



Ренессансная и средневековая интерпретации «Божественной комедии» в искусстве

Светлана Козлова

Главный предмет статьи – интерпретация «Божественной комедии» итальянскими мастерами XIV – первой половины XV века. Ранние иллюстрации к этой книге рассматриваются в сопоставлении с ренессансным искусством, в котором впервые фигуры и эпизоды, представленные Данте, «переведены» в отчетливо зрительные образы: в архитектурные, пластические, цветовые и световые структуры. Анализ средневековых принципов трактовки «Комедии» как ее комментаторами, так и художниками, обнаруживает аллегорическую – морально-теологическую – точку зрения. Подобный подход к Дантову тексту кардинально отличается от его ренессансного прочтения в искусстве. Оба типа интерпретации поэмы Данте имеют эпохальное значение, отражая основополагающие векторы либо средневековой, либо ренессансной культуры.

Ключевые слова: Данте, «Божественная комедия», интерпретация в искусстве, Средние века, Ренессанс, зрительные образы, аллегорические ментальные значения.

Точкой отсчета интерпретации «Божественной комедии» Данте в изобразительном искусстве часто считают эпоху Возрождения в Италии. Трактовки этого периода привлекают специалистов и просто любителей знаменитыми именами и памятниками, такими как Боттичелли с его тончайшими линейными рисунками ко всем трем кантикам или как преломление в росписи Синьорелли на тему Страшного суда в орвьетанском соборе мотивов «Ада», а в еще большей степени – отражение их в грандиозной фреске Микеланджело в Сикстинской капелле Ватикана; либо выберем еще другой пример – Дантовы реминисценции в изображении неба Рафаэлем в капелле Киджи церкви Санта-Мария дель Пополо в Риме и в композиции «Диспута» в Станца делла Сеньятура. Все это работы безусловно высокого художественного качества,

На с. 174: Гульельмо Джиральди. Иллюстрация к IV песне «Ада». 1478. Библиотека Ватикана

но, кроме того, их можно условно объединить в некую целостность на основании того, что здесь впервые переведены на язык живописи и графики картины и фигуры Данте в их зримой убедительности. Концептуальные, многосмысленные планы «Комедии» поэт построил на поразительной визуальной достоверности ее буквального содержания. Красоту архитектоники мира Данте Алигьери, пластическую мощь его сцен, цвето-пространственные и световые эффекты, динамичное развитие повествования первыми отобразили именно итальянские мастера Ренессанса¹.

Уже в ранних иллюстрациях печатных изданий «Божественной комедии» 1480–90-х годов, предназначенных для массового читателя, показана пространственная среда и множество действенных и эмоциональных положений персонажей, так что в связном ряду композиций возникает нечто вроде занимательной фабульности, которая соотносится с изобразительным строем поэмы. Ориентация на отчетливую визуальность «Комедии» явно присутствует в Урбинском кодексе (1478–1482, Библиотека, Ватикан), иллюминированном специально для Федерико да Монтефельтро, известного знатока книг. Гульельмо Джиральди и его феррарские помощники создают здесь перспективные виды, уводящие вдаль тропы, красочное излучение атмосферы, отмеченные достоинством фигуры, что подчас переплетается с образами Данте и во всяком случае предполагает сближение видения и чтения, когда зримый образ обращает внимание к поэтическому слову, а оно, в свою очередь, дополняет изображение в его собственно зрительном аспекте. Но причудливо-элегантная цветовая, пейзажная и архитектурная аранжировка этих миниатюр напоминает одновременно картины некоторых поэтических повествований XV века, типа ландшафтов, описанных Маттео Боярдо². Эсхатологические видения интерпретированы теперь, скорее, как своего рода художественный вымысел, иначе говоря, в духе ренессансных представлений, экстраполируемых на произведение Данте.

Абсолютный шедевр иллюстрирования «Божественной комедии» представляют рисунки Сандро Боттичелли, выполненные металлическим штифтом и пером в конце кватроченто (1492–1498, Гравюрный кабинет, Берлин; Библиотека, Ватикан). Сюжетная канва в них развернута столь подробно, что, кажется, мастер «прочитывает» текст строка за строкой. В результате пространственно-изобразительный план поэмы возникает с необычайной выразительностью. Сквозное движение персонажей из одного листа в другой, соединяющее отрезки пути, как бы содержащие в себе однородную внутреннюю меру, создают впечатление архитектурной целостности загробных миров. Боттичелли превосходно передает также зрелища, которые открываются Данте и Вергилию в их потустороннем странствии, и средством столь проникновенной интерпретации выступает «всемогущая экспрессия

линий»³ – этот особый дар художника. По свободе и глубине подхода наиболее удивительны его иллюстрации к третьей кантике. Сюжет песен угадывается в них как скрытая подоснова, но мастер доводит тут свой графический язык до высочайшего лаконизма, концентрируя содержание «Рая» в бесконечном варьировании фигур Данте и Беатриче, заключенных в круг Неба, – в их экспрессивно-линейном соотношении, изменчивости движений и мимики, так что зрительное граничит у него с суггестией собственно поэтических образов.

Кстати, мотивы Дантова «Рая» будут позднее претворены Рафаэлем уже отнюдь не в иллюстративном плане, но в контексте других источников. Как бы развивая художественную концепцию Боттичелли в плане ренессансного представления о совершенной композиции во фреске «Диспута» (1509, Станца делла Сеньятура, Ватикан) и подготовительных к ней рисунках, мастер разворачивает тему сферической архитектоники и светоизлучения, а в декоре капеллы Киджи (1512–1520, церковь Санта-Мария дель Пополо, Рим) дополняет этот образ аллюзией на устремленность души ввысь, к Абсолютной Точке мироздания.

Если трактовка произведения Данте в изобразительном искусстве Италии последней трети XV–XVI веков обнаруживает проникновение в его образно-визуальный строй, то параллельно этому можно отметить известное расхождение между исходным «образцом» и его «прочтением», ибо «Комедия» воспринимается теперь в атмосфере приоритетов новой культуры. Следуя тексту, казалось бы, почти буквально, Боттичелли невольно смягчает его суровое звучание (это касается прежде всего «Ада»), и не только в силу несовпадения своей творческой индивидуальности с гением Данте. Важную роль начинает играть взгляд на «Комедию» под углом зрения идей ренессансного неоплатонизма, в свете которых она комментируется Кристофоро Ландино в знаменитом типографском издании 1481 года. Подобное истолкование приобретает широкую известность, особенно среди хорошо образованных читателей и связанных с ними художников, как, скажем, Боттичелли и его заказчик Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи. На вселенную Данте ложится отблеск неоплатонических представлений о жизни души, с этим морально-философским мотивом духовно-интеллектуального движения переплетаются теперь все аспекты «Божественной комедии». Эпоха Возрождения создает и другие предпосылки, благодаря которым в своем изобразительном переводе поэма получает обновляющую ее окраску. Это проецируемая на «Комедию» система понятий из сферы этики и политики, сосредоточенных вокруг ренессансной мысли о роли человека в мире. А кроме того, возникает собственно эстетический критерий в восприятии литературы, субъективная авторская фантазия признается отныне ее неотъемлемым свойством, поэтика восстанавливается в своих правах. В результате в религиозно-теологическом содержании «Комедии» как отображении конечной истины

видят элементы художественного вымысла, а Лоренцо Медичи или Лодовико Ариосто могут даже пародировать его. Эстетический опыт переживания Дантовых эпизодов затронул и художников, поскольку от XV к XVI веку в изобразительном искусстве изменяется тип соотношения между началом вербальным и визуальным. Эпоха Ренессанса принимает античный тезис о сходстве живописи с поэзией – *Ut pictura poesis*. Поднимающийся престиж живописи, скульптуры и архитектуры сближает деятельность художников, поэтов и гуманистов. И исходя из общности содержания изобразительного и литературного, так же как требования высокой зрительной внушаемости в передаче смысла картины, теоретики искусства рекомендуют мастерам опираться, в частности, на литературные приемы в разработке своих замыслов. «Божественная комедия» в этом отношении служит важным источником, откуда художник мог извлекать композиционные формы, мотивы пластики, экспрессии и другие составляющие художественного образа.

Одним из самых ярких проявлений такого подхода стали фрески Луки Синьорелли на тему Страшного суда, написанные на рубеже XV–XVI веков в орвьетанском соборе (1499–1504, капелла Сан-Брицио). В комплексе различных мотивов живописец вдохновляется и зрелищами «Ада», преломляя их не столько в сюжетном, сколько, скорее, в ассоциативном плане. Представленные поэтом картины он воспринимает сквозь призму своего аналитического метода, который подчиняет пластическую анатомию тел точной, словно механизм, передаче движения. Множество рельефных фигур он дает в резких пространственных ракурсах, достигая грозного драматизма, созвучного «Божественной комедии». Не только формальная организация сцен у Синьорелли, но само их осмысление заставляет вспомнить о Данте. Композиции фресок предстают с остротой как бы происходящего в данный момент, они наполнены непосредственными ассоциациями с современностью. Тенденция связывать Страшный суд с исторической и политической действительностью своей эпохи начинается именно с Данте. Синьорелли следует ей. Но если автор «Комедии» проецирует современность на грандиозный экран потустороннего, то Синьорелли воспринимает эсхатологическую катастрофу под углом зрения бед и преступлений, которые переживает его время. И если в конечном счете у Данте «полнота морального видения лежит в несоизмеримости между божественным и человеческим судом»⁴, то концепция Синьорелли основывается на его личностном отношении к событиям эпохи и проявлению человека в исторической драме.

Из мастеров Ренессанса творчески наиболее близким Данте выступает, пожалуй, Микеланджело. Своим согражданам он был известен как прекрасный знаток «Божественной комедии». Ему родственен строй Дантова стиха, он высоко ценит его гражданскую страстность, неистовство в вопросах этики и в одном из сонетов выражает горя-

чее стремление отождествиться с поэтом⁵. В XVI веке отмечали эту соизмеримость их личностей и подчас рассматривали Микеланджело как своего рода продолжателя искусства Данте. Так, Бенедетто Варки, имея в виду его произведения живописца и скульптора, утверждает, что мастер «не только придавал им тот размах и величие, которые видим в концепциях Данте, но умел еще создавать в мраморе и красках то, что тот создал посредством суждений и слов»⁶. Среди поэтических стимулов, извлекаемых Микеланджело в кантиках Данте для своих масштабных замыслов, несомненно, мотивы философские и космологические с неоплатоновским подтекстом, ибо он читал и изучал «Божественную комедию», комментированную Ландино. И все же первенствующую роль в соприкосновении художника с поэтом играли образы пластические, ведь именно скульптурная выразительность человеческих фигур лежала в основе его формального языка. Наилучшее подтверждение «конгениальности» Данте и Микеланджело – фреска последнего «Страшный суд» (1536–1542, Сикстинская капелла, Ватикан). «Божественная комедия» оказала на нее воздействие, однако буквальных заимствований из поэмы здесь совсем немного. Как и в росписях Синьорелли (и не без их примера), мастер преломляет развернутую в «Аде» Данте тему пластической грандиозности. Конфигурация тел, «вылепленных» с предельной рельефностью, достигает высочайшей экспрессии, создавая зрелище вселенской катастрофы. Микеланджеловская *terribilità* перекликается с интонациями Данте. И пространство с его круговращательным ритмом и сильными динамическими акцентами осознается как некое безмерное вместилище для колоссальной массы фигур. Хотя по масштабу художественного мышления Микеланджело превосходит Синьорелли, оба мастера, по сути, одинаково подошли к «Комедии» как источнику истолкования эсхатологической темы в виде грандиозной пластической панорамы, драматизм которой пронизан раздумьями над своим временем. Образы Данте, изъятые из своей всеохватывающей системности, теперь переориентируются, обретая новую значимость.

Еще одна ренессансная тема, навеянная поэмой Данте, – обращение к естественнонаучным явлениям, собранным в некое самостоятельное целое. Серия подобных набросков сохранилась в экземпляре «Божественной комедии» издания 1481 года, происходящем из семьи архитекторов и художников Сангалло. Б. Дегенхарт, исследовавший памятник, приписал эти перовые рисунки руке Джулиано да Сангалло, датировав их 1480–90-ми годами⁷. Как раз к этому времени начало кристаллизоваться отношение к литературе, позволявшее сосредоточить внимание на отдельных фрагментах текста, используя их для воплощения задач новой изобразительности. Джулиано разбрасывает зарисовки на полях страниц книги рядом со строками сопоставлений, изредка – со строками основной линии повествования. В своем подходе к иллюстрирова-

нию он руководствуется специфическим прочтением «Комедии», вычленив из нее аспект содержания, вовсе не профилирующий у Данте, но характерный для ренессансного видения мира. Джулиано да Сангалло целенаправленно отбирает разнообразные примеры, касающиеся световых, тепловых, оптических, метеорологических, акустических феноменов. Внимание его привлекают также фрагменты, где описано движение воды, жизнь животных и растений, предметы из области техники, ремесла, искусства. В духе времени, когда был поставлен вопрос о пространственном строе Дантовой вселенной, о размерах земли и адской воронки, мастер обращается к зарисовке соответствующих схем и стереометрического макета, снабжая его числовыми обозначениями.

Подобная трактовка «Комедии» несет на себе черты новаторства, ибо сопоставления, вливающиеся в ее аллегорическое целое, систематически выстроены Джулиано в самостоятельный и связный ряд, иллюстрирующий поэму Данте так, словно это научный трактат. Заостряя в интересующем его аспекте смысл Дантовых строк, а подчас и проецируя на них новые представления о науке и технике, Джулиано передает на языке наглядной зрительности механизм структуры явлений. Взгляд на «Божественную комедию» художников под углом зрения естественнонаучной проблематики закономерно возникает в эпоху Возрождения в Италии, где взаимосвязь искусства, науки и техники была органичной и плодотворной. Это подтверждает отношение Леонардо да Винчи к произведению Данте. Мотивы природы, представленные поэтом с острой наблюдательностью и пластической точностью, занимали Леонардо, стремившегося охватить своей мыслью вселенную в бесконечном разнообразии ее феноменов. В контексте размышлений, связанных с физикой и геологией, он упоминает том Данте⁸. В свойственную художнику ассоциативность видения, неумовимо тонкий переход от одного образа к другому могли естественно влетаться строки «Комедии», превосходным толкователем которой Леонардо слыл среди современников. Так, в его рисунке из Королевской библиотеки в Виндзоре (N12 388) Дантовы реминисценции возникают в контексте естественнонаучном и апокалиптическом. Как показал Г. Нойфельд, мастер здесь переходит от зарисовки атмосферных явлений к воспоминанию о библейской катастрофе (гибель Содома и Гоморры), о загробном наказании («Ад» XIV) и от картины разрушения библейского города – к зрелищу геологического обвала или «ада, увиденного глазами геолога»⁹. Причем Леонардо накладывает собственные исследовательские познания на мотив «Комедии», показывая его с естественнонаучной достоверностью.

Окинув взглядом то, как истолковывали «Божественную комедию» Данте Алигьери ренессансные художники, отмечаем единую исходную позицию, от которой они отталкивались. Ею становится зрительная канва поэмы, поднятая Данте до высочайшей степени визионерской

выразительности. Кажется, что в XV–XVI веках художники впервые постигают слагаемые этой визуальной структуры, пластические, архитектурно-пространственные, особенности ее колоризма, красоты светоизлучения и отображают их в духе характерного для их эпохи понимания изобразительности. Постепенно складывается возможность более свободного восприятия «Комедии»: «абсолютизация» ее текста в качестве некой «суммы» знаний распадается, на место ее приходит индивидуальный подход к Слову. В своей трактовке мастера могут вычленять различные аспекты содержания поэмы и вводить отдельные ее мотивы в сферу ренессансной тематики. Так что итоговым для итальянского Возрождения правомерно считать собственно изобразительный характер «перевода» образов «Божественной комедии» и одновременно экстраполяцию на них новых эстетических и идеологических представлений. «Комедия» воспринимается как произведение всеохватывающих по значимости тем и притом тем, вполне актуальных для Нового времени. Такой подход прокладывает пути в будущее. Именно начиная с Ренессанса художники трактуют близкие им мотивы «Комедии» с точки зрения идей, проблем и устремлений своей эпохи. Эта тенденция прослеживается в любом из хронологически следующих за ренессансными образцов, даже если они выбраны почти произвольно. Скажем, рисунки У. Блейка (1824–1826, художественные собрания Англии, Шотландии, США, Австралии), где автор вступает в диалог и даже в противостояние с поэтом, или запечатленный на картине Дж. Беццуоли образ короля Манфреда (1838, Музей, Беневенто), ставший героико-патриотическим символом для Рисорджименто, или представленная Энгром в ореоле романтизма история любви Франчески и Паоло (1814, Музей Кондэ, Шантйи / 1819, Музей, Анжер). Либо возьмем сравнительно недавний пример – юбилейное издание «Комедии» 1965 года, проиллюстрированное такими видными итальянскими художниками XX века, как Джорджо де Кирико, Фабрицио Клеричи, Джино Сансоверино, Карло Карра́, Коррадо Кальи, Алиджи Сассу, Тоно Дзанканаро, Карло Леви, Джузеппе Дзигайна и др.¹⁰ Это настоящее «графическое размышление» над текстом. Иллюстраторы внимательно вчитываются в него и передают содержание, нередко включая фрагменты даже из нескольких строк – своего рода «крупные планы» в визуальном сопровождении текста. То изображены Данте и Вергилий в краткий момент их странствия, то какой-либо персонаж, сцена с ним или деталь его рассказа. То пристальный взгляд направлен на потусторонний пейзаж или раскрывается сравнение, за которым в воображении возникает картина из «Комедии». Художники соотносят иллюстрируемое с эмоциональным строем и опытом видения мира современным человеком. И сам язык этих построений, предельно экспрессивный, резко деформирующий форму и пространство и заменяющий «свернутой» частью развернутую зрительную панораму, приближает смысл

поэмы к читателю XX – начала XXI века.

Однако в настоящей статье, в параллель экспозиции, которой она начинается, главный предмет исследования составляют как раз иного типа иллюстрации к «Божественной комедии» Данте Алигьери, приходящиеся на XIV – первую половину XV века. В творчестве мастеров рубежа дученто и треченто намечаются некоторые точки соприкосновения с образным планом поэмы, особенно у Джотто. М.В. Алпатов даже сформулировал понятие «эпоха Данте и Джотто»¹¹. По поводу аналогии видения художника и поэта с точки зрения «подобия структурных тенденций в определенный период»¹² высказывались разные ученые, отталкиваясь от сложившейся у Э. Розенталя еще в 1924 году концепции, согласно которой в произведениях того и другого «земное и потустороннее вылилось в художественные формы типического опыта», свидетельствующего о процессе индивидуализации в искусстве, иначе говоря – развитии так называемого натурализма и более личностном оттенке переживания трансцендентного¹³. Действительно, нельзя отрицать, что искусство Данте и Джотто в высокой степени владеет языком обобщенного и замечательно пластического изображения, где чувственный опыт играет новую роль.

Но в последующие десятилетия, когда «Комедия» впервые нашла своих художников-интерпретаторов, их контакт с текстом определяется, прежде всего, концептуальным содержанием. Если связь между образом и идеей утрачивает в искусстве треченто органическую целостность, присущую памятникам Средневековья (знаковый язык изображений) или, в новом качестве, творчеству Джотто (пластические символы), то вербальное начало сохраняет свою роль и при обозначившейся тенденции к изобразительности. Аллегорическое мышление порождает разветвленную сеть понятий, накладываемых на изображение, расширяя его в плане концептуальной направленности и выводя за границы его выразительности. Принятые тогда в искусстве сложные идейно-дидактические программы широко опираются на текстуальные источники, такие как сочинения мистиков, теологов, схоластических ученых и поэтов, включающие в свой круг и «Божественную комедию». В XIV веке ее воспринимают как некий *opus doctrinale* средневекового типа. Теологи обращаются к «Комедии», истолковывая религиозные идеи, строки Данте цитируют в проповедях вместе со Священным Писанием, и знаменитый францисканский проповедник Борнардино Сиенский, связывая «Комедию» с догматами веры, советует изучать ее в церкви. Письменные комментарии того времени (до середины кватроченто) сосредоточивают внимание на аллегорическом содержании поэмы¹⁴, объясняя ее смысловую архитектуру и трактуя Дантовы фигуры и картины с точки зрения обозначаемой ими идей-

ной концепции. Показателем того, что имя Данте связывали в то время с постижением Истины, со знанием о сверхчувственном, служат его портретные изображения среди праведников Рая, выполненные учеником Джотто в капелле Палаццо Подестá во Флоренции («Рай», ок. 1337) и Нардо ди Чьоне в капелле Строчи флорентийской церкви Санта-Мария Новелла («Страшный суд», ок. 1360). Также и мотивы «Комедии», воспринятые как подлинное эсхатологическое свидетельство, переносятся в живопись церквей и монастырей. Речь идет об изображении Ада в той же капелле Строчи (ок. 1360), Кампо Санто в Пизе (ок. 1360) и примерно столетие спустя – у Фра Анджелико в монастыре Сан-Марко (ок. 1431) и Джованни ди Паоло (1465, Пинакоттека, Сиена). Здесь нашла отражение впервые введенная Алигьери схема преисподней с последовательностью рвов и кругов, ориентированных по вертикали вниз. Помещенная в культовом интерьере, она демонстрировала верующим средневековую религиозно-нравственную классификацию, сопряженную с символикой пространственных категорий. Для большей наглядности надписи соответствующих грехов могли сопровождать изображение, акцентируя его умозрительный смысл, как то имеет место во фреске из Санта-Мария Новелла. И можно представить, что в атмосфере церковных проповедей, красноречиво развертывавших эсхатологические мотивы, для прихожан, тех же Строчи, хорошо знавших содержание Дантова «Ада», эта фреска в небольшом пространстве капеллы приобретала значение своего рода текста исключительной эмоционально-духовной силы.

Вскоре после своего завершения «Божественная комедия» была принята в Италии всеми слоями общества, от простых горожан до эрудитов. Об этом говорит и множество кодексов, относящихся к данной эпохе, которые владельцы нередко переписывали для себя сами в силу дороговизны приобретения книги¹⁵. Иллюстрации в рукописях «Комедии», пожалуй, даже с большей выпуклостью, чем живопись, обнаруживают перевес аллегорического начала над изобразительным. С одной стороны, самой природой иллюстрирования обусловлено обращение к Дантовым образам, а с другой – умозрительный характер их истолкования в треченто определялся подходом к «Комедии» прежде всего как к всеобъемлющему этическому трактату, *summa moralis*.

Направленные на выявление духовного смысла поэмы и дополняющие письменные толкования, миниатюры и рисунки представляли своего рода их составную изобразительную часть. Структурно это выражено в построении книжной страницы манускриптов: текст Данте окружают внушительные столбцы комментариев, а иллюстрации располагаются рядом, на свободном поле страницы, либо вплетены в общую словесную ткань¹⁶.

Когда миниатюры представляют моральную аллегориями всей кантики: Правосудие – для «Ада», Надежду – для «Чистилища», Веру или

Милосердие – для «Рая»¹⁷ или изображают на вводной странице кодекса семь Добродетелей¹⁸, – очевидно, что они исходят не из образно-зрительного плана «Комедии», а из мыслимого, акцентируя этико-теологический характер произведения.

Смысловую архитектонику «Комедии» в ее целом и деталях раскрывают в единстве с текстовыми пояснениями геометрические, астрономические и прочие диаграммы¹⁹. Разумеется, это идет вразрез с ренессансным интересом к пространственной структуре Дантовых миров и идее их измеримости. Тречентистские мастера, напротив, передают образы «Комедии», словно развернутое или сокращенное обозначение понятия²⁰. Подобно названным выше примерам изображения преисподней в живописи, пространственная схема Ада или Чистилища совмещалась с обозначением категорий моральной системы, разработанной Данте. Последовательность концентрических кругов, где наибольший мыслится как общий объем адского конуса и одновременно его поперечный разрез, заполняют надписи. Они располагаются от периферии к центру чертежа, указывая ступени зла и его загробного возмездия в степени, нарастающей сверху вниз. Данные рисунки непосредственно переходят в экзегезу, которая развивает те же идеи вертикализма, систематизации и синонимичности положений пространственного и этико-религиозного порядка. Имея в виду Ад, Чистилище и Рай, тречентистские комментаторы отмечают, что «под видом аллегории» Данте показывает три состояния человеческого рода, из коих первое – «смертные пороки» – *противоположно «высоте добродетели»*, «откуда явно подразумевается, что место, определенное для отверженных, называется Адом, как место *самое низкое и удаленное от Неба*». Под вторым состоянием рода человеческого, как объяснено здесь, поэт «мыслит тех, кто *удаляется от пороков, чтобы идти к добродетели*»²¹. Третье же представляется изображением «совершенных людей», показывающим «их блаженство и *высоту души*» (курсив мой.– С.К.). Аналогичным образом анализируя форму преисподней, комментаторы перечисляют виды греха в соответствии с местоположением их ступеней «одна под другой» в этом нисходящем пространстве.

Что касается воспроизведения астрономически-хронологических мотивов «Комедии», то приведем характерную трактовку отрывка XXII песни «Рая» (128–135), где показана захватывающая картина того, как, окинув взглядом семь планетных сфер, поэт видит внизу Землю, похожую на ничтожный шар. Изобразительный же «комментарий» дает средневековый план вселенной или знаков планет и намечает путь от Земли, области зла, к высшим сферам²². В таком же роде специфичны случаи иллюстрирования научных примеров, имеющих в «Комедии». Так, текст II песни «Рая» (97–123) иногда дополняет схема, напоминающая об оптическом эксперименте, которым Данте поясняет теологическое положение о световом строении вселенной²³.

В отличие от размышления над сутью собственно оптического явления, которое бы легло в основу ренессансной иллюстрации, мастер видит в данном явлении лишь аналог раскрываемой в «Комедии» идеи, не отделяя его от общего аллегорического контекста.

Но основной принцип раннего иллюстрирования «Божественной комедии» – последовательное обращение к ее буквальному содержанию, ибо именно парафраза его составляет в XIV–XV веках методологическую основу многосмысленного толкования поэмы²⁴. Благоговейно и робко следуют иллюстраторы за повествованием, очерчивая топографию того света и его кары, создавая своеобразный путеводитель загробного странствования, где, однако, персонажи и сцены «Комедии» скорее названы, чем претворены в наглядную образную форму, как это сделал бы, например, ренессансный мастер.

В миниатюрах и рисунках XIV – начала XV века пространство трактуется как некое неизмеримое окружение для фигур. Потусторонний пейзаж едва намечен. В Аду он обозначен каменистой почвой, языками пламени, жесткой растительностью, в Чистилище – более интенсивным цветением природы, в Раю показан в виде небесного луга или знаков планет (окружности, звезды, астрологические фигуры). Окружающая среда подразумевает здесь нравственные значения: злую природу Ада, обновленную жизнь, которую дарует Чистилище, бесконечную, сияющую радость райского блаженства. В этой среде разворачивается содержание «Комедии». К эпизодам сюжетной линии, объединяемым подчас по несколько в пределах одной композиции, могут приплетаться события и положения, которые описывают действующие лица. Могут присоединяться и моральные примеры, введенные Данте в форме зримых видений, устного назидания или литературных сопоставлений²⁵. Поскольку художники стремятся передать эτικο-теологический смысл загробного путешествия, они соединяют в этом контексте разнородные элементы повествования, вытягивая их в единую пространственно-временную нить развития. Создается нечто вроде мыслимой, символической реальности пространства, где проходит духовный путь Данте. И не столь важно, указана либо только подразумевается вертикальность этого движения вниз или вверх²⁶, – родственность его символической структуре Дантова мира не вызывает сомнения.

Зрелища, столь масштабные в «Комедии», приобретают иное измерение в интерпретации художников. Из каждого круга загробного мира Данте выбирается немногочисленная группа грешников или праведников. Осужденные на муки – это условные фигурки, слабые, иногда уродливые в своей греховности. Рельефные образы Дантовой фантазии едва ли акцентированы. Они могут быть указаны надписью либо обнаруживаться характером ситуации, не представляя сколь угодно индивидуального воплощения действующих лиц, в отличие от того, что изобразил Данте. Не единичное и конкретное, но типизиру-

ющий принцип «Комедии» – система ее морально-теологических понятий – проявляется в подобной трактовке эпизодов. Души загробного мира наглядно демонстрируют определенные ряды нравственной классификации. И в соответствии с этим эмоциональная реакция Данте и Вергилия на потусторонние видения почти не дифференцирована – она показана преимущественно как ужас, почтительное удивление или внимательное рассматривание категорий зла и добра, явленных вследствие Божественного суда.

Связь иллюстраций со словесным аллегорическим толкованием особенно ясно выражается в наличии надписей, которые обозначают персонажей, моральные понятия, слова псалмов либо составляют более распространенное объяснение изображенного, примыкая непосредственно к комментарию²⁷. Связь эта сказывается и в том, что трактовка фигур может определяться не собственно текстом «Комедии», а его экзегезой. Таковы, к примеру, сидящий на троне с мешком монет и в епископском облачении Плутос («Ад» VII), которого Гвидо да Пиза характеризует как «епископа скупцов», или животное с веревкой на шее и подписью «luxuria», поскольку, согласно Грациоло Бамбальоли, в данном отрывке XVI песни «Ада» (106–136) поэт завуалированно показывает грех сладострастия²⁸. Акцентирование иллюстраторами не видимой реальности, но мыслимо-аллегорического плана «Комедии» заметно и в добавлениях, которые они делают к мотивам, символизирующим этапы духовного пути. В иллюстрациях к вводной песни «Комедии» («Ад» I) цепь Дантовых мотивов – лес, долина, горы, три зверя, солнце²⁹, – чей символический смысл в их последовательной связи понимается как выход из греховного состояния человеческой души через осознание зла к благодати, могут произвольно дополнять фигуры оленя, совы и других птиц. Они мотивированы концептуальным замыслом иллюстраций, ибо в системе средневековых символических представлений сова обозначала силы тьмы, птицы – духовное в противоположность материальному, олень – благочестие, религиозное вдохновение, Христа³⁰. Символическая направленность образов «Комедии» подчеркивается специальной компоновкой фигур или введением персонификаций понятий. Так, в миниатюре к следующей, II песни «Ада» святые жены Мария, Лючия и Беатриче представлены как тройственный мотив – антитеза³¹ образам трех зверей, олицетворяющих тройственный корень зла, а в иллюстрировании испытания Данте в вопросах теологии предметы его высказываний персонифицированы (персонификации веры, надежды, милосердия, фигура с крестом – «Рай» XXIV, XXV)³². И если, обращаясь к колористическим мотивам, миниатюристы с немалой скрупулезностью передают окраску ступеней Чистилища («Чистилище» IX, 94–102), цвета богословских добродетелей («Чистилище» XXIX, 121–126), Райской Розы («Рай» XXX, 1, 13–15) или колористическое построение ангельских иерархий, окружающих Точку («Рай»

XXVII)³³, – то это, прежде всего, потому, что в «Комедии» такие мотивы имеют символический подтекст и соответственно осмысливаются эпохой треченто.

Итак, аналогично с тречентистским комментированием, картины того света истолкованы в ранних иллюстрациях к «Комедии» как отражение сущностей этико-теологического порядка, зримое отражение концептуальных идей. Художники иллюстрируют компоненты повествовательного содержания песней, за которыми в ту эпоху видели духовную реальность, «поскольку считалось, что понимание мистического смысла имеет в основе то, что представляет нам буквальный смысл» (Гуго Сен-Викторский)³⁴. Применительно же собственно к «Комедии» экзегеза утверждала: «Сюжет, о котором автор говорит, буквально – это состояние душ после отделения от тела, и аллегорически или собственно морально – это вознаграждение или наказание, которого человек удостоился, живя в этой жизни по свободному выбору» (Франческо да Бути)³⁵. В картине Вечности мыслятся отраженными жизнь и поведение человека на земле. И если загробный мир Данте соотносят с нравственным состоянием мира земного, то лишь в том случае, когда «Комедия» представляется учением, которое на множестве примеров указывает путь из несчастий и заблуждений к истине. Естественно, что изображенное Данте просматривается через общие морально-религиозные категории, через понятия о действующем в мире зле и его загробном возмездии. В результате в ранних иллюстрациях слово господствует над визуальным образом, и на этом пути образный план «Комедии», ее «художественные идеи», по выражению дантолога XIX века Г. Яничека³⁶, мало акцентированы.

Именно это породило отрицательные суждения ряда критиков о миниатюрах и рисунках из рукописных кодексов поэмы. В начале XX века К. Риччи писал: «Миниатюры времени Данте и несколько более поздние были далеки от того, чтобы передать графически чудесную мощь дантовской поэзии»³⁷. «Неравенство задачи», которую берут на себя ранние иллюстраторы «Комедии», отмечал впоследствии и П. Д'Анкаона, утверждая, что художники «не передают глубины текста, который должны комментировать (sic!), или, пытаясь это сделать, остаются подавленными величием и множественностью образов и сцен поэмы...»³⁸. Сходная точка зрения высказана и несколько десятилетий спустя в предисловии Л. Микелини Точчи к изданию Урбинского кодекса, где автор подчеркивает, что в ранний период (до появления Урбинского кодекса с миниатюрами феррарских мастеров последней трети XV века) не было создано «комментирующих (sic!) или интерпретирующих» иллюстраций к «Комедии», «но только фигуры, которые декорируют или... указывают с элементарной простотой какой-либо эпизод, место и персонажей в духе статическом и внешнем»³⁹. Уточним, что понятие «комментировать текст», как явствует из приве-

денных выше суждений, означает в данном случае (в отличие от терминологии, используемой автором настоящей статьи) выявление иллюстраторами образно-идейной целостности поэмы. И причину того, что ранние миниатюры и рисунки не удовлетворяют подобным критериям, ряд исследователей видит в отсутствии крупных индивидуальностей среди иллюстраторов и, в особенности, «в том, что формы выражения не были еще на таком уровне, чтобы передать мощную жизнь, излучаемую “Божественной комедией”»⁴⁰.

Действительно, мастера, интерпретировавшие «Комедию» в XIV – первой половине XV века, несравнимы по масштабам с Данте. Мир их – это мир представлений тречентистского ремесленника, если же иллюстраторами выступают художники кватроченто, то и они сохраняют прочные связи с тречентистскими традициями. Однако перечисленные выше оценки нельзя принять в их категоричной форме, ибо раннее иллюстрирование «Комедии» содержит различные оттенки, а главное – ему присущ метод отображения, определяемый собственными рамками.

Рассмотренные суммарно, в своих наиболее типичных чертах, миниатюры и рисунки различаются притом по своему художественному качеству и времени исполнения, сближающему их со средневековой или ренессансной художественной концепцией. За столетие, от первой половины XIV к первой половине XV века, в рамках иллюстрирования намечаются новые тенденции⁴¹. Утверждение культуры Ренессанса отражается на тяготении кватрочентистских иллюстраций к пространственно-зрелищной конкретности. Фон, на котором происходят загробные сцены, приобретает черты измеримости, так что зритель словно бы может ощутить отдельные элементы протяженности, включенные в общую композицию, и мотивы эсхатологического пейзажа предстают здесь с большей определенностью. В эпизодах заметно стремление найти свой организующий центр и замкнуться воображаемой или действительной рамой наподобие картины. В трактовке действий, эмоциональных состояний, облика персонажей художники используют опыт наблюдения и аналитического знания реальности. Эти качества, однако, проявляются нечетко, не сливаясь, но сосуществуя с аллегорической основой иллюстрирования и оттесняясь ею. Миниатюры такого направления могут заключать в себе некоторое соответствие изобразительности Данте, могут и дисгармонизировать с ней, так что известный прогресс в «формах выражения» не становится здесь причиной для перехода к качественно новой интерпретации «Комедии». Мастера первой половины XV века органически связаны преемственностью с предшественниками, в чьих иллюстрациях также могут иметь место созвучия с образно-зрительным планом «Комедии», которые, однако, не обусловлены осознанно поставленной целью⁴².

Примеры, выбранные среди самых ранних иллюстраций к поэме,

несомненно, будут близки по характеру выразительности к миниатюрам первой половины кватроченто. Существует сходство между их пластическими образами, между тречентистским символическим колоризмом и пониманием цвета иллюстраторами первых десятилетий XV века, и, несмотря на проникновение новой концепции пространства, в миниатюрах, выполненных до середины XV столетия, создается родственная тречентистской эмоционально-пространственная среда. Сходство обусловлено аналогичностью подхода к трактовке содержания «Комедии», принципиально ориентированной на аллегорический его аспект.

Иллюстрирование, определяющееся аллегорическим восприятием слова, не столько исходит непосредственно из самого поэтического текста, сколько зависит от комментариев, указаний эрудитов, теологов, опирается на общую сеть иконографических представлений, так что подобная практика допускает возможность украшения книги даже вне непосредственного или близкого знания текста. Художники получают наставления (устные или записанные на страницах манускрипта)⁴³, переводящие образы Данте в общие зрительные категории. Например, Мателду и нимф-добродетелей советуют изображать как «королеву, которая имеет много девушек в своей свите» («*raina che a molte docelle in son chonpragna*»), мистическую процессию Земного Рая – в виде «грифона, который ведет колесницу и орла» («*un grifon che mene via un caro e una aguglia*»), Стация – как «вождя», «ученого» («*un duxe*», «*lo dotore*») и т. д. Восходя к типологическим формулам, к неким общим понятиям о предметах изображения, подобные фигуры как бы содержали в себе определенные концептуальные значения⁴⁴. И, трактуя какие-либо идеи и темы, иллюстраторы «Комедии» пользуются уже сложившимися в искусстве Средних веков и треченто мотивами, которые выступают там в качестве обозначения подобных же идей и тем. Именно традиционным зрительным образам – этим своеобразным клише для иллюстратора – следует изображение Дантовых эпизодов, персонажей или эсхатологического пейзажа в его колористической и эмоциональной тональности⁴⁵.

В миниатюрах и рисунках XIV – первой половины XV века картины Данте были увидены сквозь призму абстрагирующего и внеличного, что уводило от проникновения в образно-визуальный строй поэмы. И если резюмировать результаты последовательного сопоставления – от строки к строке, от изображения к изображению – иллюстраций с текстом, то можно прийти к выводу о выборочном характере его воспроизведения. Одни компоненты фиксируются, другие опускаются, причем существительному придается значение, преобладающее над глаголом и прилагательным. Возникает ассоциация с тем, как Й. Хойзинга характеризует позднесредневековый поэтический метод, где «предметы, которыми вдохновляется поэт, упомянуты, но не опи-

саны, существительное господствует над прилагательным» и где «разработка детали скорее количественная, чем качественная»⁴⁶. В целом данный метод иллюстрирования можно было бы назвать «аллегорической метафорой», поскольку значение переносится со зрительного плана образов – эпизодов и фигур – в план умозрительный. Те их аспекты, которые на текстуальном уровне передаются, например, глаголами или прилагательными, будучи переведены на язык изображений, тесно соприкасаются с областью понятийного (выражающегося в форме существительного).

Такой метод иллюстрирования предопределяет свою специфику соотношения между зрительным и умозрительным аспектом образов: отталкиваясь в аллегорической интерпретации «Комедии» от буквального ее содержания, иллюстраторы принципиально не ориентируются на выражение пластически-пространственных образов поэмы. В подтверждение этого тезиса нам остается рассмотреть еще характер передачи Дантовых метафор и сопоставлений, что достаточно распространено в ранних кодексах «Комедии».

Вот несколько примеров. Изображая райские души, миниатюристы прямолинейно следуют за строками, уподобляющими сияние праведников солнцам или червячкам в коконе («Рай» V, 131–137; VIII, 52–54; X, 76)⁴⁷. Вихрь сладострастников, ассоциируемый поэтом с осенней стаей птиц, может быть показан иллюстраторами как полет крылатых грешников («Ад» V, 40–49)⁴⁸. Не менее острая по наблюдательности картина – столкновение волн, с которыми сравнивается в «Комедии» шествие друг на друга скупцов и расточителей («Ад» VII, 22–24), – превращается в трактовке тречентистского мастера в волны, где движутся человеческие фигуры⁴⁹. Среди образов наиболее абсурдного, на современный взгляд, воспроизведения метафор и уподоблений – мастер Адамо с лютой вместо тела, так как про него говорится «Совсем как лютого был устроен» («Ад» XXX, 49)⁵⁰. Или двулика Беатриче – фигура с красным и белым лицом, навеянная сравнением сияющего белизной Юпитера со внезапным изменением цвета щек у испуганной женщины («Рай» XVIII, 64–69)⁵¹. То есть при переводе слова в изображение первое утрачивает свое отчетливое зрительное содержание: иллюстрации не проникают в образную связь между сценами или понятиями, трактуемыми Данте, и сопоставлениями, которые придают им такое ощущение подлинности. Для миниатюристов обычна буквальная передача риторических фигур Данте. Объяснение этому факту – столько же в недопонимании поэтической структуры «Комедии», сколько в особенности средневекового прочтения текста, в соответствии с которым слово свидетельствует о духовном, и названная им вещь содержит не только собственную относительную реальность, но, соединенная цепью аналогических отношений с высшими сущностями, отражает их в известной мере.

Многосмысленное восприятие текста, основанное на таком положении, позволяет видеть скрытые, символические значения во всякой детали, но здесь же заключена и потенциальная возможность ложно символического истолкования отдельных образов «Комедии».

Когда в ранних иллюстрациях приводятся сравнения Данте, зримо соотносенные (или несоотносенные) с поясняемыми ими предметами, те и другие мыслятся как два уровня единого символично-теологического значения. Наглядные примеры этого дает метод иллюстрирования Джованни ди Паоло (Сиенский кодекс, ок. 1450, Британский музей, Лондон). Так, художник сопоставляет в пределах общей композиции фигуры Данте и Беатриче и схему небесных сфер с изображением ковки («Рай» II)⁵². Физический процесс здесь обозначен в качестве прообраза метафизического явления: в иллюстрируемой песни объяснение того, что небеса приводятся в движение ангелами, сопровождается примером ковки, которая исходит «от умеющих ковать» («Рай» II, 127–129). Иллюстрируя V песнь, мастер вводит в ее аллегорический план картину сравнения душ Меркурия с рыбами («Рай» V, 100–104), прокомментированного Оттимо («Лучший комментарий») как образ святых душ⁵³. Следуя опять-таки толкованию Оттимо, он изображает сцену с Ипполитом как прототип Дантова изгнания («Рай» XVII, 46–48)⁵⁴.

В тех случаях, когда иллюстрирование сравнений в других миниатюрах к «Комедии» не обнаруживает явственной связи с комментариями, можно также предположить, что в них акцентирована не зрительная выразительность образов, но аллегорическое прочтение строк. Например, миниатюрист рисует птиц, основываясь на сопоставлении Беатриче с птицей, ждущей рассвета («Рай» XXIII, 1–10), поскольку это сопоставление могло быть соотносено с символикой духовного⁵⁵. Изображение корабля, которое отражает словесную параллель между его стремительным ходом и подъемом поэтов ввысь, к вершинам Чистилища («Чистилище» XXIV, 1–3), возможно, содержит в себе и ассоциации приблизительно такого рода: корабль как символ христианской Церкви и спасения в вере⁵⁶. Эпизод прохождения через очистительный огонь к Земному Раю художник также показывает не в его визуальной реальности, но представляет сначала фигуры поэтов, затем – стеклянный шар с душами, что объясняется словами Данте о пламени, по сравнению с которым даже кипящее стекло кажется охлаждающим («Чистилище» XXVII, 49–51). Данное сопоставление приведено иллюстратором в качестве мнемонического образа (замена картины напоминанием о ней). Вместе с тем не исключено прочтение его в аллегорическом контексте, поскольку в христианской символике стекло обозначает чистоту⁵⁷.

Анализ иллюстраций к «Божественной комедии», выполненных в

XIV – первой половине XV века, позволяет заключить, что во всех своих чертах они обнаруживают склонность к передаче аллегорического, этико-теологического смысла. Подобная интерпретация находит прочную базу в принципах тречентистского искусства, где сохраняются еще корни средневекового взгляда, согласно которому видимые формы есть язык выражения духовной истины. Главенство символической идеи отражено в самом средневековом определении живописи как подобия писания (*pictura quasi scriptura*) и изображения – в функции использования его в качестве «знаков, подобных написанному, для напоминания о священных таинствах»⁵⁸. Примат слова по отношению к зримому образу особенно отчетливо выступает в характерном для данного периода иллюстрировании книг религиозного содержания – «Библии бедных» (*Biblia pauperum*), «Зерцала человеческого спасения» (*Speculum humanae salvationis*) и т. д. Подчеркнем, что и «Комедия» Данте воспринималась тогда, прежде всего, как *opus doctrinale*. Соотнесенность иллюстраций и текста в это время в целом остается еще средневековой, что один из исследователей отметил в следующей меткой фразе: «...Слово имеет решительную тенденцию стать Образом, в то время как Образ стремится стать Словом»⁵⁹. С особой наглядностью господство в изображении аллегорического смысла над зрительным демонстрируют объяснения книжных иллюстраций, сделанные в XIV веке. Они касаются лишь концептуального содержания и, трактуя именно в этом плане композицию и фигуры, сопровождают их терминами типа «обозначает», «символизирует», «говорит»⁶⁰.

Конечно, рамки культуры той эпохи, хотя и чреватой уже зародышами нового мироощущения, предопределили «прочтение» художниками «Божественной комедии» Данте преимущественно в плане умозрительном. Индивидуальный подход к поэме и отображение картин Данте в их зримой убедительности будут осуществлены на следующем, ренессансном этапе художественного развития Италии. Однако неправомерно противопоставлять более поздние интерпретации «Комедии», близкие нам по духу, начальному опыту ее иллюстрирования. Ибо это – прекрасные памятники своей эпохи, с их благоговейным отношением к тексту и старательным соблюдением правил, предписываемых иллюстратору. «Комедия» представлялась тогда неким абсолютom, где всеохватно и с иллюзией полной достоверности описаны загробные миры и дан ответ на любой вопрос, касающийся религиозно-нравственной жизни и ее итогов в вечности. И так же, как в дантовской иконографии итальянского Возрождения, среди ранних миниатюр и рисунков есть свои шедевры. Назовем хотя бы Кодекс из Музея Кондэ в Шантийи (ок. 1345), украшенный пизанским мастером, сиенские миниатюры, относящиеся к 1340-м годам (Библиотека Аугуста, Перуджа), миниатюры Бартоломео ди Фруозино, Мастера Жизни Цезарей или Сиенский кодекс, иллюминированный Приамом



Итальянский мастер первой половины XV века. Иллюстрация к IV песни «Ада».
Национальная библиотека. Мадрид

делла Кверча и Джованни ди Паоло.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Подробней об этом см.: Козлова С.И. «Божественная комедия» в искусстве художников итальянского Ренессанса // Дантовские чтения. 1982 / Под общей ред. И. Бэлзы. М., 1982. С. 98–169.
- 2 См.: Il Dante urbinato della Biblioteca Vaticana / Premessa di M. Salmi, introduzione di L. Michelini Tocci. Biblioteca apostolica Vaticana, 1965. Vol. I. P. 75.
- 3 Слова Адольфо Вентури. См.: Venturi A. Il Botticelli interprete di Dante. Firenze, 1922. P. 9.
- 4 См.: Mazzeo J.A. Medieval Cultural Tradition in Dante's Comedy. Ithaca, 1960. P. 8.
- 5 Вот эти строки: Будь я, как он! О, будь мне суждены
Его дела и скорбь его изгнания –
Я б лучшей доли в мире не желал.
(Перевод А.М. Эфроса)
См.: Микеланджело. Жизнь. Творчество. М., 1964. С. 166.
- 6 Цит. по: Barbi M. Della fortuna di Dante nel secolo XVI. Pisa, 1890. P. 317–318.
- 7 См.: Degenhart B. Dante, Leonardo und Sangallo: Dante-illustrationen Giuliano da Sangallo in ihrem Verhältnis zu Leonardo da Vinci und zu den Figurenzeichnungen der Sangallo // Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. VII. 1955. S. 101–292.
- 8 См.: The Literary Works of Leonardo da Vinci / Compiled and Edited from the Original Manuscripts by J.P.Richter. London; New York, 1939. V. II. P. 355, N 1421.

- 9 Neufeld G. A Drawing by Leonardo // *Art Bulletin*. XXVIII. 1946. N 1. P. 47–49.
- 10 См.: Dante Alighieri. *La Commedia / Nel commento di N. Tommaseo*; sotto gli auspici della Società Dante Alighieri e della Quadrennale Nazionale d'arte di Roma nel settimo centenario della nascita del poeta. Milano: Aldo Martello, 1965.
- 11 См.: Алпатов М.В. *Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто*. М., 1939; Он же. *Данте и искусство // Он же. Этюды по всеобщей истории искусств*. М., 1979. С. 13–22.
- 12 См.: Assunto R. *Dante, Giotto e l'arte figurativa nel pensiero medievale // Dante e Giotto: Atti del Convegno di studi promosso dalla casa di Dante in Roma e dalla Società Dante Alighieri*. Roma, 1968. P. 57–67.
- 13 См.: Rosenthal E. *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*. Augsburg, 1924. См. также: Praz M. *Mnemosine: Parallelo fra la letteratura e le arti visive*. Milano; Verona, 1971. P. 64, 74–78; Bettini S. *Introduzione al tema: «Le arti figurative in rapporto a Dante» // Dante e la cultura veneta: Atti del Convegno di Studi*. Firenze, 1966. P. 273–275; Bovi A. *Il movimento della imagine in Dante e Giotto // Dante e Giotto: Atti del Convegno di Studi promosso dalla casa di Dante...* P. 97–99; там же по данному вопросу: Mariani V. *Dante e Giotto*. P. 5–81; Battisti E. *È possibile un confronto fra Dante e Giotto in base allo stile? e con quali metodi di analisi*. P. 89–94.
- 14 См.: Sandkühler B. *Die frühen Dante*. S. 102. *Kommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentar-Tradition*. München, 1967; Dionisotti C. *Dante nel quattrocento // Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*. Firenze, 1965. P. 333–378.
- 15 См. об этом: Sandkühler B. *Op. cit.* S. 102.
- 16 Наиболее полно ранние иллюстрации к «Комедии» воспроизведены во II томе издания: Brieger P., Meiss M., Singleton Ch.S. *The Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. London, 1970. V. II. Здесь и в дальнейшем ссылки на иллюстративный материал, содержащийся в этой книге, будут обозначаться: IM II и N соответствующей иллюстрации. См.: IM II, NN 9, 10, 20, 44a, 47ab, 51, 52ab, 58b, 64, 71a, 74a, 76, 108a, 125a, 140b, 145, 161b, 177b, 181, 202b, 303b, 305, 334b, 363c, 367, 376a, 393, 407b, 411, 435b, 438, 439, 447a, 458b.
- 17 Volkmann L. *Ikonografia Dantesca: Die bildlichen Darstellungen zur Göttlichen Komödie*. Leipzig, 1897. S. 18.
- 18 IM II, NN 3, 5, 9, 10.
- 19 Volkmann L. *Op. cit.* S. 12.
- 20 IM II, N 35a, также 24a.
- 21 Цит. по: Rocca L. *Di alcuni commenti della Divina Commedia composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*. Firenze, 1891. P. 10, 11–12.
- 22 IM II, NN 488ab, 489ab, 491a.
- 23 IM II, NN 430cd, 431.
- 24 См.: Sandkühler B. *Op. cit.*
- 25 Вот несколько примеров. В иллюстрирование XI песни «Ада» включен этический принцип тройственного разделения преисподней, объясняемый Вергилием; принцип этот наглядно показан в виде трех кругов или трех ступеней с группами

- грешников (см. «Ад» XI, 16–65, 79–82 и IM II, NN 144bc, 145, 147ab, 148ab). В миниатюре к XXX песни «Ада» изображение поэтов среди фальшивомонетчиков совмещено с земной историей одного из тех, кто наказывается в этом рву, – Джанни Скикки, диктующего завещание Буозо Донати (IM II, N 297a). Как явления, имеющие место в том же пространстве, где происходит покаяние грешников и шествие Данте с Вергилием, представлены видения-сны Данте, нравственные примеры, о которых рассказывают незримые духи (IM II, NN 356cd, 358a, 361ab, 365bcd, 366a, 368, 369ab, 373c, 374b, 375abc, 376b, 382, 388a, 402ab). Иллюстрируя вместе с основным планом повествования такие мотивы, навеянные объяснениями Беатриче или беседами Данте с душами Рая, художники сочетают и в трактовке третьей кантики хронологически и пространственно неоднoplanовые картины (IM II, NN 431a, 436ab, 440a, 441ab, 444ab, 445b, 449ab, 453ab, 457a, 463a, 469ab, 473a, 487b, 492a, 502b, 503a, 521b).
- 26 Вертикализм движения ясно выявлен в топографических схемах Дантовой вселенной и в панораме Ада, выполненных Бартоломео ди Фруозино (IM II, NN 33 и 31, см. также NN 24a, 27). Иллюстрации, где намечается на вертикализм движения, см.: IM II, NN 36, 42b, 65, 89a, 97b, 99a, 109a, 113b, 142a, 144ab, 146a, 154, 158a, 175b, 179a, 186a, 217ab, 219b, 226ab, 239b, 264, 280, 321c, 324, 326, 332c, 333c, 338c, 363a, 364b, 369b, 425, 426, 428b, 429a, 431, 441b, 444, 453, 469, 479c, 506, 517, 518.
- 27 См. IM II, NN 15, 24a, 42b, 75a, 87b, 109b, 132b, 146b, 159b, 167, 175b, 180, 182a, 236a, 258b, 286a, 339b, 342b, 346b, 368b, 380b, 392b, 394, 397b, 491a, 496a, VI ab.
- 28 IM II, NN 104b, 188b. См.: Biagi G. *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*. Torino, 1924. V. I. P. 201, 403.
- 29 IM II, NN 16, 39, 42a.
- 30 См.: Ferguson J. *Signs and Symbols in Christian Art*. London; Oxford; New York, 1980. P. 12–13.
- 31 IM II, N 47b.
- 32 IM II, NN 496c, 497c, 499b.
- 33 Триады ангельских иерархий представлены розовыми, голубыми и желтыми, что отражает цвета Троицы в ее зримом воплощении («Рай» XXXIII, 117–120) и степень близости ангелов к Точке, проявляющуюся в усилении интенсивности цвета. См.: Russo F. *Dante e Gioacchino da Fiore // Dante e l'Italia meridionale*. Firenze, 1966. P. 217 – 230. О точной передаче цвета во всех указанных мотивах см.: Brieger P., Meiss M., Singleton Ch.S. *Op. cit.* V. I. P. 165, 178, 203, 206.
- 34 Цит. по: Bruyne E de. *Étude d'esthétique médiévale*. Brugge, 1946. Т. II. P. 33.
- 35 Цит. по: Pépin J. *Dante et la tradition de l'allégorie*. Paris, 1970. P. 37.
- 36 Janitschek H. *Dantes Kunstlehre und Giotto's Kunst*. Leipzig, 1892.
- 37 См.: *La Divina Commedia di Dante Alighieri nell'arte del Cinquecento / A cura di C. Ricci*. Milano, 1908. P. V.
- 38 См.: D'Ancona P. *La Divina Commedia e le arti figurative // Emporium*. 1934. N 477. P. 137–145.
- 39 См.: *Il Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana...* V. I. P. 46.
- 40 См.: Volkman L. *Op. cit.* S. 52.
- 41 К наиболее характерным памятникам этого круга принадлежат миниатюры

Бартоломео ди Фруозино (Национальная библиотека, Париж), Мастера Жизни Цезарей (Национальная библиотека, Париж, Городская библиотека, Имола), Приамо делла Кверча и Джованни ди Паоло (Сиенский кодекс. Британский музей, Лондон). См.: IM II NN 31, 50a, 75b, 88a, 100b, 123a, 133a, 140b, 148a, 160b, 170a, 181, 187a, 193a, 204, 212, 221, 227, 235b, 242a, 250b, 257b, 266a, 269b, 276a, 282, 289a, 297b, 305, 311b, 322b; Morel C. Une illustration de l'Enfer de Dante. Paris, 1896; Pope-Hennessy J. A Sieneze Codex of the Divine Comedy. London, 1947. К вопросу об атрибуции иллюстраций к «Аду» и «Чистилищу» в Сиенском кодексе см. также: Meiss M. The Yates Thompson Dante and Priamo della Quercia // Burlington Magazine. CVI. 1964. P. 403–412.

- 42 Можно привести ряд примеров из искусства XIV века, где созданы своеобразные зрительные параллели картинам «Комедии». Пространственный динамизм и безграничность Дантова пейзажа угадывается в сиенских миниатюрах (ок. 1340, Библиотека Аугуста, Перуджа): на крутизне гор, вздыбившихся к небу, как бы теряется фигура человека, передавая идею трудности восхождения к духовной истине. Некоторые подобию образному языку Данте составляют лаконизм цвета и форм у флорентийского мастера того времени (Национальная библиотека, Флоренция). В одном из лучших рукописных экземпляров «Комедии» – кодексе из Шанттии (ок. 1345, Музей Кондэ), проиллюстрированном пизанским художником со сдержанной экспрессией, – выражена драматическая атмосфера «Ада», интонации страха, растерянности, исступления. Выявлены здесь и отдельные фигуры «Комедии», как то: ангел у входа в Дит («Ад» IX), Брунетто Латини («Ад» XV) или сцена взаимопревращения грешников и змей («Ад» XXV). Можно указать также на тречентистское изображение полета сладострастников и Гериона, плавно спускающего поэтов в Злые Щели («Ад» XVII), на передачу мрачных красок преисподней, ее ужасных дьяволов, на композиции, представляющие цветное сияние Чистилища. Наконец, отметим, что в лучезарности синего, золота, включающих в себя и иные хроматические созвучия, угадываются видения Рая, и рисунки, в которых запечатлены ряды праведников или наивно-детские хоро-воды душ, напоминающие игру солнечных зайчиков, смутно отображают гармонические небесные хоры (См.: Schubring P. Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie: Italien, 14 bis 16 Jahrhundert. Zürich; Leipzig; Wien, 1931. NN 17, 18, S. 41; IM II, NN 54, 82b, 116, 127, 137b, 139, 143a, 146a, 184c–185c, 189c, 200a, 241a, 261, 274b, 348b, 370b, 397b, 438, 439, 450b, 451b, 454a, 458b, 464b).
- 43 Пометки такого рода сохранились (после окончания работы их должны были стирать) в Будапештском кодексе и объяснены М. Миссом. Буквенные и цифровые обозначения для иллюстраторов имеются также в кодексе из Шанттии. См.: Meiss M. The Smiling Pages // Brieger P., Meiss M., Singleton Ch.S. Op. cit. V. I. P. 43–45.
- 44 В данной связи было бы любопытно привести результаты, достигнутые при анализе другого тречентистского текста и иллюстраций к нему. Речь идет о статье М.Л. Кристиани Тести (см.: Cristiani Testi M.L. Testo e immagine, realtà e simbolo, modello e copia nelle illustrazioni della «Croniche» di Giovanni Sercambi // I Congresso Nazionale di Storia dell'arte. (Consiglio Nazionale delle Ricerche). Roma, 1980. P. 273–288).

Автор рассматривает характер иллюстрирования в мастерской XIV века «Хроники» Джованни Серкамби. Отмечается, что отношение между текстом «Хроники» и его изобразительной интерпретацией – это отношение соответствия в том плане, что миниатюры следуют непосредственно заповедственной линией «Хроники», избирая в качестве лейтмотива мотив пути – ведущий в структуре текста – и сочетая интерес к различным аспектам современной жизни со склонностью к дидактике, как то характерно и для манеры изложения Джованни Серкамби. При этом существенно, что передача предметов и событий мастерами XIV века основана на т. н. методе «эмблематического реализма». Изображаемое сводится к своим наиболее общим чертам, оно трактуется в соответствии с «моделями»-стереотипами иконографического, композиционного и хроматического порядка. Существует «репертуар кратких обозначений», иначе говоря, изобразительные формулы, отвечающие требованиям «эмблематической типологии», как, например, типы-модели города, замка, реки, холма и т. д. Работа над иллюстрированием манускрипта в мастерской XIV в. в немалой степени связана с выбором подобных моделей, с использованием и даже калькированием соответствующих силуэтов.

- 45 Можно указать, например, на изображение различного рода демонов, носителей зла, прямо следующее средневековым эсхатологическим представлениям, образам, иллюстрирующим Библию, бестиарии или же произведения античных писателей, интерпретированные в христианском духе (См.: Zabughin V. I codici istoriati di Dante e l'iconografia d'oltretomba; Brieger P., Meiss M., Singleton Ch.S. Op. cit. V. I. P. 121, 131, 133, 138, 145, 156, 163, 171–172). Другой пример – фигура Критского старца («Ад» XIV), показанная в соответствии с отрывком из «Книги Даниила» 2, 31–33 (См.: Brieger P., Meiss S., Singleton Ch.S. Op. cit. V. I. P. 134). Или еще – дьявол, бросающий грешника в смолу («Ад» XXI), св. Франциск и дьявол около души Гвидо да Монтефельтро («Ад» XXVII) произвольно ассоциируются с мотивами, часто повторяемыми в изображении Страшного суда или других загробных сцен в живописи, графике, религиозной драме (См.: IM II, NN 230a, 232b, 234a, 274b; D'Ancona A. Origini del teatro italiano. Torino, 1891. T. I. P. 515; Lehrer E., Lehrer J. Devils, Demons, Death and Damnation. New York, 1971. Pl. 9, 10; Labitte Ch. La Divine comédie avant Dante // Oeuvres de Dante Alighieri. Paris, 1886. P. 108; Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М., 1963. Т. I. С. 121. Характерный пример изображения борьбы между ангелом и дьяволом за душу умершего можно видеть и во фреске «Триумф смерти» в пизанском Кампо Санто). Отметим также, что художники используют готовые иконографические клише в обрисовке потустороннего пейзажа. Каменные уступы Ада, его напряженный колорит, страх и злоба, преобладающие здесь; блеск красок и цветущий пейзаж Чистилища, характерная для него атмосфера благоговения и надежды; наконец, световое излучение Рая, небесные луга и знаки планет, музицирующие души, священные символы в конце пути Данте, – все эти образы ранних иллюстраций к «Комедии» основаны на общесредневековых эсхатологических и космологических представлениях. И сам колористический принцип иллюстраций отражает некоторые аспекты средневекового символического осозна-

- ния пространства, где различная цвето-световая интенсивность во вселенной тесно связывалась с морально-теологическими категориями. См.: Grabar A., Nordenfalk C. *La peinture romane: Du onzième au treizième siècle*. Paris, 1958. P. 147; Swarzenski H. *Monuments of Romanesque Art*. London, 1954. P. 3.
- 46 Huizinga J. *La déclin du Moyen Âge*. Paris, 1948. P. 347.
- 47 IM II, NN 440b, 444cd, 445b, 448b, 449b, 452bc.
- 48 IM II, NN 81a, 82a.
- 49 IM II, N 115b.
- 50 Donati L. *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*. Firenze, 1962. P. 167.
- 51 IM II, N 477c.
- 52 IM II, N 431b.
- 53 Pope-Hennessy J. *Op. cit.* P. 23.
- 54 *Ibid.* P. 24 – 25.
- 55 IM II, N 494c; Ferguson J. *Op. cit.* P. 12–13.
- 56 Brieger P., Meiss M., Singleton Ch.S. *Op. cit.* V. I. P. 174; Ferguson J. *Op. cit.* P. 180–181.
- 57 IM II, N 404c; Ferguson J. *Op. cit.* P. 175.
- 58 Определения восходят к Григорию Великому. См.: Assunto R. *La critica d'arte nel pensiero medioevale*. Milano, 1961. P. 56.
- 59 Jantzen H. *Wort und Bild in der deutschen Buchmalerei um 1000 // XIV Congrès international d'histoire de l'art: Résumés*. Bern, 1936. S. 46.
- 60 Эти примечательные сведения содержатся в «Бревиарии Бельвиль», проиллюстрированном в первой половине XIV в. в мастерской миниатюриста Жана Пюсселя. См.: Holt J.G. *A Documentary History of Art*. New York, 1957. V. I. P. 130–134.