Боттичелли еще не достиг того мастерства, с которым он впоследствии рисовал женские и детские лица. Картина из Музея в Малом дворце в Авиньоне ([илл. 88.37](#)) размером 71.6×51 см, созданная в 1469-1470 годах, представляет Мадонну с Младенцем на фоне арки, в проеме которой справа от Мадонны виден скалистый пейзаж с кипарисами и другими деревьями. На картине из Национальной галереи в Вашингтоне ([илл. 88.38](#)) размером 76.5×56.5 см, созданной около 1470 года, задний план отведен классическому архитектурному сооружению, обширному лугу и кипарисам у линии горизонта. Необычна картина из Художественного музея Гарвардского университета в Кембридже ([илл. 88.39](#)) размером 88.9×55.88 см, созданная около 1490 года. Фоном для очень



Илл. 88.30. Альвизе Виварини. Мадонна с Младенцем и св. Марией Магдалиной и Екатериной.



Илл. 88.31. Альвизе Виварини. Мадонна с Младенцем на троне со святыми.



Илл. 88.32. Альвизе Виварини. Мадонна с Младенцем и четырьмя святыми.



Илл. 88.33. Боттичелли. Мадонна в лоджии.



Илл. 88.34. Боттичелли. Мадонна в саду из роз.



Илл. 88.35. Боттичелли. Мадонна во славе с серафимами.



Илл. 88.36. Боттичелли. Мадонна с Младенцем.



Илл. 88.37. Боттичелли. Мадонна с Младенцем.



Илл. 88.38. Боттичелли. Мадонна с Младенцем.



Илл. 88.39. Боттичелли. Мадонна с Младенцем.

красивой Мадонны и не особенно удачного Младенца служит городской пейзаж.

Далее укажем некоторые работы мастера, в которых к главным действующим лицами добавлены и другие персонажи. Картина из Спедале дельи Инносенти во Флоренции ([илл. 88.40](#)) размером 87×60 см, созданная в 1465-1467 годах, является не слишком удачной вариацией на тему произведения Филиппо Липпи ([илл. 44.6](#)). На картине из Музея Феша в Аяччо ([илл. 88.41](#)) размером 152×77 см, созданной в 1467-1468 годах, ангел помогает стоящей Мадонне взять Младенца на руки. В верхней части сцена обрамлена довольно неумело нарисованными гирляндами из листьев и фруктов. Картина из Палаццо Питти во Флоренции ([илл. 88.42](#)) размером 134×92 см, созданная в 1490-1495 годах, имеет похожую композицию, в которой ангел заменен юным Иоанном Крестителем. Наклон головы Мадонны напоминает ее позу на [илл. 88.23](#), а все три фигуры словно падают в правую сторону. Глаза и Девы Марии, и Младенца почти закрыты. Весьма эффектно слева нарисован сад из роз. На картине из коллекции Ишидзуки в Токио ([илл. 88.43](#)) размером 47.65×38.1 см, созданной в 1491-1493 годах, использован мотив поклонения Иоанна Крестителя Младенцу-Христу из той же картины на [илл. 88.23](#). Фоном служит тонко нарисованный пейзаж с облаками, окрашенными вечерней зарей. Однако цветовая гамма картины бедновата. На картине из Фонда Сарры Грин Тимминс Музея изящных искусств в Бостоне ([илл. 88.44](#)) размером 123.8×84.4 см, созданной в 1480-1485 годах, особенно естественно передано и позой, и выражение лица умиление Иоанна Крестителя. На переднем плане на столике стоит букет белых роз в красивой металлической вазе. Картина из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 88.45](#)) размером 86.7×57.8 см, созданная в 1460-1465 годах, представляет эту сцену в тесном интерьере. Из двух ангелов один возвел глаза к небу, а другой искоса смотрит на зрителя. На заднем плане мы видим еще один вариант гирлянды из растений и цветов. Лилии в руках ангелов выглядят немного грубоватыми. На картине из Музея Каподимонте в Неаполе ([илл. 88.46](#)) размером 100×71 см, созданной около 1470 года, с большим настроением написан пейзаж заднего плана, силуэты кипарисов на фоне сумеречного неба. Тип Мадонны опять восходит к Филиппо Липпи. Тондо из Академии изобразительного искусства в Вене ([илл. 88.47](#)) диаметром 115 см, созданное около 1490 года, является еще одной вариацией на тему картины на [илл. 88.23](#), но с меньшим числом ангелом. Картина из коллекции Макса и Леолы Эпштейн в Художественном институте в Чикаго ([илл. 88.48](#)) диаметром 34 см, созданная около 1493 года, скорее всего, является работой мастерской Боттичелли. Она является вариацией на тему картины на [илл. 88.18](#), но выполнена с меньшим мастерством, нехарактерным для зрелого периода творчества художника. На картине из Музея Мимара в Загребе ([илл. 88.49](#)), созданной в 1480-1510 годах школой Боттичелли, также использованы элементы уже рассмотренных картин мастера (особенно фигура Младенца). Здесь, как и на предыдущей картине,



Илл. 88.40. Боттичелли. Мадонна с Младенцем и ангелом.



Илл. 88.41. Боттичелли. Мадонна с Младенцем и ангелом.



Илл. 88.42. Боттичелли. Мадонна с Младенцем и юным Иоанном Крестителем.



Илл. 88.43. Боттичелли. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем.



Илл. 88.44. Боттичелли. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем.



Илл. 88.45. Боттичелли. Мадонна с Младенцем и двумя ангелами.



Илл. 88.46. Боттичелли. Мадонна с Младенцем и двумя ангелами.



Илл. 88.47. Боттичелли. Мадонна с Младенцем и двумя ангелами.



Илл. 88.48. Боттичелли. Мадонна с Младенцем и двумя ангелами.



Илл. 88.49. Школа Боттичелли. Мадонна с Младенцем Иоанном Крестителем и ангелом.

видна разница между уровнем мастерской и ее главы. На картине из Государственных музеев Берлина ([илл. 88.50](#)) размером 185×180 см, созданной в 1484 году, Мадонна на троне и двое святых, Иоанн Креститель (слева) и Иоанн Евангелист (справа), помещены на фоне роскошных южных зарослей. Картина была заказана Джованни Барди, который долго управлял Лондонским филиалом банка Медичи и сделал себе состояние на экспорте шерсти. Когда он в 1483 году вернулся из Англии во Флоренцию, он построил в церкви Санто-Спирито капеллу, в алтаре которой и была помещена картина Боттичелли. Оба святых на картине являются святыми покровителями Джованни Барди. На картине из Галереи Академии во Флоренции ([илл. 88.51](#)) размером 85×62 см, созданной в 1465-1470 годах, к двум ангелам добавлен юный Иоанн Креститель, менее удачный, чем в предыдущих произведениях, а тип Мадонны опять восходит к Филиппо Липпи. Наконец, тондо из Картинной галереи Берлина ([илл. 88.52](#)) диаметром 135 см, созданное около 1478 года, является вариацией на тему картины на [илл. 88.21](#).

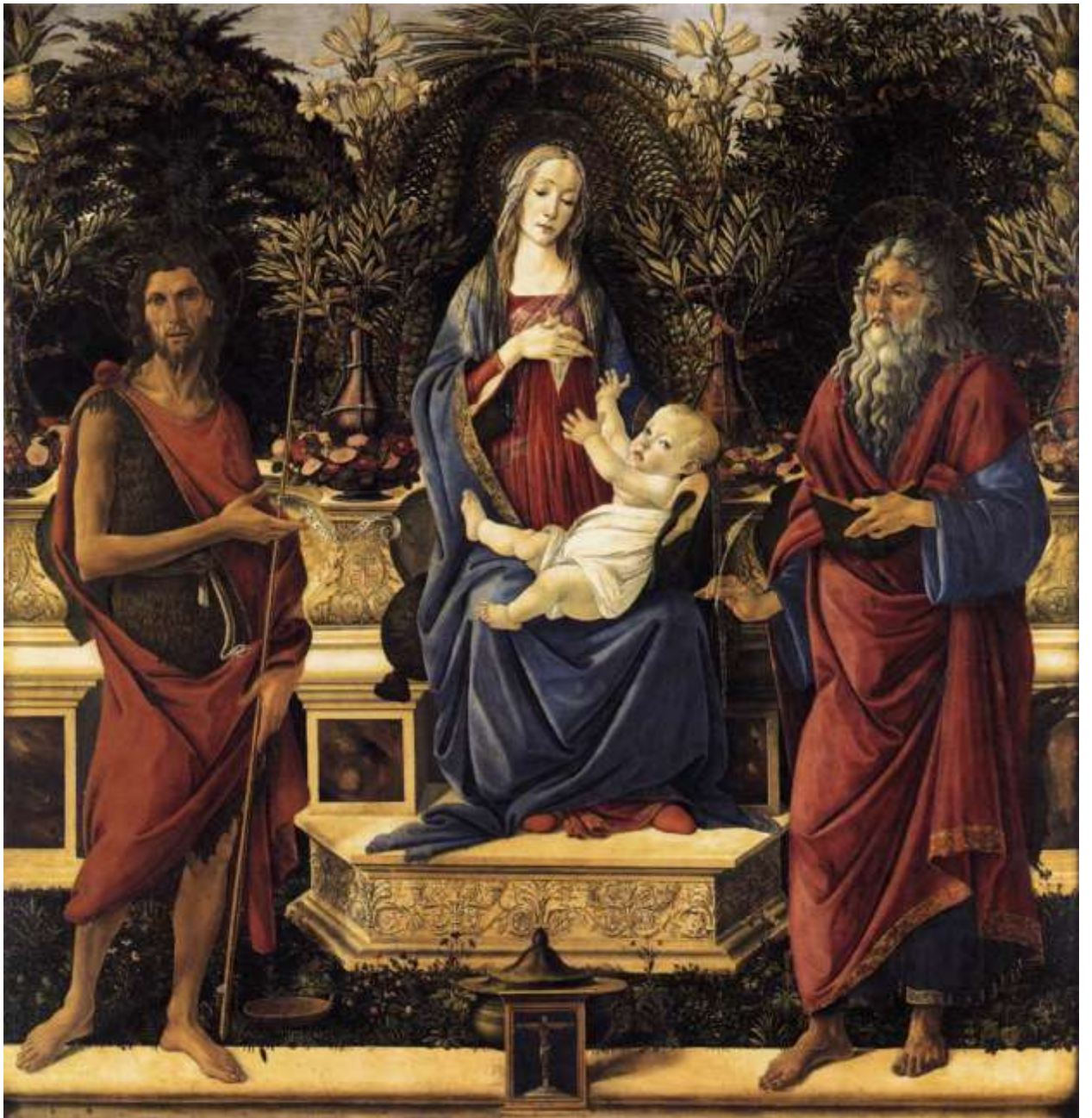
Этот обзор произведений Боттичелли на сюжет Мадонны с Младенцем показывает, что в ранний период творчества художник использовал образцы, заимствованные у Филиппо Липпи, а в более поздний период часто варьировал свои собственные находки, причем мастерская художника лишь подражала произведениям своего главы, не достигая уровня его мастерства.

88.2.2. «Св. Себастьян»

Картина «Св. Себастьян» ([илл. 88.53](#)) размером 195×75 см, созданная в 1474 году, хранится в Картинной галерее Берлина. Впервые картина была выставлена 20 января 1474 года на одной из колонн церкви Санта-Мария Маджоре во Флоренции во время большой церемонии, посвященной празднованию дня этого святого [57].

Образ св. Себастьяна. Св. Себастьян, высокий, худой и стройный юноша, с высокой шеей, красивым лицом, крупными темными глазами, широкими дугообразными черными бровями, низким лбом, черными кудрями густых волос, окруженными прозрачным нимбом с золотой каймой, широкими скулами, впалыми щеками, носом с горбинкой, полными губами и массивным подбородком, почти полностью обнажен. Его небрежно повязанная и запачканная кровью набедренная повязка слегка спущена на левом боку. Мускулатура груди, плеч и живота, а также коленные чашечки рельефно выделены тенями. В его тело, грудь, живот, бедра и ноги довольно глубоко воткнуто шесть стрел, но на теле не видно крови (только на набедренной повязке), лицо совершенно спокойно, как будто он погрузился в мечты о чем-то приятном. Он стоит босыми ногами на обрубленных суках дерева без кроны, склонив голову чуть влево и прогнувшись в талии, а его руки связаны за спиной.

Пейзаж. Фигура Себастьяна возвышается над окружающей местностью. У дерева, к которому он привязан, черная кора, все его ветви обрублены. По



Илл. 88.50. Боттичелли. Алтарь Барди.



Илл. 88.51. Боттичелли. Мадонна с Младенцем, двумя ангелами и юным Иоанном Крестителем.



Илл. 88.52. Боттичелли. Берлинская Мадонна.



Илл. 88.53. Боттичелли. Св. Себастьян.

равнине, расстилающейся за ним, извивается дорога, по которой от места казни святого возвращается отряд лучников, пеших и конных, некоторые из которых вооружены длинными пиками. Дорога ведет к берегу моря, где расположен город с высокими белыми башнями, шпилями и конусообразными крышами. Кое-где растут отдельные высокие деревья с голыми стволами и редкими кронами. Справа на заднем плане возвышается довольно крутой холм, поросший лесом. Небо, образующее фон для фигуры святого, безоблачно; лишь вверху видны слоистые белесые облака.

Цветовая гамма и композиция. На голубом фоне неба, которое отражается в водной поверхности, контрастно выделяется фигура Себастьяна и ствол дерева, к которому он привязан. Нижняя часть картины отдана более темному пейзажу в коричневых осенних тонах, с которым гармонирует загорелое тело святого. Линия горизонта находится очень низко, из-за чего создается ощущение, что Себастьян находится очень высоко. Художник смотрит на задний план сверху, большая часть пространства картины отдана небу, а фигура святого выдвинута вперед, почти за плоскость картины. Контраст между спокойствием Себастьяна и нанесенными ему страшными ранами, а также тревожным задним планом кажется не вполне естественным. Однако фигура святого вполне гармонирует с безмятежным небом.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 83.2.1. Рисунки на этот сюжет исполнили Франча ([илл. 84.56](#)) и Урс Граф ([илл. 84.171](#)).

На картине Ганса Гольбейна Старшего ([илл. 84.127](#)) лучники вплотную окружили томного Себастьяна и расстреливают его в упор так, что он давно уже должен умереть. Но он все еще жив. Обступившие лучников свидетели без всякого сострадания указывают им, куда лучше целиться. Эффектно нарисованы кривое дерево, к которому привязан святой, архитектурные сооружения и пейзаж заднего плана.

88.2.3. Св. Августин

Анализируемые произведения. В этом разделе обсуждаются два образа св. Августина, исполненные в разные периоды творчества художника.

Картина «Св. Августин, пишущий в своей келье» ([илл. 88.54](#)) размером 41×27 см, созданная в 1490-1494 годах, хранится в галерее Уффици во Флоренции. Предполагается, что картина была заказана приором августинского монастыря Санто-Спирито во Флоренции [66].

Фреска «Св. Августин в молитвенном созерцании» ([илл. 88.55](#)) размером 152×112 см, созданная в 1480 году, находится в церкви Оньиссанти во Флоренции. Она была заказана семейством Веспуччи [57].

Образ св. Августина. Св. Августин, пожилой, небольшого роста и довольно полный на [илл. 88.54](#) и более высокий и худой на [илл. 88.55](#), с добрым лицом на [илл. 88.54](#) и фанатичным лицом с выразительными глазами на [илл. 88.55](#), с высоким морщинистым лбом, обширной тонзурой,



Илл. 88.54. Боттичелли. Св. Августин, пишущий в своей келье.



Илл. 88.55. Боттичелли. Св. Августин в молитвенном созерцании.

окруженной клоками седеющих волос и золотым нимбом на [илл. 88.54](#), крупным (особенно на [илл. 88.55](#)) носом с горбинкой и окладистой бородой, одет в розовую мантию поверх коричневого нижнего облачения на [илл. 88.54](#) (а на [илл. 88.55](#) небрежно брошенную на тонкое белое облачение).

На [илл. 88.54](#) он сидит за письменным столом лицом к зрителю, склонив голову влево, подложил левую руку под раскрытую тетрадь, а в правой держит гусиное перо. Его лицо сосредоточено и устало. На [илл. 88.55](#) он сидит в профиль к зрителю у письменного стола, его правая рука приложена к сердцу, левая лежит на книге, которую он читал, а лицо имеет молитвенное выражение.

Интерьеры. На [илл. 88.54](#) действие происходит в маленькой келье, представляющей собой по существу неглубокую прямоугольную нишу с серыми стенами и арочным верхом, разделенным на квадраты. На верхней части задней стены виден барельеф, изображающий Мадонну с Младенцем, обрамленных венком и цветами. Спереди основания арки соединены тонким черным карнизом, на котором на кольцах повешен розовый полог, сдвинутый к левому краю картины. Стол с маленькой чернильницей, за которым Августин пишет свои сочинения, представляет собой светло-розовую тонкую доску, укрепленную на коричневых деревянных ножках изощренной формы, стоящих на деревянной подставке. Святой борется с вечными трудностями сочинительства, о чем свидетельствуют многочисленные смятые клочки бумаги с неудавшимися записями, брошенные на пол перед столом. Слева, из-за откинутого полога, виден шкаф с книгами, лежащими в беспорядке.

На [илл. 88.55](#) комната, где сидит Августин, более просторна. Стол с массивной темно-коричневой столешницей, украшенной растительным орнаментом, накрыт серой клетчатой скатертью. На ней лежит раскрытая тетрадь, прислоненная к попитру, на котором стоит раскрытая книга. Августин, размышляя над прочитанным и записывая в тетрадь свои мысли, впал в молитвенное настроение. На вершине попитра, на серебряной подставке находится золоченая модель небесной сферы с землей в центре. В глубине стола поставлена епископская митра святого. На карнизе, идущем вдоль стены, расставлены раскрытые и закрытые книги большого формата.

Цветовая гамма и композиция. На [илл. 88.54](#) фигура святого в центре мягко выделяется на сером фоне, а розоватый откинутый полог вносит в композицию асимметрию. Атмосфера духовного и интеллектуального творчества передана художником весьма убедительно. На [илл. 88.55](#) цветовая гамма построена на противопоставлении розового, серого и белого тонов. Асимметрию в композицию вносит сдвинутая вправо мощная фигура Августина. Художник представил душевную борьбу могущественного вождя и учителя Церкви, ищущего в этой борьбе пути к истине.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Боттичелли создал еще один образ св. Августина ([илл. 88. 56](#)) в предelle общим размером 21×269 см «Алтаря Сан-Марко» ([илл. 88.90](#)), созданного в 1490-1492 годах и хранящегося в галерее Уффици во Флоренции. Погруженная во



Илл. 88. 56. Боттичелли. Св. Августин в своей келье.

мрак фигура святого выглядит как бронзовая статуя. Свет бьет слева из промежутка между серыми колоннами, прямоугольными в сечении. Келья с полкой для книг также погружена в темноту.

88.3. Ветхозаветные истории

В этом параграфе обсуждаются произведения, созданные на сюжеты, относящиеся к историям Моисея и Юдифи.

88.3.1. «Сцены из жизни Моисея»

Знаменитая Сикстинская капелла ([илл. 88.57](#)) является личной молельней пап, своего рода домовою церковью. Она была названа по имени папы Сикста IV, в понтификат которого она была сооружена. Построил капеллу ([илл. 88.58](#)) архитектор Джованни Дольчи по проекту Баччо Понтелли. В 1482 году папа пригласил в Рим лучших художников Умбрии и Тосканы, заказав им росписи своей новой капеллы. Среди них были Перуджино, Боттичелли, Гирландайо, Пинтуриккио и Козимо Росселли. Им предстояло проиллюстрировать эпизоды Нового и Ветхого Завета, имеющие отношение к рождению Церкви. Контракт был подписан 17 октября 1481 года. Художники обязались закончить роспись капеллы к 15 марта 1482 года. Фреска Боттичелли «Сцены из жизни Моисея» ([илл. 88.59](#)) размером 348,5×558 см была частью этого заказа. Художник разбил библейскую легенду о жизни и деяниях ветхозаветного пророка на отдельные эпизоды и изложил их на фоне единого пейзажа [36].

Литературная программа и ее воплощение. Повествование начинается в правом нижнем углу фрески, где на первом плане изображен Моисей, убивающий египтянина, который притеснял евреев: однажды Моисей увидел, как один египтянин бил еврея, и, бросившись в драку, убил этого египтянина, а тело зарыл в песок. Вот как об этом повествует Книга Исхода: «Спустя много времени, когда Моисей вырос, случилось, что он вышел к братьям своим, сынам Израилевым, и увидел тяжкие работы их; и увидел, что Египтянин бьет одного Еврея из братьев его, сынов Израилевых. Посмотрев туда и сюда, и видя, что нет никого, он убил Египтянина, и скрыл его в песке». На фреске Моисей в золотой тунике (в ней он присутствует во всех эпизодах) и темно-зеленом плаще, обернутом вокруг туловища, повалил египтянина в синей одежде и темном плаще на землю; тот лежит на спине, отбиваясь от Моисея руками и ногами, а Моисей занес над ним меч. У Моисея красивые длинные волосы и мстительное выражение лица, а у египтянина волосы растрепаны, а лицо искажено гримасой страха.

Продолжение этой истории нарисовано чуть позади предыдущей сцены: о содеянном Моисеем стало известно, и фараон вознамерился убить его. Тогда Моисей бежал в землю Мадямскую. Книга Исхода пишет об этом следующим образом: «И вышел он на другой день, и вот два Еврея ссорятся; и сказал он обижающему: зачем ты бьешь ближнего твоего? А тот сказал: кто



Илл. 88.57. Интерьер Сикстинской капеллы в Ватикане.



Илл. 88.58. Сикстинская капелла. Вид сверху.



Илл. 88.59. Боттичелли. Сцены из жизни Моисея.

поставил тебя начальником и судьей над нами? не думаешь ли убить меня, как убил вчера Египтянина? Моисей испугался, и сказал: верно, узнали об этом деле. И услышал фараон об этом деле, и хотел убить Моисея. Но Моисей убежал от фараона и остановился в земле Мадиамской...». У правого края фрески дерутся два еврея, а чуть сзади и левее них Моисей в той же одежде и с дорожной котомкой через плечо удаляется по дороге между холмами.

Следующий эпизод этой истории нарисован несколько левее. В земле Мадиамской Моисей повстречал у колодца семерых дочерей Иофора, священника Мадиамского. Явившиеся пастухи не позволили им напоить стадо их отца и прогнали их. Тогда Моисей заступился за них. В Книге Исхода читаем: «...и придя в землю Мадиамскую сел у колодца. У священника Мадиамского было семь дочерей, которые пасли овец отца своего Иофора. Они пришли, начерпали воды, и наполнили корыта, чтобы напоить овец отца своего Иофора. И пришли пастухи и отогнали их. Тогда встал Моисей, и защитил их...». На фреске Моисей отгоняет двух пастухов от колодца. Молодые пастухи с красивыми безбородыми лицами, одетые в розовые плащи, играют на дудочке и не особенно хотят связываться с бородатым Моисеем. Тот же толкает их руками в спины.

В продолжение этой истории Моисей сам напоил их овец. Познакомившись с ним, дочери Иофора пригласили Моисея в дом их отца. На одной из них – Сепфоре – он женился. Книга Исхода пишет об этом: «...и начерпал им воды, и напоил овец их. И пришли они к Рагуилу, отцу своему, и он сказал им: что вы так скоро пришли сегодня? Они сказали: какой-то Египтянин защитил нас от пастухов; и даже начерпал нам воды, и напоил овец наших. Он сказал дочерям своим: где же он? зачем вы его оставили? позовите его, и пусть он ест хлеб. Моисею понравилось жить у сего человека; и он выдал за Моисея дочь свою Сепфору». На фреске две (а не семь) дочери Иофора стоят у колодца, переглядываются между собой и смотрят, как Моисей выливает из ведра воду в корыто, из которого пьют овцы. Девушки очень грациозны, у них красиво причесанные вьющиеся золотые волосы. Прототипом той девушки, у которой видно лицо, считается рано умершая Симонетта Веспуччи, которую художник боготворил всю свою жизнь. Девушки одеты в серые платья до щиколоток, их ноги босы, а головы непокрыты. Каждая держит в правой руке пастушеский посох. Моисей, лицо которого здесь особенно красиво, наклонился над корытом и умелыми действиями старается понравиться девушкам.

Выше этой сцены на заднем плане Моисей, услышав перед этим призыв Бога и сев на землю, снимает обувь свою. Его поза очень верно схвачена и передает напряжение от того, что обувь снимается с трудом.

В левом верхнем углу Моисей стоит на коленях перед Богом, Который разговаривает с ним из горящего тернового куста, благословляя его правой рукой. Бог, старый, с длинными седыми волосами и бородой, с красивым добрым лицом, облачен в красную тунику с широкими рукавами. Моисей же в этой и предыдущих сценах предстает без своего плаща. Если сравнить эту

сцену с произведением Никола Фромана на тот же сюжет ([илл. 73.1](#)), то можно заметить, что у французского художника было больше фантазии, а Боттичелли ближе следовал тексту Ветхого Завета. Рисунок на тот же сюжет создал Фатторе ([илл. 84.203](#)).

Наконец, в левом нижнем углу фрески Моисей по приказу Бога уводит евреев из Египта. Он следует первым, уже в плаще, а евреи, мужчины, женщины и дети, обремененные пожитками, колонной следуют за ним.

Овцы и бараны. В сценах у колодца и у Неопалимой купины присутствует стадо овец. В первой из этих сцен овцы пьют, а во второй – пасутся. Овцы и бараны, серые и коричневые, нарисованы с большим мастерством.

Архитектурные сооружения и предметы быта. У правого края фрески нарисовано каменное здание классической архитектуры, похожее на античный храм. Его колонны коринфского ордера, прямоугольные в сечении, имеют коричневые капители. Такой же цвет имеют архитрав и карниз антаблемента. Кроме того в центре находится круглый колодец из серого камня. К суку рядом стоящего дерева привязан блок, через который перекинут толстый трос, один конец которого (видимо с грузом) спускается в колодец, а к другому концу привязано ведро. Рядом с колодцем стоит деревянное корыто, сбитое из толстых досок.

Пейзаж. Пейзаж, в который помещены все эти сцены, представляет собой более или менее ровную площадку переднего плана, несколько деревьев за колодцем и холм, возвышающийся к Неопалимой купине. На каменистой площадке мы видим пень от срубленного дерева, от которого пошли побеги (это впервые). Слева между пологими холмами петляет широкая проселочная дорога, по которой уходит Моисей в землю Мадиамскую. Довольно низкие деревья за колодцем имеют густые и раскидистые кроны. Между ними и храмом на фоне безоблачного неба высится тонкое ажурное деревце с редкой листвой. Холм вокруг Неопалимой купины покрыт невысокой густой травой. Сам пылающий куст нарисован весьма романтически. Небо между ним и деревьями покрыто легкими облачками.

Цветовая гамма и композиция. Золотые одежды Моисея, фигурирующего во всех эпизодах, образуют своего рода венок вокруг прелестных девушек. Также можно проследить перекрещивающиеся диагонали фрески, одна из которых проходит от Моисея, убивающего египтянина к Богу в горящем кусте, а другую образует шествие евреев, уходящих из Египта. Центр фрески слишком забит многочисленными персонажами, зато на сценах, где Моисей удаляется в землю Мадиамскую, и связанных с Неопалимой купиной глаз отдыхает на пейзаже, написанном с большим настроением. В заключение можно сказать, что в композициях со многими сценами на фоне общего пейзажа Боттичелли не достиг того умения объединять эти сцены в единое целое, которое характерно, например, для лучших работ нидерландских мастеров Ганса Мемлинга и Герта Гертгена тот Синт Янса.

88.3.2. «Наказание мятежников»

Фреска «Наказание мятежников» ([илл. 88.60](#)) размером 348.5×570 см, созданная в 1481-1482 годах, украшает левую стену Сикстинской капеллы в Ватикане. Книга Чисел рассказывает об ужасном наказании, постигшем Корея, Дафана и Авирона за то, что они посягнули на власть Моисея. Выбор этого сюжета соответствовал намерениям папы Сикста IV предостеречь архиепископа Гранейского Андреа Замометича, замышлявшего заговор против папы и пытавшегося собрать церковный собор в Базеле [35]. На фреске представлены три эпизода ветхозаветной истории.

Литературная программа и ее воплощение. В правой части фрески мятежники, вооружившись камнями, приближаются с угрозами к Моисею. Вот как описывает это событие Книга Чисел: «Корей, сын Ицгара, сын Каафов, сын Левиин, и Дафан и Авирон, сыны Елиава, и Авнан, сын Фалефа, сыны Рувимовы, восстали на Моисея, и с ними из сынов Израилевых двести пятьдесят мужей, начальники общества, призываемые на собрания, люди именитые. И собрались против Моисея и Аарона, и сказали им: полно вам; все общество, все святые, и среди их Господь! Почему же вы ставите себя выше народа Господня? Моисей услышав это, пал на лице свое, и сказал Корею и всем сообщникам его, говоря: завтра покажет Господь, кто Его, и кто свят, чтобы приблизить его к Себе; и кого Он изберет, того и приблизит к Себе». Моисей, уже старый, с седыми волосами и длинной бородой, все в той же одежде, что и на предыдущей фреске (золотой тунике и коричневом плаще) в ужасе воздевает руки к небу. За ним толпятся разгневанные заговорщики. Корей, молодой и черноволосый, в кафтане с большим белым отложным воротничком, удерживает своих сообщников от немедленной расправы над Моисеем. Те уже готовы накинуться на него.

В центре фрески Аарон и мятежники собрали вместе свои кадила: «И сказал Моисей Корею: завтра ты и все общество твое будь пред лицом Господа, ты, они и Аарон. И возьмите каждый свою кадилу, и положите в них курения, и принесите пред лице Господне каждый свою кадилу, двести пятьдесят кадил; ты и Аарон, каждый свою кадилу. И взял каждый свою кадилу, и положили в них огня, и всыпали в них курения, и стали при входе в скинию собрания; также и Моисей и Аарон. И собрал против них Корей все общество ко входу скинии собрания. И явилась слава Господня всему обществу». На переднем плане Моисей, закутавшись в коричневый плащ, взывает к Богу, указывая на небо своим жезлом. За ним стоит седой Аарон в темно-синей тиаре, украшенной золотом, и синем облачении, размахивая своей кадилу, из которой идет дым. В центре и слева мятежники в испуганных позах отбрасывают свои кадила, отвергнутые Богом. Один из мятежников в ужасе упал на землю лицом вниз.

В левой части фрески недра земли поглощают Дафана и Авирона: «И стал Моисей, и пошел к Дафану и Авирону, и за ним пошли старейшины Израилевы. И сказал обществу: отойдите от шатров нечестивых людей сих, и не прикасайтесь ни к чему, что принадлежит им, чтобы не погибнуть вам



Илл. 88.60. Боттичелли. Наказание мятежников.

вместе во всех грехах их. И отошли они со всех сторон от жилища Корея, Дафана и Авирона; а Дафан и Авирон вышли и стояли у дверей шатров своих с женами своими и сыновьями своими и с малыми детьми своими. И сказал Моисей: из сего узнаете, что Господь послал меня делать все дела сии, а не по своему произволу я делаю сие: если они умрут, как умирают все люди, и постигнет их такое наказание, какое постигает всех людей, то не Господь послал меня. А если Господь сотворит необычайное, и земля разверзнет уста свои и поглотит их и дома их и шатры их и все, что у них, и они живые сойдут в преисподнюю, то знайте, что люди сии презрели Господа. Лишь только он сказал слова сии, расселась земля под ними. И разверзла земля уста свои, и поглотила их и дома их, и всех людей Кореевых и все имущество. И сошли они со всем, что принадлежало им, живые в преисподнюю, и покрыла их земля, и погибли они из среды общества. И все Израильтяне, которые были вокруг них, побежали при их вопле, дабы, говорили они, и нас не поглотила земля. И вышел огонь от Господа, и пожрал тех двести пятьдесят мужей, которые принесли курение». На фреске Дафан и Авирон проваливаются в недра земли, а Моисей, стоящий рядом, взмахивает правой рукой, держа свою кадиланицу и жезл в левой. Два ангела, стоящие на облаке, взмахом рук осуществляют Божью кару. Передний, с непокрытой головой и красивым лицом, облачен в белую тунику и синий плащ, обернутый вокруг туловища, а тот, что за ним, поверх нижней голубой туники облачен в золотую верхнюю; на голове у него розовая шляпка. Стоящие позади Моисея два свидетеля в современных художнику одеждах не смеют даже взглянуть на совершающуюся казнь.

Архитектурные сооружения. Центральная сцена разворачивается вокруг скинии собрания, которая изображена в виде шестигранного мраморного колодца (что противоречит ее описанию в Библии). Фоном для этой сцены служит массивная серая Триумфальная арка Константина, нарисованная очень тщательно. Справа расположена ажурная двухэтажная колоннада, а слева – красное здание с белым входом.

Пейзаж. Задний план отдан пейзажу, где мы видим морской залив (хотя действие должно происходить в пустыне), обрамленный высокими берегами. Справа и слева возвышаются по хвойному деревцу с тонкими стволами. Холм слева уходит вверх уступами. На его склоне примостилась небольшая церковь с высокой колокольней, а перед ним у берега стоят два корабля. Небо покрыто кучевыми облаками. Пейзаж настолько хорош, что хочется выйти на берег моря за арку Константина и полюбоваться им во всей красе, став спиной ко всей этой суете переднего плана.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма построена на сочетании серого, синего, зеленого и желтого тонов. В композиции над всем довлеет громада арки Константина. Изящная колоннада справа противопоставлена массивному зданию слева. Метания фигур переднего плана, разделенных на три группы соответственно сценам, выглядят довольно беспорядочными и противопоставлены неподвижности архитектурных сооружений среднего плана. Прекрасный безмятежный

пейзаж заднего плана контрастирует и со средним, и с передним планом. Тема фрески – свобода воли ведет к постоянным интригам людей, направленным против замыслов Бога.

88.3.3. «Возвращение Юдифи с головой Олоферна»

Картина «Возвращение Юдифи с головой Олоферна» ([илл. 88.61](#)) размером 31×24 см, исполненная около 1472 года по заказу Рудольфо Сиригатти для дверки шкафа, хранится в галерее Уффици во Флоренции. В конце XVI века картина была записана в инвентарном списке коллекции Медичи, куда она входила как подарок, полученный Бьянкой Капелло, второй женой великого герцога Франческо I [26, 57, 66].

Литературная программа. Сюжет картины восходит к Книге Юдифи. Ассирийская армия осадила иудейский город Ветилую. Когда его жители уже готовы были сдаться, Юдифь, богатая и красивая вдова, придумала способ спасти их. Она украсила себя «так, чтобы прельстить любого, кто взглянет на нее» и отправилась со своей служанкой в стан ассирийцев. Притворившись, будто она покинула своих, она добилась доступа к военачальнику врагов – Олоферну – и предложила ему фиктивный план, как победить иудеев. После нескольких дней ее пребывания в стане врагов Олоферн был покорен ею и решил устроить пир, на который она была приглашена. Когда пир кончился, и они остались одни, он задумал соблазнить ее, но был слишком пьян. Это был шанс Юдифи. Она стремительно выхватила его меч и двумя быстрыми ударами отсекала ему голову [19]. Далее в Книге Юдифи написано: «Спустя немного, она (Юдифь) вышла и отдала служанке своей голову Олоферна. И эта положила ее в мешок со съестными припасами, и обе вместе вышли, по обычаю своему, на молитву. Пройдя стан, они обошли кругом ущелье, поднялись на гору Ветилуи, и пошли к воротам ее».

Действующие лица. Юдифь, молодая, худенькая и стройная, с приятным лицом, высокой шеей, печальными синими глазами, изящной прической светлых волос, слегка вздернутым носом, пухлыми губами и острым подбородком, одета в длинное голубое нижнее платье и более короткий серо-зеленый верхний сарафан, высоко подпоясанный в талии. Юбка сарафана собрана ниже талии в две горизонтальные складки, а ворот и подол сарафана отделаны жемчугом. Ноги Юдифи обуты в открытые сандалии, а на голове надета маленькая модная шляпка. В правой руке она держит не особенно длинный кривой меч, а в левой – срезанную оливковую ветвь, символизирующую мир.

Служанка, тоже молодая, чуть ниже ростом и еще более худая, с красивым восточного типа лицом, черными глазами, низким лбом, полными губами и волевым подбородком, одета в розовый сарафан, перетянутый в талии поясом. Из-под сарафана видна белая нижняя одежда. Ее волосы закрыты большим белым головным платком, концы которого обмотаны вокруг шеи и закинута за спину. Ноги служанки обуты в кожаные сапоги. На



Илл. 88.61. Боттичелли. Возвращение Юдифи с головой Олоферна.

запястье ее правой руки висят две бутылки для питья или вина, оплетенные соломой.левой рукой она поддерживает стоящий у нее на голове мешок с головой Олоферна. Концы мешка, так же как и концы ее головного платка, развеваются на ветру.

Мешок, лежащий на темени служанки, раскрыт так, чтобы зритель мог видеть находящуюся в нем голову Олоферна. У головы закрыты крупные глаза, низкий лоб, длинные черные, седеющие волнистые волосы, расчесанные на прямой пробор, небольшой нос и густая недлинная борода.

Взаимодействие персонажей. Юдифь в задумчивости медленно идет к правому краю картины, глядя по сторонам. Ее догоняет служанка, едва поспевающая за ней. Правой рукой служанка придерживает подол своего сарафана. На ее лице – выражение радости и восхищения поступком Юдифи.

Вставная сцена. На заднем плане изображена сцена битвы иудеев с ассирийцами, которая, согласно Книге Юдифи, произошла несколько позже, после того, как Юдифь благополучно добралась до Ветилуи, а ассирийцы обнаружили тело убитого Олоферна: «Когда бывшие в шатрах (ассирийцы) услышали о том, что случилось, то смутились, и напал на них страх и трепет, и ни один из них не остался в глазах ближнего, но все они, бросившись, бежали по всем дорогам равнины и нагорной страны. И расположившиеся лагерем в нагорной стране около Ветилуи также обратились в бегство. Тогда сыны Израиля, каждый из них воинственный муж, погнались за ними». В сражении участвуют пешие и конные воины с оружием и в доспехах, современных автору.

Архитектурные сооружения. У правого края картины нарисованы белые, уходящие вдаль стены Ветилуи с многочисленными башнями. Их архитектура соответствует военной архитектуре времени жизни художника. Над ближней к зрителю башней на столбе выставлена голова Олоферна: «Когда настало утро, повесили голову Олоферна на стену...».

Пейзаж. Юдифь со служанкой идут по плоской серой каменной вершине горного кряжа, возвышающегося над равниной среднего плана. Из расщелин между камнями пробиваются чахлые растения. У правого края картины нарисовано дерево с голым коричневым стволом и густой кроной, уходящей за верхний край. Внизу, где происходит битва, мы видим на склоне холма крестьянские поля, разделенные межами и засаженные разными культурами, ровную площадку с дорогой перед воротами города, пологие холмы у линии горизонта и почти безоблачное небо над ними. Разница в высоте переднего и среднего планов передана не слишком убедительно.

Цветовая гамма и композиция. Картина характеризуется тусклым колоритом и мягкими красками. Разноцветные одежды главных героинь выделяют их фигуры на мрачноватом, лишенном солнечного света фоне. Композиционно эти фигуры сдвинуты немного влево, но уравновешиваются деревом справа. Мягкая грусть Юдифи после совершения ей подвига не особенно соответствует тексту Ветхого Завета; куда более мотивированной кажется радость служанки. Однако средневековые теологи интерпретировали этот сюжет, как пример добродетели, побеждающей порок; поэтому

религиозный Боттичелли мог ассоциировать образ Юдифи с фигурой Смирения.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Скульптурный вариант этого сюжета исполнил Донателло ([илл. 36.80](#)). Кроме того, рисунки на этот сюжет создали Андреа Мантенья ([илл. 70.5](#)), Джулиано да Сангалло ([илл. 72.9](#)) и Франча ([илл. 84.55](#)).

Более поздний, чем у Боттичелли, живописный вариант этого сюжета в 1495 году исполнил Андреа Мантенья ([илл. 88.62](#)). Эта картина имеет размеры 30.1×18.1 см и хранится в Национальной галерее Вашингтона. Ранее она находилась в коллекции английского короля Карла I. Картина отличается глубокой и разнообразной цветовой гаммой.

Еще один вариант этого сюжета был создан Боттичелли ([илл. 88.63](#)) в 1495-1500 годах. Картина имеет размеры 36.5×20 см и хранится в Королевском музее в Амстердаме. На ней отсутствует служанка, а сама картина отличается темной цветовой гаммой с преобладающим вишневым тоном.

88.3.4. «Нахождение тела Олоферна»

Картина «Нахождение тела Олоферна» ([илл. 88.64](#)) размером 31×25 см, созданная около 1472 года как парная к картине на [илл. 88.61](#), также хранится в галерее Уффици во Флоренции. В конце XVI века она также была записана в инвентарном списке коллекции Медичи [57, 66].

Литературная программа. Книга Юдифи описывает этот эпизод следующим образом: «Придя к шатру Олоферна, они (начальники ассирийского войска) сказали управляющим всем именем его: разбуди нашего господина, потому что эти рабы (иудеи) осмелились выйти на сражение с нами, чтобы быть совершенно истребленными. Вагой вошел, и постучался в дверь шатра; ибо думал, что он спит с Юдифью. Когда же никто не отзывался ему, то, отворив, вошел в спальню, и нашел, что Олоферн мертвый лежит у порога, и голова его снята с него. И он громко воскликнул с плачем, стоном и крепким воплем, и разорвал свои одежды. Потом вошел в шатер, в котором пребывала Юдифь, и не нашел ее. Тогда он выскочил к народу и закричал: рабы поступили вероломно; одна Еврейская жена опозорила дом царя Навуходносора: ибо вот Олоферн на полу, и головы нет на нем. Когда услышали эти слова начальники войска Ассирийского, то разорвали одежды свои, и душа их сильно смутилась, и раздался у них крик и весьма великий вопль среди стана».

Действующие лица. На картине тело Олоферна, без головы, довольно крепкое, почти полностью обнажено. Лишь нижняя часть его туловища закрыта простыней. Рана на его шее нарисована довольно натуралистично.

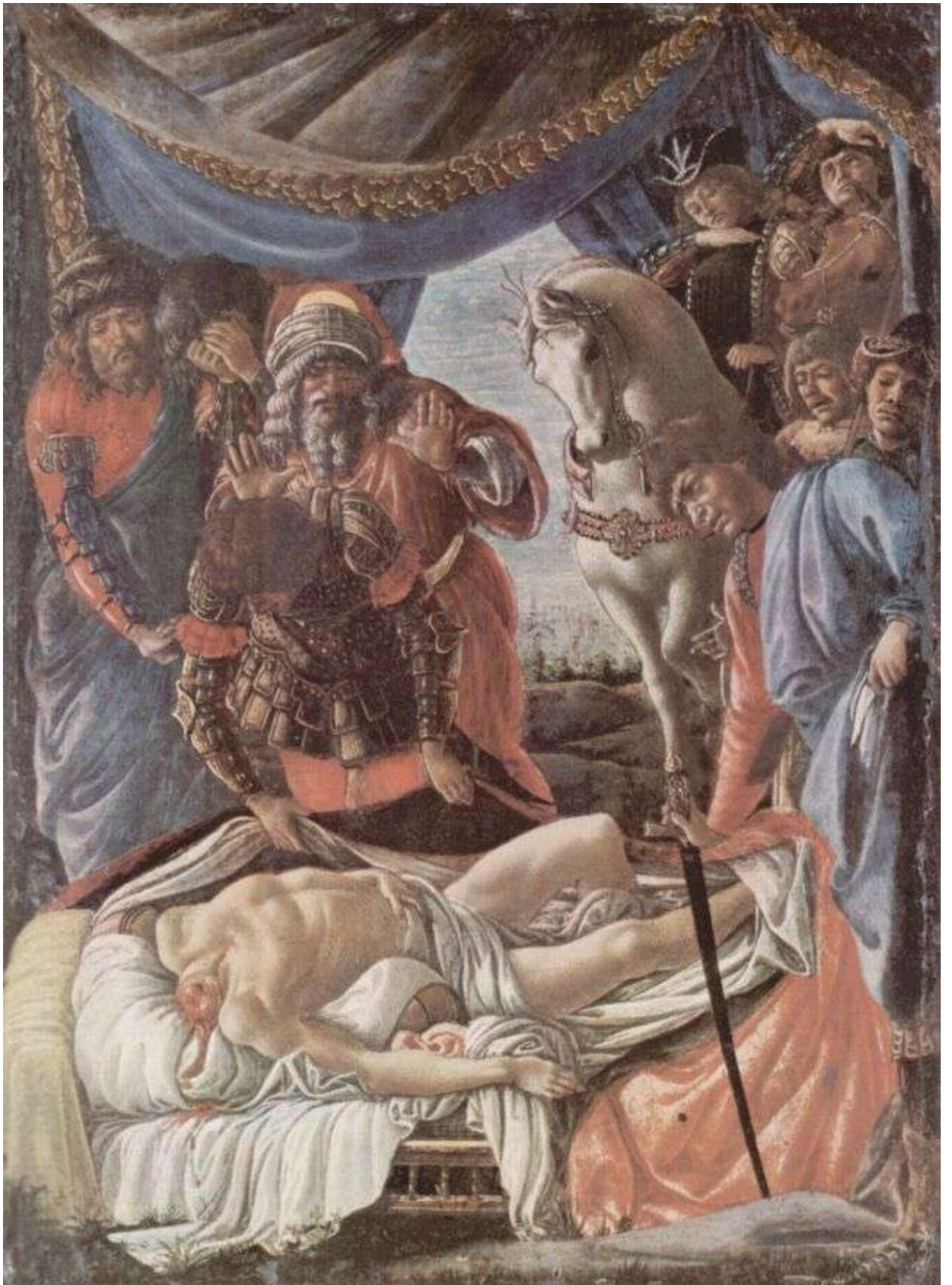
Приближенные Олоферна, молодые, средних лет и старые, с разнообразными, как европейскими, так и восточного типа лицами, одеты в современные художнику роскошные одежды. У многих из них вокруг туловища обернуты разного цвета плащи. Их головные уборы отличаются



Илл. 88.62. Андреа Мантенья. Юдифь и Олоферн.



Илл. 88.63. Боттичелли. Юдифь, покидающая шатер Олоферна.



Илл. 88.64. Боттичелли. Нахождение тела Олоферна.

экзотичностью и разнообразием. Молодой человек с грубым безбородым лицом на переднем плане держит в правой руке обнаженный меч.

Взаимодействие персонажей. Тело Олоферна, словно сведенное судорогой, лежит на кровати на переднем плане. Из раны на шее на белые простыни льется кровь. Его правая нога вытянута, левая согнута в колене, правая рука откинута в сторону. Кровать обступили приближенные, находящиеся позади нее и в ногах. Тот из них, что стоит в ногах, наклонился немного вперед и рассматривает меч, которым был убит Олоферн. Юноша, наклонившийся над телом, снимает с него покрывала и простыни. Он нарисован в перспективном сокращении так, что кажется падающим вперед. Остальные приближенные выражают жестами свое отчаяние (группа слева) или, стоя во весь рост, с любопытством рассматривают место убийства (группа справа).

Кони. Некоторые из приближенных въехали в шатер на конях, белом и темно-коричневом, которые нарисованы не слишком умело. Особенно неестественными выглядят передние ноги белого коня, у которого, кроме того, между ушами нарисован забавный хохолок. У коней богатая золотая сбруя, украшенная жемчугом.

Шатер. Откинутый синий с золотым украшением полог шатра, в который помещена эта сцена, своим богатством напоминает театральный занавес. Золоченая кровать, на которой лежит тело, похожа на тахту, застелена белыми простынями и розовым покрывалом.

Пейзаж. Через раздвинутый вход в шатер виден кусочек холмистого пейзажа, теряющийся у линии горизонта в дымке серого в облаках неба.

Цветовая гамма и композиция. Светлые простыни на кровати и лежащее на ней тело Олоферна по цвету перекликаются с фигурой белого коня, а цвет одежд приближенных – с пологом шатра. Композиция картины построена в форме прямоугольника (это впервые), нижний край которого образует кровать с лежащим на ней телом, боковые стороны – фигуры приближенный, а верхний край – полог шатра. В центре этой композиции оказался туманный пейзаж. Драматизм этой сцены основан на контрасте между нарисованным в натуралистической манере обезглавленным телом и театральным отчаянием приближенных, каждый из которых, как следует из текста Библии, думает при этом только о себе (как только вождь убит, приближенные разбегаются, спасая собственную шкуру).

88.4. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются произведения художника на евангельские сюжеты, относящиеся к периодам до рождения Иисуса, Его младенчества, общественного служения, Страстей и периоду после Его Вознесения.

88.4.1. «Благовещение Честелло»

Картина «Благовещение Честелло» (илл. 88.65) размером 150×156 см хранится в галерее Уффици во Флоренции. Она была заказана в 1489 году в качестве алтарного образа для капеллы в цистерцианской церкви Честелло во Флоренции (ныне она называется Санта-Мария Мадалена деи Пацци). Заказчик, Бенедотто ди Сар Франческо Гуарди, заплатил за нее тридцать дукатов – всего на двадцать дукатов меньше, чем за всю постройку капеллы, включая ее витражное окно. Картина была исполнена в 1489-1490 годах [66].

Действующие лица. Дева Мария, молодая, стройная и очень гибкая, с абстрактно-красивым лицом, крупными полузакрытыми глазами, невысоким покатым лбом, коричневыми гладкими волосами, собранными в аккуратную прическу, чуть вздернутым носом, пухлыми губами и острым подбородком, одета в длинное красное платье из тонкой материи, а также синюю накидку с черной подкладкой и широким воротником. Края накидки вышиты золотым орнаментом. Волосы Мадонны покрыты прозрачным головным платком с золотой каймой. Особое произведение искусства представляет собой ее нимб в виде диска, состоящего из золотых точек, и золотых лучей, исходящих от ее головы.

Архангел Гавриил, красивый юноша, с крупными зелено-желтыми крыльями, мужественным лицом, темными глазами, высоким лбом, длинными, коричневыми вьющимися волосами, чуть вздернутым носом, слегка выступающей вперед верхней губой и волевым подбородком, одет в красную шелковую тунику, подпоясанную в талии витым золоченым шнуром, концы которого висят у него на боку. Из-под подола туники и ее засученных рукавов видна нижняя желтая одежда. Вместо плаща за архангелом вьется прозрачная кисея. В левой руке он держит большую ветку цветущих белых лилий.

Взаимодействие персонажей. Архангел стремительно влетел в комнату, где Дева Мария, стоя, читала книгу, и сразу опустился на одно колено. Правой рукой он сделал успокаивающий жест, пристально глядя на Мадонну и призывая ее не бояться его. Она грациозно изогнулась и вытянула в его сторону правую руку ладонью вперед, боясь, что он прикоснется к ней. Ее колени подогнулись, и чтобы не упасть в обморок, она прислонилась к подставке пюпитра, на ее лице можно прочесть лишь выражение безнадежности и полного смирения. Стремительность движений действующих лиц передана не только их позами, но и вихреобразными складками их одежд.

Интерьер. Действие развивается в просторной, почти пустой комнате с темно-серыми стенами. Красный пол разделен белыми полосами на квадраты и нарисован во впечатляющей перспективе. За спиной архангела находится едва видимый вход в комнату, а в дальней стене – выход из нее на улицу. У правого края картины нарисован пюпитр с массивной коричневой деревянной подставкой, у которого и находится Дева Мария.



Илл. 88.65. Боттичелли. Благовещение Честелло.

Архитектурные сооружения. В проеме выхода из комнаты видна светлая каменная ограда «замкнутого сада», образующая прямоугольник при взгляде сверху. На заднем плане справа нарисована каменная крепостная стена города с мощными башнями и шпилями, переходящая в многоарочный мост через реку с двумя невысокими башнями на нем. На холме слева возвышается рыцарский замок с остроконечными башнями.

Пейзаж. Сразу за оградой «замкнутого сада» растет дерево с высоким тонким стволом и не особенно густой кроной. За ним видна неширокая речка, извинаясь между пологих берегов, поросших мягкой изумрудной травой и кустами. Небо совершенно безоблачно. Пейзаж больше похож на северный, нидерландский, чем на южный, итальянский, что подчеркивается холодным, северным освещением при отсутствии солнца.

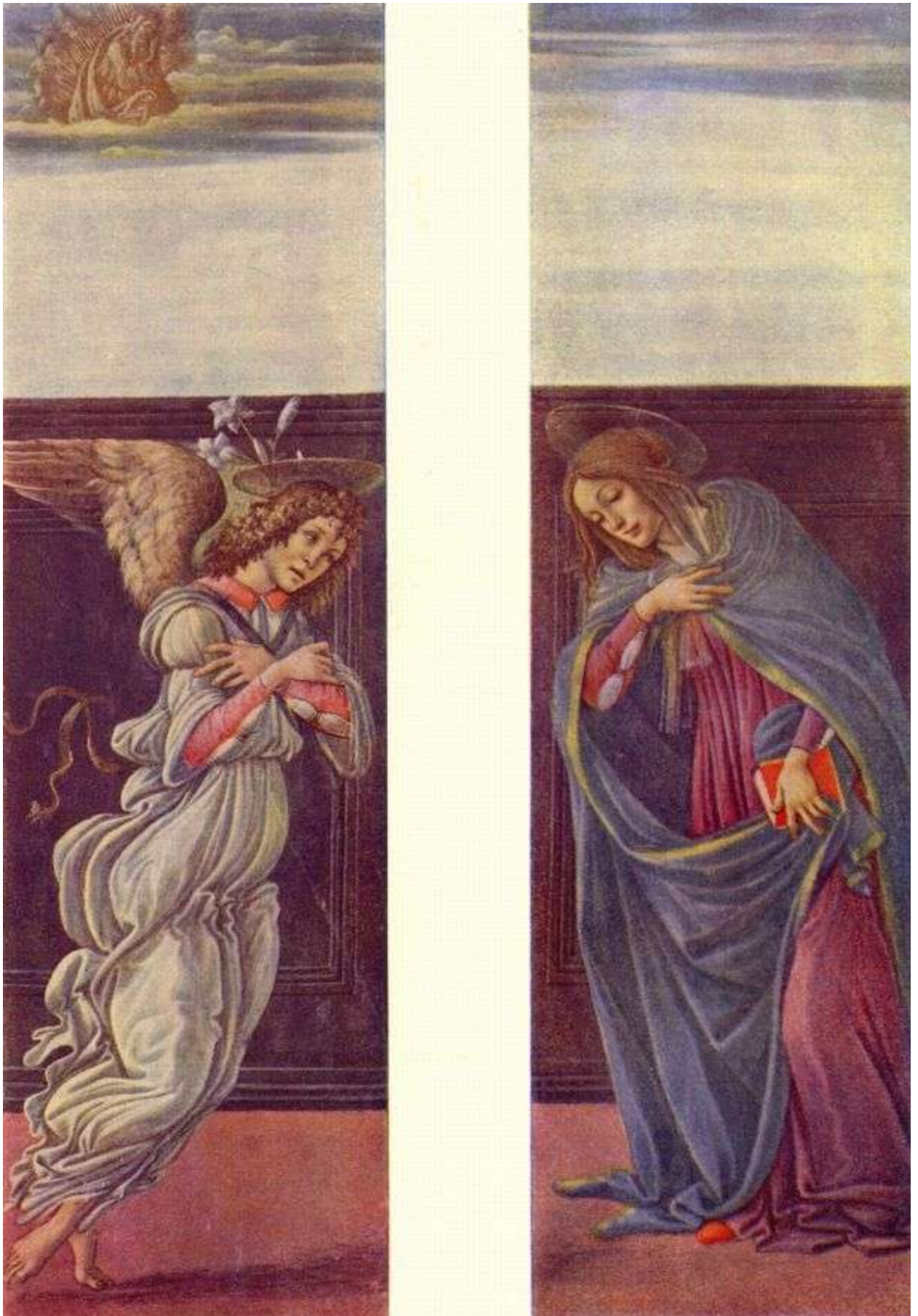
Цветовая гамма и композиция. Насыщенная цветовая гамма картины не создает ощущения пестроты. На фоне серых стен комнаты фигуры персонажей кажутся приближенными к зрителю. Цвет туники архангела повторяется в цвете платья Мадонны, а цвет его крыльев – в цвете зелени в пейзаже. Композиция диагональна (от архангела к Мадонне), а смещенный влево проем входа вносит в композицию асимметрию. Напряжение создается позой Девы Марии, уклоняющейся от архангела, движение которого направлено к ней. Волевой архангел Гавриил доминирует над безвольной, теряющей сознание Девой Марией, хотя по размеру их фигур, все должно казаться наоборот. Пейзаж в проеме входа никак не участвует в этой драматической сцене.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Боттичелли создал еще несколько вариантов этого сюжета.

Створки «Алтаря Страшного Суда» ([илл. 88.66](#)) размером 45×13 см каждая, созданные в 1490-1500 годах для монастыря Сан-Марко во Флоренции, хранятся в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве. Заказчиком алтаря был Франческо дель Пуглиезе. Обе фигуры поклоняются друг другу. Фигура архангела выглядит тонкой и грациозной, в то время как фигура Мадонны – довольно массивной из-за ее плаща и жеста правой руки. Мягкими красками великолепно передан контраст между темным земным миром и светлым небом, из облаков которого Бог-Отец благословляет эту сцену.

Картина из Музея Метрополитен в Нью-Йорке ([илл. 88.67](#)) размером 19.1×31.4 см исполнена около 1485 года. Здесь пространства Мадонны и архангела разделены рядом колонн, нарисованных в перспективе. Белый полог на сером фоне в комнате Мадонны настолько хорошо нарисован, что способен отвлечь внимание зрителя от действующих лиц.

На еще одной картине ([илл. 88.68](#)), являющейся частью пределлы «Алтаря Сан-Марко» ([илл. 88.90](#)) из галереи Уффици во Флоренции, созданного в 1490-1492 годах, пространства Мадонны и архангела разделены пейзажем в проеме входа в комнату, расположенного в центре. Освещение комнаты подчеркнуто тенями.



Илл. 88.66. Боттичелли. Благовещение.



Илл. 88.67. Боттичелли. Благовещение.



Илл. 88.68. Боттичелли. Благовещение.

Наконец, фреска ([илл. 88.69](#)) размером 243×550 см, созданная на этот сюжет в 1481 году, также хранится в галерее Уффици во Флоренции. Первоначально она находилась над входом в Сан-Мартино делла Скала, больницу для пораженных чумой. Считается, что она была создана в благодарность за окончание эпидемии чумы, распространившейся по Флоренции с 1478 года. Согласно документам только в 1479 году на кладбище больницы были похоронены 20 тысяч жертв чумы. Фреска сильно пострадала в XVII веке, но была реставрирована в 1920 году и перенесена в Уффици. Здесь пространство архангела заполнено пейзажем и «замкнутым садом», а более обширное пространство Мадонны – интерьером ее спальни.

88.4.2. «Мистическое Рождество»

Картина «Мистическое Рождество» ([илл. 88.70](#)) размером 108.5×75 см, созданная около 1500 года, хранится в Национальной галерее Лондона. Картина является одним из последних произведений художника, когда слава его угасала, а религиозность усиливалась, чему особенно способствовала казнь религиозного проповедника и приора монастыря Сан-Марко во Флоренции Джироламо Савонаролы, приведшая художника, его сторонника, к душевному кризису [43, 66].

Действующие лица. Дева Мария, фигура которой является самой крупной на картине, молодая и стройная, с прекрасным лицом, закрытыми в экстазе глазами, низким лбом, коричневыми длинными волосами, спускающимися прядями ей на плечи, чуть вздернутым носом, пухлыми губами и слегка выступающим круглым подбородком, одета в красное платье и голубую накидку с зеленой подкладкой, надвинутую ей на голову. Ее нимб в виде золотого диска парит над ее головой.

Младенец, взрослее, чем новорожденный, довольно упитанный, с толстым животиком, миловидным личиком, выпуклым лобиком, светло-коричневыми курчавыми волосиками, носиком пуговкой и толстыми щечками, полностью обнажен.

Иосиф (слева от Младенца), старый, по размеру заметно меньше Девы Марии, с большой розовой круглой лысиной, обрамленной прядями длинных седых волос, одет в синюю тунуку и желтый плащ, обернутый вокруг туловища. Его ноги босы, а голова непокрыта.

Многочисленные ангелы (у верхнего, нижнего и боковых краев картины), высокие, стройные и гибкие юноши, с небольшими коричневыми крыльями, не особенно красивыми лицами, длинными пышными коричневыми волосами, одеты в длинные разноцветные тунуки с горизонтальной складкой ниже пояса. Их ноги босы, а головы непокрыты. Многие держат в руках оливковые ветви – символ мира. К некоторым из этих ветвей привязаны короны и развевающиеся узкие белые бандероли с надписями. Ангелы на крыше навеса держат втроем одну раскрытую книгу.



Илл. 88.69. Боттичелли. Благовещение.



Илл. 88.70. Боттичелли. Мистическое Рождество.

Волхвы (слева от навеса), с внешностью древнегреческих героев, с густыми прядями длинных темных волос, облачены в простые зеленые одежды и плащи, белый и желтый.

Пастухи (справа от навеса), молодые, с красивыми лицами и менее героическими шевелюрами, чем волхвы, одеты в короткие коричневые кафтаны, светлые штаны и сапоги. На левом боку у одного из них висит небольшая походная сумка. Головы и волхвов, и пастухов непокрыты.

Три человека (в нижней части картины на переднем плане, каждый справа от одного из находящихся там ангелов), высокие, стройные, с маленькими головами, увенчанными лавровыми венками, одеты в длинные туники (черную, синюю и красную) и плащи (красные и синий).

Черти (у нижнего края картины), впервые присутствующие в этом сюжете, сине-серого цвета, маленькие, с небольшими перепончатыми крыльями, страшными лицами, полностью обнажены. Некоторые в руках держат метлы.

Взаимодействие персонажей. Младенец лежит на спине, на белой пеленке, брошенной на землю и стоящую на ребре доску, о которую Он опирается спиной. Он прислонился левой ножкой к колену матери, протянул к ней правую ручку и сосет пальчики левой, а она стоит перед Ним на коленях и, сложив руки перед собой ладонями вместе, опустила голову и закрыла глаза в религиозном экстазе. Слева от Младенца на земле сидит Иосиф, согнув колени, положив на них руки, а на руки – лицо. Слева от навеса, под которым все это происходит, ангел привел трех волхвов и показывает им левой рукой на Младенца. Волхвы исполнены благоговейного страха и умиления. Справа другой ангел привел трех пастухов. Обнимая левой рукой их группу, он указывает им на Младенца. Пастухи встали на колени, а тот, что в центре, приподнимает правой рукой капюшон, чтобы лучше видеть Младенца. На переднем плане три ангела обнимаются с тремя людьми (это впервые). Их позы исполнены радости и ликования. Победенные силы зла в виде чертей корчатся на земле, за исключением одного дьявольского создания в левом нижнем углу, еще надеющегося свратить людей ко греху. На крыше навеса три ангела стоят на коленях, средний из них читает книгу (или поет по нотам), а крайние помогают ему ее держать. В небе над навесом двенадцать ангелов кружатся в воздухе в радостном хороводе.

Вол и осел. Коричневый вол лежит в яслях около Младенца, стараясь не помешать Ему. Стоящий рядом серый осел, больше похожий на лошадь, растопырил уши, опустил голову к Младенцу и внимательно Его разглядывает.

Навес. Навес, под которым расположилось Святое Семейство, состоит из соломенной крыши и двух подпорок из неотесанных стволов деревьев с кронштейнами также из неошкуренных палок. Солома на крыше уложена ровными рядами. Под навесом находятся плетеные из прутьев ясли, в которых находятся вол с ослом. Навес расположен столь низко, что высокая Дева Мария не смогла бы подняться с колен, оставаясь под ним.

Пейзаж. Передний план представляет собой площадку с уступами слоистого известняка, поросшими темно-зеленой травой и маленькими кустиками, между которыми извивается желтая песчаная дорога, ведущая к навесу. В глубине навеса находится нелепая громадная пещера из серого камня, напоминающая пещеру на мозаике Пьетро Каваллини ([илл. 3.10](#)), но являющаяся сквозной. Позади навеса и пещеры расположен ровный ряд деревьев с тонкими стволами и густыми кронами, которые видны и в сквозном проеме пещеры. Над кронами деревьев простирается безоблачное голубое небо, в верхней части которого во всю ширину картины открылось круглое светло-коричневое отверстие в Божественный Мир, откуда спустились ангелы и стали кружиться в хороводе.

Цветовая гамма и композиция. Пестрая цветовая гамма картины создает ощущение всеобщего ликования. И по цветовому, и по композиционному решению картина делится на три горизонтально расположенные пространства. Внизу, в земном мире, куда спустились ангелы, ликующие люди обнимаются с ними, приобщаясь к миру небесному. В средней части картины расположилось Святое Семейство вместе с участниками Рождественской мистерии – волон и ослом, а также волхвами и пастухами, которых привели ангелы. На крыше навеса ангелы совершают богослужение. А в небе открылся проход в Божественный Мир, и ангелы танцуют у входа в него. Ощущение всеобщей мистической радости передано художником с необычайной мощью. Вместе с тем несколько архаичная манера исполнения картины напоминает детский рисунок, что лишь усиливает впечатление чистой детской радости от рождения нового мира. По силе религиозного восторга эта картина может сравниться лишь с фресками Джотто ([илл. 5.41](#) и [5.44](#)).

Сравнение с другими произведениями на рождественские сюжеты. Сохранился рисунок Боттичелли на этот сюжет ([илл. 88.71](#)). Кроме того, художник создал несколько живописных произведений на рождественскую тему.

Картина из Музея искусств в городе Колумбия, Южная Каролина, ([илл. 88.72](#)) наиболее близка к картине на [илл. 88.70](#), но в ней затронута меньше тем и она ближе к одной из традиционных трактовок этого сюжета. Кроме Святого Семейства, ангелов (вверху) и пастухов (слева) здесь присутствует и юный Иоанн Креститель (справа от Младенца Иисуса). В правом проеме между столбами навеса, выше Мадонны вставлена сцена Благовестия пастухам.

Другим вариантом, созданным художником на этот сюжет в 1476-1477 годах, является фреска из церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции ([илл. 88.73](#)) размером 200×300 см. Нетрадиционным и здесь является присутствие в этой сцене мальчика Иоанна Крестителя (хотя они были с Иисусом почти ровесниками). На сером фоне каменной кладки эффектно выделяются голубые одежды Девы Марии и Иосифа, но теряется фигурка Младенца. В отличие от двух предыдущих картин, освещение на этой фреске ночное.



Илл. 88.71. Боттичелли. Поклонение Младенцу. Рисунок.



Илл. 88.72. Боттичелли. Рождество.



Илл. 88.73. Боттичелли. Рождение Христа.

Тондо из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 88.74](#)) диаметром 59.6 см, созданное около 1490 года, переносит нас к теме Поклонения Мадонны новорожденному Младенцу-Христу. Слева расположены плетеные ясли с волком и ослом (рождественская тема), действие происходит среди руин, но внимание зрителя притягивает пейзаж заднего плана со сверкающей водной гладью, контрастирующей с темной листвой, справа от Мадонны и ротондой слева от нее.

Эту тему развивает и тондо из Городского музея в Пьяченце ([илл. 88.75](#)) диаметром 96 см, созданное около 1477 года. Здесь в поклонении участвует юный Иоанн Креститель, сцена написана при дневном освещении (не столь таинственном, как на предыдущей картине), а в пейзаж включен сад из роз.

Наконец, на тондо из Музея искусств в Балтиморе ([илл. 88.76](#)), созданном в 1485-1490 годах в поклонении принимают участие пять ангелов. Большое число действующих лиц загораживают тонко написанный пейзаж.

На этих тондо видно, что они имеют некоторые общие элементы с тондо того же автора, представляющими Мадонну с Младенцем.

88.4.3. «Поклонение волхвов»

Анализируемые произведения. В этом разделе обсуждаются четыре произведения Боттичелли на этот сюжет.

Картина «Поклонение волхвов» ([илл. 88.77](#)) размером 111×134 см, созданная около 1475 года по заказу банкира Джованни Гаспаре ди Дзаноби дель Лама как алтарный образ для церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, хранится в галерее Уффици во Флоренции. Заказчик дружил с семейством Медичи, и это объясняет, почему волхвы имеют черты сходства со знаменитыми представителями этого рода [43, 66].

Картина с тем же названием ([илл. 88.78](#)) размером 70×103.5 см, созданная в 1481-1482 годах, хранится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Стилистическое и композиционное сходство картины с фресками Сикстинской капеллы позволили специалистам сделать вывод, что Боттичелли выполнил эту работу во время пребывания в Риме, одновременно с фреской «Искушение Христа» ([илл. 88.83](#)). Картина была приобретена российским императором Александром I как работа Мантеньи. В начале 1930-х годов она была продана Советским правительством и в 1933 году вошла в коллекцию Меллона, а в 1937 году была передана в Национальную галерею искусств в Вашингтоне [35].

Тондо с тем же названием ([илл. 88.79](#)) диаметром 130.8 см, исполненное в 1470-1475 годах, хранится в Национальной галерее Лондона [27].

Картина с тем же названием ([илл. 88.80](#)) размером 50×136 см, созданная в 1465-1467 годах, возможно, совместно с Филиппо Липпи, считается первой из пяти картин, написанных Боттичелли на этот сюжет и хранится в Национальной галерее Лондона. Она же является самой широкой из них по формату, поскольку написана на узкой прямоугольной панели, размеры которой определялись местом ее установки [57, 66].



Илл. 88.74. Боттичелли. Мадонна, поклоняющаяся Христу.



Илл. 88.75. Боттичелли. Мадонна, поклоняющаяся Младенцу.



Илл. 88.76. Боттичелли. Мадонна, поклоняющаяся Младенцу с пятью ангелами.



Илл. 88.77. Боттичелли. Поклонение волхвов.



Илл. 88.78. Боттичелли. Поклонение волхвов.



Илл. 88.79. Боттичелли. Поклонение волхвов.



Илл. 88.80. Боттичелли. Поклонение волхвов.

Действующие лица. Дева Мария, молодая, худенькая, с милостивым лицом, небольшими глазами, высоким лбом, светлыми волосами, слегка вздернутым острым носиком, пухлыми губами и маленьким подбородком, одета в традиционное красное платье и синюю накидку. Ее волосы прикрывает белый головной платок. Обеими руками она придерживает Младенца.

Младенец, небольшой, толстенький, с круглой головкой, симпатичным личиком и светлыми короткими волосиками, почти полностью обнажен. Лишь на [илл. 88.78](#) Его тельце слегка прикрыто прозрачной пеленкой.

Иосиф (на [илл. 88.77](#) и [88.78](#) левее Мадонны и дальше нее от зрителя, на [илл. 88.79](#) и [88.80](#) справа от Мадонны), старый, с добрым лицом, седыми волосами и бородой, одет в синюю тунику и желтый плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта. На [илл. 88.78-88.80](#) он держит в руках дорожный посох.

Лишь на [илл. 88.80](#) образы волхвов не связаны с семейством Медичи. Здесь волхвы изображены дважды – у левого края картины сидящими на конях и в центре, перед Мадонной. Старший волхв сурового вида с коричневой шевелюрой и бородой одет в длинный красный кафтан. Средний волхв, красивый безбородый мужчина одет в роскошную сине-зеленую мантию, а младший, совсем юнец, - в короткий темный камзол и обтягивающие штаны, заправленные в невысокие сапоги. На [илл. 88.77](#) образ старшего волхва в центре картины является портретом Козимо Медичи, первого из рода Медичи правителя Флоренции, высохшего старика с короткими седыми волосами и бритым лицом, одетого в темную мантию, украшенную золотыми блестками. Образ среднего волхва на переднем плане является портретом его сына Пьетро или Готтозо (Подагрика), средних лет, с черными волосами и характерным для рода Медичи, бритым лицом, одетого в красную мантию, отделанную горностаевым мехом. Его маленькая модная сине-зеленая шляпа лежит рядом на земле. Образ младшего волхва является портретом молодого Лоренцо Великолепного, стоящего у левого края картины. Молодой, невысокий, с надменным красивым безбородым лицом, прекрасной шевелюрой темно-коричневых волос, он одет в короткий красный камзол и узкие светлые штаны, заправленные в невысокие светло-коричневые сапоги. Его грудь украшает золотая рыцарская цепь. В руках он держит меч в ножнах. Сохранился эскиз этой фигуры ([илл. 88.81](#)). Идентификация прототипов волхвов на [илл. 88.78](#) и [88.79](#) точно не установлена.

На [илл. 88.77](#) члены свиты волхвов также являются портретами лиц, связанных с семейством Медичи. Лоренцо Великолепного обнимает поэт Анджело Полициано, а правее него стоит гуманист Пико делла Мирандола. Во главе правой группы находится внук Козимо Медичи, Джулиано, погибший в результате заговора Пацци. У самого правого края на переднем плане художник написал свой автопортрет в коричневом плаще. На других картинах подобная идентификация затруднена. За исключением [илл. 88.80](#), где свита волхвов одета довольно экзотически с некоторым восточным



Илл. 88.81. Боттичелли. Штудия двух стоящих фигур. Рисунок.

колоритом, художник изображал преимущественно современные одежды, чем создавал определенный контраст между Святым Семейством и остальными участниками действия.

Двое пастухов присутствуют лишь на [илл. 88.80](#) в правом нижнем углу. Безбородые и молодые, они бедно одеты и держат в руках принадлежности своей профессии.

Взаимодействие персонажей. Во всех произведениях, кроме [илл. 88.80](#), где Святое Семейство помещено у правого края, оно находится в центре, но отодвинуто на задний план, а волхвы и свита нарисованы либо со спины, либо в полупрофиль. Как обычно, старший волхв склонился перед Младенцем, сидящим на коленях у Девы Марии, а Иосиф стоит чуть сзади и сбоку. На [илл. 88.77](#) он в задумчивости облокотился о стену руины, на [илл. 88.78](#), сложив руки, умиляется на происходящее, а на [илл. 88.79](#) и [88.80](#) слабо связан с происходящим. Свита же на [илл. 88.77](#), скучая, ждет конца церемонии, на [илл. 88.78](#) склонилась перед Святым Семейством в благоговейном поклоне, на [илл. 88.79](#) ее часть на переднем плане занята своими делами, не обращая внимания на действия своих господ, а на [илл. 88.80](#), напротив, в центре довольно внимательно наблюдает за происходящим. Там же справа к Святому Семейству осторожно приближаются пастухи.

Животные. Во всех произведениях мы видим довольно умело нарисованных коней в богатых сбруях, которых держат слуги. На [илл. 88.78](#) правее Святого Семейства расположились рождественские вол с ослом. На [илл. 88.79](#) на переднем плане спиной к зрителю сидит довольно большая светлая собака, а левее в профиль – небольшая обезьянка. На [илл. 88.77](#) и [88.79](#) на руинах (справа) сидят умело нарисованные павлины.

Хижина и руины. Во всех произведениях полуразвалившаяся хижина обрамлена античными руинами. На [илл. 88.80](#) она находится справа и отмечена черным зияющим провалом, ведущим внутрь. Рядом находится античный портик с красивыми колоннами, квадратными в сечении, на крыльце которого сидит Мадонна. Расположенные левее другие строения находятся в более плачевном состоянии. Еще более разрушенную хижину мы видим на [илл. 88.77](#), а изящные, но полуразрушенные светлые античные здания находятся слева от нее. На [илл. 88.78](#) и [88.79](#) хижина обозначена лишь каркасом крыши между остатками стен светлых античных строений. Старый античный мир уже пришел в негодность, а новый христианский еще не построен и лишь только зарождается на его руинах.

Пейзаж. В наименьшей степени пейзаж представлен на [илл. 88.77](#). Здесь мы видим отдельные растения, которые пробиваются сквозь остатки хижины, и туманную даль у линии горизонта. На [илл. 88.80](#) на заднем плане в центре нарисованы отвесные известняковые коричневые скалы, покрытые глубокими трещинами и редкими кустиками. На [илл. 88.79](#) на заднем плане слева поднимаются пологие зеленые холмы с полями, разделенными линиями невысоких деревьев, а справа в дымке виднеются стены средневекового города. Светлое небо пересекают легкие облачка. На [илл.](#)

[88.78](#) справа у руин мы видим деревца с ажурной листвой, за ними живописные холмы, а слева – равнину, уходящую к линии горизонта.

Цветовая гамма и композиция. Наименее красочными являются картины на [илл. 88.80](#) и [88.77](#), где доминируют красный и синий цвета, в отличие от ярких [илл. 88.79](#) в светло-голубых тонах и [илл. 88.78](#), где пестрые одежды персонажей контрастируют с освещенными закатным солнцем руинами.

Горизонтальная композиция картины на [илл. 88.80](#) слишком растянута. Чтобы заполнить ее пространство художник ввел тему прибытия волхвов у левого края, а справа за спиной Святого Семейства оставил пустоту, подчеркнув отдаленность Мадонны и Младенца от всего происходящего и показав зловещую черноту пещеры. Ощущается некоторая разобщенность действующих лиц и групп, из-за чего возникает впечатление, что все участники спешат закончить церемонию и поскорее вернуться к своим делам.

На [илл. 88.77](#) в основу композиции положен треугольник, в вершине которого находится голова Иосифа, а основание образуют персонажи переднего плана. За этим треугольником находится квадрат хижины, в центре которого расположилось Святое Семейство. Центральную ось картины образуют фигуры Мадонны и коленопреклоненного среднего волхва. Группа слева от нее чуть более многочисленна, чем справа. Дополнительную асимметрию в композицию вносят античные руины слева. Некоторые персонажи смотрят на зрителя, словно хотят узнать его впечатление от картины. Почтительные позы свиты скорее кажутся выражением подобострастия волхвам (или членам семейства Медичи), чем Святому Семейству. Спесивый Лоренцо и насмешливый Пико контрастируют с остальными действующими лицами.

Композиция картины на [илл. 88.78](#) делится колоннами руин на три вертикальные части. В центре находится Святое Семейство на уровне остальных действующих лиц. Здесь мы видим четко выраженную диагональ, идущую от младшего волхва, стоящего справа на одном колене, через фигуру Мадонны к фигуре Иосифа. Левая часть несколько уже правой. Обе группы по краям эффектно удаляются вглубь сцены. Деревья справа вносят дополнительную асимметрию. Красивая пластика фигур удивительно гармонирует с красотой окружающей их обстановки. Общее благоговение перед Младенцем подчеркнуто здесь особенно убедительно.

Композиция тондо на [илл. 88.79](#) устремлена вверх. В нижней части круга широкий сектор плотно заполнен человеческими фигурами, а верхняя часть круга свободна от них. Внизу Святое Семейство почти затерялось в толпе, а вокруг царит невероятная давка. Вверху же мы видим спокойное небо и безмолвные руины, обозначающие центральную ось. Асимметрию в композицию вносят руины, расположенные слева от центра. Природа и мертвые строения словно осуждают ажиотаж, создаваемый людьми вокруг родившегося Спасителя Мира.

Боттичелли около 1500 года создал еще один вариант этого сюжета на картине ([илл. 88.82](#)) размером 108×173 см, являющейся его последним



Илл. 88.82. Боттичелли. Поклонение волхвов.

произведением и хранящейся в галерее Уффици во Флоренции. Здесь всеобщее поклонение Младенцу происходит на фоне разрушенных остатков циклопических построек, вырубленных из гигантских скал.

88.4.4. «Искушение Христа»

Фреска «Искушение Христа» ([илл. 88.83](#)) размером 345.5×555 см, созданная в 1481-1482 годах, входит в цикл фресок из жизни Моисея и Христа в Сикстинской капелле ([илл. 88.57](#)) Ватикана и находится на ее северной стене [57]. Сцены Искушения расположены в ней на заднем плане, а на переднем – сюжет Исцеления прокаженного, следующий в Евангелии после окончания Искушений.

Литературная программа и ее воплощение. Сцена первого Искушения помещена в левом верхнем углу фрески. Художник следует Евангелию по Матфею: «Потом Дух повел Иисуса в пустыню, чтобы там испытал Его дьявол. Проведя сорок дней и ночей без пищи, Иисус почувствовал сильный голод. Дьявол, испытывавший Его, подошел и сказал: - Если Ты Сын Бога, скажи, пусть эти камни станут хлебом. – В Писании сказано, - ответил Иисус: - Не только хлебом должен жить человек, но и словом, исходящим из Божьих уст». На фреске Иисус в красной тунике и голубом плаще, обернутом вокруг туловища, разговаривает с дьяволом в облике отшельника. Между ними лежит груда серых камней.

Сцена второго Искушения помещена в верхней части фрески в центре. О ней в Евангелии по Матфею написано: «Тогда дьявол приводит Его в Святой Город, ставит Его на крыле Храма и говорит: - Если Ты Сын Бога, бросься вниз. Ведь Писание говорит: Бог ангелам своим повелит оберегать Тебя – они на руки подхватят Тебя, чтобы нога Твоя не споткнулась о камень. – Там сказано также: Не испытывай Господа Бога твоего, - ответил Иисус». На фреске Иисус с дьяволом стоят на крыше храма и разговаривают. Интерпретацию этого сюжета можно сравнить с картиной Дуччо ([илл. 4.21](#)).

Сцена третьего Искушения, интерпретацию которой можно сравнить с картиной Дуччо ([илл. 4.20](#)), помещена в правом верхнем углу фрески. Иисус, стоя на вершине утеса, прогоняет дьявола, который падает с этой вершины, принимая в этой сцене свое дьявольское обличье. Позади ангелы накрывают праздничный стол, чтобы отметить Чудо Евхаристии. Эту сцену можно также сравнить и с картиной Михаэля Пахера ([илл. 88.84](#)) размером 173×140.5 см, расположенной на одной из створок ([илл. 77.35](#)) «Алтаря св. Вольфганга» ([илл. 77.31](#)), созданного в 1479-1481 годах и хранящейся в Паломнической церкви Санкт-Вольфганг-ам-Аберзее неподалеку от Зальцбурга. На ней дьявол также нарисован в своем обличье.

Передний план фрески занимает сцена Исцеления прокаженного. О ней в Евангелии по Луке сказано: «Однажды Иисус был в каком-то городе. Появился человек, весь покрытый проказой. Увидев Иисуса, он пал перед Ним ниц и проговорил с мольбой: - Господин мой, Ты ведь можешь меня очистить, стоит только Тебе захотеть! Иисус, протянув руку, прикоснулся к



Илл. 88.83. Боттичелли. Искушение Христа.



Илл. 88.84. Михаэль Пахер. Искушение Христа.

нему и сказал: - Хочу, очистишься. И тут же сошла с него проказа. Иисус велел ему никому ничего не говорить: - Отправляйся к священнику, пусть он тебя осмотрит, и принеси за исцеление жертву, какую повелел Моисей, чтобы все это видели». На фреске Иисус в сопровождении ангелов (у левого края, под сценой первого Искушения) наблюдает за тем, как очистившийся прокаженный приносит жертву. В центре, на переднем плане перед жертвенником, исцеленный прокаженный, молодой, в белых одеждах, передает высокому священнику чашу с дымящейся жертвенной кровью. С двух сторон от них люди собираются на жертвенный пир, ведут жертвенных животных и несут вязанки дров. Некоторые уже расположились на белых мраморных скамьях в ожидании угощения. Женщина в левой части толпы, держащая корзинку с курами, похожа на Юдифь на [илл. 88.61](#), а женщина в правой части толпы, несущая на плече вязанку дров, - на служанку Юдифи. Идущий рядом маленький мальчик, несущий корзину с виноградом и испуганный змеей, является копией эллинистической скульптуры.

Архитектурные сооружения. Архитектурные сооружения присутствуют на среднем и заднем планах. В центре расположен храм, на крыше которого стоят Иисус и дьявол, размеры фигур которых не соответствуют размерам здания. Храм в античном стиле имеет пологую двускатную крышу, розетку на фронте и пилястры в виде плоских колонн, разделяющие второй этаж его фасада на четыре части. Первый этаж также украшен плоскими колоннами, соединенными арочными перекрытиями. Перед храмом расположен жертвенник, имеющий форму куба, внутри которого горит огонь. На заднем плане с обеих сторон храма расположены крепостные сооружения с готическими церквями и шпилями, изображающие «все царства мира», но более скромные, чем на картине Дуччо ([илл. 4.20](#)).

Пейзаж. По обе стороны храма растут деревья, кроны которых расположены довольно высоко. Деревья слева, похожие на болотные кипарисы, имеют более тонкие стволы, чем деревья справа. Верхние углы фрески заняты высокими утесами, из которых левый порос кустарником, а у правого видны обнажения слоев известняка. На заднем плане справа от храма сверкает водная гладь с лодками на ней и пологими холмами по берегам. Слева же от храма к линии горизонта также уходят пологие холмы. Небо покрыто довольно мрачными облаками.

Цветовая гамма и композиция. Фреска имеет тусклую цветовую гамму. На этом блеклом фоне выделяется голубой плащ Иисуса и белые одежды прокаженного. Композиция фрески вполне симметрична. Фигуры расположены в виде лежащей буквы «Э» - в центре возвышается храм, по краям утесы (во всех этих точках находятся Иисус и дьявол), а внизу полукругом представлена сцена жертвоприношения прокаженного. За обилием людей на переднем плане, напоминающим античные сцены Андреа Мантеньи (например, на [илл. 70.81](#)), теряются сцены с участием Иисуса. Контраста между радостью исцеленного прокаженного и Искушениями Иисуса не получилось.

88.4.5. «Преображение»

Триптих «Преображение» ([илл. 88.85](#)) размером 28×36 см, созданный около 1500 года, хранится в галерее Паллавичини в Риме. Створки отделены от средней части, но составляют с ней единое художественное целое. Предполагается, что триптих был выполнен мастерской Боттичелли по его проекту [66].

Сравнение с произведениями Дуччо, Анджелико и Джованни Беллини. По сравнению с произведениями Дуччо ([илл. 72.75](#)) и Джованни Беллини ([илл. 72.74](#) и [72.77](#)) на этот сюжет, у Боттичелли пророк Илия заменен пророком Елисеем (что не соответствует Библии). Заметим, что на фреске Анджелико ([илл. 72.76](#)) и Моисей, и Илия вообще отсутствуют.

Действующие лица. Иисус, очень молодой, высокий, стройный и гибкий, с узким красивым лицом, глазами с напухшими веками, невысоким лбом, светлыми густыми и длинными волнистыми волосами, пухлыми губами и редкой бородкой, одет в длинную белую тунику из тонкой материи, с отложным воротником и развевающимся подолом. Вся Его фигура испускает золотое лучистое сияние.

Моисей (справа от Иисуса), старый, невысокий и довольно полный, с лицом иудейского типа, темными глазами навыкате, низким лбом, седыми завитыми волосами, крупным носом и короткой бородой, одет в длинную красную тунику и белый плащ, обернутый вокруг туловища.

Пророк Елисей, ученик еврейского пророка Илии, был призван от плуга последовать за своим господином. Писание сохранило рассказы о многих сотворенных им чудесах [19]. На картине он (слева от Иисуса) средних лет, невысокий и худой, с заросшим волосами и бородой лицом, крупными черными глазами и орлиным носом, одет в недлинные козьи шкуры темно-коричневым мехом наружу, без рукавов и с разрезом ниже пояса справа.

У апостола Петра (внизу в центре) видны лишь седые волосы и крупные кисти рук. Он одет в светло-синюю тунику и обернутый вокруг туловища желтый плащ. Апостол Иаков (внизу слева), средних лет, с темными волосами и крупным носом, одет в зеленую тунику и красный плащ. Апостол Иоанн (внизу справа), молодой, с красивым темным лицом, вьющимися черными волосами, одет в красную тунику и зеленый плащ. У всех персонажей на центральной части триптиха ноги босы, а головы непокрыты.

Св. Иероним (на левой створке), старый и худой, с изможденным лицом, умными глазами, невысоким лбом, седеющими волосами, окруженными золотым лучистым сиянием в форме звезды, орлиным носом, впалыми щеками и пушистой седой бородой, одет в белое облачение и красную мантию. В руках он держит раскрытую тетрадь и гусиное перо.

Св. Августин (на правой створке), старый и довольно полный, с умным волевым лицом, глубоко посаженными глазами, густыми седыми бровями, высоким куполообразным лбом, седыми волосами, окруженными золотым лучистым сиянием, прямым носом и окладистой седой бородой, одет в белое



Илл. 88.85. Боттичелли. Преображение.

облачение и зеленый плащ с белой подкладкой. В левой руке он держит развернутый свиток и гусиное перо.

Взаимодействие персонажей. Иисус в центре, стоя лицом к зрителю, изящно изогнув туловище и выставив руки ладонями вперед, демонстрирует Свой преображенный вид. Моисей и Елисей в восторге всплеснули руками, глядя на Него. Напротив, апостолы, пытавшиеся также взглянуть на Иисуса, упали навзничь на землю, закрывая руками глаза от яркого света, исходящего от Него. Их позы очень живописны. Лишь Иоанн пытается посмотреть на Иисуса из-под руки. Силой своего воображения свидетелями этого чуда стали св. Иероним и Августин. Каждый из них, сидя за пюпитром, вперил мысленный взор в эту сцену и пытается записать смысл своих видений.

Интерьеры. Кельи св. Иеронима и Августина на боковых створках почти одинаковы. Каждый сидит перед массивным коричневым деревянным пюпитром. Над головой каждого вдоль стен протянулась неширокая деревянная полка с книгами. За спиной Иеронима на крюке висит его плоская красная кардинальская шляпа с широкими полями, а рядом с Августином на пюпитре стоит его белая с золотом епископская митра. В кельях царит приятный полумрак, фигура Августина отбрасывает на стену черную тень.

Пейзаж. Гора Фавор нарисована в виде едва заметного холмика, поросшего зеленой травой и маленькими елочками, что создает впечатление северного пейзажа. Ночное небо безоблачно.

Цветовая гамма и композиция. Сияние Иисуса на фоне темного неба, темного пейзажа и темных фигур Моисея и Елисея нарисовано просто фантастически. Свет от этого сиянья падает и на фигуры лежащих на земле апостолов. Темные кельи на створках кажутся значительно ближе к зрителю, чем сцена Преображения. Из-за этого создается впечатление, что святые присутствуют в реальном мире, а сцена Преображения является лишь видением, над которым размышляют святые. Головы святых и Иисуса образуют треугольник, а фигуры Елисея, Иисуса и Моисея – квадрат, подножие которого образовано падающими фигурами апостолов. Впечатление чуда передано художником необыкновенно убедительно.

88.4.6. «Моление о чаше»

Картина «Моление о чаше» ([илл. 88.86](#)) размером 53×35 см, созданная около 1500 года, украшает Королевскую капеллу, в которой были погребены Фердинанд и Изабелла, испанские католические монархи, известные тем, что они изгнали мавров из Гранады и объединили Испанию. Капелла, находящаяся рядом с собором в Гранаде, была построена по заказу Изабеллы еще при жизни художника, в 1504 году. Это единственное произведение Боттичелли, которое было вывезено за пределы Италии при жизни художника. В 1504 году оно уже значит, как собственность Изабеллы Католической, королевы Кастилии. Считается, что она была продана кастильскому двору торговцем различными предметами роскоши [66].



Илл. 88.86. Боттичелли. Моление о чаше.

Действующие лица. Иисус, средних лет, высокий и стройный, с просветленным лицом, ясными глазами, низким лбом, длинными коричневыми волнистыми волосами, золотым диском нимба над теменем, прямым носом, полными губами и короткой бородкой, одет в красную тунику с зеленым воротником, подпоясанную в талии.

Ангел, молодой, с коричневато-зелеными крыльями среднего размера, женским лицом, маленькими глазами, невысоким лбом, развевающимися коричневыми волосами, вздернутым носом и массивным подбородком, одет в желтую тунику с горизонтальными складками и развевающимся подолом. Его ноги босы, а голова непокрыта. В левой руке он держит небольшую золотую чашу.

Апостол Петр (внизу слева), старый, небольшого роста, с круглой головой, широким добрым лицом, небольшими глазами, высоким лбом, переходящим в лысину, обрамленную пучками седеющих волос, носом картошкой и седой окладистой бородой, одет в синюю тунику и темно-желтый плащ, обернутый вокруг туловища. Апостол Иаков (внизу в центре), средних лет, небольшого роста, с узким лицом, небольшими глазами, низким лбом, густыми темно-коричневыми волосами, вздернутым носом, толстыми губами и козлиной бородкой, одет в розовую тунику и синий плащ. Апостол Иоанн, молодой, высокий, с грубоватым безбородым лицом, низким лбом, густыми темно-коричневыми волосами и пухлыми губами, одет в красную тунику и зеленый плащ. У всех апостолов ноги босы, а головы непокрыты.

Взаимодействие персонажей. Иисус стоит на коленях в профиль к зрителю на Масличной горе, сложив руки крест-накрест. К нему слева подлетает ангел с чашей. Поскольку ангел летит сверху вниз, его поза несколько комична, поскольку он вынужден болтать в воздухе голыми ногами (как и на фреске Джотто на [илл. 5.32](#)). Ангел положил правую руку на сложенные руки Иисуса, а левой подносит Ему чашу, Иисус же всем своим видом умоляет ангела забрать чашу назад. Внизу на переднем плане на земле спят апостолы. Петр, сидя, положил голову на левое колено и подпер ее руками. Иаков лежит на спине, а Иоанн – на левом боку, поджав левую ногу и вытянув правую. Впечатление их мертвецкого сна передано великолепно.

Пейзаж. Масличная гора нарисована в виде невысокого и довольно нелепого скалистого утеса, огороженного высоким крестьянским частоколом. Плоская вершина утеса покрыта невысокой зеленой травой и поросла молодыми хвойными деревцами и лиственными кустами. Отвесные склоны утеса состоят из слоистого известняка и напоминают каменистые пейзажи Андреа Мантеньи. В частоколе имеется вход, от которого дорожка ведет к природной лестнице и далее на вершину утеса. Вокруг утеса растет несколько деревьев с обрубленными стволами и старыми ветвями, от которых уже выросли молодые ветви, покрытые листьями – символ нового мира, приходящего на смену старому. Лишь дерево у левого края картины имеет пышную крону. Передний план представляет собой лужайку, поросшую невысокой травой и кустами. Лишь в некоторых местах видны обнажения скальной породы, между которыми и спят апостолы. Средний

план по обе стороны от утеса отведен полям, разделенным полосами невысоких деревьев. Задний план имеет очень низкую линию горизонта, искривленную пологими холмами по краям. Небо безоблачно и у линии горизонта окрашено розовыми тонами утренней зари.

Цветовая гамма и композиция. Фон картины построен на контрасте между небесным миром, где розовые тона снизу вверх переходят в синие, и земным миром, в котором доминирует цвет изумрудной травы. Темный частокол вокруг Масличной горы служит мрачным напоминанием о предстоящем пленении Иисуса. Светлый ангел, вносящий асимметрию в композицию, летит из небесного мира к Иисусу, кроваво-красная фигура которого связывает небо и землю. Спящие апостолы целиком принадлежат земному миру и сливаются с ним, их мертвый сон демонстрирует слабость человеческой природы, а ветви деревьев проецируются на небо темными силуэтами. Одно из самых трагических событий в жизни Иисуса происходит на фоне прекрасной природы, пробуждающейся от ночного сна, и еще погруженных в этот сон апостолов.

Скульптурную композицию на этот сюжет исполнил Андреа делла Роббиа ([илл. 84.26](#)).

88.4.7. «Оплакивание Христа»

Анализируемые произведения. В этом разделе обсуждаются два произведения художника, созданные на этот сюжет.

Картина «Пьета (Оплакивание)» ([илл. 88.87](#)) размером 107×71 см была выполнена около 1495 года для алтаря церкви Санта-Мария Маджоре, где ее видел и описал Вазари. Ныне она хранится в музее Польди-Пеццоли в Милане [57, 66].

Картина «Оплакивание Христа (Пьета)» ([илл. 88.88](#)) размером 140×207 см, созданная около 1490 года для церкви Сан-Паолоино во Флоренции, хранится в Старой пинакотеке Мюнхена. Рубенс видел эту картину и использовал некоторые ее элементы в своем знаменитом «Снятии с креста» из собора в Антверпене, написанном по приезде из Италии на родину в 1611-1614 годах. После реставрации в 1813 году в галерее Уффици во Флоренции, она была куплена королем Баварии [43, 51].

Действующие лица. На [илл. 88.88](#) юное сильное тело Иисуса с прекрасно выделенным рельефом мышц удивительно пропорционально и гармонично; оно больше соответствует представлению об античных героях. На [илл. 88.87](#) рельеф Его мышц сглажен, тело более слабое, грудь более узкая, а руки слишком тонки. На обеих картинах Его стигматы едва намечены, у Него безбородое лицо (это впервые!), особенно прекрасное на [илл. 88.88](#). Здесь Он единственный без нимба, а на [илл. 88.87](#) слабое лучистое золотое свечение вокруг Его головы имеет форму креста.

Дева Мария, которая уже состарилась от горя, с узким, помертвевшим лицом, особенно бледным на [илл. 88.88](#), закрытыми, глубоко запавшими глазами, ввалившимися щеками, полными губами и массивным подбородком,



Илл. 88.87. Боттичелли. Пьета.



Илл. 88.88. Боттичелли. Оплакивание Христа.

одета в красное платье и черную накидку, надвинутую ей на волосы. Ее белый головной платок, закрывающий ей шею, особенно контрастирует с черной накидкой на [илл. 88.88](#).

Апостол Иоанн (позади Мадонны), молодой, высокий и худой, с узким волевым лицом, почти одинаковым на обеих картинах, небольшими глазами, изогнутыми тонкими бровями, высоким лбом, длинными коричневыми волосами, крупным носом и пухлыми губами, одет в красную тунику на [илл. 88.87](#), и в синюю тунику с черным воротником и красный плащ, обернутый вокруг туловища, на [илл. 88.88](#). Его ноги босы (на [илл. 88.88](#)), а голова непокрыта. Апостол Петр присутствует только на [илл. 88.88](#) (у ее правого края). Плотный старик, с красивым добрым и мудрым лицом, умными глазами, высоким лбом мыслителя, волнистыми седыми волосами, крупным носом и библейской седой бородой, он одет в синюю тунику с черными обшлагами рукавов и желтый плащ, обернутый вокруг туловища. Его голова непокрыта, а ноги босы.левой рукой он поддерживает полу плаща и большие ключи от Рая. Апостол Павел, присутствующий на той же картине вторым слева в заднем ряду, пожилой, высокий и худой, с узким лицом, длинными седеющими волосами и бородой, одет в черную тунику и розовый плащ, обернутый вокруг туловища. В правой руке он держит длинный обнаженный черный рыцарский меч, конец которого он положил на согнутую левую руку.

Мария Магдалина находится у головы Иисуса на обеих картинах. Молодая, с красивым лицом, длинными волнистыми коричневыми волосами, она одета в красное платье и сине-зеленый плащ на [илл. 88.87](#) и в синее платье и красный плащ на [илл. 88.88](#). Ее волосы частично закрывает большой белый платок, небрежно наброшенный на голову.

На каждой из картин присутствует по две св. жены. Особенно прекрасны и трагичны они на [илл. 88.88](#), где одна одета в синее платье и зеленый плащ, а другая, держащая в левой руке три черных гвоздя, - в темно-синий плащ. Их волосы прикрыты головными платками. На [илл. 88.87](#) обе они облачены в темно-синие плащи.

Иосиф Аримафейский, также присутствующий на обеих картинах, изображен на них по-разному. На [илл. 88.87](#) (вверху) высокий, средних лет, с безбородым лицом, крупными глазами, высоким лбом с морщинами на переносице, светлыми, длинными, напоминающими завитый парик волосами и глубокими морщинами вокруг рта с опущенными уголками губ, он одет в желтую тунику с широким золотым воротником. В правой руке он держит терновый венок с длинными колючками, а в левой – три гвоздя, причем эти символы Страстей обернуты тонкими прозрачными салфетками. На [илл. 88.88](#) (слева от Павла) он выглядит более старым и худым, у него узкое лицо, высокий лоб, волнистые седеющие волосы и длинная борода. Он одет в красный плащ, обернутый вокруг его голого тела, а в правой руке он держит золотой сосуд для благовоний. На [илл. 88.87](#) все персонажи отмечены слабым золотым лучистым сиянием вокруг головы, а на [илл. 88.88](#) – золотыми нимбами в форме диска над теменем.

Взаимодействие персонажей. На обеих картинах Дева Мария падает в обморок, склоняясь в левую сторону. Ее глаза закрыты. На коленях у нее на погребальных пеленах лежит тело Иисуса, согнутое в сидячее положение на [илл. 88.87](#), и опрокинутое навзничь на [илл. 88.88](#). На [илл. 88.87](#) Его руки сложены вместе на бедрах, а ноги согнуты в коленях. На [илл. 88.88](#) Его голова и ноги опущены вниз, левая рука упала на землю, как у средневековой статуи, а правая рука лежит на колене у Мадонны. Левая рука Девы Марии лежит на бедре Сына, а правая безвольно опущена вдоль тела на [илл. 88.88](#) и обнимает за шею одну из св. жен на [илл. 88.87](#). Апостол Иоанн на обеих картинах поддерживает падающую Деву Марию, стоя сзади и чуть левее нее и сосредоточенно вглядываясь в ее безжизненное лицо. Он положил свою левую руку на ее щеку, подставил под ее голову плечо (правое на [илл. 88.87](#) и левое на [илл. 88.88](#)), а правой рукой поддерживает ее туловище (одновременно придерживая погребальные пелены на [илл. 88.88](#)). Апостолы Петр и Павел на [илл. 88.88](#) несколько отстраненно отдают дань уважения умершему, но не выражают чрезмерной скорби и не принимают непосредственного участия в действии. Мария Магдалина обнимает голову Иисуса. Одна из св. жен, стоя на коленях, обнимает ноги Иисуса. Другая закрыла голову накидкой, сотрясаемая рыданиями (на [илл. 88.87](#)), или зажала рукой и накидкой рот, чтобы остановить крик отчаяния (на [илл. 88.88](#)). Иосиф Аримафейский на [илл. 88.87](#) возвел к небу взор и воздел руки с символами Страстей, словно посылая Богу укор. На [илл. 88.88](#) он лишь печально склонился перед телом Иисуса.

Склеп. На обеих картинах действие происходит перед склепом, сложенным из больших, грубо обработанных камней (что особенно заметно на [илл. 88.88](#)). Вход в склеп высокий и узкий на [илл. 88.87](#) и широкий и низкий на [илл. 88.88](#). Внутри склепа царит кромешная тьма; виден лишь античный каменный саркофаг. Перед склепом расположена ровная площадка, поросшая невысокой травой, где и находятся действующие лица.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины на [илл. 88.87](#) несколько приглушена, в ней доминирует красный цвет. Контраст между ним, синим цветом плащей и белыми пеленами не слишком бросается в глаза. Блики тусклого света падают на стены склепа. Напротив картина на [илл. 88.88](#) необыкновенно красочна, освещение в ней довольно яркое, а контрасты цветов усиливают драматизм сцены. Яркие одежды с повторяющимися цветами, красным, синим, желтым и зеленым, сосредоточены на переднем плане и окружены нейтральным коричневым фоном склепа. С ними контрастирует обнаженная фигура Иисуса.

В композиции этих картин Боттичелли достигает новых высот в «полифонической» живописи, высшим достижением которой до него была картина Рогира ван дер Вейдена ([илл. 38.106](#)). В вертикальной композиции картины на [илл. 88.87](#) действующие лица образуют своего рода пирамиду – в основании находится тело Иисуса и одна из св. жен, следующий слой включает головы св. жены и Марии Магдалины, склоненные навстречу друг другу, голова Девы Марии, склоненная в ту же сторону, что и голова Марии

Магдалины, и голова апостола Иоанна над ней, а венчает пирамиду фигура Иосифа Аримафейского. Руки апостола Иоанна и Девы Марии безжизненно повисли параллельно одна другой. Руки св. жены внизу расположены параллельно рукам находящейся над ней св. жены, а их головы склонены в противоположные стороны. Основу горизонтальной композиции картины на [илл. 88.88](#) составляет диагональ, идущая из правого нижнего угла в верхний левый. Ее образуют фигуры Марии Магдалины, св. жены, Иисуса, Девы Марии, апостолов Иоанна и Павла. Фигуры еще одной св. жены и апостола Петра расположены в противоположных углах симметрично относительно этой диагонали, причем фигура Петра – вертикально, а св. жены – горизонтально. Фигуры Иосифа Аримафейского и Иисуса образуют стороны прямого угла, в вершине которого находится фигура св. жены. Изогнутое тело Иисуса и Мария Магдалина, прижавшаяся к Его голове, составляют своего рода арку, симметрию которой нарушает безжизненно упавшая рука Иисуса. Руки св. жены рядом с Мадонной формируют крест; крест образуют и правые руки Мадонны и апостола Иоанна. Особое впечатление производят параллельные наклоны фигур. Фигуры женщин, св. жены, Девы Марии и Марии Магдалины, наклонены в левую сторону, а фигуры мужчин, апостола Павла и Иосифа Аримафейского, – в правую. Их соединяет изгиб фигуры апостола Иоанна – его голова наклонена параллельно фигурам женщин, а туловище – фигурам мужчин. Ощущения столь высокого трагизма в этой сцене, пожалуй, не добивался ни один из предшественников Боттичелли.

88.4.8. «Святой Иоанн Богослов, пишущий на Патмосе Книгу Откровения»

Картина «Святой Иоанн Богослов, пишущий на Патмосе Книгу Откровения» ([илл. 88.89](#)) являлась частью пределлы (размер всей пределлы – 21×269 см) «Алтаря Сан Марко» ([илл. 88.90](#)), созданного в 1490-1492 годах и хранящегося в галерее Уффици во Флоренции [66].

Сравнение с картиной Козимо Туры. По сравнению с картиной Козимо Туры ([илл. 81.154](#)), на ней отсутствует орел, Иоанн пишет свою книгу, а не читает ее, остров, окруженный морем отличается малыми размерами.

Образ апостола Иоанна. Апостол Иоанн, старый и худой, с изможденным лицом, большими печальными темными глазами, низким лбом, длинными прядями волнистых седеющих волос, над которыми висит диск золотого нимба, вздернутым носом и широкой седой бородой, одет в голубую тунуку и бархатный вишневого цвета плащ, обернутый вокруг туловища. Край плаща вышит золотом простым орнаментом. Апостол сидит, положив ногу на ногу, держит на коленях толстую открытую книгу и, наклонившись вперед, пишет в ней. Лицо его сосредоточено и исполнено творческого напряжения.



Илл. 88.89. Боттичелли. Святой Иоанн Богослов, пишущий на Патмосе Книгу Откровения.

Пейзаж. Место, где находится Иоанн, представляет собой очень маленький остров. Позади него возвышается нагромождение суровых, серых, обнаженных, голых скал в стиле Андреа Мантеньи. Справа от них плоский изрезанный берег покрыт низкой зеленой травой. Спокойное серое море окружает остров со всех сторон. Бледное небо безоблачно, но солнца не видно.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме картины доминируют оттенки серого, зеленого и голубого тонов. На этом фоне выделяется вишневый плащ апостола. В горизонтальной композиции фигура Иоанна находится в центре. Она словно разделяет два мира, противопоставленных друг другу, – мир диких скал, вид которых мог породить видения Апокалипсиса, доминирует над миром ровных зеленых лугов, спокойного моря и неба. И хотя Иоанн повернулся лицом к миру спокойствия, вдохновение он черпает в мире кошмаров.

88.4.9. «Коронование Марии»

Картина «Коронование Марии» ([илл. 88.90](#)) размером 378×258 см являлась главной в «Алтаре Сан-Марко», который цех ювелиров в 1490 году заказал для капеллы св. Элигия, покровителя цеха, находившейся в монастыре Сан-Марко во Флоренции. Ныне она хранится в галерее Уффици во Флоренции [26, 66]. Особенностью картины является то, что Деву Марию коронуется Бог-Отец, а не Христос, Который вообще отсутствует на ней.

Действующие лица. Бог-Отец (вверху справа), старый, высокий и крепкий, с пронзительным и волевым лицом, фанатичными глазами, высоким лбом, длинными прядями седых волос, прямым носом и недлинной окладистой бородой, одет в красную тунику, стянутую поясом в талии, и синий плащ с зеленой подкладкой. На Его голове надета высокая конусообразная белая с золотом корона, похожая на папскую тиару. В левой руке Он держит золотую корону с зубцами, осыпанными жемчугом.

Дева Мария (слева от Бога-Отца), молодая, невысокого роста и худенькая, с почти детским узким лицом, прикрытыми глазами, невысоким лбом, маленьким носиком, миниатюрным ртом и острым подбородком, одета в красное платье и голубой плащ с черной подкладкой. Ее волосы закрывает синий головной платок, поверх которого наброшена прозрачная белая вуаль.

Многочисленные ангелы (вокруг Бога-Отца и Мадонны) с небольшими коричневыми крыльями, лицами девушек, юношей и детей, одеты в длинные туники различной расцветки. Их головы непокрыты, а ноги босы. Некоторые держат в руках букеты цветов.

Апостол Иоанн (левый в нижнем ряду), старый, высокий и довольно плотный, с фанатичным лицом, горящими глазами, высоким лбом, длинными растрепанными прядями седящих волос и бороды, одет в синюю тунику и алый плащ, обернутый вокруг туловища. Его ноги босы, а голова непокрыта. В правой руке он держит раскрытую книгу небольшого формата, в которой ничего не написано. Св. Августин (правее Иоанна), средних лет, высокий, с



Илл. 88.90. Боттичелли. Коронование Марии.

небольшой головой, красивым лицом, прикрытыми глазами, высоким лбом, чуть седеющими коричневыми волосами, прямым носом и недлинной серой бородой, одет в белое тонкое облачение и темно-красную епископскую мантию, отделанную золотом, полы которой скреплены на груди крупным овальным медальоном. На голове у него надета епископская митра, украшенная драгоценными камнями. В левой руке он держит раскрытую книгу, а в правой – гусиное перо. Св. Иероним (справа от Августина), средних лет, высокий и худой, с фанатичным лицом, большими темными глазами, высоким лбом, впалыми, морщинистыми щеками, вздернутым носом, опущенными уголками губ и скошенным подбородком, облачен в красную кардинальскую мантию и шляпу с широкими полями. В левой руке он держит небольшую книжечку в черном переплете. Св. Элигий (правый в нижнем ряду), средних лет, невысокого роста, довольно плотный, с приятным лицом, одет в белое епископское облачение и синюю мантию с желтой подкладкой. На его голове епископская митра, а левой рукой он придерживает золотой епископский посох.

Взаимодействие персонажей. В верхней части картины, на небе сидящий Бог-Отец с трудом наклонился к Деве Марии, поднял в благословляющем жесте правую руку, а левой надевает ей на голову корону. Она с выражением полного смирения на лице, также сидя перед Ним, наклонилась к Нему, нагнула голову и скрестила руки перед собой. Вокруг них ангелы водят широкий хоровод, держа друг друга за руки. Четверо учителей Церкви стоят внизу на земле. Иоанн Евангелист, глядя на небо, поднял к нему левую руку и повернул ненаписанную книгу в правой руке, словно прося Бога послать ему вдохновение для писательского труда. Св. Августин не нуждается во вдохновении и усердно пишет свою книгу. Св. Иероним с молитвенным выражением лица смотрит на небо, приложив правую руку к груди. А св. Элигий благословляет членов цеха ювелиров, покровителем которых он является, и которые должны молиться перед этой картиной.

Небесное Царство. Небесное Царство нарисовано в виде внутренности четверти сферы. Фигуры Бога-Отца и Девы Марии, Царицы Небесной, заключены в мандорлу, ограниченную красными и черными фигурками херувимов и серафимов, между которыми пробиваются языки золотого лучистого свечения. Поверхность, на которой находятся Бог-Отец и Мадонна, состоит из небольших белых слоистых облаков, а по краю – желтых, украшенных цветами.

Земное Царство. Земное Царство представлено морским пейзажем с пологими слева и скалистыми справа берегами. Справа у линии горизонта виден невысокий голый холм, а в центре и слева – далекие строения. Небо, соединяющее Небесное и Земное Царства, безоблачно.

Цветовая гамма и композиция. Фон картины в цветовом отношении делится на три горизонтальных слоя – вверху с оттенками желтого и коричневого (Небесное Царство), в середине голубого (небо) и внизу с оттенками зеленого и серого (Земное Царство). Фигуры Бога-Отца и

Мадонны выделяются на желтом фоне своими красными и синими одеждами. Разноцветные фигурки ангелов дополняют это цветовое разнообразие. Фигуры же святых, одежды которых отличаются насыщенными тонами, проецируются на небо и землю. Эти же два Царства составляют и основу композиции. Святые, стоя на земле, обращаются к Небесному Царству с молитвами о своих нуждах и к прихожанам с благословением и укреплением их в вере, но в Небесном Царстве заняты своими делами и не обращают никакого внимания на эти молитвы, а прихожане видят это все яснее и яснее.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 72.5.8.

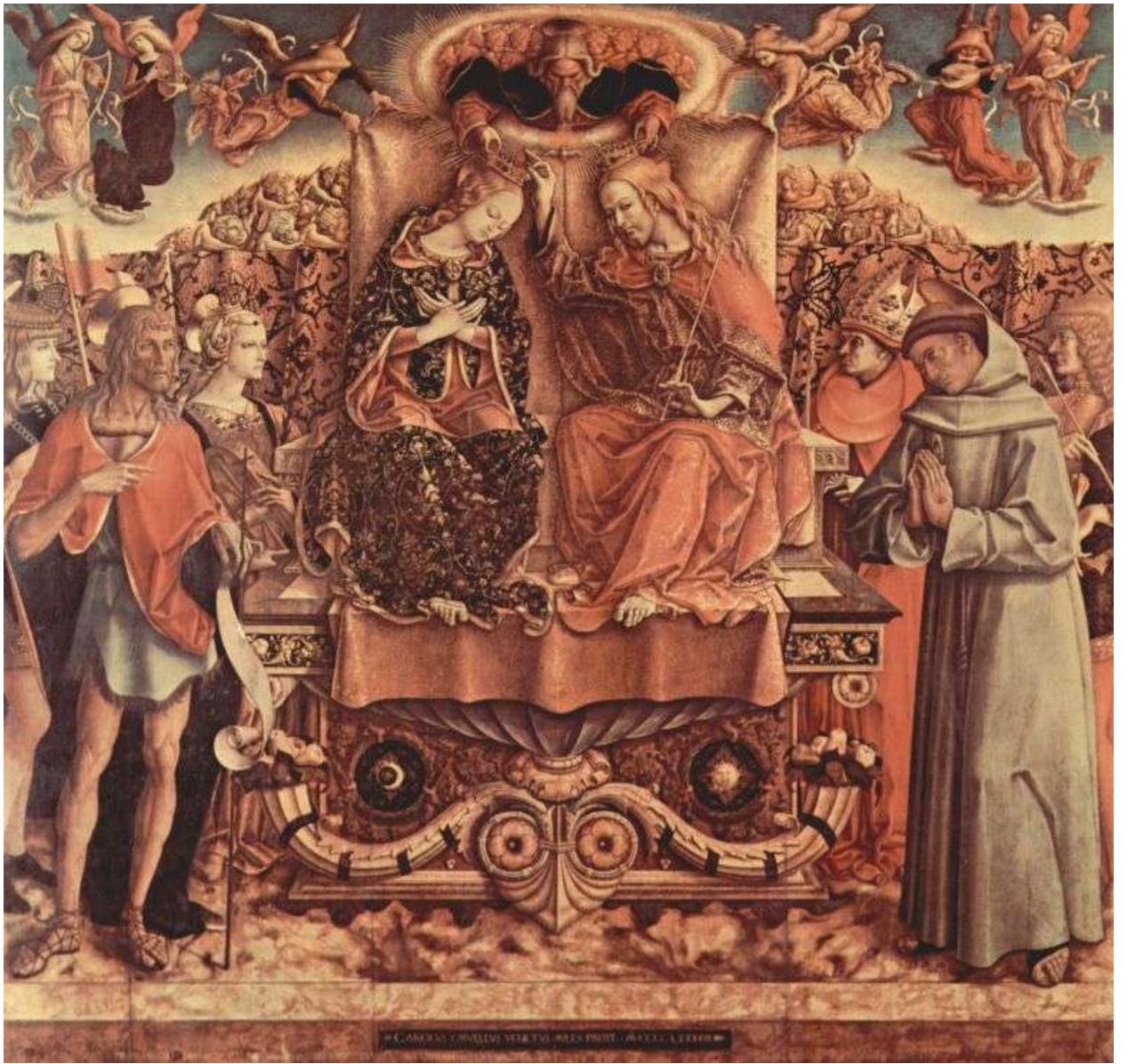
На картине Карло Кривелли из пинакотекы Брера в Милане ([илл. 88.91](#)) размером 225×255 см, созданном в 1493 году для церкви Сан-Франческо в Фабриано, Бог-Отец коронует и Иисуса, и Деву Марию, которые сидят вместе на одном троне, причем в короновании Девы Марии принимает участие и Иисус. Вокруг трона стоят святые, слева св. Георгий, Иоанн Креститель и Екатерина Александрийская, а справа св. Венанций, Франциск и Себастьян. В небе танцуют ангелы. Цветовая гамма картины довольно бедна. В верхней части алтарь включал «Пьету» ([илл. 88.92](#)).

На картине Франческо ди Джорджо Мартини ([илл. 88.93](#)) размером 337×200 см из Национальной пинакотекы в Сиене, созданной в 1472-1473 годах для капеллы св. Себастьяна и Екатерины Сиенской церкви Монте-Оливето в Сиене, Иисус и Дева Мария находятся на высоком пьедестале. Иисус, не глядя на Мадонну, надевает ей на голову корону. Она в белом платье невесты опустила с боку от Него на колени и с улыбкой радости склонила голову. Вокруг на разной высоте толпятся святые (всего на картине около 40 действующих лиц). Вверху из Небесной сферы на все это смотрит Бог-Отец. Яркие цвета одежд действующих лиц усиливают праздничное настроение в картине.

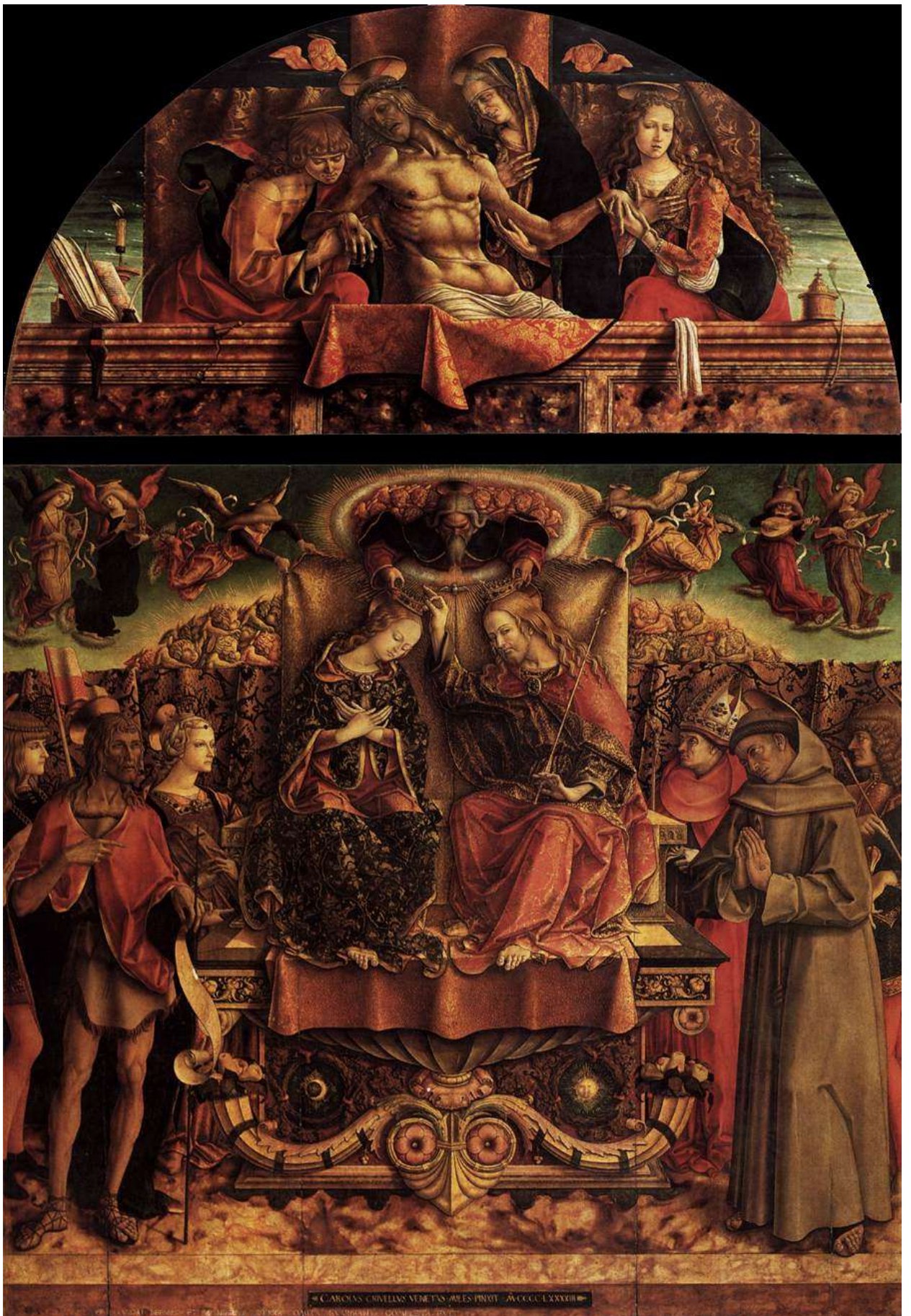
На картине Луи Бреа ([илл. 84.95](#)) Святая Троица и Дева Мария находятся в мандорле. Царица Небесная стоит на коленях лицом к зрителю, а Бог-Отец и Иисус, сидя за ней на тронах, надевают ей на голову корону, над которой парит Святой Дух. Обилие присутствующих на картине святых создает ощущение редкого великолепия, несмотря на ее черный фон.

На красочной фреске Бергоньоне ([илл. 84.101](#)) Иисус надевает корону на голову склонившейся перед Ним Девы Марии, а расставивший руки в стороны Бог-Отец и Святой Дух находятся позади них. Бога-Отца окружает желтая мандорла, ограниченная двойной линией красных серафимов, параллельно которым расположены многочисленные святые и ангелы.

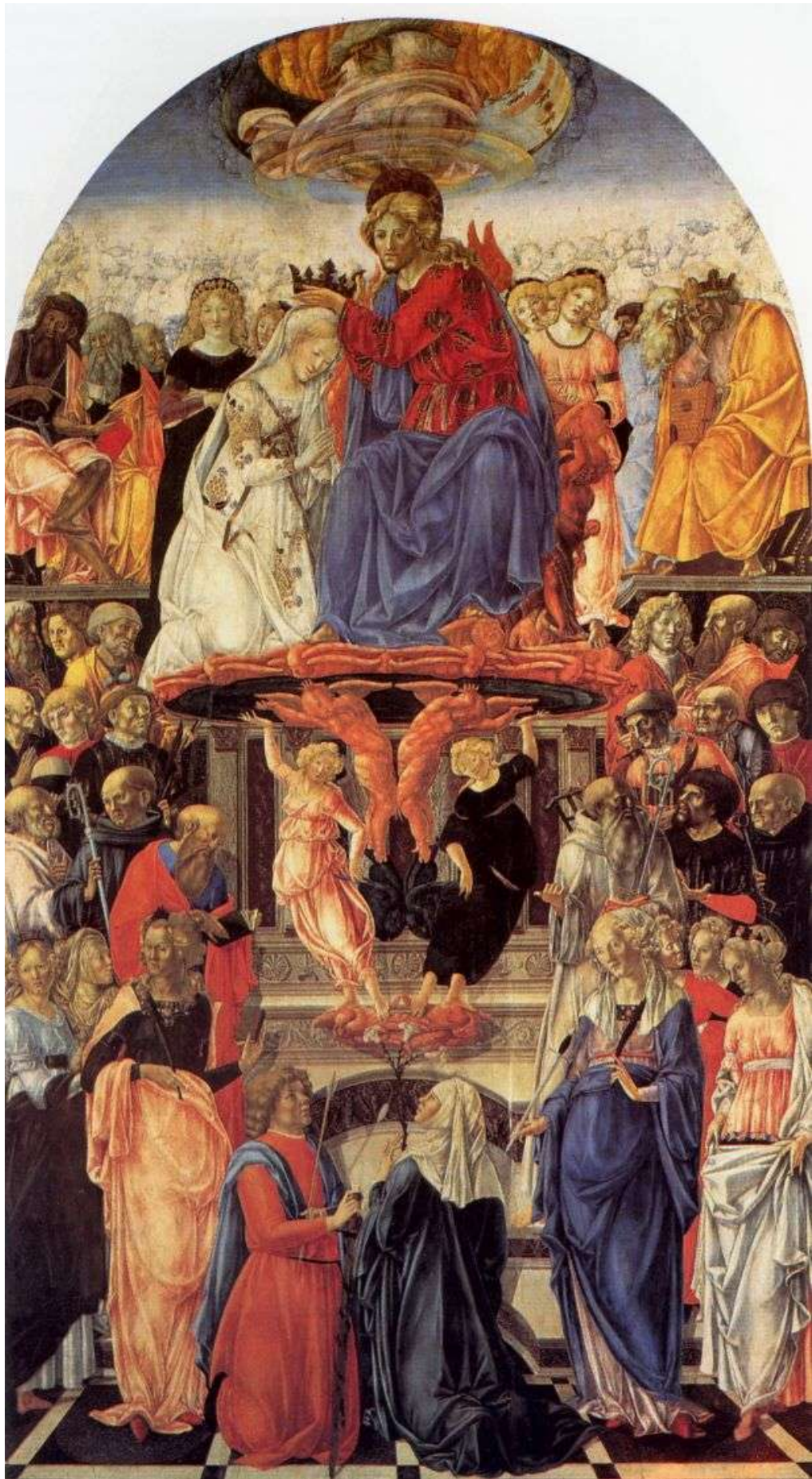
Прекрасная картина Фатторе ([илл. 84.193](#)) соединяет этот сюжет с сюжетом «Успения Марии» - на небе Иисус коронует свою мать, а на земле ее близкие изумлены тем, что в ее гробу вместо тела чудесным образом выросли цветы.



Илл. 88.91. Карло Кривелли. Коронование Марии.



Илл. 88.92.Карло Кривелли. Коронование Марии и Пьета.



Илл. 88.93. Франческо ди Джорджо Мартини. Коронование Богоматери.

Наконец, на картине Спаньи ([илл. 88.94](#)) размером 222×156 см из Картинной галереи Ватикана, созданной около 1507 года, также соединены эти два сюжета - на земле апостолы стоят вокруг гроба Девы Марии и смотрят на небо, где на облаках Иисус и Дева Мария сидят друг перед другом в окружении ангелов и Он надевает ей на голову корону. Над ними порхают херувимы. Лазурный цвет неба создает удивительный фон для этого праздника расставания и встречи.

88.5. Сцены из жизни святых

В этом параграфе обсуждаются произведения художника, написанные на сюжеты из жизни св. Игнация, Зиновия, Иеронима, Августина и Элигия.

88.5.1. «Извлечение сердца св. Игнация»

Картина «Извлечение сердца св. Игнация» ([илл. 88.95](#)) размером 21×40.5 см является шестой панелью в предделе алтаря церкви Сан-Барнабы во Флоренции, центральной панелью которого была картина на [илл. 88.24](#). Алтарь был заказан гильдией врачей и аптекарей Флоренции, которая патронировала эту церковь. Ныне картина хранится в галерее Уффици во Флоренции.

Литературная программа. Картина иллюстрирует следующую легенду. Св. Игнаций во время своего мученичества сказал своим палачам, что они найдут имя Христа написанным на его сердце. После его смерти два любопытных христианина попытались проверить, правда ли это. Они чудесным образом обнаружили золотые буквы на его сердце, невидимые, однако, на этой картине [66].

Действующие лица. Св. Игнаций, старый, высокий и худой, с коричневым лицом, закрытыми глазами, прямым носом и длинной седой бородой, одет в темно-коричневую епископскую мантию с более светлым воротником. На его голове надета белая с золотом и драгоценными камнями епископская митра, а на руках – белые перчатки с драгоценными камнями и золотыми кольцами. На груди виден широкий вертикальный надрез, сделанный через мантию, из которого не вытекает никакой крови.

Из двух любопытных христиан тот, что слева, – молодой, а справа – старый. Молодой христианин, сутулый, с приятным лицом и длинными темно-коричневыми волосами, разметавшимися у него по плечам, одет в красную тунику и синий плащ, обернутый вокруг его туловища. В правой руке он держит среднего размера нож с металлическим лезвием. Старый христианин, с морщинистым лицом, крупным прямым носом и седой бородой, одет в желтую тунику и красный плащ, также обернутый вокруг туловища. На его голове надета белая чалма. В правой руке он держит сердце святого.



Илл. 88.94. Спання. Коронование Девы Марии.



Илл. 88.95. Боттичелли. Извлечение сердца св. Игнация.

Взаимодействие персонажей. Мертвый св. Игнаций лежит на смертном одре, вытянувшись и сложив кисти рук на животе. Над ним склонились два любопытных христианина, уже вынувших сердце из его груди. Молодой христианин разрезает сердце ножом, а старый сосредоточенно пытается увидеть на нем буквы.

Интерьер. Действие происходит в темном месте, где на коричневом полу стоит одр святого, накрытый полосатой материей. Голова Игнация лежит на большой подушке в красной наволочке.

Цветовая гамма и композиция. На черном фоне картины резко выделяются освещенные фигуры любопытных христиан. Напротив, фигура Игнация в темной мантии с этим фоном сливается. Выделяются лишь его голова, светлая митра, борода и руки в перчатках. Материя, покрывающая одр и разукрашенная разноцветными горизонтальными полосами, отделяет тело святого от пола. Фигуры христиан образуют треугольник, основанием которого служит фигура Игнация. Однако этот треугольник сдвинут влево от центра. Эта картина представляет собой одно из первых изображений препарирования трупа; такие опыты начали систематически выполняться именно в эту эпоху.

88.5.2. «Последнее чудо св. Зиновия»

Картина «Последнее чудо св. Зиновия» ([илл. 88.96](#)) размером 66×182 см входит в цикл из четырех картин «Сцены из жизни св. Зиновия», первого епископа Флоренции, заказанный после 1500 года одним из флорентийских братств имени этого святого, исполненный художником совместно со своей мастерской и предназначенный для декорирования мебели. Эта картина хранится в Картинной галерее Дрездена, а остальные картины цикла – в Лондонской национальной галерее и Нью-Йоркском музее Метрополитен [48].

Сравнение с произведениями Доменико Венециано и Беноццо Гоццоли. По сравнению с картинами Доменико Венециано ([илл. 56.71](#)) и Беноццо Гоццоли ([илл. 56.56](#)), где изображен лишь главный эпизод чуда, совершенного святым, в работе Боттичелли это чудо представлено тремя последовательными эпизодами, к которым добавлен еще эпизод смерти Зиновия.

Литературная программа и ее воплощение. В левой части изображено трагическое происшествие – мальчик попал под тяжелое массивное колесо повозки. К нему устремляются обезумевшие от ужаса родители и прохожие. Мальчик, одетый в черное, с непокрытой головой и в красных башмаках лежит на животе на серой ровной улице, придавленный огромным деревянным колесом повозки. К нему стремительно бегут другой мальчик, одетый в розовое и черные башмаки, который схватился левой рукой за голову, мать погибшего, в длинном розовом платье, развевающимся белом головном платке и зеленом плаще, расставившая от отчаяния руки в стороны, его отец, в черных одеждах, красном плаще и сапогах, в черной шляпе,



Илл. 88.96. Боттичелли. Последнее чудо св. Зиновия.

протянувший руки к сыну, и еще один молодой безбородый мужчина, в желтых одеждах и тюрбане, который развязался у него на бегу, всплеснувший руками. Движения всех действующих лиц необычайно стремительны, а лица – эмоциональны. В этой сцене резкими тенями художник подчеркнул косое освещение.

Правее изображена сцена, в которой горящая мать приносит бездыханное тело сына к храму и передает его на руки св. Зиновию. В отличие от работ Доменико Венециано и Беноццо Гоццоли, где Зиновий изображен пожилым, у Боттичелли в этой сцене он довольно молод, с безбородым лицом, облачен в белые одежды поверх темных, черные шапочку и башмаки. Тело мальчика нарисовано совершенно безжизненным, его глаза закрыты, голова и руки свесились вниз. Мать мальчика держит его на руках, наклонившись вперед, ее лицо обезобразила гримаса отчаяния, особенно страшен ее кричащий, широко открытый рот. Зиновий осторожно наклонился навстречу матери мальчика, чтобы принять его тело на руки. Его лицо не выражает сколько-нибудь сильных эмоций. Слева от матери находится отец погибшего мальчика, выражающий свое горе эмоциональным жестом рук. Позади этой группы видны слева направо молодой мужчина в зеленой шляпе с белым низом, другой молодой человек в красной шапочке и пожилая женщина в красном платье, черном плаще и белом головном платке, которые из-за спин матери и Зиновия пытаются увидеть происходящее и жестами выражают свое сочувствие.

Еще правее мы видим сцену воскрешения мальчика. Св. Зиновий вывел его уже живого из храма и передает матери. Мать, упавшая на колени, и бросившийся к ней сын обнимаются от счастья. Зиновий стремительно подходит к ним, подталкивая мальчика к матери. Слева от матери, протянув обе руки к мальчику, стоит пожилая женщина из предыдущей сцены. За ней, наклонившись к матери и мальчику и всплеснув руками, стоит мужчина в желтых одеждах и тюрбане из первой сцены. Правее них три священнослужителя, вышедшие из храма вместе с Зиновием, наблюдают эту сцену.

Наконец, самая правая сцена повествует о смерти святого, уже старого, с седой бородой, и облаченного в епископские одежды. Он сидит на высоком смертном одре и благословляет собравшихся вокруг него монахов в черных одеждах, священников в светлых церковных одеждах и мирян. Некоторые из них стоят на коленях, остальные во весь рост, одни крестятся, другие молитвенно сложили руки, третьи благословляют святого. Один из присутствующих держит высокий крест, некоторые – зажженные свечи.

Интерьер. Последняя сцена происходит в интерьере кельи Зиновия. Его одр помещен на высокую деревянную подставку. Рядом стоит табуретка, на которую облокотился один из присутствующих. Табуретка нарисована так, как это делал в свое время Дуччо, словно падающей вперед. Одр и ноги Зиновия накрыты красным покрывалом, а его спина опирается на несколько подушек в белых наволочках. Высокая деревянная спинка кровати в головах придвинута к серой стене и образует полочку, на которой стоят кувшин и

колба, а также лежит несколько книг. Задняя стена кельи отсутствует. Ее заменяют две пары арок, через проемы которых виден сельский пейзаж.

Городской пейзаж. Городской пейзаж, восходящий к видам Флоренции, заполняет большую часть заднего плана картины. Слева мы видим ряд трехэтажных домов различных архитектурных стилей, современных автору. Как правило, первый этаж довольно высок, а следующие два значительно ниже. Дверь ближайшего к зрителю дома открыта, а по карнизу между первым и вторым этажом от правого окна к левому краю бежит черная кошка, тощая и на высоких лапах. Этот ряд домов замыкается невысокой серой городской стеной с открытыми воротами и надвратной башней. В центре картины нарисован нижний этаж серого храма с двумя входами, своим для каждой из двух сцен, происходящих на его фоне. Над левым входом расположен темный черепичный козырек. Правый вход обрамлен архитектурным декором как рамой с растительно-звериным орнаментом. Желтая мраморная лестница перед обоими входами является общей для них.

Сельский пейзаж. В левой части картины, в проеме между домами и храмом, за городской стеной видна река, текущая между холмистыми берегами, на которых расположены церкви и рыцарские замки. По водной глади плывет несколько лодок. В правой части картины, в проемах арок кельи Зиновия видны лишь несколько пологих голых холмов. На небе нет ни единого облачка.

Цветовая гамма и композиция. На сером фоне архитектурных сооружений и тусклого пейзажа резко выделяются одежды действующих лиц с обилием оттенков красного цвета. Порывистые движения персонажей и их развевающиеся одежды создают впечатление некоего клубка тел, сплетенного в гигантский венок, заполняющий передний план картины. Левый край этого венка слегка опущен, а правый чуть-чуть поднят за счет фигуры святого. Главная сцена чуда выделена обрамлением центрального входа в храм, а правая сцена несколько отделена от остальных. Пресноватая фигура святого несколько затерялась среди других действующих лиц, бурно выражающих свои эмоции. Именно эмоциональной стороне истории уделил художник основное внимание на этой картине.

Другие картины цикла. Как уже отмечалось выше, рассмотренная картина является последней в цикле, посвященном историям о жизни св. Зиновия. Первая из четырех картин этого цикла ([илл. 88.97](#)) размером 66.5×149.5 см хранится в Национальной галерее Лондона. У левого края картины св. Зиновий отвергает невесту, которую подыскали ему его родители, и покидает их навсегда. Правее изображен эпизод крещения молодого Зиновия и его матери, причем последняя нарисована почти полностью обнаженной. Наконец, у правого края картины мы видим сцену рукоположения Зиновия в епископы Флоренции. Особого внимания заслуживает городской пейзаж, нарисованный в строгой перспективе.

Вторая из картин этого цикла ([илл. 88.98](#)) размером 65×139.5 см также хранится в Национальной галерее Лондона. Слева св. Зиновий спасает двух мужчин, которыми овладел дьявол. После молитвы за них перед крестом, он



Илл. 88.97. Боттичелли. Крещение св. Зиновия и его назначение епископом
Флоренции.



Илл. 88.98. Боттичелли. Три чуда св. Зиновия.

благословил их, и маленькие дьяволята покинули их через их рты. В соответствии с легендой, это случилось в церкви, и Боттичелли нарисовал ее в виде капеллы. Ее стены открыты так, что зритель может видеть все, что происходит внутри. В центре перед входом в серое здание святой воскрешает ребенка паломника в Рим, а справа он лечит слепого, стоящего перед ним на коленях со своей собачкой.

Третья из картин этого цикла ([илл. 88.99](#)) размером 67.3×150.5 см хранится в музее Метрополитен в Нью-Йорке. Слева св. Зиновий перед изумленной толпой воскрешает юношу, который уже лежал мертвый на смертном одре. В центре он спасает мужчину, который упал с лошади, когда тот вез святыне мощи. Правее, в глубине сцены, в интерьере святой Зиновий лечит своего дьякона. У правого края картины последний использует воду, которую освятил Зиновий, чтобы воскресить мертвого.

88.5.3. «Покаяние св. Иеронима»

Картина «Покаяние св. Иеронима» ([илл. 88.100](#)) является частью пределлы размером 21×269 см «Алтаря Сан-Марко» в церкви монастыря Сан-Марко, исполненного в 1490-1492 годах, а в настоящее время хранится в галерее Уффици во Флоренции. Человек противоречивый, Иероним заботился о бедных и отверженных, но был также вспыльчив и привержен к спорам, поэтому после яростных диспутов имел все основания обвинять себя в грехе гордыни. Во искупление этого и других грехов он бил себя камнем в грудь. Когда работу художника увидел папа Сикст V, он сказал, что Иероним правильно сделал, что взял в руки камень, иначе вряд ли кто-нибудь счел бы его за святого [66].

Образ св. Иеронима. Св. Иероним, довольно старый, но крепкого телосложения, высокий и худой, с красивым, печальным лицом, крупными голубыми глазами, невысоким покатым лбом, переходящим в лысину, обрамленную вьющимися седыми волосами, слегка приплюснутым носом, полными губами и короткой седой бородой, почти полностью обнажен. Его тело лишь слегка прикрыто красным плащом, полы которого он придерживает левой рукой, а в правой руке держит довольно крупный камень. Он стоит на коленях с «покаянным» выражением лица, опустив голову с чувством стыда, подняв взор вверх и готовясь ударить себя в грудь камнем.

Пейзаж. Иероним стоит на небольшой каменной площадке. Позади него эта площадка переходит в уходящую вверх и влево серую скалу. Кое-где из трещин в скале растут чахлые деревца и кустики. На одном из них висит красная кардинальская шляпа святого с широкими полями и низкой тульей. Справа от скалы видна узкая речка, извиляющаяся между низкими болотистыми берегами, переходящими в пологие холмы. На ближнем к зрителю берегу видны черные остатки мертвых деревьев, а на обоих берегах – копны сена. У линии горизонта открывается вид отдаленного города в



Илл. 88.99. Боттичелли. Три чуда св. Зиновия.



Илл. 88.100. Боттичелли. Покаяние св. Иеронима.

тумане, по всей вероятности Рима, где Иероним был папским секретарем. Пейзаж насыщен печальным, осенним настроением.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины построена на противопоставлении оттенков двух цветов – серого цвета скалы, переходящего в голубой цвет неба, и темно-зеленого цвета берегов речки. Фигура святого почти сливается с этим фоном, но на нем резко выделяются красные пятна плаща и шляпы Иеронима. Фигура святого расположена в центре картины, массивная скала, смещенная влево от центра, противопоставлена унылому равнинному пейзажу справа. Одиноким старик среди печальной природы борется сам с собой при помощи камня, не веря в победу.

Сравнение с другими произведениями на близкие сюжеты. Продолжим обсуждение истории развития образа св. Иеронима, прерванное в разделе 72.4.3. Его скульптурный вариант создал Франческо ди Джорджо Мартини ([илл. 80.19](#)).

На картине Ганса Мемлинга ([илл. 88.101](#)) размером 87.8×59.2 см, созданной в 1485-1490 годах и хранящейся в Городском собрании искусств в Базеле, кроме Иеронима присутствуют Распятие, где Иисус нарисован как реальный человек, только небольшого размера, и лев. На картине же из частной коллекции ([илл. 88.102](#)) размером 37×24.5 см, созданной примерно в то же время, представлен другой сюжет, где Иероним вынимает занозу из лапы льва. Обе картины отличаются прекрасным пейзажем, а последняя – еще и впечатляющей каменной аркой, создающей обрамление всей сцены.

На картине Джованни Спаньи ([илл. 88.103](#)) размером 39×81 см из Лувра в Париже пустыня расположена на берегу моря, и, как и у Ганса Мемлинга, присутствуют Распятие и лев. Широкий морской пейзаж очень хорош.

Картина Альвизе Виварини ([илл. 88.104](#)) размером 31.4×25.1 см из Национальной галереи искусств в Вашингтоне, созданная около 1476 года написана под впечатлением произведений Джованни Беллини на этот сюжет. Серые скалы за спиной святого создают резкий контраст с остальной частью идиллического речного пейзажа. В пещере между скал за спиной Иеронима видна морда льва.

Боттичелли между 1498 и 1505 годами создал еще один вариант этого сюжета на картине ([илл. 88.105](#)) размером 44.5×26 см, хранящейся в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, куда она поступила в 1922 году из Строгановского дворца. На ней, используя ту же позу Иеронима, что и на [илл. 88.100](#), он написал другой, не менее впечатляющий холмистый пейзаж с утренним освещением, окрасившим облака.

88.5.4. «Видение св. Августина»

Картина «Видение св. Августина» ([илл. 88.106](#)) размером 20×38 см является одной из четырех дошедших до нас картин пределлы алтаря церкви



Илл. 88.101. Ганс Мемлинг. Св. Иероним.



Илл. 88.102. Ганс Мемлинг. Св. Иероним со львом.



Илл. 88.103. Спання. Св. Иероним в пустыне.



Илл. 88.104. Альвизе Виварини. Св. Иероним в пустыне за чтением.



Илл. 88.105. Боттичелли. Св. Иероним.



Илл. 88.106. Боттичелли. Видение св. Августина.

Сан-Барнаба во Флоренции, созданного в 1488 году. Ныне она хранится в галерее Уффици во Флоренции [66].

Сравнение с картиной Филиппо Липпи. По сравнению с произведением Филиппо Липпи ([илл. 44.49](#)), учителем художника, Августин здесь не столь высокомерен, а скорее добр, мальчик заметно старше, оба персонажа без нимбов, а речной пейзаж заменен хмурым морским.

Действующие лица. Св. Августин (справа), пожилой, невысокий и плотный, с добрым тонким лицом, узкими темными глазами, морщинистым лбом, носом с горбинкой и седеющей бородой, одет в белое епископское облачение и красную мантию с золотыми краями, украшенными драгоценными камнями. На голове у него белая с золотом митра, а на руках – красивые перчатки.

Мальчик (слева), лет семи, с нежным лицом, небольшими глазами, темно-коричневыми волосами, невысоким лбом, вздернутым носом и массивным подбородком, одет в красный костюмчик и черные башмаки. Его голова непокрыта. В правой руке Он держит деревянную поварешку с длинной ручкой.

Взаимодействие персонажей. Св. Августин наклонился к Мальчику и, придерживая левой рукой полу мантии, а правой указывая на лужицу, которую Тот уже сделал, с доброй улыбкой объясняет тщетность Его занятий. Мальчик, который до этого вычерпывал океан в эту лужицу, отвлекся от Своего занятия и, подняв голову, внимательно слушает Августина.

Пейзаж. Действие происходит на берегу моря. Низкий берег на переднем плане порос невысокой травой. В центре находится небольшая лужица, перед которой сидит Мальчик. На берегу виден лишь один чахлый кустик. На заднем плане берег поднимается пологими холмами. В серой водной поверхности океана отражается еще более мрачное небо, покрытое низкими тучами.

Цветовая гамма и композиция. Суровый синевато-серый океан контрастирует с красными одеждами персонажей. Темные тучи и берега усиливают гнетущее впечатление от пейзажа. Действующие лица придвинуты к нижнему краю картины и, тем самым, к зрителю. Обе фигуры образуют сектор круга, центром которого является фигура Мальчика, а краем – спина склоненного Августина. Художник достаточно тонко передал этот парадоксальный сюжет, в котором Ребенок оказался мудрее человека, считавшего себя мудрецом.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. На фреске Беноццо Гоццоли ([илл. 88.107](#)) размером 220×230 см, созданной в 1464-1465 годах в апсиде капеллы церкви Сант'Агостино в Сан-Джеминиано, эта история помещена в левом нижнем углу, а молодой св. Августин представлен в одежде монаха.



Илл. 88.107. Беноццо Гоццоли. Притча о Святой Троице.

88.5.5. «Чудо св. Элигия»

Картина «Чудо св. Элигия» ([илл. 88.108](#)) является частью пределлы размером 21×269 см алтаря капеллы св. Элигия в монастыре Сан-Марко. Она была заказана цехом ювелиров и исполнена в 1490-1492 годах.

Литературная программа. Картина изображает святого, который был архиепископом города Лиможа, подковывающим лошадиную ногу. Помимо своего божественного служения, св. Элигий был известен как искусный кузнец, пользовавшийся покровительством и дружбой короля франков Дагоберта. Он был святым патроном кузнецов и резчиков по металлу [66]. В его Житии рассказывается о том, как для того, чтобы подковать брыкающуюся лошадь, которой овладел дьявол, он отрезал ей ногу – так легче было сделать эту работу, - а затем чудодейственным образом восстановил ее на месте [19]. На картине дьявол в образе женщины наблюдает за работой святого, в то время как конюх едва удерживает бешеную лошадь.

Действующие лица. Св. Элигий, средних лет, невысокого роста и довольно хрупкого телосложения, с треугольным красивым лицом, темными глазами, низким лбом, черными волосами, прямым носом и короткой седеющей бородой, одет в голубую рубаху и коричневый кузнецкий фартук, завязанный у него за спиной. На его голове надета небольшая красная шапка, окруженная нимбом. В левой руке он держит отрезанную лошадиную ногу, а в правой – молот.

Дьявол изображен в виде высокой молодой женщины с красивым лицом, со светлыми пышными и длинными волосами, закинутыми за спину. Она одета в длинное зеленое платье с глубоким вырезом, подпоясанное в талии и в бедрах. Обеими руками она держит кузнечные щипцы.

Конюх, небольшого роста, нарисован так, что лица его не видно. Он одет в зеленый камзол, красные штаны и желтый плащ. На его голове надета черная шляпа с полями, а ноги обуты в сапоги с подвернутыми голенищами.

Белая лошадь с крупной выразительной мордой, глазами навывкате и развивающейся гривой нарисована довольно реалистично. Ее передняя правая нога обрублена, но в этом месте не видно, ни крови, ни мяса, словно это не живая лошадь, а скульптура.

Взаимодействие персонажей. Св. Элигий, замахнувшись правой рукой, прибавляет подкову к копыту лошади, удерживая ее отрезанную ногу левой рукой. Он весь сосредоточен на работе. Дьявол, стоя справа от него, внимательно наблюдает за ним. Правее дьявола конюх прилагает невероятные усилия, чтобы удержать взбесившуюся лошадь. Его поза и развевающийся плащ очень выразительны.

Интерьер. Действие происходит в темной кузнице. Слева от Элигия в специальной нише пылает огонь, разведенный на углях. В реалистичности изображения огня Боттичелли заметно уступает нидерландским мастерам, например, Роберу Кампену, но отсветы огня на стенах ниши нарисованы очень натурально. В нише видны щипцы и кочерги. Элигий находится перед



Илл. 88.108. Боттичелли. Чудо св. Элигия.

массивной коричневой подставкой, на которой стоит металлическая наковальня. Вокруг наковальни лежат подковы, молотки, клещи, гвозди и другие инструменты. Стены кузницы украшены примитивным узором.

Цветовая гамма и композиция. На фоне темного полумрака царящего в кузнице освещенными являются лишь фигуры святого и лошади. Фигуры дьявола и конюха сливаются с фоном. Красный цвет шапки святого повторяется в цвете штанов конюха, а зеленый цвет платья дьявола – в цвете камзола конюха. Все персонажи сцены сдвинуты вправо, а левая часть картины занята печью и огнем. От картины веет настроением средневекового колдовства.

88.6. Античные сюжеты

В этом параграфе обсуждаются произведения художника, написанные на античные сюжеты, посвященные Венере, Афине Палладе и истории Лукреции.

88.6.1. «Рождение Венеры»

Самая знаменитая из всех произведений Боттичелли, картина «Рождение Венеры» ([илл. 88.109](#)) размером 172.5×278.5 см написана около 1485 года по заказу Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, отец которого был сыном незаконнорожденного брата Козимо Медичи и, таким образом, троюродным братом Лоренцо Великолепного. Она предназначалась для личного любования заказчика, так что ее видели только друзья и слуги в доме. С середины XVI века она находилась на вилле Кастелло у потомков заказчика, а в настоящее время хранится в галерее Уффици во Флоренции [26, 66].

Литературная программа. Сюжет картины восходит к Гомеровскому гимну «К Афродите», в котором описывается, как бог западного весеннего ветра Зефир принес Венеру на остров Кипр, где ее приняли Оры, персонифицированные времена года:

Песня моя – к Афродите прекрасной и златовенчанной,
Чести великой достойной. В удел ей достались твердыни
В море лежащего Кипра. Туда по волнам многозвучным
В пене воздушной пригнало ее дуновенье Зефира
Влажною силой своею. И Оры в златых диадемах,
Радостно встретив богиню, нетленной одели одеждой:
Голову вечную ей увенчали сработанным тонко,
Чудно прекрасным венцом золотым и в проколы ушные
Серьги из золотомеди и ценного золота вдели;
Шею прекрасную вместе с серебряно-белою грудью
Ей золотым ожерельем обвили, какими и сами
Оры в повязках златых украшают себя, отправляясь
На хоровод ли прелестный бессмертных, в дворец ли отцовский.
После того как на тело ее украшенья надели,



Илл. 88.109. Боттичелли. Рождение Венеры.

К вечным богам повели. И, Киприду приветствуя, боги
Правую руку ей жали, и каждый желаньем зажегся
Сделать супругой законной своей и ввести ее в дом свой,
Виду безмерно дивясь Кифереи фиалковенчанной.
Славься, с ресницами гнутыми, нежная! Даруй победу
Мне в состязании этом, явись мне помощницей в песне!
Ныне ж, тебя помянув, я к песне другой приступаю [67].

Другими литературными источниками картины были более поздние переработки этого мифа Вергилием и Полициано. На картине изображено не само рождение богини, а последовавший за тем момент, когда она (в центре), гонимая дыханием гениев воздуха, Зефира и Ауры (слева), достигла берега, где ее встретила Ора весны (справа).

Действующие лица. Венера, молодая, высокая и стройная (не худая и не толстая, а именно стройная), с фигурой, словно высеченной из мрамора, небольшой грудью и неширокими бедрами, с выразительно написанным рельефом мышц живота, длинными ногами и высокой шеей, узким красивым лицом, в меру крупными глазами цвета морской волны, дугообразными бровями, высоким чистым лбом, светлыми волосами длиной ниже колен, пряди которых развеваются на ветру, лежат на ее плечах, словно змеи, и которыми она закрывает свое лоно, с прямым нежным носом, красивым ртом и довольно острым подбородком, полностью обнажена. В ее облике впервые в живописи был выражен идеал женской красоты, близкий к современному и навеянный античной скульптурой.

Зефир, греческий бог легкого и влажного западного ветра, сын Астрея и Эос, юноша с сильным телом, мощными, как у ангелов, коричневыми крыльями, на которых видны желтые пятна, и довольно некрасивым, безбородым лицом, маленькими, темными, глубоко сидящими глазками, низким лбом, длинными, темно-коричневыми, развевающимися волосами, вздернутым носом и раздутыми щеками, почти полностью обнажен. Лишь некоторые части его тела прикрыты развевающимся на ветру синим плащом, концы которого завязаны у него на шее. Богиня легкого дуновения Аура, миниатюрная, с тонкими ногами и небольшой грудью, также крылатая, с узким приятным лицом, небольшими глазами, широкими дугообразными бровями, высоким лбом, длинными светлыми развевающимися на ветру волосами, вздернутым носом, пухлыми губами и острым подбородком, также почти полностью обнажена. Ее коричневый плащ завязан на левом плече.

Оры, дочери Луны (Селены) – в греческой и римской мифологии духи, персонифицировавшие времена года. На картине Ора весны, немного старше Венеры, чуть ниже нее и более полная, с мало выразительным лицом, небольшими глазами, невысоким лбом, пышными коричневыми волосами, острым носом и массивным подбородком, одета в свободное белое платье, длиной до щиколоток, украшенное цветочным узором и подпоясанное выше талии. Ее волосы частично заплетены в косы, а частично свободно развеваются по ветру. В руках она держит украшенный цветочным узором коричневый плащ, развевающийся по ветру.

Взаимодействие персонажей. Зефир и Аура летят по воздуху, крепко обняв друг друга. Зефир надул щеки, и из его рта вырывается сильный ветер, представленный голубой струей воздуха. Этот ветер относит к берегу гигантскую раковину морского гребешка (написанную очень реалистично, за исключением размера), на которой стоит Венера. Правой рукой она стыдливо пытается закрыть грудь (причем левая грудь все равно остается открытой), а левой – лоно. Ее фигура немного наклонена вправо, из-за чего создается ощущение, что раковина качается на волнах. Поза расслаблена – голова и туловище наклонены чуть влево, а ноги слегка согнуты в коленях и голени наклонены вправо. На лице задумчивое выражение, а взгляд устремлен вдаль. На берегу Венеру встречает Ора весны, приготовившая плащ, чтобы прикрыть наготу богини.

Пейзаж. Действие происходит на берегу моря. Волны на водной поверхности нарисованы стилизовано, но цвет морской воды передан очень верно. У берега на мелководье вода темнеет и становится почти черной. Извилистый берег порос травой и камышом, а за спиной Оры стоят деревья с неестественно прямыми стволами и пышными зелеными кронами с крупными листьями. По воздуху летят сорванные розовые цветки. Голубое небо кое-где покрыто темными облаками. Плащи Зефира и Ауры развеваются в левую сторону от их стремительного движения вправо, а волосы, Венеры и Оры, одежды последней и плащ, который она держит в руках, развеваются в правую сторону от ветра, который создает Зефир. Этот же ветер несет к Венере и цветы.

Цветовая гамма и композиция. Зеленый цвет морской воды и голубой цвет неба образуют фон картины. На этом фоне резко выделяется перламутровая фигура Венеры, повторяющая цвет раковины, а также более темные фигуры Зефира и Ауры. Голубой плащ Зефира, напротив, сливается с окружающим фоном. Правый край картины заполнен темной зеленью южных деревьев. На этом фоне столь же резко выделяется белая фигура Оры и коричневый плащ Венеры. Композиция картины диагональна – от летящих в левом верхнем углу Зефира и Ауры, через находящуюся в центре фигуру Венеры к приземленной фигуре Оры. В то же время, по отношению к фигуре богини фигуры остальных персонажей, Зефира и Ауры с одной стороны, и Оры с другой, расположены под противоположными углами. Деревья на берегу вносят в композицию асимметрию, а их прямые неподвижные стволы контрастируют с воздушными движениями и развивающимися одеждами действующих лиц. Эта картина является одним из высших достижений в истории живописи. В ней рождение Венеры символизирует возникновение совокупности духовных и физических достоинств человека.

Сравнение с другими образами Венеры. На картине Боттичелли из Государственных музеев Берлина ([илл. 88.110](#)), созданной в 1480-1495 годах, воспроизведен образ Венеры с картины на [илл. 88.109](#) с некоторыми изменениями. В частности две пряди волос заплетены в косы, спускающиеся на грудь, а остальные пряди не столь развеваются по ветру.



Илл. 88.110. Боттичелли. Венера.

На картине Боттичелли из Галереи Сабауда в Турине ([илл. 88.111](#)) размером 174×77 см, созданной в 1485-1490 годах, волосы Венеры заплетены в косы и сделана попытка прикрыть ее наготу - одеть в полупрозрачную кофточку и закрыть лоно зеркалом и полупрозрачной вуалью. На обеих картинах поза богини в основном сохранена.

88.6.2. «Марс и Венера»

Картина «Марс и Венера» ([илл. 88.112](#)) размером 69×173 см, созданная около 1483 года для свадебного сундука-ларя, хранится в Национальной галерее Лондона [43, 46, 66].

Действующие лица. Марс (справа), молодой, крепкого телосложения, с широкими плечами, мощной грудью, реалистично нарисованным рельефом мышц живота, но не особенно мускулистыми руками и тонковатыми ногами, высокой шеей, красивым, но несколько измененным тяжелым сном безбородым лицом, перерезанным морщиной лбом, пухлыми губами и массивным подбородком, почти полностью обнажен. Лишь его бедра прикрыты голубоватым плащом.

Венера (слева), молодая, высокая и стройная, с несколько крупноватыми кистями рук и стопами ног, высокой шеей, лицом, не похожим на свой образ на предыдущей картине, скорее приятным, чем красивым, крупными темными глазами с голубыми белками, высоким лбом, красиво причесанными коричневыми волосами, заплетенными в косу, сложенную в кольцо на затылке, расчесанными на прямой пробор на темени и распущенными у висков и за спиной, слегка вздернутым носом, нежными губами и небольшим подбородком, одета в белое длинное свободной платье, собранное в складки чуть ниже груди. Платье отделано золотыми лентами и у ворота застегнуто жемчужной брошью в виде цветка.

Фавны, мальчики лет пяти с козлиными ногами, поросшими коричневой шерстью, начиная от пояса и детскими телами выше, забавными личиками, небольшими рожками на лбу, преимущественно полностью обнажены. Тот, что левее других, надел на голову рыцарский шлем Марса, нарисованный мастерски, а руками держит основание его рыцарского копья. Тот, что правее него, также поддерживает руками это копье. Фавн справа держит в руках морскую раковину и трубит в нее. Наконец, фавн в правом нижнем углу залез в рыцарские доспехи Марса.

Взаимодействие персонажей. Марс, уставший от войн и битв, спит мертвым сном, лежа на спине, подложив под спину подушку и запрокинув голову на свои снятые доспехи. Рядом с ним, опершись на локоть правой руки, лежащий на такой же красной подушке, но головой в другую сторону, полулежит Венера. Она бодрствует, глядя вдаль и прислушиваясь. За ними два фавна играют с копьем Марса, третий трубит ему в ухо, а четвертый залез в его доспехи, высунув из них круглое личико.



Илл. 88.111. Боттичелли. Венера.



Илл. 88.112. Боттичелли. Марс и Венера.

Пейзаж. За головами и Марса, и Венеры находятся густые заросли южных кустов. Между этими зарослями в центре имеется разрыв, через который видна зеленая равнина на заднем плане, уходящая к линии горизонта. Голубое небо безоблачно.

Цветовая гамма и композиция. Светлые тела Марса и фавнов, а также белое платье Венеры заполняют большую часть пространства картины и резко выделяются на фоне темных зарослей, с которыми сливаются доспехи Марса и шкура фавнов. Основу композиции составляют фигуры Марса и Венеры, лежащие головами в разные стороны, и три фавна за ними. Различные позы Венеры и Марса, а также фавн под его локтем вносят определенную асимметрию в композицию. Контраст настроений создают спящий глубоким сном, уставший Марс, бодрствующая и настороженная Венера, а также резвящиеся фавны. Символы спящей войны, постоянно бодрствующего и находящегося настороже мира и занятой своими забавами природы, воспринимающей орудия войны как игрушки, были актуальны во все времена.

88.6.3. «Весна»

Картина «Весна» ([илл. 88.113](#)) размером 203×314 см, созданная около 1482 года по заказу Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, предназначалась для виллы в Каstellо. Ныне она хранится в галерее Уффици во Флоренции. Она была вдохновлена идеями гуманиста Марсилио Фичино, которого Козимо Медичи, поборник неоплатонической философии, назначил наставлять в ней молодых флорентийцев благородного происхождения. Фичино считал, что подобные произведения должны пробуждать в юношах «желание красоты и добродетели». Первоначально тема картины была почерпнута из поэмы Полициано «Турнир», в которой прославлялся Джулиано Медичи и его возлюбленная Симонетта Веспуччи. Картина была начата художником до отъезда в Рим и закончена после его возвращения. За это время во Флоренции произошли важные события: прекрасная Симонетта (в которую был влюблен и Боттичелли) скоропостижно умерла, а сам Джулиано, с которым художника связывала дружба, был злодейски убит. Эти печальные настроения отразились в окончательном варианте картины [23, 43, 66].

Тема картины. По мнению большинства специалистов, главной темой этой картины, называемой иногда «Царство Венеры», является любовь и брачное соединение. В центре композиции находится Венера, а над ней – ее сын Купидон. Левее расположены три Грации, Аглая, Евфросиния и Талия, изображенные в виде девушек-невест, которые являются мишенью для стрел Купидона и воплощают весеннее пробуждение чувств и присущие им нравственные добродетели. Стоящий рядом Меркурий считался их покровителем и одновременно стражем сада, в который пришла Венера. Согласно сказанию, Меркурий был отцом ее сына Купидона. У правого края картины Зефир, весенний ветер, настигает нимфу Хлорис, которая в страхе



Илл. 88.113. Боттичелли. Весна.

силится крикнуть, но из ее уст вылетают только цветы. Лишившись невинности, она преобразается во Флору, богиню Весны, являющую собой символ материнства [66].

Действующие лица. Венера, молодая и худенькая, с высокой шеей, приятным лицом, не похожим ни на одно из своих предыдущих изображений, с карими глазами, дугообразными бровями, высоким лбом, коричневыми волосами, чуть вздернутым носом, нежными румяными щеками, пухлыми губками и острым подбородком, одета в белое платье из тонкой материи длиной до щиколоток и красный плащ. Ворот и лиф платья украшены золотыми лентами, а плащ имеет синюю с красным узором подкладку. Волосы богини закрыты золотым головным платком, а ноги обуты в сандалии из тонких ремешков.

Купидон, пухлый мальчик лет четырех, с толстым животиком и ножками, светлыми крыльями и шевелюрой коричневых волос, полностью обнажен. Его глаза завязаны белой повязкой, в руках он держит большой лук с длинной стрелой, а через правой плечо у него перекинут белый ремешок от колчана, полного стрел.

Три Грации, высокие и стройные девушки с приятными лицами, похожими друг на друга (их прототипом считается прекрасная Симонетта Веспуччи), светловолосые, одеты в полупрозрачные, сильно декольтированные, длинные платья. Их ноги босы, а волосы украшают жемчужные диадемы. На груди левой Грации мы видим массивную золотую брошь в форме цветка с драгоценным камнем в центре, а шею правой Грации украшает золотое ожерелье с жемчужным кулоном в форме листа.

Меркурий, стройный, не особенно мускулистый юноша среднего роста, с узким лицом, крупными глазами, низким лбом, пышной шевелюрой кудрявых темно-коричневых волос, крупным носом и острым подбородком, одет в красный плащ на голое тело, перекинутый через правое плечо и закрывающий живот, спину и бедра. На ремешке, перекинутом через правое плечо, висит короткий меч с роскошной золотой рукояткой и в коричневых ножнах. Его голову украшает небольшая шапочка с золотыми крыльями, ноги обуты в крылатые сандалии, больше похожие на невысокие сапожки с отверстиями для пальцев ног, а в правой руке он держит свой крылатый кадуцей.

Зефир, юноша, у которого тело имеет синий цвет, с огромными темными крыльями, страшным лицом, глубоко запавшими глазами, высоким лбом, изборожденным от напряжения глубокими морщинами, длинными темно-коричневыми волосами, толстые пряди которых развеваются на ветру, горбатым носом, раздутыми щеками и маленьким подбородком, одет в синий плащ на голое тело.

Хлорис, высокая молодая девушка с коротковатыми ногами, толстоватыми бедрами и тонкими икрами, приятным лицом и светлыми волосами, одета в почти прозрачное платье. Ее ноги босы, а голова непокрыта. Из ее рта вылетают и падают на землю небольшие фиолетовые цветы.

Флора, старинная итальянская богиня цветов, праздник которой – Флоралия - отмечался с множеством вольностей в поведении, доходивших до распутства. Греческой богиней цветов была Хлорис, жена Зефира, западного весеннего ветра, союз которых породил цветы. Римляне называли ее Флорой. Лукреций в поэме «О природе вещей» повествует о том, как Флора весной последовала за Зефиром, усыпая свой путь цветами. Овидий в «Фастах» повествует о Хлорис, спасавшейся бегством от Зефира. Когда же он завладел ею, с ее губ посыпались цветы, и она превратилась во Флору [19]. На картине Флора предстает высокой и стройной, со слегка выступающим животом, маленькими тонкими ногами и толстоватыми руками, высокой шеей, красивым узким лицом, небольшими голубыми глазами, высоким лбом, светлыми волосами, прямым носом, широким ртом и острым подбородком. Она одета в белое шелковое платье, украшенное цветочным узором. Ее ноги босы, а голову и шею украшают венки из цветов. Цветы также лежат в подобранном подоле ее платья.

Взаимодействие персонажей. Венера в центре картины склонила голову влево, подобрала полу плаща левой рукой, сделала легкий жест в сторону Граций и смотрит на зрителя сверху вниз. Грации слева от нее водят хоровод. Летящий над Венерой Купидон стреляет в Граций из лука. Левее Граций стоит Меркурий, подбоченившись, глядя вверх и протыкая своим кадуцеем небольшое облачко. У правого края картины летящий Зефир с напряженным выражением лица и надутыми щеками хватает за талию Хлорис. Та довольно неуклюже пытается убежать от него, но жесты ее рук и поворот головы скорее говорят о том, что делает она это для кокетства. Из ее рта уже начали сыпаться цветы. Между Венерой и Хлорис величественно шествует Флора, в которую превратилась Хлорис. Она кокетливо смотрит на зрителя и разбрасывает цветы из своего подола.

Пейзаж. Сад Венеры нарисован на фоне безоблачного вечернего неба в виде силуэтов. Поросшая травой площадка, на которой собрались действующие лица, усеяна яркими светлыми цветами. За спинами персонажей видны многочисленные, плотно стоящие южные плодовые деревья с довольно толстыми стволами. У правого края картины рядом с Зефиром деревья гнутся от ветра. В центре, вокруг Венеры стволы и ветви деревьев образуют своего рода арку, проем которой заполнен ажурной листвой южных кустов. Таинственное освещение сцены нарисовано просто поразительно.

Цветовая гамма и композиция. Фон картины образует темная листва деревьев и трава площадки, усеянная светлыми пятнами плодов и цветов, а также контрастирующее с ними светло-синее небо. На этом фоне контрастно выделяются светлые фигуры действующих лиц. Красный цвет плаща Венеры повторяется в цвете плаща Меркурия, цвет белых платьев Граций повторяется в цвете платья Хлорис, оттенки платьев Венеры и Флоры также близки (за исключением цветочного узора на платье Флоры, который отсутствует на платье Венеры). Зефир и его плащ нарисованы оттенками синего и зеленого цветов. В композиции фигура Венеры слегка приподнята

над остальными персонажами и это впечатление усиливает летящий над ней Купидон. Относительно этой центральной оси группы справа и слева от Венеры представляются довольно симметричными (хотя и контрастными по цвету), но фигура Меркурия вносит в горизонтальную композицию дополнительную асимметрию.

88.6.4. «Джованна Торнабуони, Венера и три Грации»

Фреска «Джованна Торнабуони, Венера и три Грации» ([илл. 88.114](#)) размером 211×284 см была написана около 1484 года на вилле Лемми в Кьяссо Мачерелли около Флоренции, которая принадлежала семье Торнабуони. От фресок этой виллы, открытых в 1873 году, сохранились только фрагменты, переведенные на холст и купленные в 1882 году для Лувра в Париже, где они в настоящее время и хранятся. Считается, что фрески были написаны в связи со свадьбой владельца виллы, Лоренцо Торнабуони, с Джованной дель Альбици [23, 24].

Действующие лица. Венера (третья слева), молодая, с красивым чувственным лицом, карими глазами, высоко поднятыми тонкими бровями, чистым лбом, светлыми волосами с вьющимися прядями, греческим профилем и массивным подбородком, одета в белое платье и розовый плащ, обернутый вокруг ее туловища. Ее голова непокрыта, а на ногах надеты черные закрытые сандалии с прорезями для пальцев ног.

Три Грации (по обе стороны от Венеры) похожи на их изображения на предыдущей картине, однако их одежды не столь прозрачны. Лишь на средней Грации платье белого цвета, на самой левой оно зеленое, а на той, что правее Венеры, - оранжевое. Их ноги босы, а головы непокрыты.

Купидон (в правом нижнем углу), чуть старше, чем Купидон на предыдущей картине ([илл. 88.113](#)), с довольно большими серо-зелеными крыльями, толстенький, с очаровательным личиком, маленькими глазками, высоким лобиком, коричневыми, волнистыми волосами, носиком пуговкой и круглыми щечками, одет в светло-коричневый костюмчик. Его ноги босы, а голова непокрыта.

Джованна дель Альбици (левее Купидона), молодая, высокая и стройная, с высокой шеей, не особенно красивым лицом, небольшими голубыми глазами, высоким лбом, светлыми, аккуратно причесанными волосами, прямым носом, небольшим ртом и острым подбородком, одета в длинное коричневое платье, стянутое в талии широким белым поясом. Ее волосы частично закрывает большой белый головной платок, а шею украшает ожерелье из драгоценных камней. В руках она держит сложенное белое покрывало.

Взаимодействие персонажей. Венера, окруженная Грациями, идет к Джованне, которая протягивает ей покрывало. Считается, что таким образом она принимает от Венеры ее дары, однако самих этих даров на фреске не видно. Венера и Грации удивительно элегантны, а выражения их лиц с



Илл. 88.114. Боттичелли. Джованна Торнабуони, Венера и три Грации.

таинственными улыбками полны томной мечтательности. Купидон, несколько выпадающий из этой сцены, что-то ищет на земле.

Интерьер. Действие происходит в просторном помещении с темным полом и белыми стенами. У левого края фрески нарисован зеленый фонтан в виде широкой вазы на толстой ножке. Из отверстий в стенках вазы, окруженных изображениями цветов, текут струи воды (или вина).

Цветовая гамма и композиция. Фреска довольно сильно попорчена и отличается мягким колоритом. Светлые одежды Венеры и ее свиты противопоставлены темной одежде Джованны. Горизонтальная композиция фрески несколько разорвана – группа Венеры отделена промежутком от фигуры Джованны, а та – от фигуры Купидона, которая вносит в композицию дополнительную асимметрию. Сцена дышит праздничным настроением, смешанным с беззаботностью и весельем.

Парная фреска. Еще одна фреска из этого цикла ([илл. 88.115](#)) размером 238×284 см представляет Лоренцо Торнабуони, жениха Джованны и заказчика фресок, держащего за руку свою невесту уже в другом одеянии, в окружении аллегорических фигур семи свободных искусств – Грамматики, держащей белый свиток, Логике, держащей в руках скорпиона, Риторике, у ног которой лежит книга, Геометрии, сидящей на возвышении, Арифметике, Астрономии и Музыки, сидящих спиной к зрителю. Более темный, чем у предыдущей, колорит фрески придает ей особую таинственность.

88.6.5. «Афина и Кентавр»

Картина «Афина и Кентавр» ([илл. 88.116](#)) размером 205×147.5 см, созданная около 1482 года по заказу Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, как и картины «Весна» и «Рождение Венеры», для виллы Каstellо, хранится в галерее Уффици во Флоренции. В инвентарном списке имущества Лоренцо ди Пьерфранческо за 1499 год, обнаруженном не раньше 1975 года, эта картина висела над дверью в той же самой комнате виллы, что и картина «Весна» ([илл. 88.113](#)) [26, 66].

Действующие лица. Афина Паллада, молодая, высокая и стройная, с длинной шеей и красивым томным лицом, крупными серыми глазами, черными бровями, невысоким лбом, распущенными, длинными до пояса, волнистыми, каштановыми волосами, чуть вздернутым носом, нежным ртом и округлым подбородком, одета в прозрачное платье, сквозь которое видны ее полные груди с крупными сосками, и черный плащ, обмотанный вокруг ее туловища. Платье украшено эмблемами дома Медичи. Ее волосы, руки и грудь обвиты ветвями оливы – символа мудрости, а ноги обуты в розовые закрытые сандалии с прорезями для пальцев ног. Левой рукой она придерживает высокую алебарду, указывающую, что она является не только богиней мудрости, но и войны за правду.

Кентавр, получеловек–полузверь, который для гуманистов, современников Боттичелли, олицетворял низменную, часто животную природу и противопоставлялся высшей мудрости, предстает коричневой



Илл. 88.115. Боттичелли. Лоренцо Торнабуони перед аллегорическими фигурами семи свободных искусств.



Илл. 88.116. Боттичелли. Афина и Кентавр.

полулошадью, у которой шея заменена торсом мужчины. Шкура лошади нарисована с большим мастерством, но, из-за небольшого пространства картины, ноги выглядят довольно неуклюже. Обнаженный человеческий торс изображен довольно мускулистым, лицо же Кентавра имеет грубоватые, простые черты, глубоко запавшие глаза, морщинистый лоб, густые коричневые волосы и длинную бороду, словно перебитый нос и толстые губы. Слева на красном ремешке у него висит колчан со стрелами, а в правой руке он держит большой лук.

Взаимодействие персонажей. Афина с бесстрастным выражением лица (как и подобает богине мудрости) и не глядя на Кентавра, правой рукой взяла его за волосы. Через свое прикосновение она передает ему знание, которое не только делает из него человека, но и рождает в нем сознание и моральное чувство. Это новое ощущение вызывает у Кентавра внутреннее бореие – он склонил голову набок и повернул ее к богине, лицо его выражает страдание. Поднятая левая рука застыла в прерванном жесте. Эту картину можно рассматривать как символическое изображение превращения животного в человека.

Пейзаж. Кентавр и Афина стоят на ровной площадке, поросшей короткой зеленой травой, у скалы из слоистого известняка, нависающей над их головами. Площадка уходит вглубь сцены и заканчивается полуразрушенным деревенским забором. За ним виден берег озера, по которому плывет корабль с высокой мачтой и треугольным парусом. Пологие холмистые зеленые берега озера растворяются в дымке у линии горизонта. Небо безоблачно.

Цветовая гамма и композиция. Относительно темные фигуры действующих лиц хорошо выделяются на более светлом фоне пейзажа и приближены к зрителю. Цвет волос Афины повторяется в цвете волос и бороды Кентавра и его шкуры. Величественная фигура богини словно прижала мощного Кентавра к скале, а он не имеет сил сопротивляться ей. Доминирующая над всем скала вносит дополнительную асимметрию в композицию. Жест правой руки Афины и наклон головы Кентавра напоминают жесты Христа и Девы Марии на картинах, где Он коронует ее. Возможно эта инверсия (женщина дарует мужчине мудрость) для художника и его заказчика не была случайной. Сохранился эскиз фигуры Паллады ([илл. 88.117](#)) для этой картины.

88.6.6. «История Лукреции»

Картина «История Лукреции» ([илл. 88.118](#)) размером 84×180 см, согласно Вазари, была одной из нескольких, заказанных около 1496 года Гуидантонио Веспуччи для одной из комнат в собственном доме. Картина была создана в 1496-1504 годах. Ныне она хранится в музее Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне [66].



Илл. 88. 117. Боттичелли. Паллада. Рисунок.



Илл. 88.118. Боттичелли. История Лукреции.

Литературная программа и ее воплощение. История Лукреции рассказана Овидием в «Фастах» и Титом Ливием в его «Истории». В легендарной истории Древнего Рима Лукреция была добродетельной женщиной, женой одного патриция. Она была обесчещена Секстом, сыном тирана Тарквиния Гордого. Он явился к ней, когда она была одна у себя в комнате, и потребовал, чтобы она отдалась ему, угрожая в противном случае убить ее, перерезать горло слуге и положить его тело рядом с нею, чтобы все думали, что она убита в грязном прелюбодеянии со слугой. Перед лицом этой опасности она уступила, но затем, призвав письмом своих отца и мужа, покончила с собой. Этот эпизод явился поводом для восстания под предводительством Брута, племянника Тарквиния, в результате чего последний вместе со всей своей семьей вынужден был бежать [19]. Как и другие произведения, в которых художник хотел показать развитие истории во времени, эта картина состоит из трех эпизодов, написанных в общем городском пейзаже.

В дверном проеме левого здания нарисована сцена «Похищения Лукреции». Секст, в стальных доспехах и шлеме, желтой тунике поверх доспехов и красном плаще, черных штанах и сапогах, угрожает Лукреции, схватив ее за полу плаща и держа в правой руке длинный кинжал. Та, в черном платье и красном плаще, развевающимся белом головном платке, отбивается от него обеими руками. Ее лицо искажено страхом и отчаянием.

В правом портике Лукреция рассказывает своим близким о том, что с ней произошло. Она еле стоит на ногах, склонившись в отчаянии перед родными. Ее руки безжизненно повисли. Четверо мужчин, трое из которых в панцирях, а один – в гражданской одежде, современной художнику, стараются поддержать ее, некоторые в ужасе воздевают руки к небу.

В центре на переднем плане в гробу лежит мертвая Лукреция с кинжалом, вонзенным в грудь. Стоящий на пьедестале колонны Брут призывает граждан к восстанию. Римляне, вооружившись по его призыву, избивают мечами сторонников Тарквиния Гордого. Во всех трех сценах жесты, позы и переплетения фигур необычайно выразительны.

Городской пейзаж. Действие происходит в Риме, чьи грандиозные строения затмевают человеческие страсти. В центре, за спиной Брута находится высокая колонна со статуей Аполлона. За колонной возвышается громада триумфальной арки, украшенной коринфскими колоннами, статуями и барельефами. Здания по обе стороны от нее нарисованы в строгой перспективе. Задний план представляет пригороды Рима, переходящие в сельский пейзаж.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины построена на противопоставлении темных человеческих фигур более светлому цвету зданий и синему небу. Картина наполнена светом и воздухом. В симметричной композиции величие и размеры зданий подавляют сюжетную сторону картины. Здесь впервые Боттичелли выступает как такой мастер изображения архитектуры, который затмевает себя как мастера

изображения человеческих эмоций. Гравюру на этот сюжет исполнил Маркантонио Раймонди ([илл. 84.36](#)).

История Виргинии. В определенном смысле параллельной к картине ([илл. 88.118](#)) является картина Боттичелли «История Виргинии» ([илл. 88.119](#)) размером 85×165 см, созданная в 1496-1504 годах и хранящаяся в Академии Каррара в Бергамо. Первоначально обе картины висели в одной комнате. История Виргинии рассказана Титом Ливием и Валерием Максимом. В основе лежит эпизод легендарной истории Древнего Рима, связанный со злодейским преступлением коррумпированного судьи. Аппий Клавдий, децемвир, один из коллегии десяти законодателей, деятельность которого относится к V веку до новой эры, воспылил тайной страстью к дочери уважаемого центуриона. Он задумал хитростью овладеть ею и сговорился с одним из тех, кто от него зависел, что тот заявит, будто девушка эта ранее была его рабыней, и приведет обвиняемую к Аппию, который вынесет приговор в пользу своего сообщника. Но прежде чем ее увели, явившийся отец девушки схватил в лавке мясника нож и заколол ее [19]. Фоном для этой картины является мрачное античное здание суда, где на возвышении в центре апсиды сидит Аппий в судейском кресле. По бокам нарисованы барельефы, изображающие сцены из Римской истории. К обилию людей в эмоциональных позах художник добавил и обилие коней, нарисованных не самым лучшим образом. Темный фон картины усиливает гнетущее настроение от этой страшной истории.

88.7. Аллегии

В этом параграфе обсуждаются произведения художника, написанные на аллегорические сюжеты – персонификацию одной из Добродетелей и сложный многофигурный сюжет.

88.7.1. «Храбрость»

История картины. Картина «Храбрость» ([илл. 88.120](#)) размером 167×87 см, созданная около 1470 года, была частью аллегорической серии добродетелей, выполненной по заказу Томмазо Содерини для влиятельного цеха Арте делла Мерчанция. Это одна из наиболее ранних документированных работ Боттичелли, которая, к тому же, предназначалась для зала флорентийского суда Палаццо делла Мерчанция. Выполнив столь престижный заказ, он вошел в узкий круг ведущих художников флорентийской школы. Вся серия состояла из семи картин, - двух, заказанных Боттичелли, и пяти – Пьетро Поллайоло, одному из двух братьев, чья мастерская считалась лучшей школой живописи во Флоренции. Первоначально все семь фигур были поручены Пьетро Поллайоло, который был против передачи двух из них Боттичелли, так что в результате последним была исполнена только «Храбрость». При работе над этим заказом художник должен был придерживаться общей для всего цикла



Илл. 88.119. Боттичелли. История Виргинии.



Илл. 88.120. Боттичелли. Храбрость.

композиционной схемы: аллегорические женские фигуры должны были восседать на тронах сложной конфигурации, отличаясь лишь атрибутами и деталями богатых одеяний. Вся серия ныне хранится в галерее Уффици во Флоренции. Читатель может сравнить эту работу Боттичелли с другими работами серии на [илл. 56.23-56.25](#), исполненными Пьетро Поллайоло [43, 66].

Персонификация Храбрости. Храбрость – одна из четырех «главных добродетелей», означающая мужество, стойкость и, помимо силы духа, также физическую силу [19]. На картине она предстает девушкой, несомненно, похожей на Юдифь на [илл. 88.61](#). До пояса она облачена в вороненные рыцарские доспехи, надетые поверх белого платья с широкой юбкой в складках. На ее левом плече и коленях лежит красный плащ с черной подкладкой. Красивая прическа ее каштановых волос стянута диадемой с жемчугами. Ноги обуты в закрытые сандалии с прорезями для пальцев ног. В руках она держит стальной жезл. Ее голова чуть наклонена к левому плечу, а взгляд устремлен вниз и к правому краю картины, лицо задумчиво. Она оперлась левым локтем о подлокотник и выставила левую ногу немного вперед. Ее поза очень свободна и соответствует не столько храбрости, сколько задумчивости.

Интерьер. Девушка сидит в кресле с золочеными подлокотниками, на которых изображен растительный узор. Над ее головой поднимается полукруглая арка, также украшенная золотом, а ее ноги стоят на светлой деревянной подставке.

Цветовая гамма и композиция. На голубом фоне картины выделяются красный плащ, а также золотая арка над головой и желтая подставка для ног, причем две последние определенным образом противопоставлены друг другу. Асимметрию в эту вертикальную композицию вносят поворот головы, различное положение рук и ног, а также жезл, пересекающий фигуру девушки под углом.

Сравнение с другими аллегориями. Примерами аллегорий могут служить миниатюра Франческо ди Джорджо Мартини ([илл. 80.2](#)), гравюры Маркантонио Раймонди ([илл. 84.47](#)) и Михаэля Вольгемута ([илл. 84.80](#)), а также рисунки Бернгарда Стригеля ([илл. 84.221](#)) и самого Боттичелли ([илл. 88.121-88.122](#)).

Ганс Мемлинг создал аллегорическую персонификацию Суеты ([илл. 88.123](#)), являющуюся центральной частью размером 22×14 см триптиха ([илл. 81.161](#)), в виде обнаженной девушки, смотрящейся в зеркало, на фоне сельского пейзажа и трех собак. На заднем плане мы впервые видим водяную мельницу. Другая его аллегория ([илл. 88.124](#)) размером 38.3×31.9 см из музея Жакмар-Андре в Париже, созданная в 1479-1480 годах, более таинственна.

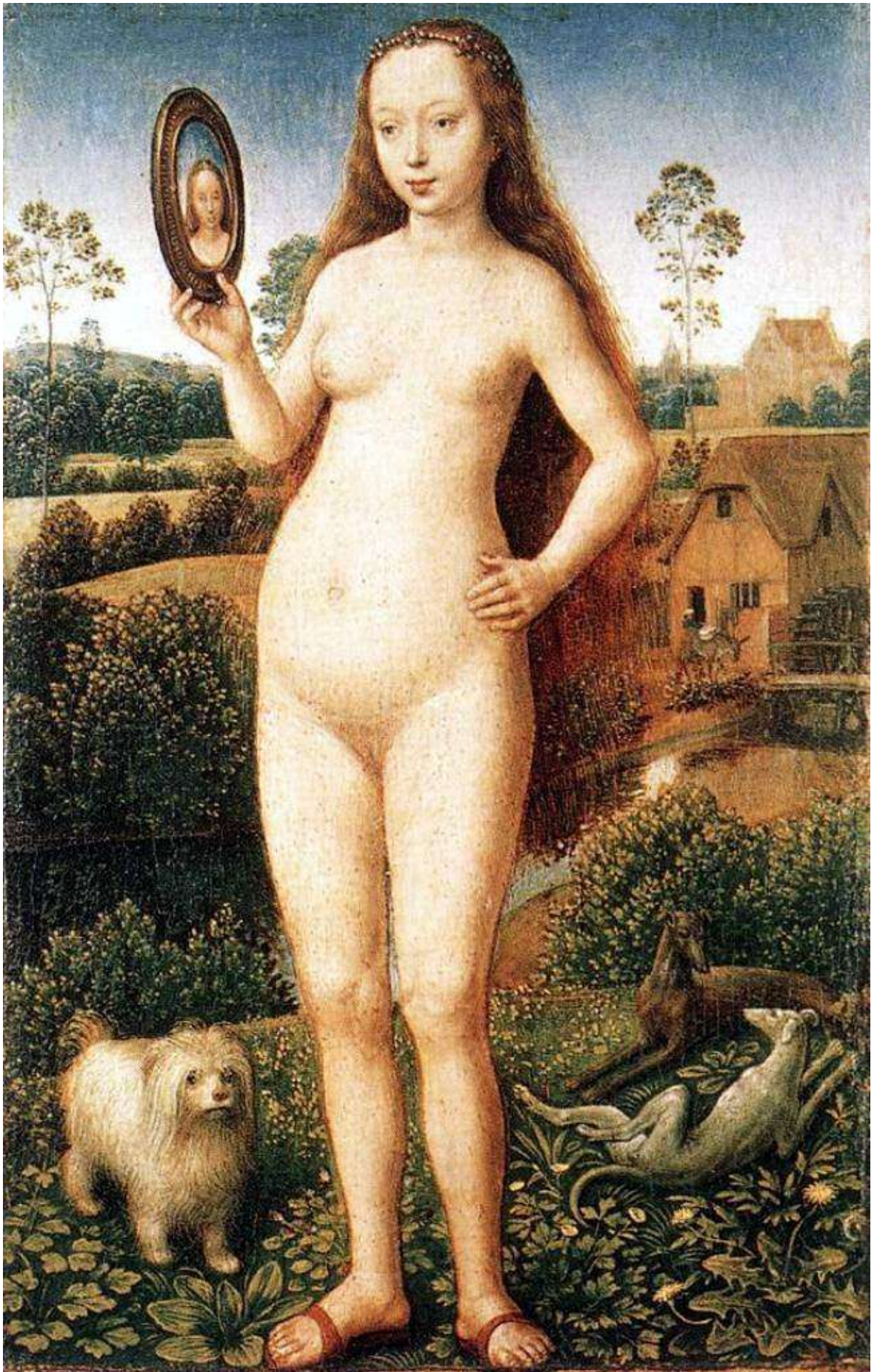
Аллегорию войны создал Урс Граф ([илл. 84.170](#)), связав ее с древнегерманским эпосом.



Илл. 88.121. Боттичелли. Аллегория изобилия. Рисунок.



Илл. 88.122. Боттичелли. Аллегория Веры. Рисунок.



Илл. 88.123. Ганс Мемлинг. Суета.



Илл. 88.124. Ганс Мемлинг. Аллегория с Богородицею.

88.7.2. «Клевета»

Картина «Клевета» ([илл. 88.125](#)) размером 62×91 см, созданная в 1494-1495 годах и, согласно Вазари, подаренная художником своему другу Антонио Сеньи, хранится в галерее Уффици во Флоренции [66].

Литературная программа. Сюжет был позаимствован из утраченной картины древнегреческого художника Апеллеса, известной благодаря описанию римского автора Лукиана. История началась с того, что живописец-соперник обвинил Апеллеса в неверности его покровителю, царю Египта Птолемею IV Филопатору. Отвергая обвинение, Апеллес написал аллегорическую картину под названием «Клевета», которую и описал Лукиан; сама картина, как и другие работы Апеллеса, не сохранилась. Художников вдохновляла идея воссоздать оригинальную картину по описанию, оставленному Лукианом, что было в русле общего движения по возрождению классической античности. Картина Боттичелли является первой и наиболее известной из этих попыток [19, 66]. Рисунок на этот же сюжет исполнен Андреа Мантеней ([илл. 70.91](#)).

Действующие лица. Согласно Лукиану, «справа сидит человек с огромными, как у Мидаса, ушами», изображенными в виде ослиных и символизирующими его глупость. Это царь, предстающий в образе молодого мужчины с красивым лицом, одетого в коричневую мантию и красный плащ. Его голова увенчана золотой короной, а ноги обуты в желтые башмаки.

«Рядом с ним две женщины – Невежество и Подозрительность». У обеих красивые лица, Невежество с длинными светлыми распущенными волосами, а Подозрительность с модной прической, а одеты они в длинные темные платья.

«Приближается Клевета. Она изображена в виде красивой женщины, вне себя от страсти, готовой разразиться безумием и гневом. В левой руке она держит факел, а правой тащит за волосы молодого человека (персонифицирующего ложно обвиненную Невинность) – он простер руки к небесам и призывает богов в свидетели». Клевета, с узким лицом и светлыми волосами, расчесанными на прямой пробор, одета в белое платье и голубой плащ. Огонь на ее длинном факеле нарисован довольно примитивно. Невинность, с безбородым несчастным лицом почти полностью обнажена – лишь его бедра прикрыты фиолетовой повязкой.

Перед царем впереди Клеветы стоит Зависть – фигура «изможденная и отвратительная, с пристальным пронзительным взглядом, высохшая как при болезни». Мужчина средних лет, с темно-коричневыми длинными спутанными волосами и бородой, Зависть облачена в довольно короткие рваные темно-коричневые одежды, а на ее голове надет такого же цвета клубок.

По обе стороны от Клеветы находятся Коварство и Обман, изображенные в виде красивых девушек. Коварство одето в коричневое платье, а Обман – в желтое и розовый плащ.



Илл. 88.125. Боттичелли. Клевета.

Левее Обмана находится «женщина в глубоком трауре, на ней черная, изодранная в клочья одежда». Это Раскаяние, «плачущее и полное смущения». Старая женщина невысокого роста, с морщинистым лицом, одета в сиреневое рваное длинное платье и черную рваную накидку. Наконец, у левого края картины находится Правда – высокая стройная полностью обнаженная девушка, с небольшими грудями, узким лицом и длинными светлыми волосами. У всех фигур, кроме царя, ноги босы.

Взаимодействие персонажей. Царь, сидящий на троне, наклонился вперед и протянул правую руку навстречу Клевете. Стоящие по обе стороны от него Невежество и Подозрительность держат в руках его ослиные уши и нашептывают в них дьявольский совет. К царскому трону Клевету подводит Зависть, протянувшая к царю левую руку. Лицо Клеветы совершенно бесстрастно. Невинность сидит на полу, сложив руки перед собой, и молится богам. Обман позади Клеветы вплетает ей в волосы цветы, а Коварство, догоняя ее, украшает ей платье цветами, чтобы сделать ее более привлекательной в глазах царя. Раскаяние обращается к Правде, указующей на небо. Но последние две фигуры пришли слишком поздно, чтобы спасти Невинность.

Интерьер. Действие происходит в интерьере царского дворца. Высокие колонны, прямоугольные в сечении, поддерживают массивные арки. Проходы между колоннами ведут прямо на улицу, но художник не стал рисовать пейзаж за пределами дворца, ограничившись лишь серой полосой на заднем плане и безоблачным небом. В нишах колонн расположены античные статуи, а их поверхности и поверхности арок украшены скульптурными барельефами. Трон царя стоит на белом мраморном возвышении у правой стены, к нему сбоку ведут несколько ступенек. Пол зала покрыт красной материей, а от подножия трона спускается малиновая ковровая дорожка с золотым орнаментом по краям.

Цветовая гамма и композиция. На светлом фоне зала, заполненного к тому же скульптурными фигурами, действующие лица выделяются не особенно контрастно. Исключение составляют темные фигуры Зависти и, особенно, Раскаяния. Фигуры Правды, напоминающей античную статую, и Раскаяния, напоминающей монахиню или ведьму, оделены от остальной группы, которая, в свою очередь, разделена на две подгруппы. Первую из них образуют царь, Невежество и Подозрительность, а вторую – Зависть, Клевета, Коварство, Обман и Невинность. Руки царя и Зависти, протянутые навстречу друг другу, связывают эти две подгруппы. Эмоциональные позы, движения и жесты сплетают фигуры в этих подгруппах в два клубка. Мораль этой картины весьма страшна – любой царь глуп и всегда готов принять Клевету, а его советниками выступают Невежество и Подозрительность; Зависть также всегда найдет к нему путь и приведет к нему Клевету, которая отдаст во власть судьи Невинность, в чем ей будут помогать Коварство и Обман; Раскаяние всегда бывает поздним, а Правда обычно плетется в хвосте и никуда не успевает, руководствуясь высокими моральными принципами и

апеллируя к небу, которое обычно молчит. Картина не внушает излишнего оптимизма.

Многофигурную скульптурную аллегория Раздора создал Франческо ди Джорджо Мартини ([илл. 80.16](#)).

88.8. «Отверженная»

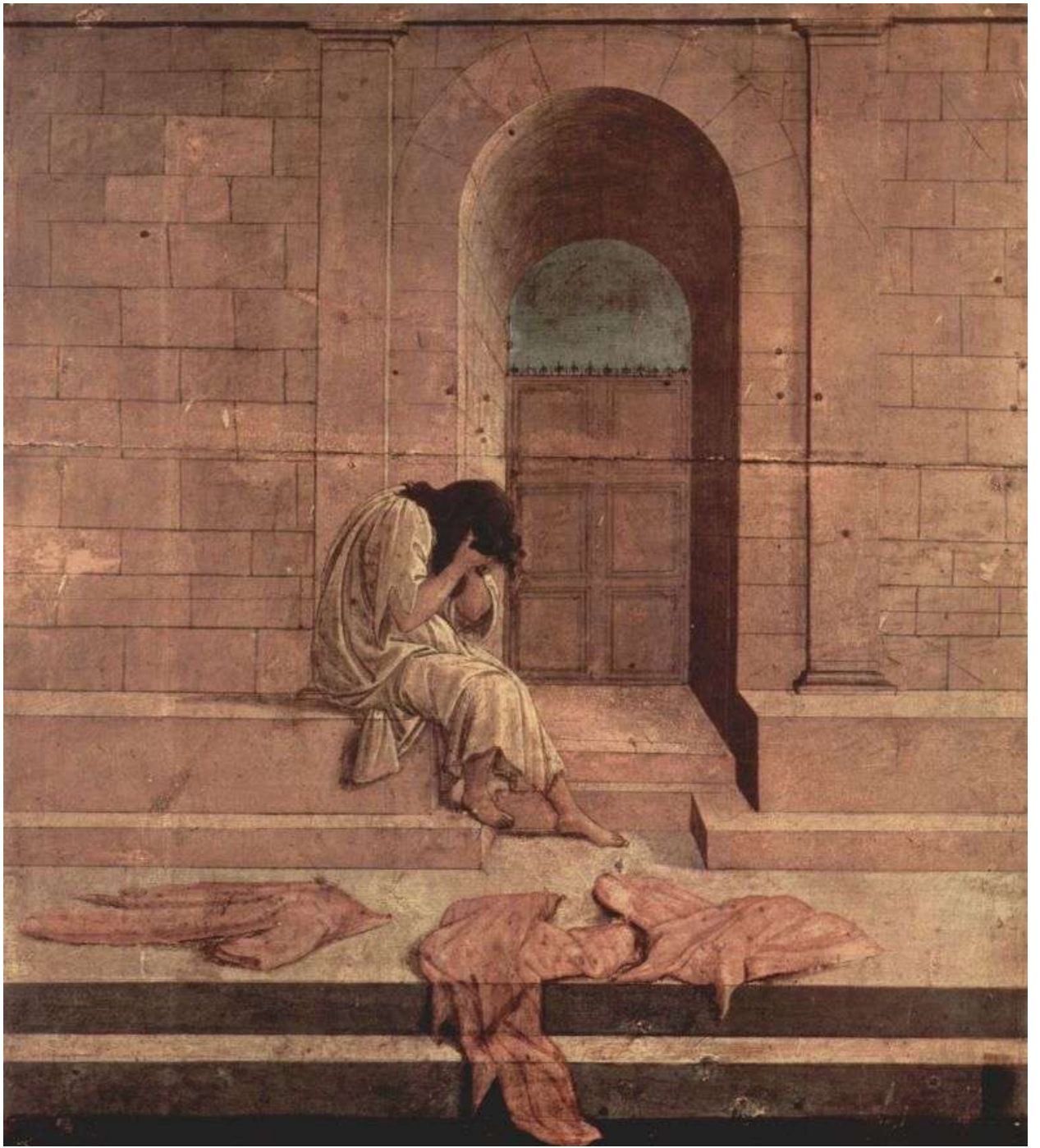
Картина «Отверженная» ([илл. 88.126](#)) размером 47×41 см, исполненная около 1495 года, хранится в собрании Роспильози в галерее Паллавичини в Риме. Традиционное название картины условно, поэтому определенные трудности возникают при определении ее жанра. Другое ее возможное название - «Аллегория добродетели» [37].

Фигура Добродетели нарисована так, что не видно ее лица. Можно лишь сказать, что это – молодая женщина с густыми черными вьющимися волосами, разметавшимися по ее плечам. Она одета в длинное свободное белое платье, складки которого нарисованы очень тщательно. Ее ноги босы, голова непокрыта, а поза выражает крайнюю степень отчаяния. Сидя на ступеньках, она закрыла лицо руками, а ее тело сотрясают рыдания. Мастерство, с которым все это нарисовано, просто невероятно.

Девушка сидит у подножия коричневой каменной стены, сложенной из крупных блоков. Между двумя капителями в форме простых плоских колонн расположен вход с арочным верхом. Коричневая деревянная дверь, не достающая до начала арки, заперта. По верхнему краю двери расположен металлический узор, концы которого направлены вверх, что не оставляет сомнений в его предназначении – он не позволяет перелезть через эту дверь. Дверь углублена вровень с задней стороной стены. Перед стеной сделан парапет в виде двух каменных ступеней, на которых и сидит девушка, ближе к зрителю вдоль стены идет каменная площадка, спускающаяся к зрителю еще двумя ступеньками. Стена и запертая дверь являются трагическим символом непреодолимого барьера между Добродетелью и человечеством.

На ступеньках и площадке разбросаны смятые светлые одежды. Можно предположить, что девушку вышвырнули за дверь, а вслед за ней выбросили ее одежды. Валяющиеся в беспорядке они лишь усиливают гнетущее впечатление, производимое трагической позой девушки, запертой дверью и глухой стеной.

Бедный коричневый колорит картины усиливает мрачное впечатление от нее. С этим фоном лишь слегка контрастирует синий кусок мрачного неба в проеме арки над дверью. Добродетель расположена слева от двери и этим создает определенную асимметрию композиции. Однако и дверь смещена к правому краю, что несколько уравнивает эту асимметрию. В изображении человеческого отчаяния художник достиг здесь удивительных высот.



Илл. 88.126. Боттичелли. Отверженная.

88.9. Светские портреты

В этом параграфе обсуждаются некоторые светские портреты, мужские и женские, представителей прежних эпох и современников художника.

88.9.1. «Портрет Данте»

«Портрет Данте» ([илл. 88.127](#)) размером 54.7×47.5 см, созданный около 1495 года, хранится в частной коллекции. Это один из нескольких портретов, относительно которых авторство Боттичелли подвергается сомнению. Портрет относят к наследию художника из-за его восхищения великим поэтом и того факта, что Боттичелли выполнил ряд великолепных иллюстраций к «Божественной Комедии», преимущественно к «Раю» и «Аду». Считается также, что он разделял и радикальные политические взгляды Данте. Картина могла быть написана на основе других портретов или медалей, вышедших из мастерской Боттичелли. Ситуация для специалистов представляется еще более запутанной из-за существования нескольких вариантов портрета Данте, часть которых была написана в XIX столетии, после нового открытия Боттичелли [66].

Портрет очень прост и довольно традиционен. Поэт изображен по пояс в профиль на светлом фоне. Характерны его сильная шея и загорелое, бритое, очень выразительное лицо, крупные, черные, глубоко посаженные глаза, широкие темные дугообразные брови, чистый высокий лоб, нос с горбинкой и свисающим кончиком, выступающие скулы, обозначенные тенями, резкая носогубная складка, бесформенный рот с опущенными кончиками губ и острый подбородок. Выражение его лица, словно высеченного из камня, совершенно бесстрастно.

Данте одет в красный кафтан со складками на груди, стоячим воротником и узким белым подворотничком – тип одежды, который мы встречали на ранних нидерландских портретах. Его темно-коричневые волосы закрыты облегающей красной шапочкой, конец которой уходит ему за спину. По бокам шапочки видны недлинные белые завязки, а поверх нее надет лавровый венок, листья которого нарисованы очень крупными и черными.

Фигура поэта сдвинута к правому краю. Она резко выделяется на светлом фоне, а цветовая гамма портрета дополняет ощущение спокойствия и величия.

Сравнение с портретом Данте работы Андреа дель Кастаньо. Этот портрет можно сравнить с портретом Данте работы Андреа дель Кастаньо ([илл. 52.34](#)), где поэт изображен в полный рост и в полупрофиль. На портрете работы Боттичелли лицо Данте более выразительно и величественно, у Андреа же более человечно и не столь возвышенно. Одежда поэта на обоих портретах примерно одинакова, но в работе Андреа лавровый венок на шапке заменен серой меховой оторочкой, а тесемки завязаны под подбородком, причем так, что видны его крупные уши. Фон портрета у Андреа темный,



Илл. 88.127. Боттичелли. Портрет Данте.

нарисованный под мраморную нишу, из которой фигура поэта выступает, а не контрастирует с ней. Подводя итоги этого сравнения можно сказать, что Андреа пытался создать образ Данте-человека, не забывая при этом, что тот был поэтом, Боттичелли же создал канонический образ великого поэта, не особенно интересуясь, каким человеком он был.

88.9.2. «Портрет Джулиано Медичи»

«Портрет Джулиано Медичи» ([илл. 88.128](#)) размером 60×39 см, исполненный около 1478 года, хранится в Академии Каррара в Бергамо. Историки искусства сомневаются, действительно ли этот портрет изображает Джулиано, убитого во время нападения участников заговора Пацци на братьев Медичи во время пасхальной мессы в соборе Санта-Мария дель Фьоре 26 апреля 1478 года. Профиль считается не похожим ни на портрет Джулиано, включенный в заказанное дель Лама «Поклонение волхвов» ([илл. 88.77](#)), ни на его посмертную медаль. Тем не менее, молва всегда считала эту картину именно портретом Джулиано; существует даже несколько ее копий, которые одни специалисты считают исполненными самим Боттичелли для друзей Джулиано, а другие – относящимися к девятнадцатому веку, которые также рассматриваются как изображения князя. Молва говорит о любви Джулиано к Симонетте Веспуччи, жене его друга, однако здесь может подразумеваться идеализированная любовь, подобная страсти Данте к Беатриче или Петрарки к Лауре [66].

Джулиано Медичи, второй сын Пьетро Медичи и его жены Лукреции Торнабуони, родился 25 марта 1453 года во Флоренции. Он был соправителем Флоренции своего старшего брата Лоренцо Великолепного. Похоронен в Капелле Медичи базилики Сан-Лоренцо во Флоренции рядом со своим братом Лоренцо [13].

На портрете Джулиано нарисован почти в профиль. Его внешность очень выразительна и характерна – широкие плечи, толстая шея, запоминающееся бритое лицо, глаза немного навывкате, нервные брови, невысокий лоб со складкой на переносице, окруженный черными, аккуратно причесанными кудрями, нарисованными почти без теней, орлиный нос со свисающим кончиком, глубокая складка около губ и массивный подбородок с выдвинутой вперед нижней губой.

Поверх темного камзола со стоячим воротником и белым подворотничком, на нем надета красная мантия, отороченная коричневым мехом. Складки его одежды нарисованы очень тщательно.

Гордая осанка и надменное выражение лица говорят о самолюбовании и желании постоянно придерживаться на людях определенного образа. Можно предположить, что он находился в непростых отношениях с окружающими, даже близкими. Его лицо написано в довольно сложном ракурсе и кажется не вполне соответствующим положению туловища и шеи.



Илл. 88.128. Боттичелли. Портрет Джулиано Медичи.

Фоном для портрета является коричневая стена с прямоугольным окном без рамы, на которое проецируется лицо модели. В окне нарисовано сероватое безоблачное небо.

Темная одежда гармонирует с черными волосами портретируемого, внимание же зрителя притягивает необычное лицо Джулиано, находящееся между ними. Этому способствует и светлое окно на заднем плане, заключающее лицо в дополнительную раму.

Сравнение с другими портретами известных моделей работы Боттичелли. На копии этого портрета из Картинной галереи Берлина ([илл. 88.129](#)) размером 57×39 см, исполненной около 1478 года, пряди волос Джулиано прорисованы довольно тщательно, лицо стало более нежным, вместо коричневого меха по краям мантии нарисован синий кант, окна нет и в помине, а фон является серо-синим. В варианте же из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 88.130](#)) размером 75.6×52.6 см, созданном в 1476-1477 годах, на заднем плане вместо окна нарисована коричневая деревянная дверь, левая створка которой открыта. Стены вокруг двери имеют серо-синий цвет. На переднем плане, на парапете слева сидит большая коричневая птица с хохолком и белым брюшком. Вариант из коллекции Креспи ([илл. 88.131](#)) размером 54.5×36.5 см при нейтральном сером фоне отличается особой тонкостью лица и черными одеждами модели.

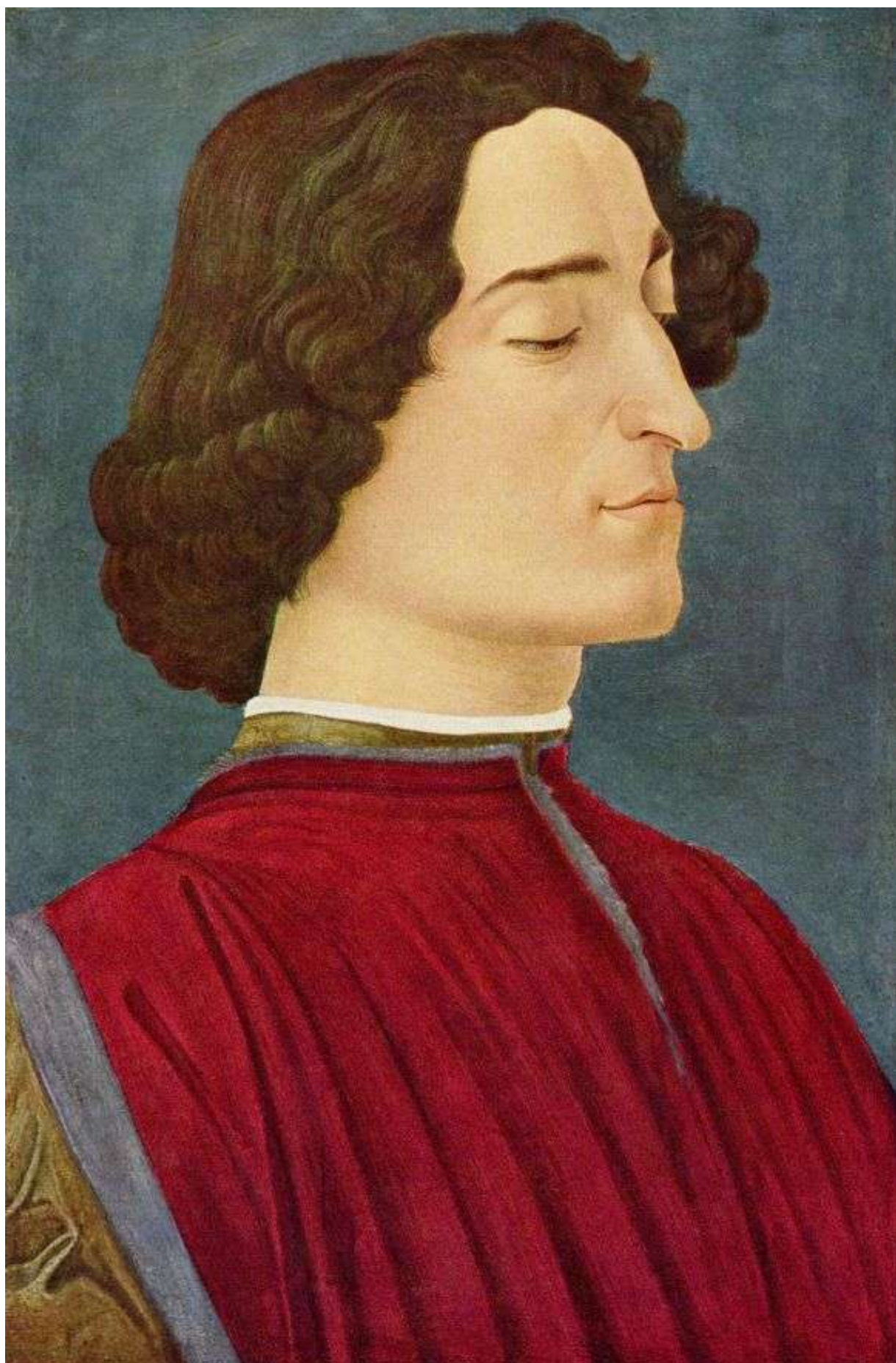
Из портретов работы Боттичелли, для которых известны имена портретируемых, отметим «Портрет Лоренцо ди Сер Пьетро Лоренци» ([илл. 88.132](#)) размером 50×36.5 см, созданный в 1490-1495 годах и хранящийся в Музее искусств в Филадельфии. Лоренцо ди Сер Пьетро Лоренци был профессором философии и медицины в Пизе, достигшим известности в конце XV века. Однако его смерть была нехарактерной для философа - он бросился в колодец от отчаяния в связи с невозможностью собрать деньги для покупки дома во Флоренции.

88.9.3. «Мужской портрет»

«Мужской портрет» ([илл. 88.133](#)) размером 57×39 см, исполненный в 1490-х годах, хранится в Лувре в Париже, куда он поступил в 1888 году [24].

Молодой человек нарисован почти лицом к зрителю. У него бледное застенчивое безбородое лицо, мечтательные темные глаза, устремленные на зрителя, широкие слегка изломанные черные брови, невысокий лоб, густые темно-коричневые волнистые волосы, вздернутый нос, пухлые губы и массивный подбородок с ямочкой. В его взгляде есть что-то печальное, словно он боится, что его кто-то обидит, но старается скрыть свою неуверенность.

Темная одежда мужчины гармонирует с его внешностью. Его черный костюм со стоячим воротником и белым подворотничком соответствует цвету его глаз. Простая черная шапочка стягивает его пышные волосы.



Илл. 88.129. Боттичелли. Портрет Джулиано Медичи.



Илл. 88.130. Боттичелли. Портрет Джулиано Медичи.



Илл. 88.131. Боттичелли. Портрет Джулиано Медичи.



Илл. 88.132. Боттичелли. Портрет Лоренцо ди Сер Пьетро Лоренци.



Илл. 88.133. Боттичелли. Мужской портрет.

Фон портрета чуть темнее цвета лица модели. Юноша оперся спиной на каменную раму неглубокой ниши и столь пристально изучает зрителя, что последний должен обязательно задержаться у картины, завороченный этим лицом, немного не от мира сего.

Сравнение с другими мужскими портретами. Полной противоположностью к этому портрету может служить картина Альвизе Виварини ([илл. 88.134](#)) размером 62×47 см, исполненная в 1497 году и хранящаяся в Национальной галерее Лондона, на которой изображен толстый средних лет венецианец на темном фоне, стоящий у парапета. «Мужской портрет» ([илл. 88.135](#)) размером 34×29.5 см, созданный около 1495 года и хранящийся в Национальной галерее искусств в Вашингтоне, отдаленно напоминает портреты Антонелло да Мессины.

Еще один «Мужской портрет» работы Боттичелли ([илл. 88.136](#)) размером 49×35 см, созданный около 1490 года, хранится в частной коллекции. На нем более взрослая и довольно мрачная модель, одетая во все черное, строго смотрит на зрителя. Согласно Беренсону на портрете изображен поэт Микеле Марулло Тарканиот. Он был гостем семейства Медичи между 1489 и 1495 годами. Позднее, в 1496 году он вернулся во Флоренцию и женился на поэтессе Алессандре Скала. Портрет находится в довольно плохом состоянии.

88.9.4. «Портрет мужчины с медалью»

«Портрет мужчины с медалью» ([илл. 88.137](#)) размером 57.5×44 см, созданный около 1474 года, хранится в галерее Уффици во Флоренции, куда он поступил из наследия кардинала Карло де Медичи. По предположению исследователей это портрет коллеги брата художника Бертольдо ди Джованни. Медаль с профилем Козимо Медичи Старшего представляет собой сделанную из гипса и позолоченную копию медали, отлитой в честь Козимо около 1465 года. Во время подготовки доски для живописи на ней был оставлен круглый выступ, на который и была наложена гипсовая форма [26, 66].

Молодой человек нарисован почти лицом к зрителю. У него крепкая шея, узкое безбородое лицо, большие светлые глаза, почти прямые брови, низкий лоб, закрытый челкой, длинные до плеч, очень пышные, волнистые, коричневые волосы, крупный нос, полные губы и массивный подбородок с ямочкой. Стоячий воротник его темно-синей бархатной одежды завязан толстым черным шнурком, причем в этом месте выглядывает его белое нижнее белье. Его волосы стянуты простой красной шапочкой. На мизинце его левой руки надето толстое красное кольцо. Обеими руками он держит свою медаль, демонстрируя ее зрителю, на которого устремлены его глаза.

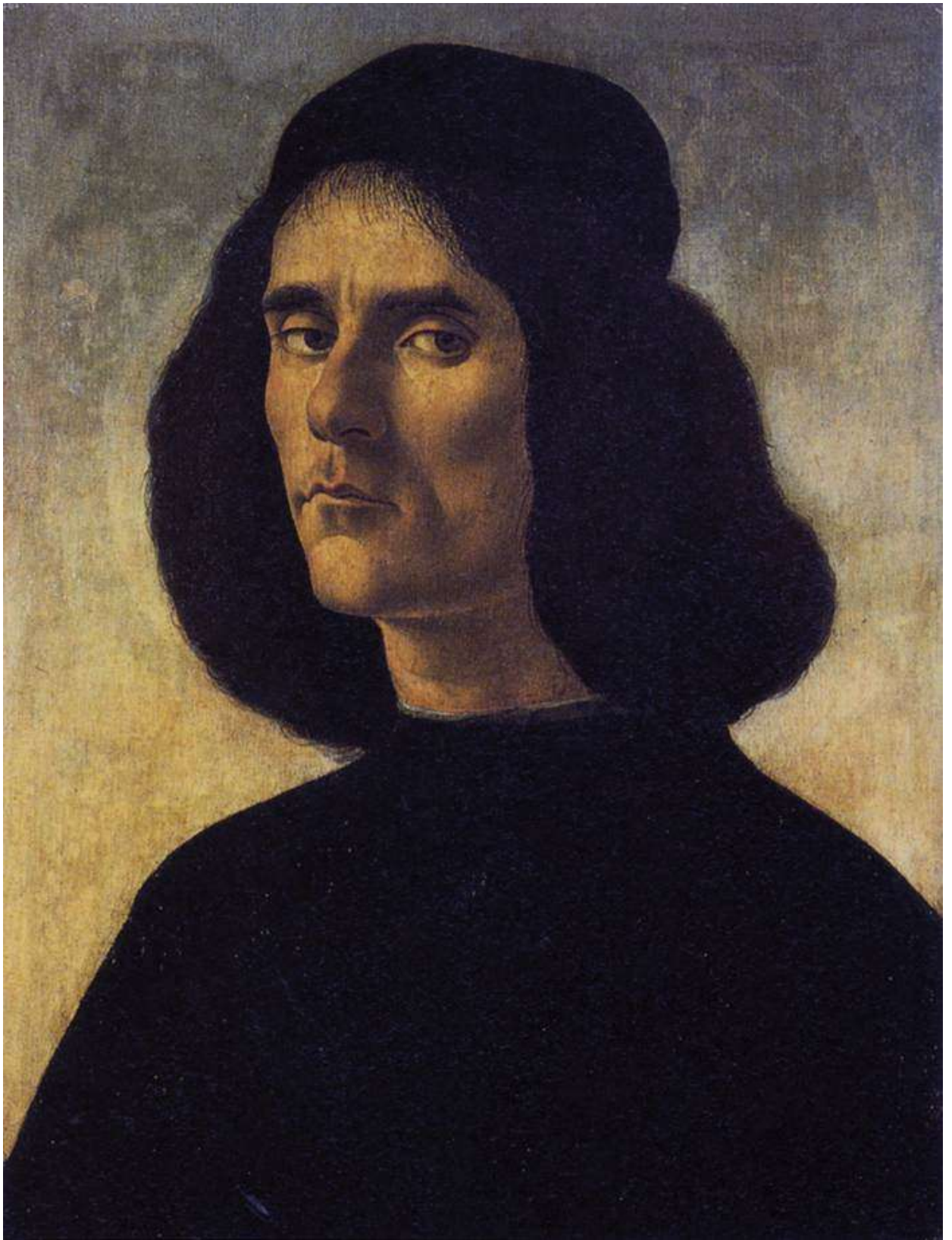
Фоном для портрета служит безлюдный речной пейзаж. Пологие извилистые берега довольно широкой реки поросли темной зеленой травой и отдельными деревьями. Дали у линии горизонта растворяются в голубой



Илл. 88.134. Альвизе Виварини. Мужской портрет.



Илл. 88.135. Альвизе Виварини. Мужской портрет.



Илл. 88.136. Боттичелли. Мужской портрет.



Илл. 88.137. Боттичелли. Портрет мужчины с медалью.

дымке. Светлое небо покрыто небольшими облачками. Закатное освещение уже окрасило водную поверхность в розовые тона. В природе царит полная тишина, что видно по абсолютно гладкой поверхности реки. Хотя и честолюбивый, мужчина, демонстрирующий медаль, не лишен настроения мечтательной созерцательности, соответствующего пейзажу.

Сравнение с похожими мужскими портретами. На портрете работы Боттичелли из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 88.138](#)), созданном в 1480-1485 годах, модель держит довольно большой круглый медальон с изображением святого. Лицо вписано в черную раму окна, за которым видно лишь безоблачное синее небо. С цветом этой рамы гармонирует одежда юноши, его глаза и волосы.

88.9.5. «Портрет юноши»

«Портрет юноши» ([илл. 88.139](#)) размером 37.5×28.2 см, написанный около 1483 года, хранится в Национальной галерее Лондона. Он был создан во время работы художника над фресками Сикстинской капеллы в Риме. Личность модели не установлена. Предполагается, что это был кто-либо из работавших рядом с Боттичелли художников, или из его римских друзей. До середины XIX века этот портрет приписывали Джорджоне, Филиппино Липпи или Мазаччо [46, 66].

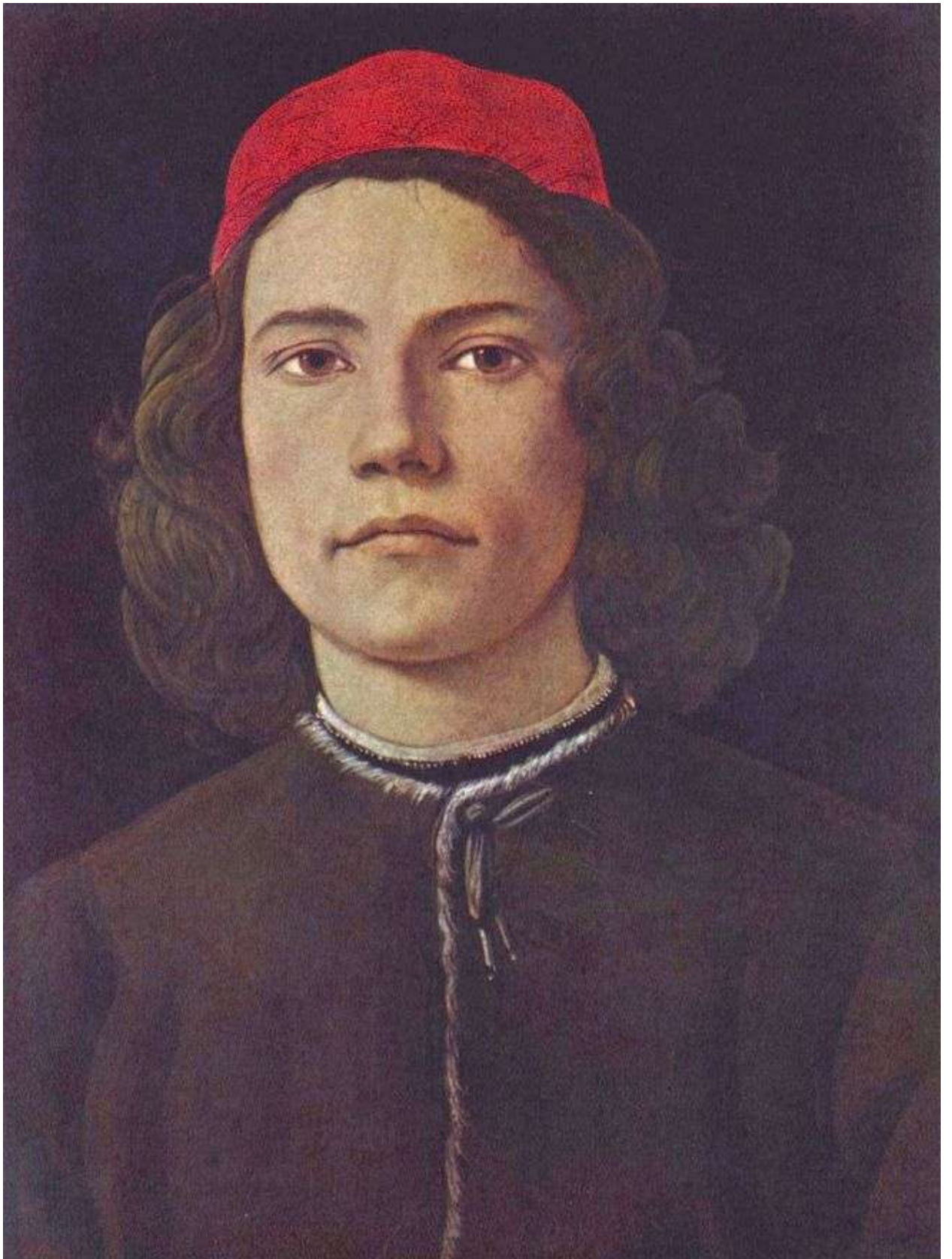
Портрет необычен тем, что модель расположена лицом к зрителю. У крепкого юноши, изображенного на нем, широкие плечи, толстая шея, узкое, чуть грубоватое лицо, большие карие глаза, широкие темные брови, невысокий лоб, пышные темно-коричневые волнистые волосы, крупный нос, широкий рот с пухлыми губами и массивный подбородок. Прямой открытый взгляд, устремленный прямо на зрителя, может свидетельствовать о тесном знакомстве портретируемого с художником. Выражение лица юноши немного вызывающее, характерное для его возраста, когда происходит самоутверждение личности.

В отличие от портретов, демонстрирующих социальное положение заказчика, в этой работе удивительно ощущение непринужденности, когда модель мало заботит, как она будет выглядеть на картине. Юноша одет довольно скромно, причем его одежда почти сливается с темным фоном картины. Лишь простая красная шапочка, да светлый кант, идущий вдоль воротника и полы сюртука, создают некоторое цветовое разнообразие. В результате на первый план из мрака выступает достаточно интересное лицо юноши.

Сравнение с другими портретами молодых людей. В определенном отношении близок к предыдущему и портрет из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 88.140](#)) размером 41×31 см, исполненный в 1482-1483 годах. При столь же скромной, почти домашней одежде и почти черном фоне, художник выделил лицо модели не только освещением, но и наклоном головы.



Илл. 88.138. Боттичелли. Портрет юноши, держащего медальон.



Илл. 88.139. Боттичелли. Портрет юноши.



Илл. 88.140. Боттичелли. Портрет юноши.

88.9.6. «Портрет молодого человека в красной шапке»

«Портрет молодого человека в красной шапке» ([илл. 88.141](#)) размером 51×36 см, созданный около 1477 года совместно с мастерской Боттичелли, хранится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне [57].

Портрет написан почти лицом к зрителю. Этот юноша не столь крепок, как предыдущие, но лицо у него столь же простое – небольшие светло-карие глаза, вздернутые широкие брови, низкий лоб, менее длинные темные волосы, расчесанные на прямой пробор, крупный нос, полные губы и массивный подбородок. Он также смотрит прямо на зрителя, причем с чувством собственного достоинства.

Одежда модели также несколько отличается от предыдущих портретов. Это фиолетовый камзол со складками на груди и стоячим воротником с белым узким подворотничком (на нидерландских портретах цвет камзола обычно был красным) и традиционная для всей серии портретов красная шапочка, несколько более высокая, чем раньше.

Фон портрета также отличен от предыдущих – на заднем плане нарисовано прямоугольное окно без рамы, в проеме которого видно синее безоблачное небо. На этом фоне резко выделяются и лицо, и фигура портретируемого.

Сравнение с другими портретами юношей. Галерею мужских портретов мастера завершим еще одной работой художника ([илл. 88.142](#)) размером 51×33.7 см, созданной около 1469 года и хранящейся в галерее Палатина (Палаццо Питти) во Флоренции. Здесь модно одетый юноша в камзоле вишневого цвета и черном тюрбане имеет несколько обиженный и сонный вид. Предполагается, что моделью является Джанлоренцо Медичи.

88.9.7. «Портрет молодой женщины»

«Портрет молодой женщины» ([илл. 88.143](#)) размером 61×40 см, исполненный около 1475 года, хранится в Палаццо Питти во Флоренции. Некоторые специалисты считают его изображением возлюбленной Джулиано Медичи Симонетты Веспуччи, хотя он вряд ли соответствует великой страсти, описанной в поэме Полициано «Турнир», - страсти Джулиано, устроившего настоящее рыцарское состязание в честь Симонетты. Симонетта, по отзывам современников, была настолько хороша собой, что Боттичелли пожелал запечатлеть красоту уже умершей к тому времени женщины в своей картине «Весна» ([илл. 88.113](#)). Вазари усугубил путаницу вокруг портретов Симонетты, сообщив, что в гардеробной Козимо Медичи находилось два женских изображения – Симонетты и жены Лоренцо Медичи [57, 66].

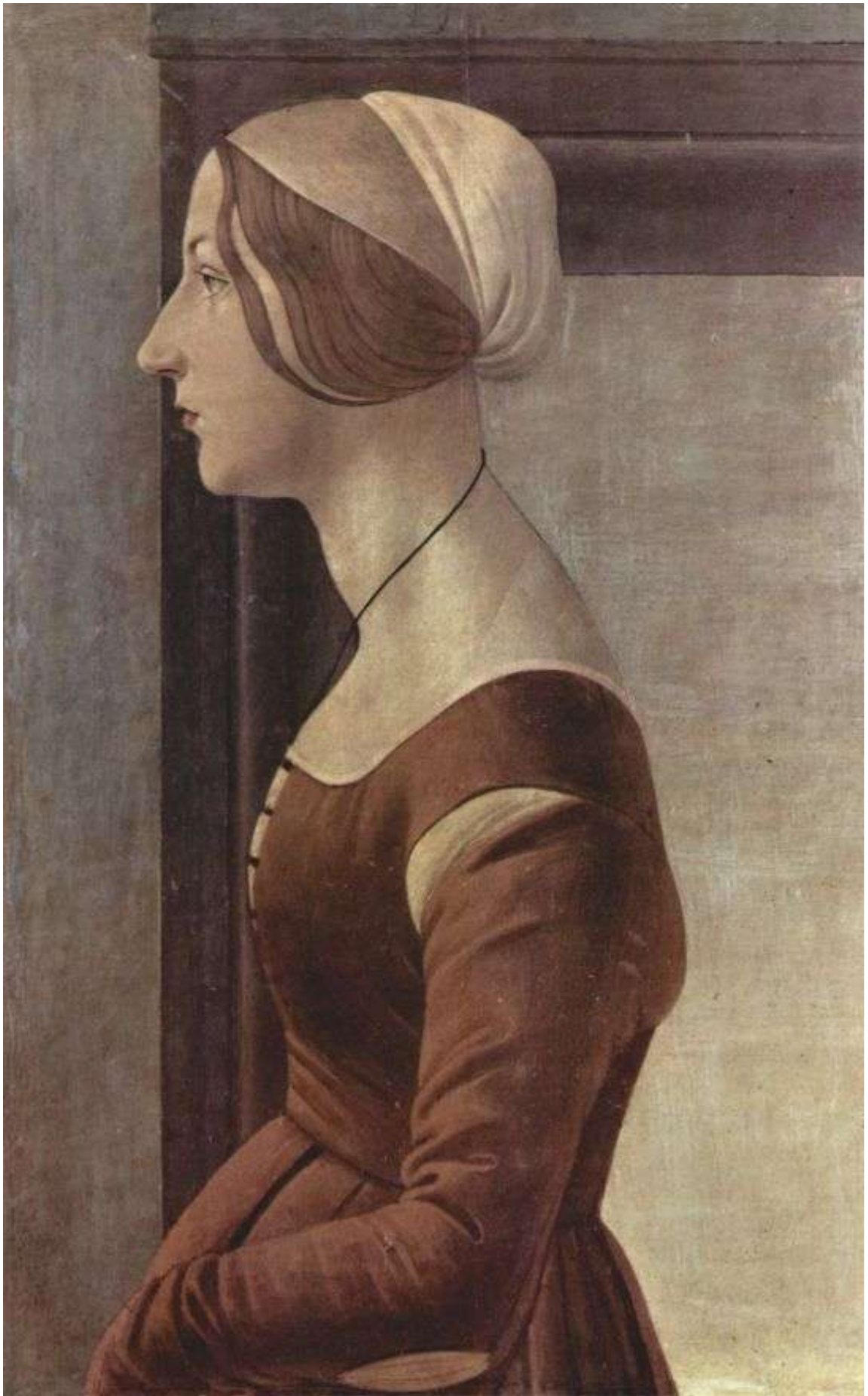
На картине женщина изображена в профиль. Довольно худая, с плоской грудью, очень длинной и слегка изогнутой шеей, довольно унылым лицом, небольшими серыми глазами, невысоким лбом, коричневыми волосами, собранными в гладкую прическу, из которой выбилась одна прядь, длинным,



Илл. 88.141. Боттичелли. Портрет молодого человека в красной шапке.



Илл. 88.142. Боттичелли. Портрет молодого человека.



Илл. 88.143. Боттичелли. Портрет молодой женщины.

почти прямым носом, миниатюрным ртом с верхней губой, слегка выступающей над нижней, и массивным подбородком, она одета в декольтированное коричневое платье с пышной юбкой. На груди у платья имеется шнуровка и, как и на плечах, более светлая вставка. На голове у женщины аккуратно завязана белая косынка. Ее шею украшает тонкий темный шнурок. Женщина спрятала руки в карманы юбки и задумчиво смотрит вдаль.

Фоном для портрета служит кусок интерьера комнаты с темно-коричневой стеной и прямоугольным окном без рамы, в проеме которого видно безоблачное небо. Вся картина выдержана в благородных коричневых тонах, с которыми контрастирует лишь сероватый цвет неба в окне. Свет падает на красивую шею женщины, а ее скучноватое, хотя и не без шарма, лицо находится немного в тени. Хотя фигура женщины расположена в центре картины, но ее слегка сутулая осанка и окно, помещенное у правого края, вносят в композицию определенную асимметрию. Художнику, несомненно, удалось создать здесь настроение мечтательной задумчивости.

Сравнение с другими женскими портретами. Продолжим обсуждение истории развития женского портрета, прерванное в параграфе 81.6.

Михаэль Вольгемут исполнил портрет молодой женщины ([илл. 84.87](#)), уделив особое внимание ее головному убору. Черный фон и одежда модели усиливают впечатление от ее злого, хотя и красивого лица.

Ряд женских портретов исполнил Ганс Гольбейн Старший. Довольно некрасивая женщина с крупным вздернутым носом изображена в профиль на портрете ([илл. 84.131](#)). В цветовой гамме художник использовал контраст черного и белого цветов. Пожилая полнеющая женщина с добродушным лицом, маленькими глазами и крупным носом нарисована на портрете в три четверти ([илл. 84.129](#)). Здесь цветовая гамма построена на противопоставлении желтого, черного и синего цветов. Эти немецкие портреты исполнены несколько грубее, чем работа Боттичелли, но кажутся удивительно реалистичными, жизненными.

Портреты работы Давида Гирландайо ([илл. 84.158](#) справа и [84.159](#)) исполнены в более элегантной манере. Однако художник несколько увлекся экспериментами со светом, в результате чего на этих картинах блестит все – и жемчуг, и бусы, и одежда, и лица моделей, что особенно заметно на черном фоне.

Портрет работы Бернгарда Стригеля ([илл. 88.144](#)) размером 61×35.8 см, хранящийся в Старой пинакотеке в Мюнхене, написан в смешанной итало-нидерландской манере. Роскошная портьера служит обрамлением лица модели. Пейзаж в окне с речкой и облаками, частый атрибут нидерландских портретов, написан с несомненным настроением. Вишни на парапете и четки в руках могут свидетельствовать об использовании штампов итальянской живописи. В одежде, украшениях и головном уборе заметна новая мода. Другой женский портрет его же работы ([илл. 88.145](#)) размером 42×28 см, созданный около 1515 года, хранится в Музее Лихтенштейна в Вене. Он является парным к портрету ее мужа ([илл. 86.44](#)). Портрет написан примерно



Илл. 88.144. Бернгард Стригель. Портрет Сибиллы фон Фрейберг (урожденной Госсенброт).



Илл. 88.145. Бернгард Стригель. Портрет Марты Транштеттер.

в той же манере, что и предыдущий, но при ночном освещении. Модель одета более скромно. Ночной пейзаж в окне гармонирует с темно-красной портьерой, и на этом фоне контрастно выделяется строгое лицо женщины с ярко-красными пухлыми губами, а также ее белый головной платок.

На портрете работы Боттичелли ([илл. 88.146](#)) размером 53.2×37.8 см, созданном около 1475 года и хранящемся в Музее Линденау в Альтербурге, как считается, изображена Катерина Сфорца, графиня Форли, побочная дочь Галеаццо Марии Сфорца, одна из последних представительниц знаменитой династии. Она родилась в 1463 году и умерла 10 мая 1509 года. Художник подчеркнул ее высокую шею, своеобразное лицо и замысловатую прическу светлых волос. С колоритом картины хорошо сочетается пейзаж заднего плана. Светская дама наделена дискообразным нимбом и атрибутами св. Екатерины – колесом и пальмовой ветвью. Отметим также «Женский портрет» его же работы ([илл. 88.147](#)) размером 66.7×41 см, исполненный в 1470-1475 годах и хранящийся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне. Он также исполнен в коричневых тонах, а модель представлена в домашней обстановке, о чем свидетельствуют и ее внешний вид, и фон, в качестве которого нарисована лоджия. Предполагается, что это портрет Смеральды Бандинелли, бабушки флорентийского скульптора Баччо Бандинелли.

88.9.8. Предполагаемый портрет Симонетты Веспуччи

«Портрет молодой женщины» ([илл. 88.148](#)) размером 82×54 см, являющийся наследием семьи Медичи, исполнен в 1480-1485 годах и хранится в Художественном институте Штеделя во Франкфурте-на-Майне. Это еще одна претендентка на то, чтобы считаться Симонеттой Веспуччи, предметом обожания Джулиано Медичи. Убийство Джулиано во флорентийском соборе в 1478 году привело к возникновению целой партии приверженцев данного портрета как истинного изображения Симонетты. В действительности, серьезных доказательств того, что хотя бы один из портретов изображает Симонетту, не найдено. Хотя, согласно Вазари, какая-то из картин написана с нее, опознать это изображение пока не удастся, поскольку Боттичелли не раскрывал имен своих моделей. Считается также, что это не работа самого художника; многие специалисты приписывают ее мастерской, а не самому Боттичелли [66].

Молодая женщина изображена на портрете в профиль. У нее высокая шея и красивое лицо с крупными серыми глазами, изломанными тонкими бровями, невысоким лбом, собранными в живописную прическу светло-коричневыми волосами, прямым носом с чуть выступающим кончиком, пухлыми губами и маленьким острым подбородком. Модель одета в платье из белой материи с серыми полосами, в вырезе которого видна красная нижняя кофточка. Прическа женщины представляет собой чудо парикмахерского искусства - часть волнистых волос свободно распущены, часть заплетена в косы, которые окружают голову, завязаны на затылке и на спине в узлы, из которых выпущены довольно длинные хвосты, а две косы



Илл. 88.146. Боттичелли. Женщина с атрибутами св. Екатерины.



Илл. 88.147. Боттичелли. Женский портрет.



Илл. 88.148. Боттичелли. Портрет молодой женщины.

лежат у нее на плечах и спускаются на грудь. В косы вплетены бусы, жемчуг и красные ленты. На темя водружена брошь в виде цветка, на которой укреплены немного странные перья. Шею модели украшает ожерелье с овальным медальоном, на котором на темном фоне виден рисунок в античном стиле. Черный фон портрета лишь оттеняет красоту модели.

Внешность женщины дает все основания предположить, что у нее пылкий, необузданный и своенравный характер. Именно эти особенности обычно приводятся в качестве аргументов в пользу идентификации модели с Симонеттой.

Сравнение с другими портретами красавиц. Из портретов молодых красивых женщин внимания заслуживает работа Ганса Гольбейна Старшего ([илл. 84.128](#)), где модель, украшенная жемчугами и кольцом с драгоценным камнем, представлена в образе св. Екатерины, с ее атрибутом (колесом), со страдальческим выражением лица и слезами на глазах.

Несомненным шедевром является картина Боккаччино Боккаччо ([илл. 84.149](#)), представляющая простую цыганку с огромными зелеными глазами, чей непритязательный образ мог сделать честь любым портретистам вплоть до XIX века.

Портрет работы Доменико Пулиго ([илл. 84.182](#)) представляет нарядную молодую даму с весьма жестким взглядом. Картина интересна своим таинственным освещением и впечатляющим противопоставлением красного, черного и белого цветов.

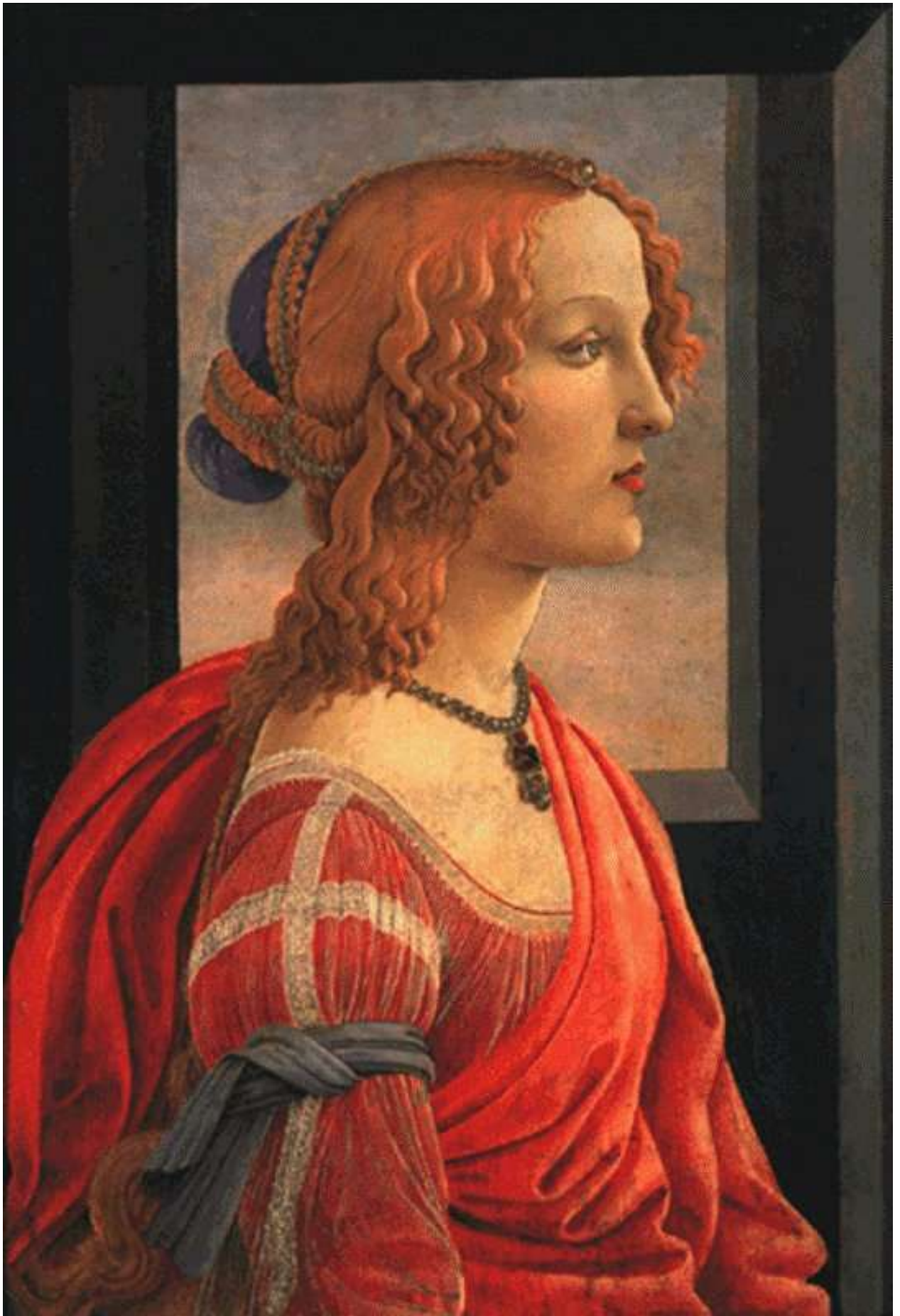
Наконец, отметим рисунок и миниатюру Гуго ван дер Гуса ([илл. 86.8](#) и [86.9](#)), также представляющих молодых женщин.

Наконец, еще один предполагаемый портрет Симонетты ([илл. 88.149](#)) размером 65×44 см, приписываемый Боттичелли и созданный в 1480-1485 годах, хранится в коллекции Марубени в Токио. Здесь достигнут впечатляющий контраст между различными оттенками красного цвета в одежде модели, ее лица, волос, неба за окном и черным цветом фона.

88.9.9. «Портрет Симонетты Веспуччи»

«Портрет Симонетты Веспуччи» ([илл. 88.150](#)) размером 47.5×35 см, исполненный около 1480 года, хранится в Картинной галерее Берлина. Идентификация этого портрета, как и рассмотренных ранее, является спорной. Кроме того, считается, что эта работа выполнена в мастерской Боттичелли [57].

Этот портрет также написан в профиль. Красивая молодая женщина с высокой грудью и длинной шеей, небольшими серыми глазами, тонкими дугообразными бровями, высоким лбом, коричневыми волосами, собранными в красивую прическу, хотя и не столь роскошную, как на [илл. 88.148](#), прямым носом, пухлыми губами и массивным подбородком, одета в декольтированное темно-красное платье с черной вставкой на груди. Как и на [илл. 88.148](#), волосы модели частично заплетены в косы, в которые вставлены нитки жемчуга, а узел на затылке перетянут черной лентой, пропущенной к



Илл. 88.149. Боттичелли. Симонетта Веспуччи.



Илл. 88.150. Боттичелли. Портрет Симонетты Веспуччи.

тому же у нее под подбородком. Шея Симонетты украшена тонкой тесьмой, обмотанной в несколько витков.

Фоном для портрета служит обычный для Боттичелли кусочек темной стены с прямоугольным окном, расположенным довольно высоко. В проеме окна видно безоблачное небо.

88.10. «Ужин Настаджио дельи Онести»

Четыре картины «Ужин Настаджио дельи Онести», исполненные совместно с мастерской около 1483 года по заказу Лоренцо Великолепного де Медичи, предназначались для стен брачного покоя Джаноццо Пуччи и его невесты, Лукреции де Пьетро Бони. Сюжетом послужила новелла из «Декамерона» Боккаччо. Таким образом, Боттичелли может считаться одним из родоначальников жанра живописных работ, написанных на сюжеты светских литературных произведений. Тематика этих картин с современной точки зрения кажется плохо совместимой с торжественностью случая. Однако она хорошо укладывалась в тогдашние моральные нормы, требовавшие от женщин послушания. Три первые картины хранятся в музее Прадо в Мадриде, а четвертая – в частной коллекции [66].

Завязка сюжета картин этого цикла. Начало новеллы повествует о ее главном герое: «В Равенне, стариннейшем городе Романьи, было когда-то много родовитых и именитых людей, и между ними один юноша, по имени Настаджио дельи Онести, оставшийся по смерти отца и одного дяди безмерно богатым человеком. Как то часто бывает с юношами, он, не будучи женатым, влюбился в дочь мессера Паоло Траверсари, девушку еще более родовитую, чем он сам, надеясь своими деяниями побудить ее полюбить его; но как они ни были велики, прекрасны и похвальны, они не только не помогали ему, но, казалось, даже вредили, - столь суровой, жестокой и неприветливой оказывалась по отношению к нему любимая девушка, ставшая, быть может, по причине своей необычайной красоты и родовитости, до того гордой и надменной, что и он сам не нравился ей и ничто, что нравилось ему. Настаджио это было в такую тягость, что часто с горя после жалоб у него являлось желание покончить с собой, но, сдержав себя, он много раз решался в душе совсем оставить ее, и коли сможет, то возненавидеть, как она ненавидела его, но намерения его были напрасны, потому что, казалось, по мере того, как умахалась надежда, умножалась его любовь».

Первая картина. Первая картина из этой серии ([илл. 88. 151](#)) размером 83×138 см изображает следующий эпизод: «Случилось, почти в самом начале мая, в превосходную погоду, что ему вспомнилась его жестокая дама; приказав всем своим домашним оставить его одного, дабы ему можно было помечтать о ней в свое удовольствие, погруженный в мысли, идя, куда несли ноги, он один добрался до соснового леса. Уже почти миновал пятый час дня, и он прошел с полмили по лесу, не вспомнив ни о пище, ни о чем другом, как вдруг ему показалось, что он слышит страшный плач и резкие вопли,



Илл. 88.151. Боттичелли. Ужин Ностаджио дельи Онести. Сцена первая.

испускаемые женщиной; его сладкие мечты были прерваны, и, подняв голову, чтобы узнать, в чем дело, он изумился, усмотрев себя в сосняке; затем, взглянув вперед, увидел бежавшую к месту, где он стоял, через рощу, густо заросшую кустарником и тернием, восхитительную обнаженную девушку с растрепанными волосами, исцарапанную ветвями и колючками, плакавшую и громко просящую о пощаде. Помимо этого, он увидел по сторонам ее двух громадных диких псов, быстро за ней бежавших и часто и жестоко кусавших ее, когда они ее настигали, а за нею на вороном коне показался темный всадник, с лицом сильно разгневанным, со шпагой в руке, страшными и бранными словами грозивший ей смертью. Все это в одно и то же время наполнило его душу изумлением и испугом и, наконец, состраданием к несчастной женщине, из чего родилось желание спасти ее, если то возможно, от такой муки и смерти. Видя себя безоружным, он бросился, чтобы схватить ветвь от дерева вместо палки, и пошел навстречу собакам и всаднику».

Молодой человек, удрученный жестокостью своей возлюбленной, идет по лесу в полном одиночестве. Его стройная фигура нарисована слева на переднем плане между деревьями. У него почти детское лицо и красиво уложенные коричневые волосы. Его одежда состоит из короткого синего камзола, перетянутого в талии, и обтягивающих красных штанов, заправленных в короткие кожаные сапожки с меховой опушкой. За спиной на черной ленте висит его небольшая черная охотничья шляпа с белым пером. Юноша печален, а его взор устремлен к земле.

Второе изображение юноши расположено правее первого. В испуге он схватил рогатину, чтобы защитить женщину, отставил назад правую ногу, слегка наклонился вперед и выставил свою рогатину. Рыцарь на белом коне нарисован справа на переднем плане. Более миниатюрный, чем юноша, с красивым, но искаженным гневом лицом, развевающимися коричневыми волосами, он облачен в золоченые доспехи, но без шлема, и развевающийся на ветру красный плащ. Доспехи рыцаря покрыты тонким узором. В вытянутой вперед правой руке он держит длинный тонкий меч. Конь в красивой сбруе нарисован не очень умело, а его поза, которой художник пытался передать стремительное движение, со стоящими на земле задними ногами и поднятыми передними, не выглядит слишком реалистичной. Женщина, убегающая от рыцаря и расположенная в центре между ним и вторым изображением юноши, почти полностью обнажена. Ростом она выше юноши и, тем более, рыцаря, у нее некрасивое, искаженное страхом лицо, распущенные за спиной длинные рыжие волосы. Белый платок, обмотанный вокруг ее туловища, прикрывает ей грудь и лоно. Ее руки вытянуты вперед и вверх с мольбой о помощи, но положение ее ног не вполне соответствует стремительному бегу. Ее уже настигли собаки, одна светло-коричневая, а другая черная. Первая впиалась сзади в ее левую ягодицу, а вторая – в правое бедро. Поза светлой собаки напоминает позу коня и также выглядит не слишком реалистичной.

Слева на среднем плане нарисованы два шатра, красный и коричневый, украшенные золотым узором. Перед шатрами стоит группа мужчин. Это место, где перед этим остановился юноша, уехав из Равенны в Кьясси, и его домашние.

На переднем плане, где разворачиваются основные события, нарисован довольно редкий лес. Толстые коричневые стволы пиний с густой шарообразной темно-зеленой хвоей кажутся неестественно прямыми. Между деревьями видно несколько пней и обломанных стволов, а земля покрыта буреломом. В центре, на среднем плане, на поляне пасется серый олень. Лесной сумрак передан художником весьма правдоподобно. В глубине сцены лес кончается и переходит в пологий берег морского залива. Водная поверхность спокойна, на ней виднеется несколько парусных кораблей и лодок. Узкий залив уходит к линии горизонта между холмистыми берегами, растворяющимися в легкой дымке. На вершине одного из холмов расположен рыцарский замок. Небо покрыто легкими облаками. Пейзаж, особенно на заднем плане, написан с большим настроением.

Вторая картина. Вторая картина ([илл. 88.152](#)) размером 82×138 см иллюстрирует продолжение истории. Рыцарь, которого звали Гвидо дельи Анастаджи, рассказал юноше, что он любил эту женщину, но она отвергла его из-за надменности и жестокости, и он в порыве отчаяния покончил с собой и был осужден на вечные муки. Когда же и эта женщина умерла, то им обоим было положено наказание, ей бежать от Гвидо, а ему преследовать ее и, как только он ее настигнет, убивать ее, винимать у нее сердце и бросать на съедение собакам, после чего все повторяется вновь. На второй картине Настаджио становится свидетелем этого: «Услыхав эти речи, Настаджио сробел, и не было у него волоска на теле, который не поднялся бы дыбом; он отошел назад и, глядя на несчастную девушку, стал в страхе ожидать, что станет делать рыцарь; а тот, закончив свою речь, набросился, словно бешеная собака, со шпагой в руке, на девушку, которая на коленях, крепко удерживаемая собаками, молила его о пощаде; изо всех сил ударил ее посреди груди и пронзил насквозь. Лишь только девушка приняла этот удар, упала ничком, все так же плача и крича, а рыцарь, выхватив нож, вскрыл ей чресла и, вынув сердце и все, что было вокруг, бросил собакам, которые, страшно голодные, все это тотчас же пожрали. Прошло не много времени, как девушка, точно ничего такого не случилось, внезапно поднялась на ноги и бросилась бежать по направлению к морю, собаки – за ней, все время тербя ее, а мужчина, снова севший на коня и взявший свою шпагу, начал преследовать ее; вскоре они настолько удалились, что Настаджио не мог их более видеть».

Тело обнаженной женщины в центре на переднем плане лежит на земле лицом вниз с вытянутыми вперед руками. Белый платок прикрывает ее грудь, а ветка, лежащая на земле, - ягодицы. Рыцарь, стоя над ее телом, расставив ноги и наклонившись вперед, мечом сделал глубокий разрез у нее на спине и погружает в него правую руку.



Илл. 88.152. Боттичелли. Ужин Ностаджио дельи Онести. Сцена вторая.

Настаджио на переднем плане слева в ужасе от этого зрелища убегает прочь к левому краю картины. Он всплеснул руками и обернулся назад, не в силах оторвать глаз от страшного видения. Сцена на среднем плане в центре изображает возобновление погони. Здесь рыцарь с собаками скачет за женщиной, но в сторону, противоположную той, в которую он скакал на первой картине.

В правом нижнем углу картины на переднем плане собаки съедают внутренности женщины. Их позы удивительно реалистичны. Чуть сзади и левее них стоит конь рыцаря, нарисованный более умело, чем на первой картине.

Лес не особенно отличается от леса на первой картине. У левого края картины нарисован родник, бьющий из каменной скалы в небольшую каменную купель, из которой пьют два оленя. Морской вид заднего плана заметно отличается от заднего плана первой картины. На воде видны лишь два парусных корабля, холмы на правом берегу залива поросли травой, кустами и деревьями, на левом берегу расположен каменный город с мостом, башнями, церквами и шпилями.

На третьей картине ([илл. 88.153](#)) размером 84×142 см сообразительный молодой человек придумал, как использовать открывшееся ему видение в своих интересах. Он решает устроить пир в лесу, когда там в следующий раз явятся рыцарь и отвергнувшая его женщина, и показать это назидательное зрелище своей даме сердца, ее семейству и друзьям: «Настаджио приказал приготовить великолепное угощение и велел поставить столы под соснами около того места, где видел терзание жестокой женщины. Распорядившись рассадить мужчин и женщин за стол, он устроил так, что девушка, им любимая, была посажена как раз напротив того места, где должно было происходить дело. Когда подали последнее кушанье, до всех стали доноситься отчаянные крики преследуемой девушки. Когда все очень тому изумились, спрашивая, что это такое, и никто не мог того объяснить, все встали посмотреть, что бы это могло быть, и увидели сетовавшую девушку, всадника и собак. Не прошло много времени, как все они были возле них».

На пиру два стола поставлены в форме буквы «Г». За более длинным столом сидят мужчины, а за более коротким – женщины. На переднем плане появилось видение. По сравнению с первой картиной, здесь еще более стремительно бегущая женщина протягивает руки только вперед (а не вверх), в собаки поменялись местами – черная кусает женщину сзади за левую ягодицу, а белая, стоя (а не на бегу), – спереди за бедро. Художник изобразил эффект, произведенный этим зрелищем на участников пира – многие женщины в страхе повскакали со своих мест, их стол наклонился, и с него попадала вся посуда, а мужчины лишь всплеснули руками. Организатор пира, стоя на переднем плане в центре спиной к зрителю (и лицом к участникам пира) и подняв руки, успокаивает собравшихся.

На заднем плане стоят обитатели тех двух шатров, что и на первой картине, а один из мужчин держит темно-коричневого коня в золотой сбруе.



Илл. 88.153. Боттичелли. Ужин Ностаджио дельи Онести. Сцена третья.

На женском столе и под ним в живописном беспорядке валяются богатая посуда, кушанья и табуретки. Около пней на переднем плане стоят две бутылки с вином. На мужском столе угощение довольно скудно. Здесь же лежат музыкальные инструменты – флейта и лютня, а на суку дерева, над головой вскочившего молодого человека висят два барабана. За спинами сидящих за столами во всю ширину висит синий ковер с золотым узором. Над ковром положена хвойная гирлянда с шишками, перевитая золотой лентой. Над ней на стволах деревьев за спинами женщин и мужчин висят два хвойных венка с геральдическими знаками двух семейств в центре каждого.

Место, где проходит пир, находится левее того леса, в котором на первой картине гулял юноша, и левее двух шатров. Здесь лес не столь густой, а пинии растут лишь за ковром. На переднем плане мы видим только несколько пней. Морской пейзаж заднего плана также отличается от первых двух картин. На воде видны лишь три парусных корабля. Позади и левее шатров на берегу возвышаются два громадных серых камня, а левее них виден сломанный бурей толстый ствол пинии. На правом берегу залива за зелеными холмами высятся серые скалы, а город на берегу не похож на город на второй картине. Далекие скалы у линии горизонта нарисованы в прозрачной дымке. Небо безоблачно. Пейзажи заднего плана на этих трех картинах демонстрируют новые достижения художника в изображении природы.

В результате возлюбленная юноши была потрясена видением, и у правого края картины нарисована сценка, где она соглашается на брак с ним: «Когда же все пришло к концу и удалились и девушка и всадник, все происшедшее навело тех, кто это видел, на многие и различные разговоры; но из числа наиболее напуганных была та жестокая девушка, которую любил Настаджио, все отчетливо видевшая и слышавшая; познав, что ее, более чем всех других, там бывших, это касалось, она припомнила жестокосердие, с каким всегда относилась к Настаджио, почему ей представилось, что она уже бежит перед ним, разгневанным, и собаки у ней по сторонам. И так был велик возникший от того страх, как бы и с ней не приключилось того же самого, что она не могла дожидаться времени, а оно представилось ей в тот же вечер, чтобы, сменив свою ненависть на любовь, послать к Настаджио свою доверенную служанку, которая от ее имени попросила его прийти к ней, ибо она готова сделать все, что будет ему по желанию. На это Настаджио велел ответить, что это ему очень приятно, но что если она согласна, он желает совершить это честным образом, то есть жениться на ней. Девушка, зная, что за ней, не за другим, стало, если она не сделалась женой Настаджио, велела ему передать, что согласна. Вследствие чего, став сама за себя ходатаем, она сказала отцу и матери, что готова стать женой Настаджио, чему те очень обрадовались, и в следующее же воскресенье Настаджио оброчился и повенчался с ней, и долго жил с ней счастливо».

Заключительная картина цикла ([илл. 88.154](#)) размером 83×142 см изображает роскошный пир в честь новобрачных – печального молодого человека и его возлюбленной. Женщины слева и мужчины справа по-



Илл. 88.154. Боттичелли. Ужин Ностаджио дельи Онести. Сцена четвертая.

прежнему сидят за отдельными столами, расположенными параллельно друг другу. Жених сидит за женским столом, но с внутренней стороны. На столах стоят пустые тарелки, а белые скатерти усыпаны крошками. Все, за исключением жениха, смотрят на слуг, несущих с двух сторон один за другим блюда с едой. Жених же не может оторвать глаз от невесты.

На переднем плане в центре на полу стоит широкая ваза на подставке, а за ней горка из кувшинов с вином и тарелок. За спинами пирующих, как и на предыдущей картине, повешены ковры, поверх которых лежат перевитые лентой хвойные гирлянды. Обрамлением пира является роскошная колоннада, нарисованная в строгой перспективе и замкнутая триумфальной аркой в античном стиле. На передних колоннах с двух сторон висят щиты с геральдическими знаками двух семейств. В каждую из трех передних колонн спереди вделано кольцо, в которое вдет длинная тонкая ветка с пышной листвой. Залив на заднем плане едва виден. Голубые небеса, сияющие сквозь колоннаду, усиливают атмосферу счастья, разлитую в картине.

Боттичелли работал в жанрах религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских историй, сцен из жизни святых, античных сюжетов и аллегорий. Он также является создателем жанра живописных работ, написанных на сюжеты светских литературных произведений. В жанре религиозного портрета особенно замечательны нежные и тонкие образы его Мадонн. В жанре ветхозаветных историй он ввел в живопись новые сюжеты из жизни Моисея и Юдифи. Его картины на античные сюжеты не имеют аналогов у предшественников и исполнены удивительной красоты и изящества. Он был мастером грациозных линий, жестов, движений и поз, передающих эмоциональное напряжение. С его творчеством связаны новые достижения «полифонического» стиля живописи. В групповых сценах он соединял фигуры действующих лиц в своего рода сплетенные мятущиеся клубки. Его светские портреты часто полны мечтательности и красоты. Боттичелли представлял собой столь яркое явление в итальянской и европейской живописи, что не имел ни предшественников, ни последователей. Вместе с тем, его творчество, открывающее Золотой Век живописи, задавало такую высокую планку по уровню мастерства и стремлению к прекрасному, что на нее вынуждены были равняться все последующие художники этого периода.

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «Санро не идет в свите других, но соединив в себе весьма многое, что было разбросано, он с удивительной полнотой отражает идеалы своего времени. Не только нам нравится он, но большим успехом пользовался он и у своих современников. Его чисто личное искусство отразило лицо века. В нем, как в фокусе, соединилось все, что предшествовало тому моменту культуры, и все, что тогда составляло «настоящее». Только о будущем молчит его искусство. Оно отцвело вместе с его молодостью. Сандро «пережил себя» и воскрес лишь спустя четыре века после смерти, когда пришло поколение до такой степени утомленное своей зрелостью, своей старостью, что ему захотелось окунуться в прошлое,

полное еще юной свежести... Среди всех художников Флоренции XV века самым впечатлительным, самым поэтичным является, безусловно, Сандро Боттичелли... В нем оба начала – средневековое и новое – в продолжение многих лет не перестают бороться. Насколько же сильнее было первое начало, можно видеть из того, что, в конце концов, оно и одолело. В первой и средней полосе своей деятельности Сандро – «дилетант Возрождения». В последней – убежденный сын средневековья, «готик», блудный сын, с воплем отчаяния бросившийся в объятия матери-церкви... Характерно и отношение Сандро к пейзажу. В сущности, он игнорирует пейзаж, и в этой черте сказывается не столько «готицизм» его, сколько даже какой-то «византизм»... Одну особенность и одно достоинство все же имеют пейзажи Сандро – это декоративность; но именно та же черта присуща и некоторым византийским композициям. Сандро игнорирует пейзаж как пространство, как мир, в котором можно двигаться, жить, в который можно уйти. Зато он чутко понимает роль пейзажа в настроении, причем для передачи последнего он не нуждается в том, чтобы развешивать уходящие в глубину и во все стороны панорамы; мотив, остроумно придуманный и рисующийся характерным силуэтом на светлом фоне неба, исполняет у него всю предназначенную ему роль, оставляя неприкосновенной значительность фигур... И в архитектурных композициях Сандро неизменно сказывается эта его характерная черта. Иногда он прибегает просто к схемам предшественников... В других случаях он сооружает какие-то неправдоподобные постройки, то слишком тесные и убогие, то, наоборот, чересчур роскошные и почти всегда «неубедительные» [59].

Стефано Дзуффи писал о нем: «Весна» стала символом Флоренции эпохи Лоренцо Великолепного, а ее автор – героем эпохи Раннего Возрождения в истории культуры. Однако творчество его нельзя ограничивать шедеврами, созданными в период зрелости в медичейском кругу. Длинный перечень его произведений, тесно связанных с идеями флорентийского гуманизма, завершается на подступах к маньеризму» [29].

Комментарии

- (1) Напомним основные события, современником которых был Боттичелли. В 1466 Тевтонский орден стал вассалом Польши; новой столицей Тевтонского ордена стал Кенигсберг. В 1471 в Германии формально было отменено право на кровную месть. В 1488 имперские рыцари и города Юго-Западной Германии заключили Швабский союз. В 1493 император Священной Римской империи стал Максимилиан I. В 1497 Дания вынудила Швецию к объединению. В 1499 в ходе Швабской войны Швейцарская конфедерация стала фактически независимой от Священной Римской империи. В 1479 королем Кастилии стал Фердинанд II под именем Фердинанда V, при котором в 1477 в Испании была возрождена инквизиция. В 1483 главой испанской инквизиции стал Томас Торквемада. В 1492 Фердинанд II и Изабелла I завоевали

исламский Гранадский эмират; вся Испания объединилась под властью христианских королей; Реконкиста была завершена. В 1468 Карл Смелый, герцог Бургундии (территория современных Франции, Бельгии и Голландии) заключил союз с Англией против Франции. В 1474 король Франции Людовик XI заключил союз со швейцарцами против Бургундии. В 1477 Карл Смелый был убит в битве при Нанси, сражаясь против войск Швейцарской конфедерации. Франция заняла отдельные области Бургундии. В 1479 наследник Габсбургов Максимилиан предотвратил попытку французов завладеть Нидерландами. Нидерланды перешли под власть Габсбургов по брачному договору 1482. В 1485 битва при Босуорти в Лестершире завершила войну Алой и Белой розы; королем Англии стал Генрих VII; началась династия Тюдоров. В 1493 по Санлисскому миру Франция уступила остаток Бургундии Габсбургам. В 1493 турки вторглись в Хорватию. В 1469 правителем Флоренции стал Лоренцо Великолепный Медичи. В 1494-1495 французы под командованием Карла VIII вторглись в Италию, захватили Флоренцию и Неаполь, но затем вынуждены были отступить. В 1499 Чезаре Борджа, сын папы Александра VI, завоевал Центральную Италию. В том же году французы под предводительством Людовика XII в союзе с венецианцами вновь вторглись в Северную Италию, захватили Милан и лишили власти Лудовико Сфорцу. В 1501 Людовик XII захватил Неаполь у арагонского короля Фердинанда II. Однако в 1504 Испания вновь завоевала власть над Неаполем. В 1509 коалиция, руководимая французами, напала на венецианские города Северной Италии и захватила их. В 1468 португальцы захватили Касабланку в Марокко. В 1470 испанцы захватили город Мелилья на северном побережье Марокко. В 1471 португальские мореплаватели достигли Золотого Берега (территория современной Ганы). В том же году португальцы захватили город Танжер на северном побережье Марокко. В 1473 португальские мореплаватели пересекли экватор. В 1478 португальские корабли победили флот, посланный из Испании, и утвердили свое господство над западным побережьем Африки. Согласно Толедскому договору 1480, Португалия получила исключительные права на торговлю в Африке в обмен на предоставление испанцам управления Канарскими островами. В 1482 на Золотом Берегу португальцы построили форт Эльмина. В 1487 португальский мореплаватель Бартоломеу Диаш обогнул южную оконечность Африки и вышел в Индийский океан. В том же году португальские мореплаватели, отплыв из Красного моря, достигли Индии. В 1489 португальские мореплаватели, отплыв из Красного моря, посетили восточное побережье Африки. В 1491 король Конго Нзинга-а-Нкуву обратился в христианство. В 1498 португальский мореплаватель Васко да Гама по пути в Индию зашел в африканский порт Момбаса. В том же году он достиг Индии и высадился в Каликуте. В 1500 португальцы основали факторию в Кочине в Индии. В 1501 португальцы попытались закрыть Красное море для исламских кораблей. В этом же

году они установили прямое морское сообщение с Индией для налаживания импорта специй. В 1502 португальские корабли под командованием Васко да Гамы разрушили индийский порт Каликут. В 1505 португальцы под предводительством Франсиско де Алмейды захватили исламские порты Килва и Момбаса в Восточной Африке. В том же году столицей португальских владений в Африке стала Софала. В 1507 португальцы захватили порт Мускат неподалеку от устья Арабского залива. В 1508 турецкий флот уничтожил несколько португальских кораблей близ Чаула в Индии. В 1509 португальцы разбили союзный турецко-индийский флот в битве недалеко от Диу в Индии. В том же году испанцы захватили город Оран на побережье современного Алжира. В 1492 генуэзский путешественник Христофор Колумб, находившийся на испанской службе, пересек Атлантический океан и достиг острова Сан-Сальвадор в Багамском архипелаге. В 1493 во время второго путешествия Христофор Колумб открыл острова Доминика, Гваделупа, Малые Антильские острова и остров Пуэрто-Рико. В 1494 Тордесильяский договор определил границу раздела владений Испании и Португалии в Атлантике. В 1496 на острове Эспаньола (современный остров Гаити) был основан город Санто-Доминго, который должен был служить испанским административным центром в Америке. В 1497 находящийся на английской службе генуэзец Джон Кабот открыл побережье Ньюфаундленда. В 1498 Колумб достиг устья реки Ориноко в Северной Америке. В 1499 находящийся на испанской службе итальянец Америго Веспуччи открыл материковое побережье современной Венесуэлы и территорию современной Гватемалы. В 1500 португальский мореплаватель Педру Кабрал открыл Землю Веракруш в Америке, позднее получившую название Бразилия. В 1501 в Вест-Индию были привезены первые африканские рабы. В 1507 лотарингский географ Мартин Вальдземюллер издал карту мира, в которой впервые Новый Свет был назван Америкой. В 1508 испанцы начали завоевание Пуэрто-Рико и Кубы. В 1509 они основали колонию на Панамском перешейке. В 1486 итальянский гуманист Джованни Пико делла Мирандола написал «Речь о достоинстве человека». В 1489 был опубликован трактат немецких инквизиторов Инститориса и Шпренгера «Молот ведьм». В 1494 немецкий писатель-гуманист Себастьян Брант написал книгу сатир «Корабль дураков». В 1469 впервые была опубликована «Естественная история» Плиния Старшего. В 1472 немецкий астроном Региомонтан зарегистрировал комету, названную позднее кометой Галлея. Около 1475 итальянский астроном и математик Паоло Тосканелли выдвинул идею о возможности достичь Индию западным путем. В 1494 итальянский математик Лука Пачоли закончил труд «Основание арифметики». В 1485 английский первопечатник Уильям Кэкстон опубликовал «Смерть Артура» Томаса Мэлори. В 1498 Оттавиано Петруччи получил от Венецианского совета привилегию на печатание нот с помощью металлических подвижных литер. Около 1505

немецкий часовщик Петер Генляйн изобрел карманные часы. Около 1504 нидерландский композитор Жоскен Дебре написал мессу «Эрколе, герцог Феррары». В 1506 в Риме была найдена римская копия эллинистической скульптурной группы «Лаокоон». В 1485 итальянский архитектор Джулиано Сангалло построил виллу в Поджо-а-Кайано. В 1502 итальянский архитектор и живописец Донато Браманте применил дорический ордер при строительстве Темпьетто во дворе монастыря Сан-Пьетро ин Монторио в Риме. В 1483 итальянский художник Андреа дель Верроккьо отлил из бронзы группу «Неверие Фомы» для фасада церкви Орсанмикеле во Флоренции. В 1464 итальянский живописец Филиппо Липпи закончил фрески в соборе Прато. Около 1465 итальянский художник Пьеро делла Франческа написал портреты герцога и герцогини Урбинских. В 1470 итальянский художник Антонио дель Поллайоло создал гравюру «Битва обнаженных». Около 1473 итальянский живописец Джованни Беллини написал картину «Коронование Марии». В 1474 итальянский живописец Андреа Мантенья расписал «Камеру дельи Спозии» в замке Сан-Джорджо в Мантуе. Около 1481 умер французский живописец Жан Фуке, мастер портретной миниатюры и иллюстратор рукописей [4].