

САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ:
ПОРТРЕТЫ ДЖУЛИАНО МЕДИЧИ И СИМОНЕТТЫ
ВЕСПУЧЧИ

В процессе развития портрета Раннего Возрождения Италии особая и чрезвычайно важная роль принадлежит Сандро Боттичелли, в творчестве которого произведения этого жанра занимают одно из основных направлений. Начиная с конца 1460-ых годов Боттичелли было выполнено множество портретов, как индивидуальных, так и включенных в тематические картины. Весьма разнообразную иконографическую разработку получили у него станковые портреты - мужские и женские, погрудные и по пояс. Среди них есть и профильные, и трехчетвертные, и, впервые в итальянской портретной живописи, анфас. Благодаря Боттичелли стало возможным дальнейшее развитие целого ряда проблем, связанных не только с расширением границ композиционного решения портрета, но и, что особенно важно отметить, с раскрытием его внутреннего содержания, углублением эмоционального воздействия. Созданные им портретные образы отличаются возвышенным благородством и тонкой одухотворенностью. В творческой биографии Боттичелли особое место занимают несколько портретов 1470-ых годов, которые изображают младшего брата Лоренцо Великолепного - герцога Джулиано Медичи (1453-1478) и, как принято считать, возлюбленную последнего - Симонетту Веспуччи (1453 - 1476).

Три портрета Джулиано Медичи, созданные с 1475-го по 1478-ой год, выполненные с одинаковой точки обзора - в три-четверти справа по грудь, сходны как по общему принципу композиционного построения, так и чисто иконографически (1). Портрет, датируемый 1478-ым годом (Берлин, Далем) выполнен на условном фоне, в то время как в остальных - в качестве фона использован интерьер помещения. В том числе - и в варианте, датируемом как самый ранний (ок. 1475-го г., Бергамо, Академия Каррара), где Джулиано изображен на фоне фрагмента оконного проема. Однако идентичные по иконографии изображения портретируемого и абсолютно одинаковые размеры названных двух картин позволяют предполагать, что они выполнены после

берлинского портрета (с условным фоном), скорее всего написанного с натуры еще до гибели Джулиано в 1478 году в результате заговора Пацци. Сначала тот, где он изображен на фоне открытого окна, и лишь потом последний из них (ок. 1478 - 1480 гг., Вашингтон, Нац. гал.) - более глубокий по содержанию, полный торжественной патетики и трагизма (одиноким голубь на подоконнике и полуоткрытая створка двери символизируют преждевременную утрату). Изображенное в ракурсе снизу вверх своеобразное - резко очерченное, некрасивое, но благородное и одухотворенное лицо отличается величественным спокойствием.

Чтобы оценить по достоинству этот портрет, интересно сравнить его с известным теракотовым бюстом Джулиано Медичи работы учителя Сандро Боттичелли Андреа дель Верроккио (Вашингтон, Национальная галерея), выполненным в 1475-1478 гг. Вероятнее всего, именно по представлению Верроккио Боттичелли еще в начале своей творческой карьеры получил доступ ко двору Медичи, и, в данном случае, при выполнении портретов Джулиано, они могли работать с натуры в один и тот же период. Можно также предполагать, что молодой еще Боттичелли, работая с Верроккио одновременно, пользовался его консультациями или, во всяком случае, мог наблюдать его работу, поскольку между скульптурным бюстом и живописными портретами, несмотря на совершенно по-разному трактованный авторами образ Джулиано, просматривается определенная близость общего композиционного решения. Это сходство даже послужило основой для предположений, что при работе над портретами Джулиано Боттичелли пользовался к тому времени уже завершенным бюстом Верроккио. Несмотря на это, здесь гораздо важнее отметить, что у Боттичелли образ Джулиано Медичи (и это особенно ярко выражено в последнем, вашингтонском, портрете) получил не только более целостную и монументальную по форме, но и более масштабную, значимую по содержанию трактовку.

С Симонеттой Веспуччи, легендарная красота которой вдохновляла поэтов и художников Флоренции даже спустя годы после ее преждевременной загадочной смерти (в возрасте всего 22 лет), судьба Сандро Боттичелли, судя по его произведениям, была связана отношениями, которые еще требуют особого и тщательного исследования. Во всяком случае, образ юной супруги

флорентийского дворянина, которую молва упорно считала возлюбленной Джулиано Медичи, именно Боттичелли обессмертил навеки - как ни один из ее многочисленных и весьма именитых поклонников. Помимо портретов, характерные черты внешности Симонетты без труда узнаются во многих женских образах его произведений, созданных после 1473 года - как всемирно известных, так и мало кому знакомых ("Рождение Венеры", "Весна", "Минерва и Кентавр", "Венера и Марс", "Аллегория", "Аллегорический женский портрет", сюжет "Молодость Моисея", "Мадонна с гранатом", "Мадонна на троне" и др.). Ее образ Боттичелли запечатлел в изображениях античных богинь, библейских девушек, аллегорий плодородия и истины, святых дев и даже - Мадонны.

В крайне скудных источниках имя блистательной светской дамы вместе с именем Боттичелли упоминается преимущественно в связи с участием Джулиано Медичи в джостре (импровизированном рыцарском турнире на главной площади Флоренции Санта-Кроче) в 1475 году, когда художник выполнил для него знамя-штандарт с ее изображением в облике Афины Паллады и надписью на французском — «несравненная» (2-6). В том турнире на приз «благоволения» Симонетты Веспуччи победил Джулиано Медичи, а она была признана "королевой красоты". Возможно, именно это событие и послужило поводом для порождения укоренившейся, но отнюдь не бесспорной версии об их любовных отношениях, так как существует и противоположное мнение о том, что чувство Джулиано было отвергнуто Симонеттой (7-9). И как следствие возникает вопрос, не лишенный смысла в контексте нравов того времени - не в интригах ли кроется одна из вероятных причин ее столь неожиданной и загадочной смерти в самом расцвете лет? Не менее загадочно и то, что после смерти Симонетты и гибели Джулиано Боттичелли в своих произведениях изображает их рядом, тем самым как бы продолжая подчеркивать их близость. Однако, если взаимоотношения между Джулиано и Симонеттой сводятся всего лишь к романтической и ничем не подтверждаемой легенде, то с творчеством Боттичелли ее имя связано целым рядом конкретных произведений, созданных им в различные периоды жизни. Даже в одной из работ последнего периода — «Клевете», как уже было отмечено, в аллегорическом изображении Истины хорошо заметны характерные черты ее внешности. Видимо, нельзя

считать случайным и его обращение к «Божественной комедии» Данте, воспевающей возвышенную и вечную любовь. Кстати, в этом смысле заслуживает внимания и существующая версия о неразделенной, безответной, но одухотворенной и неугасаемой любви Боттичелли к Симонетте, которую, тем не менее, он сохранил на всю жизнь (10).

Что касается вопроса истинных отношений между Боттичелли и Симонеттой, то, хотя ответ на него на сегодняшний день — в отсутствие достаточных документальных фактов — приходится искать главным образом в его творческом наследии, имеются и некоторые конкретные данные. В этой связи чрезвычайно важно отметить, что его отцовский дом на улице Борго Оньисанти (где они жили до переезда в 1485 году ближе к центру города) примыкал к жилищу семейства влиятельного Пьеро Веспуччи из окружения Медичи (11-14). А примерно с 1468 или 1469 года там должна была проживать вышедшая замуж за его сына Марко и переехавшая во Флоренцию юная дочь генуэзского дворянина Симонетта Каттанео (15-17). При этом важно отметить, что супруг Симонетты был дружен с Сандро и поэтому вовсе не лишены основания предположения, согласно которым знакомство Симонетты с Боттичелли состоялось именно через семью Веспуччи (18-20). В таком случае это должно было произойти еще до того, как она появилась в высшем свете и в этой связи также заслуживает особого внимания мнение, что Симонетта могла быть представлена Джулиано Медичи самим Боттичелли (21).

Возвращаясь к созданию знамени-штандарта (в 1475 году) и учитывая вышесказанное, вполне реально предполагать, что к тому времени и мог быть написан выполненный с натуры портрет Симонетты Веспуччи, датируемый ок. 1474 года (Франкфурт, Штеделевский институт искусств). Это предположение может быть обосновано, во-первых, тем, что те немногие из портретных работ Боттичелли, которые выполнены в профиль, являются наиболее ранними. Во-вторых, для исполнения знамени-штандарта Симонетта должна была позировать ему, потому что лишенное портретного сходства изображение на знамени посвященного ей турнира просто не имело бы смысла. Но для этого можно было использовать и выполненный ранее портрет с натуры. Что касается более идеализированного берлинского портрета, то он мог быть списан с франкфуртского уже после смерти Симонетты.

Высказывается также довольно веское предположение о том, что именно яркая и своеобразная внешность Симонетты, в которой Боттичелли сразу же увидел черты античной богини любви и красоты, и подсказала ему идею создания «Рождения Венеры» еще при ее жизни. Что картина была начата тогда же и, Симонетта позировала ему для нее, но после ее скоротечной болезни и смерти в 1476 году работа затянулась на долгие девять лет и была завершена лишь около 1485 года (22). В таком случае получается, что «Рождение Венеры» появилось на свет, фактически, раньше «Весны» и это - первое в искусстве итальянского Возрождения произведение светского содержания с изображением обнаженной женской фигуры.

Боттичелли не был женат и не имел своей семьи. А о том, что любовь к Симонетте он пронес через всю свою жизнь, свидетельствуют не только его картины. Мало кому известно, что уже спустя тридцать четыре года после того как ее не стало, согласно последней воле великого художника, он был похоронен у ее ног в церкви монастыря Оньисанти во Флоренции (23-25). Подобное волеизъявление повидавшего жизнь уже немолодого человека невозможно считать всего лишь неким романтическим проявлением, и такое решение должно было иметь под собой достаточно вескую основу.

Естественно, что рассматриваемые вопросы требуют тщательного исследования и уточнения, однако уже их наличие заставляет совершенно по-новому подходить к творчеству Сандро Боттичелли. Ибо, возвышенное, светлое чувство к Симонетте Веспуччи служило ему источником вдохновения и нашло отражение в его лучших произведениях. Оно помогло ему преодолеть даже ту глубокую депрессию, которой был омрачен последний период его жизни, в частности, после казни Джироламо Савонаролы. Нельзя исключать и того, что отдельные, связанные с семейством Медичи, "крамольные" произведения Боттичелли, а среди них, возможно, и имеющие самое непосредственное отношение к Симонетте Веспуччи, в те смутные времена могли быть просто утеряны или уничтожены.

Что касается сохранившихся двух ее портретов, то только с первого взгляда они могут чем-то напоминать традиционные станковые женские портреты 70-ых годов строго в профиль, в частности, даже таких больших мастеров, как братья Антонио и

Пьеро Поллайоло или Доменико Гирландайо. Портреты Боттичелли существенно отличаются не только более свободной, импровизационной манерой исполнения, но самое главное - жизненной правдивостью. Боттичелли обостренно чувствовал характерные пластические особенности внешности натуры и при исполнении портрета всегда безошибочно выбирал наиболее выразительные средства для каждого конкретного случая. Из множества его портретов об этом может красноречиво свидетельствовать хотя бы необыкновенно гармоничный, выполненный в профиль "Портрет молодой женщины" (ок.1475г., Флоренция, галерея Палатина). Нельзя считать случайным выбор позиции и в портретах Симонетты Веспуччи. Во франкфуртском портрете особенности внешней сдержанности, присущие изображению в профиль, хорошо раскрыты несколько развернутым к зрителю в три-четверти энергичным движением плеч и гордо поднятой головой. А в берлинском (ок.1476-1480гг.) - эффектным включением в композицию в качестве фона части оконного проема с чистым голубым небом, прекрасно оттеняющим безукоризненные линии профиля красавицы. Эти композиционные приемы, как и объемная, материализованная светотеневая проработка фактуры лица и элементов туалета, придают ощущение естественности, и образ Симонетты не воспринимается оторванным от действительности и условным подобно традиционным строго профильным портретам предыдущего периода.

Наоборот, по своей выразительности и внутреннему содержанию эти портреты более всего предваряют ранние женские портреты Высокого Возрождения.

1. Согласно В.Н. Гращенкову имеется четыре портрета и среди них возможны копии, выполненные другими художниками. См. В.Н.Гращенков.Портрет в итальянской живописи раннего Возрождения.-М.:1996, с.287.
2. Г.С.Дунаев. Сандро Боттичелли.-М. : 1977, с. 56, 228.
3. SandroBotticelli.<http://www.mndb.com/people/734/000084482/>,p.2
4. SimonettaVespucci.http://en.wikipedia.org/wiki/Simonetta_Vespucci, p.1-2.
5. B.Harness. Simonetta Vespucci: The Face That Launched A Thousand Prints.
http://www.finearttouch.com/Simonetta_Vespucci_The_Face..., p.2.
6. Botticelli e Filippino. Botticelli and his Florence.
<http://www.botticellipalazzostrozzi.info/fimo/conclude/botticelli/en/s/pr.htm>, p.2
7. SandroBotticelli.<http://www.mndb...>, p.3.
8. Simonetta Vespucci.<http://en.wikipedia...>, p.2.

9. Simonetta Vespucci. <http://abagond.wordpress.com/2007/12/04/simonetta-vespucci/>, p.2.
10. D.Goodroad. La Bella Simonetta: Renaissance Super-model. <http://angusmacines.yuku.com/topic/5453/t/La-Bella-Simonetta...>, p.4.
11. Г.С.Дынаев. Ук. соч., с.227.
12. Botticelli e Filippino. <http://www.botticellipalazzostrozzi...>, p.1.
13. D.Goodroad, p.3.
14. Simonetta Vespucci. <http://www.en.wikipedia...>, p.1.
15. Simonetta Vespucci. <http://abagond...>, p. 2.
16. B.Harness, p.1.
17. Botticelli e Filippino, p.2.
18. Sandro Botticelli. <http://www.nndb...>, p2.
19. Simonetta Vespucci. <http://www.en.wikipedia...>, p.1.
20. D.Goodroad, p.4.
21. Там же, p.5.
22. B.Harness, p.2.
23. Simonetta Vespucci. <http://abagond...>, p.2.
24. Simonetta Vespucci. <http://en.wikipedia...>, p.2.
25. Sandro Botticelli http://en.wikipedia.org/wiki/Ognissanti,_Florence#cite_note-3

Սանդրո Բոտտիչելլի՝

Ջուլիանո Մեդիչիի և Սիմոնետտա Վեսպուչչիի դիմանկարները

Բոտտիչելլիի դիմանկարչական արվեստում իրենց ուրույն տեղն են գրավում դավադրաբար սպանված երիտասարդ դուքս Ջուլիանո Մեդիչիի և նրա անվան հետ թերևս անհիմն, կապվող վաղամեռիկ ֆլորենցիացի գեղեցկուհի Սիմոնետտա Վեսպուչչի-Կատտանեոյի դիմանկարները։ Վերջինիս պատկերը հավերժացված է նկարչի մի շարք աշխարհահռչակ ստեղծագործությունների կանացի կենտրոնական կերպարներում («Վենետրայի ծնունդը», «Գարունը», «Վեներան և Մարսը», «Պալլասը և Կենտավրոսը» և ուրիշ)։ Կարելի է եզրակացնել, որ պահպանված դիմանկարները նույնպես պատկերում են Սիմոնետտային, իսկ դրանցից մեկն, ըստ երևույթին, նկարված է եղել բնականից՝ նկարչի հետ նրա ծանոթության հենց սկզբնական շրջանում։ Բոտտիչելլին, անկասկած, սիրահարված է եղել Սիմոնետտային և մինչև կյանքի վերջը պահպանել այդ պայծառ զգացմունքը։ Դրա մասին կարող է վկայել նաև այն փաստը, որ մեծ նկարչի աճյունը, համաձայն իր կտակի, ամփոփված է սիրեցյալի գերեզմանի ոտքերի տակ, Ֆլորենցիայի Օնյիսանտի մենաստանի եկեղեցում։