

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ АДА В МИНИАТЮРЕ РУКОПИСИ It. 2017 ИЗ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ ФРАНЦИИ

А. Б. МАМЛИНА

Аннотация. Манускрипт «Ада» с комментарием павийского гуманиста Гуини-форте Барцицци был создан в 40-е гг. XV в. для герцога Милана Филиппо Марии Висконти и украшен миниатюрами, которые приписываются художнику, вошедшему в исследования под именем «мастер Светония». Предполагается, что изначально рукопись содержала порядка 115 миниатюр, из которых до нас дошли лишь 72, но кодекс, разделенный между двумя библиотеками (It. 2017, Национальная библиотека Франции и MS 76, Коммунальная библиотека Имолы) и несколькими частными коллекциями, остается одним из самых богато иллюстрированных экземпляров «Божественной комедии» позднего Средневековья. Иллюстрации отличают архаичность, ориентация на старые образцы, такие как миниатюры рукописей Strozziano 152 (Библиотека Медичи Лауренциана, Флоренция) или MS. Holkham misc. 48 (Бодлианская библиотека, Оксфорд), в то время как напряженный реализм миниатюры позволяет отнести ее к примерам нового подхода в визуальной интерпретации «Божественной комедии». Мастер Светония топографически, анатомически и психологически аккуратно передает детали повествования, в соответствии с намерением позволить читателю стать соучастником различных эмоций, переживаемых героем «Божественной комедии». Для каждой из песен приводятся три-четыре миниатюры, причем Данте и Вергилий, как правило, изображаются лишь единожды. Таким образом, физическое путешествие выходит на первый план, растягивается во времени и пространстве, позволяя проследить его ход и саму топографию ада в мельчайших подробностях. Исследователи отмечают, что невероятная выразительность портретов Данте на страницах висконтиевского манускрипта — позы, жесты, мимика поэта, а также «клиническая» точность, с которой переданы, к примеру, страдания грешников, — вызывает скорее ужас, чем сострадание. В рамках статьи рассматриваются некоторые миниатюры парижского кодекса, анализируются особенности изображения ада в интерпретации мастера Светония и их связь с традицией иллюстрирования «Божественной комедии» и с визуальной культурой Висконти в целом.

Ключевые слова: миниатюра, визуальная культура, искусство позднего Средневековья, ломбардское искусство, культурная политика, Висконти, мастер Светония, ад.

Рукопись It. 2017 представляет собой фрагмент комментария павийского гуманиста Гуинифорте Барциццы к первой кантике «Божественной комедии». «Комментарий» создан в 1440-х гг. для герцога Милана Филиппо Марии Висконти. Предполагается, что Барцицца планировал прокомментировать «Комедию» целиком (в *explicit* к «Аду» он еще обещает что-то дорассказать в «Чистилище»), но, кроме этого, нет никаких указаний на то, что он продолжил работу. Вероятно, к дальнейшим комментариям он так и не приступил. Это не единичный случай — одним «Адом» ограничились Якопо ди Данте, Грациола Бамбальоли, Гвидо да Пиза, Боккаччо и др.; ранние «частичные» комментарии численно превосходят полные¹. По сравнению с другими комментариями эпохи Кватроченто, такими как тексты Джованни да Серравалле, Кристофоро Ландино, Маттео Киромоно или Мартино Паоло Нибиа, «неполный» комментарий Барциццы долгое время не привлекал особого внимания исследователей. Это во многом связано с отсутствием хорошего критического издания².

В рамках данной статьи автор не планирует подробно останавливаться на самом комментарии, так как основной интерес для него представляет миниатюра. Тем не менее следует сказать несколько слов о характере этого текста. В первую очередь важно помнить о том, для кого он написан. Если, например, Джованни да Серравалле пишет комментарий к латинскому переводу «Комедии», выполненному по заказу английских клириков, обращаясь к не владеющим итальянским языком читателям со всей Европы³, то Барцицца пишет, во-первых, для значительно более узкого круга италоговорящих читателей, во-вторых, для представителей светской культуры. Поэтому Барцицца может, например, ненавязчиво напомнить читателю, кто написал «Этику» или чем знаменит Лукан, а морально-дидактическую функцию в тексте выполняют отсылки к мифологии⁴. Исследователи кратко определяют характер комментария как вариант толкования, упрощенный для нужд герцогского двора, сочетающий в себе морализацию

¹ Illuminated manuscripts of the Divine Comedy / ed. by P. Brieger, M. Meiss, C. S. Singleton. Princeton: Princeton Univ. Press, 1969. Vol. I. P. 46.

² Lo Inferno della Commedia di D. A. col commento di Guiniforto delli Bargigi, tratto da due manoscritti inediti del secolo decimo quinto, con introduzione e note dell'avvocato Giuseppe Zaccheroni. Marsiglia-Firenze: L. Mossy- G. Molini, 1838. Первое и единственное издание «Комментария» Барциццы было подготовлено Джузеппе Дзакерони и вышло в 1838 г., но назвать его критическим можно с большой натяжкой — Дзакерони не сохранил оригинальную графику, стремясь облегчить чтение текста, выпускал и произвольно заменял отдельные его части (особенно там, где это касалось теологической доктрины). К счастью, новое критическое издание «Комментария» Барциццы, подготовленное Ф. Руджiero, уже сдано в печать и выйдет через несколько месяцев.

³ Mátýus N. Sul commento di Giovanni da Serravalle alla Commedia // Verbum — Analecta Neolatina. 2002. 4(1). P. 25.

⁴ Ruggiero F. Per il testo del Commento di Guiniforte Barzizza all'Inferno // Rivista di studi danteschi. 2019. XIX. P. 274.

и развлечение⁵. Таким образом, перед нами текст, рассчитанный в первую очередь на придворных, но не лишенный дидактических устремлений светского толка.

Декоративный аппарат манускрипта, с нелегкой судьбой⁶, содержал около 115 миниатюр, из которых до нас дошли лишь 72⁷. Тем не менее кодекс, разделенный между двумя библиотеками (It. 2017, Национальная библиотека Франции, и MS 76, Коммунальная библиотека Имола), остается одним из самых богато иллюстрированных экземпляров «Божественной комедии» начала Кватроченто. Миниатюры «Комментария» приписываются художнику, вошедшему в исследование под именем *Maestro delle vitae imperatorum*⁸, которого для краткости я предлагаю обозначать «мастер Светония».

Речь идет о ломбардском мастере (и его мастерской), которому Тоэска приписывает миниатюры манускрипта It. 131⁹ (VnF), содержащего перевод на вольгаре «Жизни двенадцати цезарей» Светония. Он работал в 1430–1450 гг., в основном для миланского герцога Филиппо Мария Висконти и для круга его придворных интеллектуалов и гуманистов. Ему приписываются миниатюры «Диттамондо» (It. 81, VnF), собственно Светония (It. 131, VnF), «Бревиария Марии Савойской», жены герцога Филиппо Мария (фронтиспис, ms. 0004, Муниципальная библиотека Шамбери) и многие другие.

Большая часть рукописи, хранящейся в Национальной библиотеке Франции (It. 2017), на сегодняшний день содержит 59 миниатюр (изначально, как уже говорилось, их было около 115). Для сравнения в Egerton 943 (1340 ca) из Британской библиотеки (см. Приложение) мы находим 81 миниатюру для «Ада», в ms. M. 676 (1345–1355) из Библиотеки Моргана — 125 миниатюр для всей поэмы, в Yates Thompson 36 (1444–1450) из Британской библиотеки — 110 миниатюр, также для всей поэмы. Несмотря на то что по ряду причин «Ад» был самой иллюстрируемой частью «Комедии»¹⁰, такое количество миниатюр выглядит значительным даже для него. Это может быть связано с дидактической функцией текста, смысл которого призваны «закреплять» иллюстрации, а также с тем, что иллюстрации в свою очередь помогают восприятию комментария, буквально изображая те сцены, которые аллегорически объясняет Барцицца.

Каждая миниатюра занимает примерно треть страницы и помещена в тонкую золотистую рамку. Миниатюрист отдает предпочтение горизонтальному формату, что подчеркивает повествовательную функцию изображений. По-

⁵ Dionisotti C. Dante nel Quattrocento // *Atti del Congresso internazionale di Studi danteschi*. Firenze: G.C. Sansoni Editore, 1965. P. 338; Zaggia M. *Appunti sulla cultura letteraria in volgare a Milano nell'età di Filippo Maria Visconti* // *Giornale storico della letteratura italiana*. 1993. CLXX. P. 348–349.

⁶ Многие миниатюры были поцарапаны, часть вырезана, несколько листов изъято. Об истории манускрипта см.: Une Illustration de «l'Enfer» de Dante. 71 miniatures du XVe siècle. Reproduction en phototypie et description par C. Morel. P.: Librairie universitaire H. Walter, 1896. P. 3–37.

⁷ По Морелю (Op. cit. P. 37), It. 2017 содержит 58 миниатюр, хотя на самом деле их 59, поэтому сохранившихся миниатюр вместе с 13 миниатюрами из Имола — 72.

⁸ Toesca P. *La pittura e la miniatura nella Lombardia*. Milano: U. Hoepli, 1912. P. 529.

⁹ Toesca P. Op. cit. P. 528–536.

¹⁰ *Illuminated manuscripts*. P. 46.

ложение миниатюр варьируется на протяжении повествования, в отличие от Strozziano 152 (Библиотека Медичи Лауренциана, Флоренция) и типологически близкого к нему неаполитанского кодекса Additional 19587 из Британской библиотеки, в котором миниатюры располагаются всегда строго в нижней части страницы, а изображение графически не отделено от текста, как в миниатюре, характерной для рыцарских романов¹¹.

Рамочное обрамление миниатюр встречается уже в середине Треченто, например в CF.2.16 (CF.4.20) из Библиотеки Джироламини в Неаполе, и приобретает особую популярность в паданских землях и по всему Северу. Например, мы встречаем его в Egerton 943 (1340 ca) Британской библиотеки и в рукописи 33 (1340–1345) Университетской библиотеки Будапешта¹². Такое оформление (назовем его *рамочная система*) способствует непосредственной визуальной транскрипции событий поэмы. Кроме того, оно позволяет включить изображение в текст именно в тот момент, когда в нем возникает необходимость. Например, в рукописи 67 (нач. XV в.) из Библиотеки Семинарии в Падуе изображение помещено перед началом песни и содержит только один эпизод, а в рукописи 1102 (нач. XV в.) римской Библиотеки Анджелика изображение хотя и расположено также перед началом песни, но в одной рамке может быть объединено несколько сцен, так что иногда одна и та же композиция включает нескольких Данте и Вергилиев. Миниатюры «Комментария» Барциццы следуют другой схеме и появляются в тексте согласно внутренней логике повествования, или, скорее, логикам, так как параллельно текстовому повествованию возникает и визуальное, обладающее в данном случае известной долей автономности.

Для каждой из песен приводятся три-четыре миниатюры, причем Данте и Вергилий изображаются лишь единожды в каждом изображении. Некоторые сцены на первый взгляд кажутся едва ли не идентичными и можно подолгу искать «10 отличий». Мастер Светония не «экономит» и никуда не торопится: физическое путешествие выходит на первый план, растягивается во времени и пространстве, мы можем четко проследить его ход. Постоянное повторение одних и тех же пейзажей, в свою очередь, позволяет, во-первых, запомнить их и саму топографию ада в мельчайших подробностях, а во-вторых, заставляет пристальнее всматриваться в то, что, в отличие от пейзажа, постоянно меняется, а именно в движения души поэта, передача которых и составляет, на наш взгляд, основной интерес миниатюриста.

Переходя к стилистическому анализу, стоит отметить, что миниатюру «Комментария» отличает архаичность, ориентация на старые образцы, такие как Strozziano 152 (Библиотека Медичи Лауренциана, Флоренция) или Holkham misc. 48 (Бодлианская библиотека, Оксфорд), в то время как напряженный реализм миниатюры, выраженный прежде всего в поиске средств передачи эмоционального состояния поэта, позволяет, по мнению Мисса, отнести ее к примерам нового подхода в визуальной интерпретации «Божественной комедии»¹³. К этому

¹¹ Illuminated manuscripts. P. 92; Ponchia C. Frammenti dell'Aldilà. Immagini nella Divina Commedia nell'Italia settentrionale del Trecento. Tesi di dottorato. Università di Padova. 2014. Vol. I. P. 12.

¹² Ponchia C. Op. cit. P. 15.

¹³ Illuminated manuscripts. P. 107–108.

подходу Мисс относит еще одну иллюстрированную «Комедию», выполненную для Альфонсо Арагоны (рукопись Yates Thompson 36 из Британской библиотеки с миниатюрами, приписываемыми сиенцу Приамо делла Кверча, которая упоминалась выше для сравнения количества иллюстраций, хотя делла Кверча зачастую объединяет несколько сцен в одну композицию). Мастер Светония топографически, анатомически и психологически аккуратно передает детали повествования в соответствии с намерением позволить читателю стать соучастником различных эмоций, переживаемых героем «Божественной комедии». Мисс отмечает, что невероятная выразительность портретов Данте на страницах висконтиевского манускрипта — позы, жесты, мимика поэта, а также «клиническая» точность, с которой переданы, к примеру, страдания грешников, — вызывает скорее ужас, чем сострадание¹⁴, но нет уверенности, что современников Мастера, видение которых было воспитано позднеготической визуальностью, пугала нарочитая эмоциональность героев поэмы.

Рассмотрим миниатюру первой песни, к счастью, дошедшей до нас почти в целостности и сохранности (ил. 1): с третьего листа вырезана самая первая миниатюра, которая могла изображать Данте, заходящего в сумрачный лес, поэтому мы начинаем описание со второй. Она предваряет текст песни, который начинается на следующем листе. Несмотря на то что комментарий суммирует и объясняет содержание и деление «Комедии», лишая читателя всякой интриги, миниатюра как бы возвращает читателя к началу действия, непосредственно настраивая на чтение уже поэтического текста.

Поэт буквально окружен плотной стеной деревьев, хотя они едва доходят ему до пояса, трех зверей еще не видно, справа возвышается условная гора. Данте облачен в синюю сутану и красную шапочку. Его лицо, внимание к которому привлекает немного странный жест вскинутых рук с раскрытыми ладонями, выражает печальное недоумение. Поэт растерян и одинок: лес так горек, «что смерть едва ль не слаще». Тьму раннего часа, когда Данте начинает свое путешествие, передает окрашенное в черный цвет небо.

Миниатюрист выдерживает паузу, предлагая нам время для размышления и концентрации, в то время как делла Кверча, например, уже на первой миниатюре изображает Данте и Вергилия вместе (ил. 2), как это происходит и в Strozziano 152 (ил. 3).

На следующей миниатюре (ил. 4) поэту удастся выбраться из леса, небо все такое же черное, но в высоте уже восходит солнце, рассеивающее тьму золотыми лучами, от которых небо вокруг него светлеет и становится синим. Поэт обращает взор к путеводной планете, он уже не так напуган и с надеждой начинает восхождение на холм.

На третьей миниатюре (ил. 5) запечатлен момент встречи поэта с первыми двумя зверями: Барцицца уже прокомментировал появление рыси и прерывается, чтобы привести отрывок поэмы о встрече со львом, тексту предшествует изображение, как бы фиксирующее уже полученную информацию и вводящее новую. Все небо уже окрашено синим и усыпано орнаментальными звездами. Данте снова подносит (на этот раз сжатые) ладони к голове, пристально

¹⁴ Illuminated manuscripts. P. 107–108.



Ил. 1. It. 2017, f. 6r. BnF.



Ил. 2. Yates Thompson 36, f. 1.
1444–1450 гг.
Британская библиотека



Ил. 3. Strozzii 152, c. 1r.,
2-я четв. XIV в. Библиотека
Медичи Лауренциана



Ил. 4. Рукопись 76, с. 1v.
Коммунальная библиотека Имолы



Ил. 5. It. 2017, f. 10r

вглядываясь в появившихся на его пути животных, его корпус наклонен вперед, он будто со страхом выглядывает из невидимого укрытия.

На следующей странице мы находим четвертую (ил. 6) миниатюру, на которой появляется стремительно бегущая волчица, а поэт отступает «туда теснимый, где лучи молчат», оборачиваясь через левое плечо на страшных зверей и как бы закрываясь от них рукой. Ничего



Ил. 6. It. 2017, f. 10v.

общего с динамичным повествованием делла Кверча, у которого один Данте отдыхает, а второй думает, пока трех других терзают звери, а пятого уже приветствует Вергилий (ил. 7).



Ил. 7. Yates Thompson 36, f. 2

Наконец, появляется Вергилий. Многие миниатюристы не уделяют этому моменту особого внимания, появление Вергилия почти никогда не «чудесно», за исключением миниатюры Additional 19587, где Вергилий появляется в мандорле (ил. 8). Обычно Вергилий изображается в полный рост и не вызывает у Данте видимого удивления (как, например, в кодексе из Шантийи, Egerton, It. 74, Palat. 313, M.676). Слегка отличается иконография неаполитанского «Филиппино», где Вергилий появляется из-за холма (ил. 9). Мастер Светония находит для этого эпизода довольно необычное решение — Вергилий буквально появляется из-под земли, он изображен по пояс выглядывающим из ущелья; Данте замечает его, о чем говорит поворот его головы, хотя на его лице еще читается страх неоконченной погони (ил. 10). Сложно сказать, является ли такой «способ» появления Вергилия уникальным, учитывая количество художественных интерпретаций «Комедии», однако вряд ли можно назвать его очевидным или распространенным.

Так, шаг за шагом пять миниатюр сопровождают чтение первой песни. Как мы видели, темп повествования очень плавный, а само повествование подроб-



Ил. 8. Additional 19587, f. 2r. Ок. 1370 г.
Британская библиотека



Ил. 9. CF 2.16, с. 2r. 1355–1360 гг.
Библиотека Джироламини, Неаполь



Ил. 10. Рукопись 76, с. 2v

но и очень близко к поэтическому тексту. Миниатюрист выделяет ключевые моменты переживаний главного героя, его одиночество и смятение, надежду, подаренную первыми лучами солнца, страх от встречи со свирепыми животными и, наконец, обретение спасителя. Мастер избегает многофигурных композиций, каждый эпизод приводится отдельно; редко миниатюра объединяет несколько близких событий, например, рысь и лев появляются вместе, а не по отдельности.

Следующий эпизод, на который хотелось бы обратить внимание, это прибытие Данте и Вергилия к воротам ада (ил. 11). В тексте поэмы нет подробного описания того, что именно представлял собой портал в преисподнюю, лишь знаменитые надписи, которые Данте прочел «в вышине», «над входом». Существует несколько иконографических моделей этого самого входа. Во-первых, городские ворота, что связано с упоминанием «città dolente» в начале третьей песни и другими образами города и городских стен, фигурирующими в поэме. Так, некоторые миниатюристы изображали ворота ада в виде входа в город (ил. 12–13). Во-вторых, встречается более экономичный способ изображения этого входа, по-своему более близкий к тексту, а именно как отдельно стоящие ворота, более или менее соответствующие какому-либо архитектурному стилю (ил. 14–15).



Ил. 11. Рукопись 76, с. 4v



Ил. 12. MS 597, f. 48r. 1424 г.
Библиотека замка Шантийи



Ил. 13. Yates Thompson 36, f. 4(r)



Ил. 14. Egerton 943, f. 6v. Ок. 1340 г.
Британская библиотека



Ил. 15. Additional 19587, f. 4r

Иногда миниатюристы добавляли к городским или отдельно стоящим воротам языки пламени (Ms 8530 Vnf, Cod.Triv. 2263). Наконец, у мастера Светония мы находим решение, связанное, по мнению Мисса¹⁵, со старой традицией, представленной манускриптами Ватиканского Вергилия (Cod. Vat. lat. 3225) и берлинской Энеиды (Ms. germ. fol. 282), — врата ада представляют собой высеченный в скале туннель, над которым виднеются первые строки песни и надпись «оставь надежду» (ил. 16–17).

Подобный выбор может быть связан с желанием уйти от традиционного для комментариев и миниатюр представления о вратах ада, как о том, что легко найти. Барцицца, в отличие, например, от Боккаччо, не говорит о том, что врата эти широки и ведут к ним многие пути: «Что касается надписей над вратами, которые описывает автор, и их широты, а также учитывая, что они не были на засове, мы можем понять, что врата эти представляют собой путь к смерти, поскольку в Евангелии говорится: *входите тесными вратами, потому что широки врата и просторен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими* (Мф 7. 13). Также широта этих врат позволяет понять, что они простираются настолько далеко, что в какой бы части света не грешил человек — обнаружит он в них просторный вход»¹⁶. Мастер Светония, в свою очередь, не делает их особо заметными или размером с город. Несмотря на то что в комментарии присутствует дидактическая составляющая, он не морализирует и не проповедует, и миниатюра в этом с ним не спорит. Напротив, споря с Данте, Барцицца говорит о том, что неправильно считать ад городом: «[Данте] зовет Ад городом, поскольку это собрание людей из разных мест, но называть его так неправильно, поскольку правильно называть городом объединение многих людей, собранных вместе для того, чтобы жить хорошо, но этого единения в Аду нет»¹⁷. Данте видит в городе разрушительное смешение людей из разных мест, а для Барциццы город — это единение для стяжания лучшей жизни, которого в Аду быть не может.

В ряду особенностей миниатюры рассматриваемого «Комментария» стоит отметить также образ Харона. Мастер Светония изобразил его пожилым, косматым и обнаженным (ил. 18), как в миниатюре старой традиции (Egerton, Palat. 313, Yates Thompson), и к тому же длинноухим, как в рукописи из Шантийи (ил. 19) и в мадридском MS 10057. Но у него уже огненные глаза, как в Additional (ил. 20); он приобретает черты дьявола, которыми его наделяли миниатюристы

¹⁵ Illuminated manuscripts. P. 119.

¹⁶ «Avendo adunque riguardo a parte delle parole scritte sopra la porta, la quale l'autor describe, e alla ampiezza di quella, e similmente all'averla senza alcun serrame trovata, possiamo comprendere quella essere la via della morte conciosiacosachè il nostro Signore dica nell'Evangelio: intrate per angustam portam, qui lata, et spatiosa via est, quae ducet ad perditionem, et multi sunt, qui intrant per eam. <...> E ancora si può per l'ampiezza di questa porta comprendere, essa in tanta larghezza distendersi, che in qualunque parte del mondo l'uom pecca, trovi di questa porta la larga entrata» (Boccaccio G. Il commento sopra la Commedia di Dante Alighieri di Giovanni Boccaccio. T. 1. Firenze: Magheri, 1831. P. 204–205).

¹⁷ «E chiama l'Inferno città, perocchè è congregazione di gente di ogni paese, ma impropriamente lo chiama così; perocchè città propriamente si de[v]e chiamare l'unione di molti uomini insieme adunati per ben vivere, la qual unione manca nell'Inferno» (Lo Inferno della Commedia di D. A. col commento di Guiniforto delli Bargigi, tratto da due manoscritti inediti del secolo decimo quinto, con introduzione e note dell'avvocato Giuseppe Zaccheroni. Marsiglia; Firenze: L. Mossy- G. Molini, 1838. P. 55).



Ил. 16. Cod. Vat. lat. 3225, f. 48v. Ок. 400 г.
Ватиканская апостольская библиотека



Ил. 17. Ms. germ. fol. 282, f. 21v.
1220–1230 гг. Берлинская
государственная библиотека



Ил. 19. MS 597, f. 49v



Ил. 18. It. 2017, f. 33v



Ил. 20. Additional 19578, f. 4r

2-й пол. XIV — нач. XV в., однако мастер отказывается от крыльев летучей мыши и больших витых рогов, которые встречаются, например, в It. 74 (VnF) и M. 676 (Библиотека Моргана). Таким образом, перед нами смешанный тип, объединяющий черты двух иконографических традиций, но тяготеющий к более ранней.

Обнаженный Минос, в соответствии с традиционной иконографией, восседает на троне, функцию которого в данном случае выполняет скала (ил. 21), в отличие от кодекса из Шантийи, где Минос восседает на настоящем троне и облачен в мантию судьи (ил. 22). Как и у Харона, у него заостренные уши, указывающие на его принадлежность к аду. Отсутствие на Миносе одежды позволяет миниатюристу изобразить длинный хвост, обвивающий талию, как в миниатюре Triv. 2263. В «Комментарии» Миноса не сопровождают черти-помощники (ср. Pal. 313; кодекс из Шантийи), у него нет атрибутов, таких как песочные часы (Vat. lat 4776) или скипетр (It. 9, Библиотека Марчана; Triv. 2263), но он наделен достоинством неподкупного судьи, характерным для более поздних иллюстраций (Vat. lat. 4776, Yates Thompson).

Мучения грешников, охваченных вихрем, переданы исключительно их индивидуальными выражениями (ил. 21): кто-то воздевает руки к небу, кто-то кусает себя за пальцы, кто-то закрывает лицо руками, в то время как у других мастеров души предстают пред судом Миноса с обобщенно печальным или испуганным видом (Yates Thompson; It. 74). Миниатюрист отказывается от персонификации ветра (например, в Yates Thompson ветер производится черным огнедышащим быком, а на следующей миниатюре каким-то другим условным чудовищем) или выделения вихря цветом (в миниатюре Egerton появляется своеобразная «черная дыра») и обозначает его легкими белыми штрихами. Из общей массы душ выделены только четыре королевы.

Паоло и Франческа отделены от других душ, они единственные представлены в паре (ил. 23). В «Комментарии» они, как и другие души, предстают обнаженными, но связаны полуобъятием, буквально образуя единую фигуру вместо двух. Мы видим любовников на двух миниатюрах, в первой — Данте внимательно слушает их рассказ, жестикулируя правой рукой и прижав левую к себе, будто закрываясь. Жест правой руки Данте, направленной к Паоло и Франческе, запрокинутая голова поэта и участливый наклон корпуса стоящего за ним Вергилия выстраивают композиционную диагональ, делящуюся в фигурах влюбленных. Эта линия сообщает композиции необходимую связь, подчеркивающую непрерывность диалога, в который вступают участники. В тексте «Комментария» Барцицца также подробно разбирает реплики Данте и Франчески, последовательно анализируя все сказанное и постоянно упоминая сострадание, которое Данте испытывает по отношению к любовникам. На следующей миниатюре (ил. 24) Паоло держится за голову — этот жест, вероятно, призван передать его эмоциональное напряжение, достигающее кульминации к концу рассказа Франчески. Данте без чувств падает на землю, хотя и в довольно неестественной позе. Его руки и ноги согнуты, кисть немного вывернута, глаза закрыты, а лицо искажено страданием. Барцицца подчеркивает, что именно то, как горько плакала душа Паоло, заставило Данте лишиться чувств от жалости и упасть будто замертво.



Ил. 21. It. 2017, f. 59r



Ил. 22. MS 597, f. 60v



Ил. 23. It. 2017, f. 67r



Ил. 24. It. 2017, f. 71v

Миниатюристы редко изображают обморок Данте после рассказа Паоло и Франчески¹⁸, помимо «Комментария» он встречается в миниатюре Additional, M. 676 Библиотеки Моргана, Yates Thompson и Ital. 474 (т. н. Данте Эсте). Учитывая то, как внимательно мастер вычитывает описания переживаний героев поэмы, не удивляет, что он не обошел вниманием этот психологически напряженный эпизод и постарался как можно аккуратнее перевести его на язык миниатюры: Данте сосредоточенно говорит с Франческой, Паоло меняется в лице, при этом не отпуская возлюбленную, не отрываясь от нее, наконец, огорченный поэт падает без чувств.

Последний сюжет, который хотелось бы рассмотреть, — путешествие на Герионе. Пока Данте поражается ростовщикам, Вергилий толкует Гериону, что он от него хочет (ил. 25). Герион, безусловно, будоражил воображение всех иллюстраторов Комедии. Например, в Palat. 313 — это своеобразная «русалочка» с женским телом (ил. 26), в Additional на хвосте безногого Гериона появляется еще одна голова (ил. 27), а в Egerton Герион наделен чертами бобра (ил. 28).

¹⁸ Illuminated manuscripts. P. 123.



Ил. 25. It. 2017, f. 196r



Ил. 26. Pal. 313 с. 40r. 2-я четв. XIV в.
Национальная центральная
библиотека Флоренции



Ил. 27. Additional 19578, f. 28r



Ил. 28. Egerton 943, f. 30r

Наш Гершон имеет все, что положено ему по тексту (ил. 25): *жало скорпиона, две лапы, волосатых и когтистых, узор пятен и узлов цветистых* — ни одна из этих деталей не отсутствует на миниатюре. Согласно тексту, Гершон также был *ясен лицом и величав* в миниатюре «Комментария», как и в большинстве миниатюр XV в.¹⁹, у него седые волосы и борода, он наделен лицом вполне себе уважаемого человека, что, по мнению Мисса, может быть обусловлено сознательным обращением мастеров Кватроченто к классическим образам. Тело же монстра полностью покрывают ярко-зеленый панцирь и чешуя, расцвеченные красными и желтыми штрихами, голубыми и золотыми точками. Несмотря на то, что многие миниатюристы добавляли Гершону крылья, не упомянутые Данте (видимо, для более убедительного полета), как происходит, например, в миниатюре Yates Thompson и Vat. lat. 4776, мастер Светония оставляет его без крыльев, верно следуя тексту.

Мы рассмотрели некоторые сюжеты первой кантики в интерпретации мастера Светония. Обобщая вышесказанное, отметим медленный темп художественного повествования, подчеркнутый однообразным пейзажем, который

¹⁹ Illuminated manuscripts. P. 137.

позволяет миниатюристу сконцентрироваться на переживаниях героев поэмы и, в особенности, самого Данте (например, его обморок и выразительная мимика). Миниатюры отличаются верностью поэтическому тексту, стилистическое единство и, как нам кажется, довольно нейтральный тон повествования — мастер рассказывает, но не поучает и не пугает, что соответствует и тону Барциццы в тексте «Комментария». По сравнению с другими иллюстрированными рукописями, «Комментарий» насчитывает внушительное количество миниатюр, изображения аккуратно следуют тексту поэмы и чаще всего отсылают к традиционной иконографии. Основное новшество мастера состоит в непрерывном поиске средств передачи эмоционального состояния поэта, которое и составляет основной фокус его внимания.

В заключение хотелось бы добавить несколько слов о связи миниатюр «Комментария» с визуальной культурой дома Висконти в целом. Очевидны иконографические параллели, например геральдические символы Висконти (ил. 29–30), которые встречаются на страницах манускрипта: они включают его в единое визуальное поле, долгие годы создаваемое правящей династией (ил. 31).

Созвучна вкусам Висконти и стилистическая направленность памятника. Филиппо Мария, последний правитель Милана из династии Висконти, продолжал линию, намеченную предками: при нем Дзаваттари расписали сценами из жизни лангобардской королевы Теоделинды капеллу в кафедральном соборе Монцы. В то время как Флоренция в 1440-х гг. уже следовала открытиям Мазаччо, Брунеллески и Донателло, Милан Висконти оставался верным интернациональной готике, причем во всех жанрах, техниках и видах искусства, во всех самых престижных заказах светских и духовных меценатов. Наш иллюстрированный комментарий к «Комедии» — характерный тому пример, что подтверждается не только выбором сюжетов, но раскрывается также на формально-композиционном уровне.



Ил. 29. It. 2017, f. 82v



Ил. 30. It. 2017, f. 97r



Ил. 31. Росписи крыла дельла Скала в Анджерском замке, нач. XIV в.

Список манускриптов
«Божественной комедии»

1. Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana — Cod. Triv. 1080.
<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+1080,+piatto+anteriore>
2. Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana — Cod. Triv. 2263.
<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+2263,+c.+9v>
3. Biblioteca Apostolica Vaticana — Vat. lat. 4776.
https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4776
4. Bibliothèque du château, Chantilly — MS 0597 (1424).
<https://www.dante.unina.it/public/preview/mirador/idimmagini/349>
5. Biblioteca Nacional de España — MSS/10057.
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000007649>
6. Biblioteca Estense — Cod. Ital. 474, a. R. 4. 8.
<https://edl.beniculturali.it/beu/850110012>
7. Biblioteca Medicea Laurenziana — Stroziano 152.
https://www.danteonline.it/italiano/codici_frames/codici.asp?idcod=204
8. Biblioteca nazionale centrale di Firenze — Pal. 313 (Dante Poggiali).
<https://www.dante.unina.it/public/preview/preview/idMs/249997>
9. BnF — It. 74.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10500687r>
10. BnF — It. 2017.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509601v>
11. BnF — Ms-8530 (29 Ital).
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52507439j/f12.item>
12. Biblioteca Nazionale Marciana — It. IX, 276 (=6902).
<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3ACSTOR.247.7339&mode=all&teca=marciana>
13. Biblioteca Oratoriana del Monumento Nazionale dei Girolamini di Napoli — CF 2.16 (Filippino).
<https://www.dante.unina.it/public/preview/mirador/idimmagini/676>
14. Bodleian Library — MS. Holkham misc. 48.
<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/10974934-30a5-4495-857e-255760e5c5ff/>
15. British Library — Additional 19587.
http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19587_fs001r
16. British Library — Egerton 943.
http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=egerton_ms_943_fs001ar
17. British Library — Yates Thompson 36.
<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=45926>
18. Morgan Library — M. 676.
<http://ica.themorgan.org/manuscript/page/1/112463>

Список литературы

- Avril F. Dix siècles d'enluminure italienne (VIe–XVIe siècles). P.: Bibliothèque nationale, 1984.
- Dionisotti C. Dante nel Quattrocento // Atti del Congresso internazionale di Studi danteschi. Firenze: G.C. Sansoni Editore, 1965. P. 333–378.
- Illuminated manuscripts of the Divine Comedy / ed. by Brieger P., Meiss M., Singleton C. S. Princeton: Princeton Univ. Press, 1969. Vol. I.
- Lo Inferno della Commedia di D. A. col commento di Guiniforto delli Bargigi, tratto da due manoscritti inediti del secolo decimo quinto, con introduzione e note dell'avvocato Giuseppe Zaccheroni. Marsiglia; Firenze: L. Mossy–G. Molini, 1838.
- Mátyus N. Sul commento di Giovanni da Serravalle alla Commedia // Verbum — Analecta Neolatina. 2002. 4(1). P. 23–42.
- Pächt O. La miniatura medievale. Un'introduzione. Torino: Bollati Boringhieri, 1987.
- Pellegrin E. La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XVe siècle. P.: Le service des publications du C.N.R.S., 1955.
- Ponchia C. Frammenti dell'Aldilà. Immagini nella Divina Commedia nell'Italia settentrionale del Trecento. Tesi di dottorato. Università di Padova. 2014. Vol. I.
- Ruggiero F. Per il testo del Commento di Guiniforte Barzizza all'Inferno // Rivista di studi danteschi. 2019. XIX. P. 274–350.
- Toesca P. La pittura e la miniatura nella Lombardia. Milano: U. Hoepli, 1912.
- Une Illustration de "l'Enfer" de Dante. 71 miniatures du XVe siècle. Reproduction en phototypie et description par C. Morel. P.: Librairie universitaire H. Walter, 1896.
- Volpi M. Guiniforte Barzizza, Commento all'"Inferno" (1438): edizione del canto VI // Le diciture della storia. Testi e studi offerti ad Angelo Stella dagli allievi. Roma: Salerno Editrice, 2018. P. 49–68.
- Zaggia M. Appunti sulla cultura letteraria in volgare a Milano nell'età di Filippo Maria Visconti // Giornale storico della letteratura italiana. 1993. CLXX. P. 161–219, 321–382.

Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo
gumanitarnogo universiteta.
Seriia V: Voprosy istorii i teorii
khristianskogo iskusstva.
2022. Vol. 45. P. 9–27
DOI: 10.15382/sturV202245.9-27

Aleksandra Mamlina,
Graduate Student,
National Research University
Higher School of Economics;
Senior Lecturer, Faculty of Global Studies,
Moscow State University,
Moscow, Russia
amamlina@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1738-5624>

IMAGES OF HELL FROM GUINIFORTE BARZIZZA'S *COMMENTO* (IT. 2017, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE)

A. MAMLINA

Abstract: The manuscript of Dante's *Hell* with a commentary by the Pavian humanist Guiniforte Barzizza was created in the 1640s for the Duke of Milan, Filippo Maria Visconti. It is decorated with miniatures attributed to the artist whom P. Toesca calls

Maestro delle vitae imperatorum. Presumably, the manuscript initially contained ca. 115 miniatures, only 72 of which have been preserved till present days, but the codex, divided between two libraries (It. 2017, National Library of France, and MS 76, Communal Library of Imola) and several private collections, remains one of the most richly illustrated copies of *The Divine Comedy* of the late Middle Ages. Illustrations are characterised by archaism and oriented towards older models, such as miniatures of Strozziano 152 (Medici Laurenziana Library, Florence) or MS. Holkham misc. 48 (Bodleian Library, Oxford), while the intensive realism of the miniature makes it an example of a new approach in the visual interpretation of the *Divine Comedy*. *Maestro delle vitae imperatorum* renders the details of narration accurately in terms of topography, anatomy and psychologism, intending to allow the reader become an accomplice of various emotions experienced by the protagonist of the *Divine Comedy*. The physical journey, therefore, comes to the foreground, stretches in time and space, allowing readers to trace its course and the very topography of hell in the smallest detail. Researchers note that the incredible expressiveness of Dante's portraits on the pages of the Visconti manuscript — the poet's poses, gestures, facial expressions — as well as the “clinical” accuracy with which, for instance, the suffering of sinners are transmitted, evoke terror rather than compassion. This article examines some miniatures of the Paris codex, analyses the features of the image of hell as interpreted by *Maestro delle vitae imperatorum* and their connection with the tradition of illustrating the *the Divine Comedy* and with the visual culture of Visconti in general.

Keywords: Late Medieval art, visual studies, court culture, Northern Italy, Visconti, miniature, *Maestro delle vitae imperatorum*, hell.

References

- Ackermann J.S. (1949) “Ars sine scientia nihil est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan”. *The Art Bulletin*, 1949, vol. 31/2, pp. 84–111.
- Areli M. (2013) “The Langobard Revival of Matteo il Magno Visconti, Lord of Milan”. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 2013, vol. 16 (1/2), pp. 377–414.
- Avril F. (1084) *Dix siècles d'enluminure italienne (VIe-XVIe siècles)*. Paris: Bibliothèque nationale.
- Boitsov M. (2016) “Ghostly Knights: Kings' Funerals in 14th Century Europe and the Emergence of an International Style”, in *Death in Medieval Europe. Death Scripted and Death Choreographed*, London; New York: Routledge, 2016, pp. 149–163.
- Burke P. (2001) *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2001.
- Cariboni G. (2008) “Comunicazione simbolica e identità cittadina a Milano presso i primi Visconti (1277–1354)”. *Reti Medievali-Rivista*, 2008, 9, pp. 1–50.
- Cattaneo E. (1985) “Il Duomo nella vita civile e religiosa di Milano”. *Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana*. Milan: Centro Ambrosiano, 1985, vol. 55.
- Cengarle F. (2014) “I gruppi scultorei delle porte milanesi: una forma di comunicazione politica?”. *Arte Lombarda*, 2014, no. 172 (3), pp. 24–29.
- Delmoro R. (2018) “La memoria di Teodolinda a Monza nelle visite pastorali”. *Teodolinda. I longobardi all'alba dell'Europa. Atti del Secondo convegno internazionale di studi (Monza, Gazzada Schianno, Castelseprio-Torba, Cairate, 2–7 dicembre 2015)*. Spoleto: Fondazione CISAM, 2018, pp. 977–1009.
- Del Tredici F. (2018) “I due corpi del duca. Modelli monarchici, fazioni e passioni nei funerali di Gian Galeazzo Visconti”. *Società e storia*, 2018, vol. 160, pp. 315–342.
- Folin M. (ed.) (2011) *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy: Art, Culture and Politics, 1395–1530*. Woodbridge: Antique Collectors' Club.

- Green L. (1990) “Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the Revival of the Classical Theory of Magnificence”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1990, vol. 53, pp. 98–113.
- Majocchi P. (2016) “‘Non iam capitanei, sed reges nominarentur’: progetti regi e rivendicazioni politiche nei rituali funerari dei Visconti”, in *Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and Europe*. Rome: Viella, pp. 189–206.
- Pächt O. (1987) *La miniatura medievale. Un'introduzione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Pellegrin E. (1955) *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XV^e siècle*. Paris: Le service des publications du C.N.R.S.
- Romano S. (2019) “La grande sala dipinta di Giovanni Visconti. Novità e riflessioni sul palazzo arcivescovile di Milano”. *Modernamente antichi*. Rome: Viella, pp. 119–166.
- Rosenberg C.M. (ed.) (2010) *The Court cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, and Rimini*. New York: Cambridge University Press.
- Rossetti E. (2013) *Sotto il segno della vipera. L'agnazione viscontea nel Rinascimento, episodi di una committenza di famiglie (1480–1520)*. Milan: Nexo.
- Rossi M. (2017) “La bibliothèque des Visconti et des Sforza et la miniature lombarde entre le XIV^e et le XV^e siècle”. *Bulletin du bibliophile*, 2017, n.1, pp. 17–31.
- Rossi M. (2018) “Teodolinda e il mito dei longobardi al tempo dei Visconti”. *Teodolinda. I longobardi all'alba dell'Europa. Atti del Secondo convegno internazionale di studi (Monza, Gazzada Schianno, Castelseprio-Torba, Cairate, 2–7 dicembre 2015)*. Spoleto: Fondazione CISAM, pp. 799–830.
- Ruggiero F. (2019) “Per il testo del Commento di Guiniforte Barzizza all'Inferno”. *Rivista di studi danteschi*, vol. 19, pp. 274–350.
- Sutton K. (1981) “The Original Patron of the Lombard Manuscript Latin 757 in the Bibliothèque Nationale, Paris”. *The Burlington Magazine*, vol. 124, pp. 88–94.
- Tasso F. (2002) “Il progetto ‘della memoria’. Testimonianze documentarie e presenze sul territorio per una ricostruzione dell'attività di committente di Gian Galeazzo Visconti”. *Nuova Rivista storica*, vol. 86, pp. 129–154.
- Kirsch E.W. (1991) *Five Illuminated Manuscripts of Gian Galeazzo Visconti*. University Park: Pennsylvania State University.
- Vergani G.A. (2013) “Galvano Fiamma, Francesco Petrarca e i cavalli dei Visconti”. *Immagini del Medioevo. Studi di arte medievale per Colette Dufour Bozzo*. Genoa: De Ferrari Editore, pp. 199–207.
- Welch E.S. (1995) *Art and Authority in Renaissance Milan*. New Haven; London: Yale University Press.
- Zaninetta P. (2013) *Il potere raffigurato: simbolo, mito e propaganda nell'ascesa della signoria viscontea*. Milan: F. Angeli.

Статья поступила в редакцию 01.12.2021

The article was submitted 01.12.2021