

Пластическая интонация в образном строе картин «Рождение Венеры» и «Весна» С. Боттичелли

Т. В. ПОРТНОВА

(МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)

Большое внимание к художественному наследию эпохи раннего итальянского Возрождения обуславливает потребность в более глубоком изучении отдельных произведений мастеров, внесших заметный вклад в развитие мировой художественной культуры. Статья посвящена анализу двух шедевров яркого представителя флорентийской школы живописи эпохи Раннего Ренессанса С. Боттичелли «Рождение Венеры» и «Весна», находящихся в собрании галереи Уффици (Флоренция).

Вопросы осмысления мифологических образов в творчестве С. Боттичелли были поставлены художественной критикой в большом числе фундаментальных исследований отечественных и зарубежных представителей искусствоведческой науки. Исследованы язык живописи, художественный стиль, жанровые особенности, образная структура его произведений и т. д. Пластическое содержание и состояние образов, а также своеобразие стилизаторско-режиссерского дарования мастера пока остается за рамками научных интересов специалистов. В статье впервые исследуется специфика пластичности его изобразительного языка, выявляются художественные признаки, формирующие стилистические принципы мастера. В контексте нашего исследования важно отметить интерпретацию сходных по интонации тем через пластическую режиссуру персонажей двух картин, определение роли и места пластической культуры в создании художественного образа его произведений.

На основе синхронного анализа двух картин очевиден поиск автором опосредованных связей с искусством танца, с которым художник, вероятно, был знаком через античные образцы. Раскрываются вопросы природы пластических интонаций в его образах, «режиссура» композиционных решений, метафорический смысл избранных сюжетов. Подробно проанализирована иконография персонажей в художественном восприятии мифа.

Метод стилистического анализа позволил проследить образные и структурные изменения в пластически-живописной трактовке тем на протяжении всего периода работы над ними художником. Метод синхронно-сравнительного анализа двух картин дал возможность выявить различие, развившееся из субстанции одного жанра, но по-разному реализовавшихся идей, между которыми возможно глубокое взаимопроникновение и выявление сходства.

Можно констатировать, что в ходе анализа двух произведений С. Боттичелли отчетливо прослеживаются главные стилистические черты и своеобразие его манеры, а также раскрывается существование нескольких важных источников влияний, показаны закономерности их восприятия художником. Глубокий анализ живописных работ мастера позволил выйти на уровень пластических обобщений, что является значительным шагом в теоретическом изучении и осмыслении его творческого наследия. Делается вывод об особенностях стиля художника как обобщающей категории, создающей самобытную визуализацию темы.

Ключевые слова: итальянский Ренессанс, С. Боттичелли, пластическая категория, стилистические принципы, хореографические ассоциации, образность персонажей, иконография, композиционная драматургия, семантика картины.

ВВЕДЕНИЕ

Эпоха Возрождения — один из самых притягательных периодов в истории мирового искусства. Эпоха, которая обозначила высочайший взлет в сложении и развитии многих итальянских школ, давших наибольшее количество произведений, совершенных по своему художественному уровню. Понятие «эпоха расцвета» итальянского Ренессанса традиционно подразумевает чинквеченто (XV в.) итальянской живописи, образно связывается с XIV в. — кватроченто и прежде всего с фигурой С. Боттичелли — яркого представителя флорентий-

ской школы, кому принадлежат всем известные картины «Рождение Венеры» и «Весна», находящиеся в экспозиции галереи Уффици во Флоренции. Их изучение фактически ограничивается общими вопросами, связанными со спецификой и эволюцией творчества С. Боттичелли. Во многих искусствоведческих трудах, изданиях по истории итальянского искусства, монографических исследованиях о художнике им дан подробный анализ.

Тема нашей статьи предполагает освещение всего лишь одного, стоящего особняком и малоисследованного аспекта — категория пластики в шедеврах «Рождение Венеры» и «Весна». Пластичность как тенденция художественного языка С. Боттичелли даже в западном искусствоведении специально не рассматривалась, хотя роль ее в художественной структуре произведений мастеров этого периода в той или иной мере отмечалась. Нам же представляется целесообразным исследовать специфику пластичности, выявить более или менее устойчивые ее признаки, формирующие стилистические принципы. Отметим, такая постановка вопроса в концепции всего творчества С. Боттичелли вполне закономерна в связи с повышенным вниманием художника к выразительности линий, контуру, рисунку движения. «Рождение Венеры» и «Весна» в этом контексте имеют для нас наибольшую ценность, поскольку художественная интуиция автора сформировалась в них в современную законченную пластическую систему, имеющую громадные преимущества по сравнению с другой актуальной проблемой — научной пластической анатомией, разрабатываемой рядом флорентийских мастеров.

Одно из существенных изменений, наступивших после периода треченто (XIII в.), состоит в усложнении интеллектуального начала мыслительных рефлексов в художественном творчестве. Новая эпоха положила начало современной экспериментальной науке и реалистическому художественному языку. Да и сам талант С. Боттичелли вряд ли бы проявился в иных исторических условиях. Было бы неверным отграничивать пластику персонажей как носителя образности, запечатленных в этих двух картинах, от понятий пропорциональности, гармонического строения человеческого тела, которыми руководствуется анатомическая пластика. Безусловно, анатомические знания проявляются в центральной фигуре Венеры или в просвечивающих сквозь прозрачные драпировки торсах граций. Вместе с тем явно видимые погрешности с точки зрения анатомии (маленькие головы, слишком удлиненные пропорции фигур) оборачиваются у С. Боттичелли достоинствами, облекаясь в эстетику пластического художественного стиля. И в этой диалектической логике пластического начала заключаются высший поэтический смысл и глубокая правда образов. В то же время понятие «пластика» применительно к творчеству С. Боттичелли явно ассоциируется с театральной пластикой, и в первую очередь танцевальной, которая в исследованиях вообще выносится за скобки анализа или полностью игнорируется.

Исследователи не пытаются сопоставить стиль С. Боттичелли с параллельными сходными или контрастными явлениями в развитии предшествующей либо современной ему хореографической культуры. Вероятно, потому что сохранившиеся зарубежные архивные источники не дают прямых сведений о том, какое влияние оказывал театр на взгляды художника, каковы были его взаимоотношения с этим искусством. Уже согласно одному этому обстоятельству было бы некорректно искать здесь прямые аналогии с хореографией. Сопоставить — не значит отождествить. Необходимо видеть стилистическое созвучие, причем в достаточно широком смысле. Действительно, здесь правомерно говорить скорее не о «сценической» истории его картин, а об опосредованных связях с искусством танца, с которым художник был знаком через античные образцы (прежде всего греческие), что подтверждают изобразительные источники. Вместе с тем, раскрывая вопросы природы пластической интонации, внутренних связей с первоэлементами взглядов, выражения лиц, жестов, поз, движений, непосредственно связанных с процессом воплощения их в художественных образах в карти-

нах «Рождение Венеры» и «Весна», нельзя не заметить прекрасного владения режиссурой и драматургией в их композиционном построении.

Таким образом, специально поставленная, казалось бы, узкая тема, касающаяся проявления категории пластики, оказывается многогранной, позволяет воспринимать ее как единый круг вопросов комплексного изучения художественного творчества мастера и одновременно вызывает необходимость ее классификации и дискретного рассмотрения. В нашем синхронном анализе двух картин мы используем приемы обобщения и сравнения. Мы попытаемся показать — пластика есть основная форма выражения как носитель эстетики стиля С. Боттичелли, как образная категория. Мы остановимся на многообразных составляющих пластического потенциала образов: на роли хореографического начала, которое было не исходным принципом, а ориентиром в формировании замысла и отразилось в графическом стиле художника; на духовной атмосфере изображенных персонажей как важной грани актерского искусства, на которых движение-время-пространство — прерогативы прежде всего театра, а не живописи; на чертах театральности и режиссуре композиционных решений картин; наконец, на особенностях пластического стиля художника как обобщающей объединяющей субстанции.

СЕМАНТИКА КАРТИН

Для начала обратимся к семантике картин, которая до сих пор является спорной, несмотря на то что большинство исследователей ограничиваются литературным влиянием классической поэзии Горация, Овидия и Лукреция, а также гуманистическими идеями флорентийского поэта Анджеоло Полициано на сюжеты и образы этих живописных полотен. Другие исследователи видят в них визуальное воплощение основных идей флорентийских неоплатоников, особенно Марсилио Фичино. С нашей точки зрения, правильнее считать эти течения синтезом всего раннеренессансного движения, сконцентрированного в двух полотнах художника («Рождение Венеры» в некотором смысле является продолжением «Весны»).

После возвращения из Рима во Флоренцию, ориентировочно в конце 1470 г., и по 1484 г. С. Боттичелли работал над обеими значительными заказными мифологическими картинами «Весна» и «Рождение Венеры». К ним примыкают по тематике еще две — «Паллада и Кентавр» (галерея Уффици, Флоренция) и «Венера и Марс» (Лондонская национальная галерея), которые также были заказаны по случаю бракосочетания сына одного из сподвижников Л. Медичи — правителя Флоренции и главы династии, в определенные периоды находились в их дворцовых апартаментах.

Утонченно-аристократическая атмосфера придворной жизни не могла не повлиять на мышление художника. Он видел вокруг себя изысканные позы и жесты, движения, входящие в структуру этикета, который к XV в. окончательно породнился с танцем. Танцы эпохи кватроченто представляют собой первые европейские танцевальные композиции, которые дошли до нашего времени. Во владениях Медичи были распространены и мифологические представления — триумфы, представляющие роскошные спектакли, оформление которых поручалось известным художникам, в том числе архитектору Ф. Брунеллески. При итальянских дворцах появились первые танцмейстеры, формировавшие культуру придворной среды (Доменико да Пьяченцо, Гульельмо Эбрео и др.).

Мы полагаем, что танцевальная стихия полотен С. Боттичелли навеяна изысканной стилизацией и роскошью придворной жизни, утонченным рисунком старинной хореографии, словно ожившей в гобеленных ракурсах, а также впечатлениями от великолепной природы Тосканы, тогда как мифологическая сторона сюжетов заимствована из древнегреческих и ренессансных текстов, хотя могла быть увидена художником и в мифологических карна-

валах-представлениях и переосмыслена в изобразительно-живописные образы. Ведь при преимущественной выразительности хореографического языка изобразительный аспект в танце занимает не менее важную роль, его визуальная «поэтичность» выросла из древних фресок и статуй, создав свой исключительно пластический творческий язык. Не только танец, но и, как известно, итальянская ренессансная живопись и скульптура постоянно опирались на античные образцы. Таким образом, обращение к греко-римскому наследию объединяло разные виды искусства. Так, образ трех граций, самый красивый эпизод на картине «Весна», олицетворявших красоту и женственную прелесть юности, напоминает античные барельефы, на которых действие разворачивается в двухмерной фронтальной плоскости.

Само композиционное расположение, повороты фигур (центральная Грация, обнимая две другие, обращена спиной к зрителю) как будто скопированы с античных движений. Известна римская копия несохранившегося греческого оригинала (Сиена), ее повторение (Ватикан). Известна также стенная фреска-роспись с изображением Граций близ Помпей и другие произведения, восходящие к более ранним утраченным оригиналам. Сохраняя основную изобразительную иконографию Граций, С. Боттичелли накинуд на своих героинь легкие хитоны (на римских копиях Грации обнажены). Согласно трактату древнегреческого писателя и философа Сенеки «О благодеяниях», «Грации либо обнажены, когда желают показать, что в них нет обмана, либо одеты в полупрозрачные одежды, когда хотят подчеркнуть свои прелести и достоинства». Заметный уклон в Античность можно наблюдать и на других фрагментах «Весны» и «Рождения Венеры». Так, плавная поступь Венеры на картине «Весна» заставляет вспомнить образы Ники Самофракийской, спускающейся с небес. А фигура нимфы с картины «Рождение Венеры», словно застывшая в воздухе в парящей позе, как будто сошла с древнегреческой амфоры. Ритмическое построение фигур на картинах ассоциируется со скульптурными фигурами древнегреческих храмов. Силуэты голов Граций в «Весне» напоминают классические образы античных камей.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ АССОЦИАЦИИ

Известная американская танцовщица А. Дункан вспоминает: «На этот раз мое воображение пленил Боттичелли. Я просидела несколько дней перед знаменитой картиной “Примавера”. Вдохновившись ею, я создала танец, в котором старалась воплотить нежные побуждения, внушаемые ею. Я думала: “Танцуя эту картину, я пошлю всем весть о любви, о весне, о рождении жизни, о том, с чем я познакомилась в таких страданиях”. Таковы были мои размышления перед “Примаверой” Боттичелли, которую я впоследствии пыталась претворить в танец, названный мной “Танцем будущего”» (Дункан, Шнейдер, 1998: 102).

Музыкальна и пластична сама цепочка ассоциаций, возникающих на картине: тема прикосновения, касания, наплыва, повторения в противоборстве с темой ветра образуют свое эмоциональное поле — важный элемент в поэтике сюжета. Да и вся летучесть, мгновенность общего смысла мифа может быть уподоблена этюдному хореографическому впечатлению. С. Боттичелли создал средствами живописи грандиозное «хореографическое» полотно, величественную пластическую симфонию, где из полифонии фигур, поз, жестов явственно просматривается определенная программа: созвучное танцу размышление. Немалое значение имела при этом и сама поэтика живописи, где мгновенно действующая выразительность изображения занимала далеко не последнее место. Иной прием использует С. Боттичелли в фигуре Венеры, стоящей на раковине. Центром всей композиции является S-образный изгиб фигуры — наподобие средневековых статуй, украшающих готические соборы. Венера словно теряет эллинизирующие черты, растворяясь в чертах другого стиля. Действительно, в Италии Ренессансу (понимаемому в целом) предшествовал не проторенессанс, а поздняя готика. Как нам представляется, поставив знак равенства между поздней готикой и прото-

ренессансом, С. Боттичелли не столько усилил свою концепцию, сколько лишил ее определенности, растворив в структуре собственного стиля.

В этой зыбкой неустойчивости фигуры заключено эмоционально-пластическое выражение темы. Необыкновенно отточена линия С. Боттичелли, в ее непрерывности заключено скрытое движение, то, чего, казалось бы, нельзя сказать о художественно решенном пространстве.

ОБРАЗНОСТЬ ПЕРСОНАЖЕЙ

Эффект «статичной картинности» в нем довольно велик. И. Данилова, изучая творчество художника, отмечает: «Изображение само по себе было для С. Боттичелли не более чем либретто... Он не позволяет взгляду зрителя опуститься в глубину картины, чтобы тот мог сосредоточиться на ее линейном ритме» (Данилова, 1975: 137). Кажется неподвижным море в «Рождении Венеры», иллюстративно решен и пейзаж в «Весне». Однако и тут художник использует стробоскопический эффект — летящие по ветру драпировки, колышущиеся волны, падающие с небес цветы, полуоткрытые глаза. И здесь художнику помогает не только линия, но и цвет. Понимание цветовой гаммы полотна было для Боттичелли вторым принципиальным соображением, высказывающим отношение к своим персонажам. Серо-голубой колорит рождает просветленный облик Венеры, словно сотканный из водяной дымки и тумана. Весна, шествующая по зеленому лугу среди распустившихся деревьев, осыпанная цветами (специалисты насчитывают около 500 видов растений, изображенных с ботанической достоверностью), любование лицами молодых героев — эти и другие изобразительные эффекты составляют тщательно разработанный зрительный ряд, рождает аллегорический образ ожившей природы. Здесь несколько более сухая, чем в «Рождении Венеры», линейная стилизация на основе той же S-образной ритмичности фигур, уже утратившая всякие смысловые ассоциации с темой воды и получившая осмысление в теме раннего цветения природы. Как заметил один из авторов в своем описании картин С. Боттичелли, «где ни ступишь, там цветы алеют и с неба льется благодать». Если в «Весне» присутствуют стилизация, декоративность, влюбленность в детали, то в «Рождении Венеры» — любование ландшафтом, широта взгляда как форма отношения к миру.

Цветощущение для С. Боттичелли есть наряду с линией средство пластической образности. Цвет олицетворяет движение. Движение и цвет на картинах С. Боттичелли не просто движение, это движение — вознесение, движение — парение. Это движение имеет две ипостаси: восходящую и круговую. В «Рождении Венеры» наблюдается восходящая ипостась движения. Стоящая на раковине Венера, являющаяся композиционным центром картины, бесплотна по цвету и материальности. Изгиб ее фигуры, подобный латинской букве S, удлиненные пропорции торса, маленькая голова и огромный каскад струящихся волос имеет направление движения ввысь, подобно тому как возносятся в небеса готические соборы.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

В своей античности С. Боттичелли видел не просто национальную традицию, а чувствовал и любил именно готическое начало стиля, в свою очередь восходящее через готику к Ренессансу. Таким образом, здесь вырисовывается развитая стилевая система с заметным уклоном в предшествующую эпоху. Интересно заметить, что в индивидуальном стиле С. Боттичелли проявилась и иная его черта, не живописная, а скорее «иконописная», пластически-графический ее вариант. Это некая новая формула стиля, подразумевающая пульсацию, волнообразное движение и в зависимости от восприятия — стихийность, энергию или же, напротив — умирание, вялость, апатичность. И в этом видится боттичеллевский идеал красоты, так как любой предмет красив для него лишь тогда, когда он имеет печальный, увяда-

ющий оттенок. Несколько «вневременная» внешность Венеры, капризно-растянутые интонации, нежная инфантильность облика — весь необычный образ героини оказался органичным в конструкции картины. Это образ богини с почти закрытыми глазами, с лицом, полным тайны и освещенным изнутри неуловимой улыбкой. На редкость утонченная, лирическая манера Боттичелли вряд ли проявилась бы так отчетливо в условиях иного стиля.

Другие персонажи на картине развивают движение «Венеры» и способствуют ему. Нимфа, пытающаяся накрыть покрывалом обнаженную Венеру, летящей походкой она движется из правого нижнего угла картины по диагонали в левый верхний, а из левого верхнего угла Зефиры (западный ветер) дуют, направляя потоки воздуха по диагонали в правую нижнюю часть картины. Таким образом, «Венера», находящаяся в пересечении этих встречных движений, едва касаясь наклоненной раковины, приобретает зыбкость и неустойчивость. Творческая сила рассеянного света, так ярко выраженная здесь, преобразует подробности чередующихся эпизодов. Нейтральный бестелесный образ Венеры словно обрамлен, тактично выделен некоторой пестротой в одеждах Зефириков и нимфы. По мысли С. Боттичелли, иерархическая и временная последовательность персонажей уступает место их расположенности в некоем умопостигаемом синхронном пространстве; в нем они равноправны и потому обеспечены многообразием и полнотой связей и взаимосвязей. Таким образом, все, что выделяет художественные образы С. Боттичелли, связано с поисками изобразительных средств, позволяющих выразить сложное ощущение времени, которое определяет состояние природы, изображаемое художником. Ему близки текучие переходные настроения (раннее утро) в «Рождении Венеры» и «Весне», подвижность пейзажа, который наблюдается в натуре или вызывается к жизни в воображении, в воспоминании. Природа органично сопровождает персонажей, не утрачивая целостного представления о бытии мира. Взволнованное отношение к тончайшей и сложной взаимообусловленности бытия персонажей с окружающим миром природы — одно из проявлений неумемной потребности художественного восприятия мифа. Персонажи не изолированы от окружающей среды и непрерывно взаимодействуют с ней, среда всегда в кадре и всегда событийна, ибо в мифе объект изображения — герой, предмет, явление и событие одновременны, действие мифа — это действие вообще. Это боттичеллевское растянутое время, когда сама изображенная тема («Рождение Венеры из морской пены», наступление Весны) оказывает свое воздействие на сам жанр, на его повествовательные структуры. Молитвенно закрывая глаза, Венера, чье имя обозначает «очарование, красота», словно соткана из водяной дымки и тумана, окружена мягкой ностальгической дымкой. Благообразно-иконописное, по-детски недоуменное ее лицо выражает отрешенность и покорность судьбе. Нетрадиционное художественное мышление, соединившее в себе средневековую сдержанность и европейскую ментальность, создают особое настроение действия, где главным является не сюжет, а новое временное бытие. «У боттичеллевского стиля, настолько он интимен, субъективен и религиозен, не могло быть преэмпников, а только подражатели» (Власов, 1995: 121).

Для С. Боттичелли персонажи имеют два существования — внутри и вне времени, настоящее и эсхатологическое. Художник осмысляет существование Венеры как большое, вневременное событие. Включая в себя все реальное пространство, оно одновременно больше его. Одновременно все здесь пребывает в зыбком равновесии. Каждый персонаж, каждое лицо, каждый предмет, каждая ситуация ежесекундно могут «сдвинуться», соскользнуть, преобразиться.

КОМПОЗИЦИОННАЯ ДРАМАТУРГИЯ

«Драматургические задачи» на полотнах С. Боттичелли выполняет сама пластика. Так, в «Весне» различимы пять видов пластических движений фигур: статичное (Меркурий), кру-

говое (Грации), устремленное вперед (Венера, Весна) и порывистое (Зефиры). При этом различны наклоны фигур и голов. Все персонажи на картине определяют композицию, подчеркивая в своем движении различные его траектории. Плавное движение одинаковых по рисунку Граций, их ритмическое действие, чередование фигур, соподчинение взглядов, смыкание рук, создают ощущение вращения, они словно в хороводе непрерывно перемещаются по кругу. И в складках одеяний, и в изображении волос С. Боттичелли нужны те же самые движения. Поэтому ему так необходимо показать лица двух персонажей — Ветров (Зефиров), дующих из-за облаков и колышущих ткани, то обнажая фигуры, то развевая края одежды и разметывая волосы по воздуху. Временные изменения в природе происходят по циклу — от весны до весны, с неизбежным ее возвращением, смысл которой в пробуждении и воскрешении жизни.

ВЫВОДЫ

Итак, как видим, именно пластика у С. Боттичелли развивает и движет действие. Причем не только пластика графично-живописной визуализации, но и пластика метафорическая, многослойная, которой, кажется, помешал бы четко зафиксированный конкретный сюжет, так как он закрепил бы лишь одно значение многозначного художественного образа и, упростив его смысл, уничтожил бы почву для широких ассоциаций. В прекрасно завершенных композициях С. Боттичелли с их фронтальной фресковой развернутостью есть аналогии с художественно организованным зрелищем, существующим в форме спектакля. Такой композиционный путь в драматургию образов, не совсем обычный, дал художнику совершенно особое возможности семантического смысла — умение чувствовать природу изображаемого действия, его ритмическую сущность, его пластические перспективы. Только в смысле этих сложных связей можно понять и правильно оценить как сам процесс и тенденции искусства Раннего Ренессанса, так и наследие его отдельных мастеров и созданные ими шедевры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Власов, В. Г. (1995) *Стили в искусстве : словарь в 3 т.* СПб. : АОЗТ «Кольна». Т. 2. 544 с.
 Данилова, И. (1975) *От средних веков к Возрождению.* М. : Советский художник. 197 с.
 Дункан, А., Шнейдер, И. (1998) *Танец будущего. Моя жизнь. Встречи с Есениным.* Ростов-на-Дону : Феникс. 448 с.

PLASTIC INTONATION IN THE IMAGERY OF BOTTICELLI'S "THE BIRTH OF VENUS" AND "PRIMAVERA"

T. V. PORTNOVA

(MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES)

Intense public attention to the artistic heritage of the early Italian Renaissance calls for more in-depth exploration of individual works by masters who have made a significant contribution to the development of the world's artistic culture. The article analyzes two masterpieces of the Florentine painting school of the early Renaissance: Sandro Botticelli's "The Birth of Venus" and "La Primavera" (Spring), both now in the collection of the Uffizi Gallery (Florence).

A number of fundamental works by Russian and foreign researchers have addressed the issue of how Botticelli's paintings reflected mythological imagery. The language of paintings, their artistic style, genre features and images have been studied in detail. But the plasticity of its imagery, as well as the painter's original talent as stylizer and director, has so far evaded researchers' attention. This article presents the first study of plastique in Botticelli's visual language, outlining the artistic features that shaped his principles of style. In the context of our study, it is important to note how the painter interprets two topics similar in intonation through directing the characters' plastique and defining the role and place of the plastic arts in the imagery of his works.

By providing a parallel analysis of two paintings, we have revealed a number of indirect links between them and the art of dance, which Botticelli probably knew through samples of ancient Greek and Roman art. The article looks at the nature of plastic intonations in his imagery, at how the painter «directed» the composition, and at the metaphoric meaning behind some of his plots. We provide an in-depth analysis of the iconography of Botticelli's characters in the context of myth.

Stylistic analysis helped us trace the imagery- and structure-related changes in Botticelli's treatment of selected themes throughout a period of time. The method of synchronous comparison of the two paintings allowed us to pinpoint a difference stemming from various developments within the same genre. The notions which have the same origin but different forms of actualization are capable of deep interpenetration and preserve some of their similarity.

We can conclude that the analysis of the two paintings has clearly revealed the main stylistic characteristics and the full degree of uniqueness of Botticelli's artistic manner, and helped us trace several important sources of influence and the patterns of their perception by the artist. A deep analysis of the two paintings allowed us to generalize on the notion of the plastique, which advances both theoretical study and understanding of Botticelli's artistic heritage. The painter's style is thus viewed as a category that best summarizes his distinctive visualization of his theme.

Keywords: Italian Renaissance, Sandro Botticelli, plastic category, stylistic principles, choreographic associations, imagery, iconography, compositional drama, semantics of a painting.

REFERENCES

Vlasov, V. G. (1995) *Stili v iskusstve* [Styles in Art] : dictionary in 3 vols. St. Petersburg, Kolna CJSC Publ. Vol. 2. 544 p. (In Russ.).

Danilova, I. (1975) *Ot srednikh vekov k Vozrozhdeniiu* [From the Middle Ages to the Renaissance]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ. 197 p. (In Russ.).

Duncan, I. and Shneider, L. (1994) *Tanets budushchego. Moia zbizn'. Vstrechi s Eseninym* [The Dance of the Future. My Life. Encounters with Esenin]. Rostov-on-Don, Feniks Publ. 448 p. (In Russ.).

Портнова Татьяна Васильевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры культуры и искусства Московского гуманитарного университета, Института танца ГАСК, член-корреспондент Международной академии культуры и искусства, действительный член Петровской академии искусств и наук, Российской академии естествознания. Адрес: 111395, Россия, г. Москва, ул. Юности, д. 5. Тел.: +7 (499) 374-59-40. Эл. адрес: infotatiana-p@mail.ru

Portnova Tatiana Vasilievna, Doctor of Art Studies, Professor, Department of Culture and Arts, Moscow University for the Humanities; Professor, GASQUE Institute of Dance; Corresponding Member, International Academy of Culture and Arts; Full Member, Peter the Great's Academy for Sciences and Arts; Full Member, Russian Academy of Natural Sciences. Postal address: 5 Yunosti St., Moscow, Russian Federation, 111395. Tel.: +7 (499) 374-59-40. E-mail: infotatiana-p@mail.ru