

УДК: 7.04

ББК: 85.03(4)/85.03(8)

DOI: 10.18688/aa2111-06-44

М. Г. Пивень

Манускрипты «Хроники в картинах» XV века: проблемы изучения и интерпретации

До наших дней дошёл ряд ренессансных манускриптов, содержащих собрание изображений библейских персонажей, исторических деятелей древности, героев античных мифов и легенд, святых и отцов церкви, римских пап и средневековых королей. Образ истории человечества в лицах формируется в них с помощью иллюстраций, сопровождаемых краткими надписями. К числу подобных памятников относятся созданные в XV в. так называемая «Хроника Креспи» (Милан) и фрагменты «Хроники Кокерелла» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк; Рейксмузеум, Амстердам; Национальная галерея Виктории, Мельбурн; Государственные музеи, Берлин; Национальная галерея Канады, Оттава, частные коллекции). Альбом с условным названием «Libro di Giusto» хранится в Национальном институте графики (Рим)¹. К кругу близких памятников относятся воспроизведение кодекса «Хроники Кокерелла» XVI в. (MS. Lat. 9673, Национальная библиотека, Париж; лист из манускрипта — в Муниципальной библиотеке Дижона, MS 2949), MS Varia 102 (Королевская библиотека, Турин), созданный в последние десятилетия XV в., а также «Хроника» из собрания Библиотеки герметической философии (Амстердам). Своеобразным развитием программы иллюстрирования стала «Флорентийская хроника» второй половины XV в. (Британский музей, Лондон). Образная специфика и художественные качества манускриптов привлекли к ним внимание крупнейших знатоков истории итальянского искусства уже в XIX в. Так, «Хроника» из собрания Британского музея была приобретена Джоном Рескиным, восемь листов манускрипта «Хроники Кокерелла»² также входили в состав известных британских коллекций — в собрания Уильяма Морриса, Чарльза Фэрфакса Мюррея, а затем знатока средневековых манускриптов Сиднея Карлайла Кокерелла, друга и секретаря Морриса, много лет занимавшего пост директора Музея Фитцуильяма в Кембридже.

В последней трети XIX в. появились и первые посвящённые «Хроникам» публикации. Историк и библиограф Карло Морбио купил для своей библиотеки кодекс, состо-

¹ F. N. 2818-2833, Фонд Корсини.

² Манускрипт, дошедший до нас фрагментарно, получил условное название от имени одного из владельцев, Сиднея Карлайла Кокерелла (1867–1962). В конце 1950-х гг. часть его библиотеки была продана на аукционах, вследствие чего листы манускрипта «Хроники» оказались рассеянными по разным музеям мира. Подробнее о владельце и его коллекции см. [19]. Листы имеют одинаковый формат, общую структуру оформления в виде фигур, расположенных в трёх регистрах, основные надписи пером и коричневыми чернилами сделаны одной и той же рукой. (За исключением отдельных добавлений и нумерации страниц в верхнем правом углу, которую относят к более позднему времени).

явший из двадцати листов пергамента размером 31×23 см, и оформленный «в элегантный современный переплёт из кожи русской выделки»³. Позднее манускрипт Морбио был приобретён в коллекцию Креспи. Иллюстративный ряд манускрипта открывают знаки четырёх элементов, представленные в виде символических животных. На остальных листах, разделённых на три горизонтальные регистра, на тёмно-синем фоне изображены фигуры персонажей, иллюстрирующих мировую историю от Адама до Тамерлана. В опубликованном в 1873 г. обзоре памятников библиотеки К. Морбио называет манускрипт «*Iconografia Universale*» [13, p.202–203]. Значимость и художественные достоинства введенного в обиход манускрипта отмечал знаток древностей Микеле Каффи, мнение которого приводит в своей публикации Морбио. Начертанная на последней странице манускрипта надпись «*Leonardus [de mediolano] de Bissutio pinxit*» оказалась родственна сигнатуре «*Leonardus de Bissucio de Mediolano ornavit*» в неаполитанской церкви Сан Джованни а Карбонара, что послужило основанием для атрибуции авторства миниатюр. Художник из Ломбардии Леонардо да Безоццо был связан с неаполитанским двором и выполнил ряд заказов для городских церквей. Г.Брокгауз, посвятивший очерк творчеству Леонардо, сопоставлял стиль его работ с манерой Джентиле да Фабриано, поскольку «оба демонстрируют верность древности и новаторский характер» [3, S. 48]. Пластическую выразительность фигур в иллюстрациях, «чувство изящества и золотую простоту, заставляющую вспоминать Лоренцо Гиберти и Мазолино» отмечал и автор труда о живописи Ломбардии П.Тоэска. Он считал, что изобразительные истоки стиля и иконографии «Хроники» следует искать во флорентийском искусстве. Подтверждением этой гипотезы (помимо особенностей рисунка и цветовых решений) Тоэска видел мотив архитектурной постройки в одной из миниатюр, визуально напоминающей Санта Мария дель Фьоре [20, p.484–489]. Манускриптами «Хроник» интересовались П. Кристеллер и Б. Беренсон. А. Вентури придавал особое значение кодексу «*Libro di Giusto*». По его инициативе манускрипт был приобретён для Национального департамента эстампов и рисунков в Риме⁴. В комментированном факсимильном издании материалов «Флорентийской иллюстрированной хроники» хранитель отдела гравюр и рисунков Британского музея С. Колвин характеризовал её иллюстрации как «вещи, очевидно, имеющие большое значение в изучении флорентийского искусства XV в.» [5, p.2]. Первые знатоки установили и наличие иконографической связи между манускриптами, но более чёткие соотношения были намечены лишь во второй половине XX в. Так, изучая поступивший в 1958 г. в Рейксмузеум лист с изображением девяти персонажей из библейской и классической древности, Р.В.Шеллер подтвердил точное соответствие программы «Хроник» Кокерелла и Креспи и проанализировал частные расхождения в её воплощении⁵. Исследователь указал и на любопытную деталь, свидетельствующую в пользу давно предполагавшейся связи между манускрип-

³ В оригинале: «...con elegante legatura moderna, in cuojo di Russia» [13, p. 203].

⁴ Манускрипт происходил из собрания графа Франческо Чиллени Непис Ассизского (1801–1875).

⁵ Порядок представления персонажей и содержание *tituli* «Хроники Креспи» аналогичны с последовательностью изображений и подписями в «Хронике Кокерелла», за исключением некоторых ошибок: некоторые случаи ошибочного написания имен совпадают, другие присутствуют только в одном из манускриптов [17, p. 56–67].

тами и знаменитым утраченным фресковым циклом *Uomini Famosi* в римском дворце кардинала Джордано Орсини. На листе из «Хроники Креспи»⁶ в одной сцене объединены четыре персонажа, взаимоотношения которых, согласно легендам, привели к началу Троянской войны: могучий Менелай сидит отвернувшись, рядом с ним — царь Приам, к которому Парис подводит Елену. Шеллер обратил внимание на рисунок скамьи, очертания которой словно продолжают скамью Агамемнона из композиции верхнего регистра. Если иллюстратор изображал последовательно фигуры одну за другой в том порядке, как они располагались на стене зала Орсини, вероятно, во фресковом цикле эта скамья была общей для Агамемнона и Менелая, развернутых друг к другу. Леонардо да Безоццо мог посещать Рим в годы, близкие к завершению работ во дворце, и зарисовать фигуры стеной росписи, наблюдая их воочию. В «Хронике Кокерелла» художник иначе оформляет сидение Агамемнона (Илл. 120). Были отмечены и другие значимые различия в манускриптах⁷, послужившие основанием для гипотезы, что «Хроника Кокерелла» сделана как копия кодекса Креспи другим мастером, который не видел фрескового цикла в оригинале и имел дело только с миниатюрами Леонардо да Безоццо [17, р. 66]. Таким образом, отправной точкой создания манускриптов считается наиболее полная серия иллюстраций кодекса Креспи, датируемого 1440-ми гг. Шеллер также обосновал приоритетную версию авторства монументального живописного цикла Мазолино да Паникале⁸. Связь с упомянутыми утраченными фресками подтвердилась открытием хронологически близких рукописных текстов в архивах Штуттгарта и Ареццо⁹, содержащих списки некогда изображённых во дворце на Монте Джордано персон. Документы были опубликованы В. А. Симпсоном в «Журнале институтов Варбурга и Курто» в 1966 г. [18, р. 141–159]. Приведённые в них описания совпадают с рисунками и надписями из «Хроники Креспи», материалы которой с этих пор служат для реконструкции важнейшего памятника гуманистического искусства. Дворец на Монте Джордано принадлежал кардиналу Джордано Орсини (1360/70–1438), влиятельному церковному деятелю Рима времён понтификата папы Мартина V, в 1430-х гг. В круг общения кардинала, собиравшийся в его резиденции, входили известные представители гуманистической мысли: Леонардо Бруни, Поджо Браччолини, Леонардо Дати, Лоренцо

⁶ Cod. Crespi, f.4 v.

⁷ Несколько различается манера художественного решения миниатюр: пропорции фигур в «Хронике Креспи» более стройны, различен характер светотеневой моделировки и рисунок складок одеяний. На листах «Хроники Кокерелла» отсутствуют ультрамариновый фон и «почва», фигуры менее яркие. Есть различия и в отдельных деталях одеяний и атрибутов.

⁸ Вазари упоминает о росписях зала во дворце Орсини в жизнеописаниях двух мастеров — Джоттино и Мазолино. Но появление в программе Sala Theatri фигуры Тамерлана, умершего в 1405 г., исключает участие в росписи Джоттино, основные работы которого созданы в 1350–1360-е гг.

⁹ Текст анонимной рукописи «In pallacio Rome domini Cardinalis de Ursinis subscriptae etates depictae sunt» содержится в кодексе из Штуттгарта (Вюртембергская библиотека, Cod. theol. et phil. Q4^o171, f. 84r–87v) и представляет собой транскрипцию надписей на стенах Sala Theatri с краткими описаниями наиболее интересных фигур. Кодекс из Ареццо (Cod. 63, f. 149 v–152r.) содержит рукопись с автографом арагонского учёного Марко Аттилио Алесси (1470–1541). Текст «Extractus virorum illustrium pictorum in sala theatri reverendissimi domini, domini Jordani episcopi sabinensis dignissimi Cardinalis de Ursini» включен в таблицы исторических дат, взятых из разных исторических источников. Кодекс датируется временем ок. 1510 г.

Валла. Обширная программа выполненной по его заказу фресковой декорации в Sala Theatri, включавшей свыше трёх сотен изображённых в полный рост фигур, была завершена к 1432 г. Образный ряд представлял в хронологической последовательности «все века», от первого сотворённого Богом человека до азиатского завоевателя Тамерлана. Изображения сопровождались многочисленными надписями. Этот цикл стал наиболее масштабной для своего времени реализацией программы *Uomini illustri*, и воспринимался как своеобразный «спектакль мировой истории» [10, p. 369]. Ряд важных тезисов относительно иконографии и смысловой концепции памятника высказал Р.Л. Моуд. В цикле Орсини и манускриптах, дублирующих его образную структуру, программа персонафицированной истории предполагала демонстрацию не только образцов доблести и добродетели, — она выстраивалась с учётом контрастов личностных качеств и совершённых персонажами деяний [11, p. 171]. Так, фигура законодателя Ликурга противопоставлялась фигуре Сарданапала, образ целомудренной Лукреции — Тарквинию, Сципиона — его противнику Сифаксу и т. д. Таким образом, «новая функция была возложена на цикл *Uomini famosi*, в котором впервые было создано связанное историческое повествование вместо избранной вневременной группы образцов рыцарских и гражданских идеалов» [11, p. 171]. Р.Л. Моуд также предположил, что статуарность поз фигур могла быть связана с аллюзией на скульптуру, устанавливавшуюся в многоярусных аркадах римских амфитеатров (на месте одного из которых, вероятно, был возведен дворец кардинала) [11, p. 171–172]. Связь с указанным памятником обусловила специфику первых манускриптов иллюстрированных «Хроник». Поэтому к числу важнейших исследовательских проблем принадлежит выявление корпуса литературных источников, послуживших основой для иконографической программы фрескового цикла во дворце кардинала Орсини. В богатой библиотеке кардинала был собран ряд сочинений древних и средневековых историков и античных драматургов, в том числе редких и уникальных для того времени текстов [11, p. 168]. Как произведения, непосредственно связанные с фресками, украшавшими римский дворец, манускрипты «Хроник» и «*Libro di Giusto*» были включены в экспозицию выставки «От Пизанелло до рождения Капитолийских музеев: Античный Рим накануне возрождения» [16]. Общая программа и выбор персонажей в рассматриваемых нами манускриптах соответствуют средневековому представлению о всеобщей истории, идущему от Евсевия Кесарийского и Иеронима, развитому Исидором Севильским и Павлом Орозием и положенному в основу «Зеркала Истории» Винсента из Бове (1254–1260). Принцип основан на разделении истории на шесть периодов (*aetates*), аналогичных шести дням Творения, где библейская хронология сопоставлена с языческой¹⁰. В библиотеке кардинала хранилось два манускрипта «Зеркала», и именно в этом сочинении фигурирует наибольшее количество персонажей цикла [21, p. 219]. Но иконография изображённых исторических деятелей и героев предполагает использование множества дополнительных текстов. Средневековую концепцию обогатила восходящая к древней традиции жизнеописаний выдающихся героев тема «*Uomini Illustri*», интерес к которой возрастал начиная с XIV в. благодаря развитию

¹⁰ Согласно сложившейся концепции, времена делятся на шесть периодов, или веков: от Сотворения до Потопа; от Потопа до Авраама; от Авраама до Давида; от Давида до вавилонского плена; от плена до рождения Христа; от Рождества и далее.

гуманистических идей, в частности, появлению сочинения Петрарки «De viris illustribus». Важность деяний предприимчивого и доблестного человека для хода истории в программе манускриптов (и прежде — росписей во дворце Орсини), отражена в разнообразии мотивов. При сообщении одних и тех же событий разными историками фабула насыщается оригинальными деталями, порой имеющими решающее значение для понимания семантики иконографических решений в иллюстрациях. Образы миниатюр демонстрируют и явный интерес составителей программы к тому, «каким исходом завершается человеческая жизнь». В восприятии истории гуманистов периода Кватроченто мотивы, связанные со свершением судьбы, имели особое значение¹¹. Некоторые сюжеты позволяют с уверенностью утверждать, что в качестве одного из литературных источников, имевших концептуальную значимость, стала глава сочинения Валерия Максима «О необычных смертях» (IX; 12). Несколько античных литераторов в манускриптах Креспи и Кокерелла изображены с атрибутами, напоминающими об исключительных обстоятельствах их кончины: Эсхил с падающей на него черепахой, Еврипид с собаками у ног (Илл. 121), расщеплённый дуб, погубивший Милона Кротонского. Возможно, с этой линией исторического нарратива связано и включение сцены с гибелью Геркулеса в огне погребального костра. Каждый экземпляр манускриптов, воспроизводящих цикл, обладает специфическими чертами. Различна техника исполнения изображений — от линейных рисунков серебряным карандашом («Libro di Giusto») до объёмно моделированных светотенью и кропотливо раскрашенных миниатюр. В композициях «Хроники Креспи» и «Хроники Кокерелла» и дублирующих их манускриптах сочетаются принцип репрезентации отдельных фигур, наделённых характерными для них атрибутами, с элементами нарратива, когда группа персонажей образует своего рода мизансцену («Сципион перед Сенатом»¹², сцены жертвоприношений, сюжет Рождества, открывающий «Шестой век»¹³ и т. п.). Соседние фигуры, расположенные рядом, часто «ведут собеседования» — их взгляды и жесты обращены друг к другу. Таковы фигуры императора Тиберия и Иоанна Предтечи¹⁴. Иконографическая специфика «Libro di Giusto» отличается тем, что герои из серии «знаменитых людей» объединены с рядом изображений аллегорических фигур Добродетелей и Свободных искусств, скопированных из иллюстраций Андреа де Бартоли к «Песни о добродетелях и науках» Бартоломео де Бартоли из Болоньи (XIV в.)¹⁵. В изображениях персонажей сохранены основные детали, но не соблюдается последовательность «Хроник» Креспи и Кокерелла¹⁶: деление истории на шесть возрастов человечества не является руководящим принципом. Фи-

¹¹ Об этом свидетельствуют и повествовательные росписи свадебных сундуков, посвящённые сюжетам жизни Юлия Цезаря, в композиции которых включались сцены предвестий несчастья, нападения заговорщиков в Сенате, и погребения диктатора. Большинство росписей атрибутируют флорентийскому мастеру Аполлонно ди Джованни.

¹² Cod. Crespi, f. 13r; MS Varia 102, f. 76v-77r.

¹³ MS 2949.

¹⁴ Cod. Crespi, f. 15r.

¹⁵ “La Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo de’ Bartoli da Bologna”, MS 599, Музей Конде, Шантийи.

¹⁶ В рисунках “Libro di Giusto” отсутствуют библейские персонажи «Первого века», образы, связанные с ранним христианством и историей церкви. Основная группа изображений отражает интерес к римской истории, героике и военной доблести. [7, p. 80–81, 112].

туры воспроизведены выборочно (скопированы лишь семьдесят пять фигур) и произвольно расположены на листах, без соблюдения соотношений в разворотах. К специфике альбома из римского собрания принадлежит и то, что художник включил в него несколько рисунков, копирующих фрагменты композиций античных памятников (таких как «Битва воинов Траяна с даками» с рельефа триумфальной арки Константина в Риме и мотивы вакхического шествия с римского саркофага), несколько фигур рыцарей и образ св. Юлиана-госпитальера. Рисунок на одном из листов сопровождается надписью «MARMO». При этом, как отмечает А. Делле Фолье, между листом с фигурами «знаменитых людей», «добродетелей» и копией антика не заметно разрыва. Сделанная с рельефа зарисовка воспринимается не как отдельный набросок, но как часть целостного изобразительного ряда [7, p.77]. Характер подбора образов, очевидно, был связан с желанием художника обрести определённый набор мотивов для исполнения заказов от круга гуманистически образованных зрителей.

Манускрипт из собрания Королевской библиотеки Турина (MS Varia 102) имеет большой формат (145 × 102 мм) и, возможно, был создан в учебных целях ближе к концу второй половины XV в. Каждая страница кодекса на лицевой и оборотной сторонах отведена одной фигуре или сцене в последовательности, соблюдающей порядок шести эпох. Среди ключевых проблем, по которым продолжают дискуссии, находятся вопросы авторства отдельных манускриптов. Сложность атрибуции в значительной степени обусловлена тем, что в книжных копиях сохранялись основные черты фрескового оригинала. Так, в результате сопоставления рисунков «Хроники Креспи» с известными произведениями Мазолино А. Делле Фолье удалось убедительно показать связь изображений в манускрипте со стилем этого художника: монументальность фигур цикла Орсини отразилась и в альбомах иллюстраций [6]. «Хроника Кокерелла» прежде считалась работой неизвестного итальянского мастера первой половины XV в. В настоящее время рядом специалистов поддерживается атрибуция работы придворному мастеру короля Рене Анжуйского Бартеlemi д'Эйку (работал в период ок. 1435–1470 гг.)¹⁷. Начало истории атрибуций «Libro di Giusto» было положено на рубеже XIX и XX вв. полемикой между А. Вентури и Ю. фон Шлоссером. Вентури ассоциировал книгу рисунков со стилем североитальянской живописи конца XIV в. Согласно гипотезе, что рисунки связаны с подготовкой мастера Джусто де Менабуои к созданию фрескового цикла в капелле Кортельери церкви Эремитани в Падуе, альбом обрел условное наименование «Libro di Giusto» [22]. Л. Грасси и Ю. фон Шлоссер отстаивали подтвердившееся впоследствии мнение о принадлежности рисунков к XV в. [25; 26]. Ряд важных вопросов был затронут в диссертации [7] и последующей монографии А. Делле Фолье, которая считает, что автор «Libro di Giusto» происходил из земель центральной Италии, Умбрии или Марке, и был в числе художников, работавших по заказам курии папы Николая V в период Римского Юбилея 1450 г. и несколькими годами позднее [7, p.71–75]. Во «Флорентийской Хронике» (1470-е гг.), альбоме иллюстраций, выполненных пером

¹⁷ Сравнение стиля и техники исполнения миниатюр «Хроники Кокерелла» с панелями триптиха «Благовещения» из Экса и миниатюрами Часослова Моргана подтвердили атрибуцию, предложенную Ф. С. Санторо и подробно обоснованную в 1989 г. Н. Рейно. См. историографию проблем, связанных с изучением наследия Бартеlemi ван Эйка: [4].

и кистью коричневыми чернилами, отсутствует часть цикла программы, относящаяся к христианской истории, «шестая эра». Здесь в целом сохраняются последовательность и смысловые акценты ранних манускриптов, набор и характер изобразительных мотивов: действия персонажей, особенности внешности, атрибутивные предметы (доспехи и оружие, свитки или знаковые мотивы литературных сочинений, такие, как осёл Апулея), но значительно возрастает количество повествовательных сцен. На многих листах изображённый сюжет здесь полностью занимает лист, иногда композиции распространяются на две соседние страницы разворота. Героические подвиги, поединки и жертвоприношения, чудеса исцелений и воскрешений, таинства магических обрядов предстают перед зрителем в затейливом богатстве изобразительных и орнаментальных деталей.

В «Хрониках» Креспи и Кокерелла элементы пейзажа, включённые в изображения, часто носят, по сути, атрибутивный характер — волны под фигурой быка, похитившего Европу, символизируют море, схватка Геркулеса и Антея происходит на холмистой поверхности земли (подчёркивается мотив почвы, питавшей силу мифического персонажа), и т. д. В «Хронике» из Лондона пространственно-средовые атрибуты получают развитие: походные шатры превращаются в театр военных действий, образ связанного с героем города из маленькой обобщённой модели разрастается до пейзажного вида с городскими стенами и зданиями. «Флорентийская иллюстрированная хроника» в меньшей степени связана с рукописными прототипами и отличается большим иконографическим разнообразием. Отдельные мотивы заимствованы из известных произведений флорентийского искусства. Как и для многих художников Кватроченто, источником вдохновения иллюстратора стали композиции «Райских врат» Гиберти и живописного алтаря «Поклонение волхвов» Джентиле да Фабриано (1423, Галерея Уффици, Флоренция)¹⁸. С. Колвин приписывал рисунки Мазо Финигуэрре, полагая, что альбом был предназначен для мастерской художника, и имел формат сборника образцов. Авторы каталога Британского музея 1950 г. сомневались в атрибуции: «Стиль этих рисунков крайне провинциален; настолько, что мы испытываем искушение увидеть в них руку, близкую к руке Мастера Кассоне Адимари, которого Лонги ассоциировал скорее с Ареццо, чем с Флоренцией» [15, p. 175]. Тем не менее, ряд деталей произведения убеждал историков искусства искать автора всё же в кругу флорентийских ювелиров и гравёров — в мастерской Баччо Бальдини или среди последователей Мазо Финигуэрри.

Результаты многолетних исследований нескольких поколений учёных дают возможность подвести некоторые итоги и обозначить дальнейшие перспективы в изучении материала. Манускрипты «Хроники в картинах» представляют собой специфический корпус произведений, служивших трансляции образной системы гуманистического искусства. Как комплекс визуальных текстов они имеют не только художественную, но и историко-культурную значимость, поскольку отражают определённую концепцию интерпретации истории в эпоху Ренессанса, популярность мотивов конкретных исто-

¹⁸ Так, сцена «Жертвоприношения Авраама» явно вдохновлена композицией Гиберти на тот же сюжет, а в изображении слуги, застегивающего шпоры Гектору, угадывается мотив аналогичной фигуры пажа из композиции алтаря Джентиле да Фабриано. См. Британский музей, Инв.№№ 1889,0527.11; 1900,0526.6.

рических сочинений. Накопленный материал позволяет в общих чертах выстроить историю появления и эволюции манускриптов «Хроники в картинах». Ключевой их корпус создан до 1485 г., в период, когда монументальные росписи во дворце Орсини ещё не были разрушены. В манускриптах первой половины и середины Кватроченто отражён задуманный составителями программы фрескового цикла «героический образ прошлого как театра подвигов прославленных людей» [18, р. 135], впечатляющая “*liturgia illustrative*” [7, р. 67]. Изучение специфики манускриптов показывает, что при близости содержания, их функции различны, как различалась и их целевая аудитория. В части из упомянутых произведений иконографическая программа копируется максимально близко к первоисточнику (повторены не только общий состав и последовательность расположения персонажей, но и их компоновка, и основные изобразительные мотивы в решениях фигур). В случае близкого соответствия программе фрескового цикла Орсини наиболее ранней из известных манускриптов Хроники Креспи и дублирующей её Хроники Кокерелла (т.е. буквального документирования, когда манускрипт является способом публикации, репродуцирования цикла), можно предположить, что книга являлась для знатного владельца памятным сувениром, позволявшим зрителю любоваться изображениями, вспоминая оригинал, или же знакомиться с ним через миниатюрную копию. Вероятно, созданные позднее манускрипты, дублирующие Хронику Кокерелла, преследовали цель получить копию книги с интересными иллюстрациями.

В случае с «*Libro di Giusto*», очевидно, следует согласиться с мнением Анны Делле Фолье о служебной функции «альбома образцов», которые использовались в художественных мастерских в качестве иконографического справочника и набора изобразительных мотивов. Возможно, подобную функцию имел и *MS Varia 102*, в котором исторические и мифологические персонажи предстают на странице в виде изолированных одиночных фигур или в составе отдельной группы. Иконографическая схема композиции предшествующих манускриптов здесь сохранена, но манера исполнения рисунка заметно отличается.

Могли ли «Хроники в картинах» использоваться владельцами в качестве своего рода визуального учебника истории? Очевидно, такой вариант предполагал присутствие зрителя достаточно образованного, способного сопоставить образный ряд манускрипта с концепцией универсальной истории человечества. Такое предназначение можно предположить для «Флорентийской Хроники» из Британского музея, опирающейся на содержание и смысловое наполнение книг-предшественниц в большей степени, чем на их изначальную иконографию.

Картина истории, развёрнутая в росписях Монте Джордано, и ретранслированная посредством манускриптов, стала исходной посылкой как для последующих программ *Uomini Famosi*, так и для иных светских монументальных живописных декораций. Уже К. Морбио приводил мнение о сходстве стиля и композиции фресок Зала Месяцев Палаццо Скифанойя в Ферраре с кодексом Леонардо да Безоццо, проявленном во фризовой организации изображений и предпочтении фона насыщенного синего цвета [13, с. 207–208]. Р.Л. Моуд обратил внимание на параллели в использовании образов Адама и Евы в росписях *Sala Teatri* и декорации виллы Кардуччи в Леньяя, исполненной Андреа дель Кастаньо [12, р. 504]. А. Делле Фолье увидела связь между иконографией ма-

манускриптов и работами мастерских области Умбрии и Лацио второй половины XV в.¹⁹, а также с несколькими рисунками Беночцо Гоццоли. Значение манускриптов как способа трансляции образов заметно и на примере произведений декоративной живописи (росписей кассони и спальере), но это направление исследований лишь намечено в публикациях [21], и ждёт дальнейшего развития. А. Делле Фолье отмечает также, что «Хроники в картинах» повлияли на оформление манускриптов историко-философского содержания, в частности, на иллюстрирование эпической поэмы Силия Италика «Пунника» в книге, созданной, очевидно, по заказу римского папы Николая V [7, p. 115]. Отдельные листы этого манускрипта хранятся в Эрмитаже²⁰. Малоисследованными остаются дальнейшие пути миграции иконографических мотивов манускриптов «Хроник» в гравюре Нового времени. Между тем, эта связь видится в некоторых случаях весьма существенной. В качестве примера можно рассмотреть известный из нескольких источников сюжет о смерти Эсхила. Плиний вспоминает курьезную фавулу, описывая поведение орлов, разбивающих о камни панцирь пойманных черепах. Приняв блестящую голову трагика за камень, птица убила Эсхила, сбросив на него свою добычу. В тексте присутствует восходящий к мифу мотив неотвратимости предначертанной судьбы: Эсхил намеренно оказался под открытым небом, получив пророчество оракула об угрозе быть убитым в результате падения тяжёлого предмета [14, p. 20–21]. Согласно Валерию Максиму, роковой случай произошел, когда «создатель наиболее совершенной трагедии» «вышел за стены города на Сицилии, в котором пребывал, и сел на солнечном месте» [1, с. 420]. Более поздняя версия легенды об Эсхиле встречается у Клавдия Элиана (III в.), где сказано, что Эсхил сидел на камне «размышляя, по обыкновению» [2, p. 124–125]. В ранних кодексах греческий трагик изображён сидящим, и наделен жестом, выражающим инстинктивную реакцию на внезапный удар панцирем черепахи, брошенной большой чёрной птицей (Илл. 121). Изображение этого сюжета включено и в созданную позднее «Флорентийскую Хронику»²¹. Но в последней Эсхил изображён несколько иначе: он сидит с книгой на каменистом берегу реки, на открытом пространстве, окружённом деревьями. Его поза выражает глубокую задумчивость. В очень близкой версии эта схема воспроизводится затем в гравюрах XVII в. У Хофф рассматривала изменение иконографии в контексте идеала *vita solitaria* (любви к уединению и интеллектуально-созерцательному досугу в природном окружении), складывавшегося в культуре Ренессанса начиная со времени Петрарки. Хофф полагала, что в композиции «Хроники» из Британского музея художник непосредственно опирался на текст Элиана, в котором акцентируется мотив уединенного размышления Эсхила: «На смену трагик, пытающемуся избежать судьбы, приходит поэт-философ, ищущий уединения на природе» [8, p. 292]. Текст «О природе животных» Элиана был заново открыт Франческо Филельфо в 1427 г., и ко второй половине столетия должен был быть известен читателям античной мудрости. Но следует отметить, что иконографическое решение отдельного эпизода рассматривается У. Хофф вне контекста общего изменения концепции

¹⁹ Цикл *Uomini Famosi* в Палаццо ди Браччо Бальони в Перудже; фрески лоджии герцогского дворца в Тальякоццо [7, p. 116–118].

²⁰ Создание миниатюр приписывается Франческо Пезеллино (1422–1457).

²¹ Британский музей, Инв.№ 1889,0527.79.

иллюстрирования в «Хронике» 1470-х гг. Обращение к иным визуальным и текстовым источникам могло стать прямым следствием новых художественных задач, связанных с созданием развёрнутых повествовательных композиций.

История искусства Ренессанса изобилует множеством примеров миграции иконографических и формальных изобразительных мотивов из иллюстраций манускриптов в произведения станковой, декоративной и монументальной живописи, и напротив — из монументальных росписей и рельефов в произведения малых форм. Но в данном случае мы имеем дело с редким примером, когда монументальный цикл воспроизводился в манускриптах, постепенно обособлявшихся от первоисточника, и претерпевавших собственную эволюцию в формах иллюминированной книги-альбома. На сегодняшнем этапе детальное исследование отдельных памятников позволяет перейти к обобщениям, касающимся фигуративных хроник как самоценного, типологически однородного материала, необыкновенно важного для сложения языка аллегорических произведений Ренессанса. Главной художественной особенностью «Хроник» является метод построения образа, в котором широкий смысловой контекст сведён к краткой визуально-пластической формуле. Дальнейшее сопоставление позволит выяснить, какие изменения в иконографии вызваны форматом произведения, а какие — уточнением концепции истории в зависимости от изменения культурного контекста.

Литература

1. *Валерий Максим*. Девять книг достопамятных деяний и высказываний / Пер. с лат., коммент., вступ. ст. и прил. *А. М. Сморгчова*. — М.: РГГУ, 2020. — 468 с.
2. *Aelian*. On the Characteristics of Animals / Trans. *A. F. Scholfield*, in 3 vols. — Vol. II. Books VI–XI. — London, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. — 413 p.
3. *Brockhaus H.* Leonardo da Bisuccio // *Leipziger Festschrift für Anton Springer: Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte*. — Leipzig, 1885. — S. 42–64.
4. *Challéat C.* Barthélemy d'Eyck: géographie artistique et reconstruction historiographique // *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, Serie 5*. — 2009. — Vol. 1. — No. 1. — P. 3–17, 310–311.
5. *Colvin S.* A Florentine Picture-Chronicle. London, 1898. — 99 p.
6. *Delle Foglie A.* Leonardo da Besozzo e Masolino: un dialogo tra Roma, Castiglione Olona e Napoli // *Arte Lombarda, Nuova serie*. — 2004. — No. 140. — P. 56–63.
7. *Delle Foglie A.* Taccuini di disegni tra tardogotico e rinascimento. Il Libretto degli anacoreti e il Libro di Giusto. Tesi di dottorato. Roma. — 2013. — 544 p.
8. *Hoff U.* Meditation in Solitude // *Journal of the Warburg Institute*. — 1938. — Vol. 1. — No. 4. — P. 292–294.
9. *Gagliardo M.* I 'Quattro Elementi' della Sala Theatri nel palazzo romano del cardinale Giordano Orsini // *Prospettiva*. — 2002. — No. 108. — P. 36–64.
10. *Mode R. L.* Masolino, Uccello and the Orsini 'Uomini Famosi' // *The Burlington Magazine*. — 1972. — Vol. 114. — No. 831. — P. 368–375, 377–378.
11. *Mode R. L.* The Orsini Sala Theatri at Monte Giordano in Rome // *Renaissance Quarterly*. — 1973. — Vol. 26. — No. 2. — P. 167–172.
12. *Mode R. L.* Re-Creating Adam at Villa Carducci // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. — 1984. — Bd 47. — H. 4. — S. 501–514.
13. *Morbio C.* Francia ed Italia, ossia, I manoscritti francesi delle nostre biblioteche con istudi di storia, letteratura e d'arte italiana. — Milano, 1873.
14. *Plinii Secundū*. Naturalis Historiae Libri XXXVII / Ed. *König R., Winkler G.* Liber X. — Berlin: De Gruyter, 2007. — 238 p.

15. *Popham A. E., Pouncey P.* Italian Drawings in The Department of Prints And Drawings in the British Museum: The Fourteenth and Fifteenth Centuries. — London: Trustees of the British Museum, 1950. — 230 p.
16. *Scalabroni L.* Masolino a Montegiordano: un ciclo perduto di Uomini Illustri // Da Pisanello alla nascita dei Musei capitolini: l'Antico Roma alla vigilia del Rinascimento. Musei Capitolini, Roma. — Milano: Mondadori, 1988. — P.63–70.
17. *Scheller R. W.* Uomini Famosi // Bulletin van het Rijksmuseum. — 1962. — No. 2/3. — P.56–67.
18. *Simpson W. A.* Cardinal Giordano Orsini as a Prince of the Church and a Patron of the Arts. A Contemporary Panegyric and Two Descriptions of the Lost Frescoes in Monte Giordano // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1966. — Vol. 29. — P.135–159.
19. *Stokes E. E. Jr.* Sydney Carlyle Cockerell: 1867–1962 // The Shaw Review. — 1962. — Vol. 5. — No. 3. — P.109–111.
20. *Toesca P.* La pittura e la miniature nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento. — Torino, 1912. — 692 p.
21. *Tomasi Velli S.* Scipio's Wounds // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1995. — Vol. 58. — P.216–234.
22. *Venturi A.* Il Libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani di Padova // Le Gallerie Nazionali Italiane. — 1899. — 4. — P.345–376.
23. *Venturi A.* Di alcuni disegni di Giusto pittore, tratti dall'antico // L'Arte. — 1900. — III. — P.157–158.
24. *Venturi A.* Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma. Il Libro dei disegni di Giusto // Le Gallerie Nazionali Italiane. — 1902. — 5. — P.391–426.
25. *Von Schlosser J. V.* Giusto's fresken in Padua und die vorläufer der Stanza della Segnatura // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten kaiserhauses, 1896. — XVII. — S.13–100.
26. *Von Schlosser J. V.* Zur Kenntnis der Künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten kaiserhauses. — 1902. — XXIII. — S.279–338.

Название статьи. Манускрипты «Хроники в картинах» XV века: проблемы изучения и интерпретации

Сведения об авторе. Пивень Марина Георгиевна — кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный гуманитарный университет. Миусская пл., 6. Москва, Российская Федерация, 125993. piven06@yandex.ru ORCID: 0000-0003-3690-8726

Аннотация. Статья посвящена проблемам изучения комплекса манускриптов «хроник в картинах», включающего созданные в XV в. иллюстративные версии и позднейшие копии. В этот корпус входят восходящие к единому источнику так наз. «Хроника Креспи», фрагментарно известная «Хроника Кокерелла», альбом под условным названием «Libro di Giusto», и «Флорентийская Хроника», ставшая своеобразным развитием программы манускриптов. В статье обозначены ключевые аспекты истории изучения данных памятников и основные проблемы, связанные с их исследованием и интерпретацией: вопросы атрибуции, общей типологии произведений, их функционального предназначения и зрительского восприятия, особенности иконографии иллюстративных циклов, литературные источники, лежащие в основе их программы, и связь с утраченным циклом росписей «Uomini Famosi» в римском дворце кардинала Джордано Орсини. На сегодняшнем этапе детальное исследование отдельных памятников позволяет перейти к обобщениям, касающимся фигуративных хроник как самоценного, типологически однородного материала, необыкновенно важного для сложения языка аллегорических произведений Ренессанса. Главной художественной особенностью «Хроник» является метод построения образа, в котором широкий смысловой контекст сведён к краткой визуально-пластической формуле.

Ключевые слова: манускрипты «Хроники в картинах», гуманистические темы в искусстве, «Хроника Кокерелла», «Хроника Креспи», «Флорентийская иллюстрированная хроника», историография искусства Ренессанса

Title. Illustrated Chronicle Manuscripts of the 15th Century: Problems of the Research and Interpretations

Author. Piven, Marina Georgievna — Ph. D., associate professor. Russian State University for the Humanities, Miusskaia pl., 6, 125993 Moscow, Russian Federation. piven06@yandex.ru ORCID: 0000-0003-3690-8726

Abstract. The article focuses on the research problems of the Illustrated Chronicles manuscripts: illustrative versions, created in the 15th century and their later copies. This complex includes, ascending to a single source, the so-called “The Crespi Chronicle”, fragmentarily known “Cockerell Chronicle”, an album titled “Libro di Giusto”, and the “Florentine Pictures-Chronicle”, which became a development of the manuscripts’ illustrative

program. The author outlines the key aspects of the history of these pieces and detects the main problems associated with their studying and interpretation: the difficulties in attribution, the general typology of that kind of works, their functional purpose and the audience perception, as well as the features of the iconography of illustrative cycles, the literary sources underlying their program, and the connection with the lost cycle of murals "Uomini Famosi" in the Roman palace of Cardinal Giordano Orsini.

Keywords: Picture-Chronicle manuscripts, humanistic themes in art, Cockerell Chronicle, Crespi Chronicle, Florentine Picture-Chronicle, historiography of Renaissance art

References

Brockhaus H. Leonardo da Bisuccio. *Leipziger Festschrift für Anton Springer: Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte*. Leipzig, 1885, pp. 42–64 (in German).

Challéat C. Barthélemy d'Eyck: géographie artistique et reconstruction historiographique. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie 5, vol. 1, no. 1, Lo spazio e la cultura, 2009, pp. 3–17, 310–311 (in French).

Colvin S. *A Florentine Picture-Chronicle*. London, 1898. 99 p.

Delle Foglie A. Leonardo da Besozzo e Masolino: un dialogo tra Roma, Castiglione Olona e Napoli. *Arte Lombarda*, Nuova serie, 2004, no. 140 (1), pp. 56–63 (in Italian).

Delle Foglie A. *Taccuini di disegni tra tardogotico e rinascimento. Il Libretto degli anacoreti e il Libro di Giusto*, Ph.D. Thesis. Roma, 2013. 544 p. (in Italian).

Gagliardo M. 'I Quattro Elementi' della Sala Theatri nel palazzo romano del cardinale Giordano Orsini. *Prospettiva*, 2002, no. 108, pp. 36–64 (in Italian).

Hoff U. Meditation in Solitude. *Journal of the Warburg Institute*, 1938, vol. 1, no. 4, pp. 292–294.

König R.; Winkler G. (eds). *Plinii Secundi. Naturalis Historiae Libri XXXVII. Liber X*. Berlin, De Gruyter Publ., 2007. 238 p. (in Latin).

Mode R. L. Masolino, Uccello and the Orsini 'Uomini Famosi'. *The Burlington Magazine*, vol. 114, no. 831, 1972, pp. 368–375, 377–378.

Mode R. L. The Orsini Sala Theatri at Monte Giordano in Rome. *Renaissance Quarterly*, 1973, vol. 26, no. 2, pp. 167–172.

Mode R. L. Re-Creating Adam at Villa Carducci. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 47–4, 1984, pp. 501–514.

Morbio C. *Francia ed Italia, ossia, I manoscritti francesi delle nostre biblioteche con istudi di storia, letteratura e d'arte italiana*. Milano, 1873. (in Italian).

Murat Z. The Compendium historiae in Genealogia Christi and Its Iconographical Tradition: Legacy of Classical Antiquity in a Mediaeval Biblical Anthology. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 5. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2015, pp. 404–411. DOI: 10.18688/aa155-4-43

Popham A. E. *Italian Drawings in The Department of Prints and Drawings in the British Museum: The 14th and 15th Centuries*. London, Trustees of the British Museum Publ., 1950. 230 p.

Scalabrini L. Masolino a Montegiordano: un ciclo perduto di Uomini Illustri. *Da Pisanello alla nascita dei Musei capitolini: l'Antico Roma alla vigilia del Rinascimento*. Musei Capitolini, Roma. Milano, Mondadori Publ., 1988, pp. 63–70 (in Italian).

Scheller R. W. Uomini Famosi. *Bulletin van het Rijksmuseum*, 1962, no. 2/3, pp. 56–67.

Simpson W. A. Cardinal Giordano Orsini as a Prince of the Church and a Patron of the Arts. A Contemporary Panegyric and Two Descriptions of the Lost Frescoes in Monte Giordano. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1966, vol. 29, pp. 135–159.

Smorchkov A. M. (transl.). *Valeri Maximi factorvm et dictorum memorabilium libri novem*. Moscow, RGGU Publ., 2020. 468 p. (in Russian).

Stokes E. E. Jr. Sydney Carlyle Cockerell: 1867–1962. *The Shaw Review*, 1962, vol. 5, no. 3, pp. 109–111.

Toesca P. *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*. Torino, 1912. 692 p. (in Italian).

Tomasi Velli S. Scipio's Wounds. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1995, vol. 58, pp. 216–234.

Venturi A. Di alcuni disegni di Giusto pittore, tratti dall'antico. *L'Arte*, 1900, iss. 3, pp. 157–158 (in Italian).

Venturi A. Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma. Il Libro dei disegni di Giusto. *Le Gallerie Nazionali Italiane*, iss. 5, 1902, pp. 391–426 (in Italian).

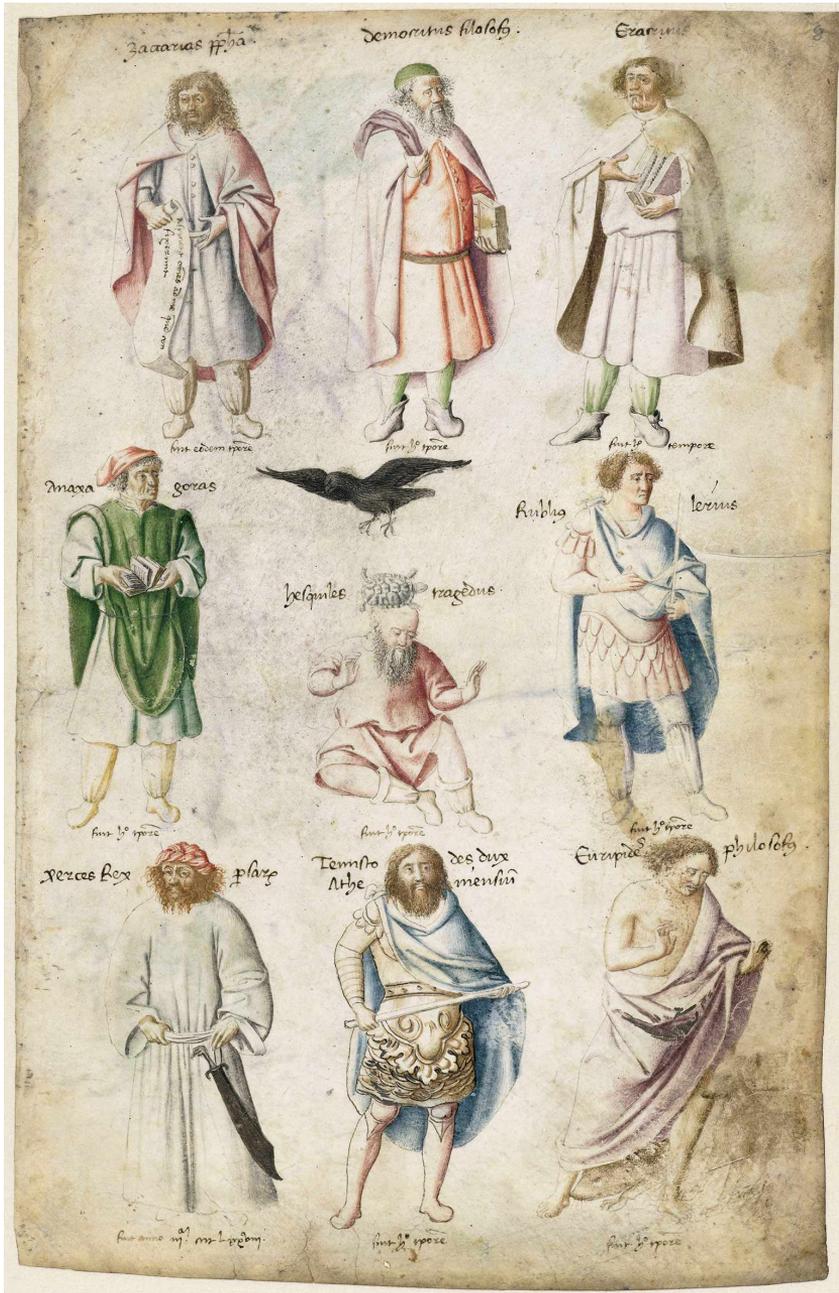
Venturi A. Il Libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani di Padova. *Le Gallerie Nazionali Italiane*, iss. 4, 1899, pp. 345–376 (in Italian).

Von Schlosser J. V. Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, no. 17, 1896, pp. 13–100 (in German).

Von Schlosser J. V. Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, no. 23, 1902, pp. 279–338 (in German).



Илл. 120. Бартеlemi д'Эйк (?). Лист из «Хроники Кокерелла». 1440–1450-е гг. Пергамент, перо, кисть, коричневая тушь, акварель, следы позолоты. 31 × 20 см. Инв. 1972.118.10. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Илл. 121. Бартеlemi д'Эйк (?). Лист из «Хроники Кокерелла». 1440–1450-е гг. Пергамент, перо, кисть, коричневая тушь, акварель. 31 × 20 см. Инв. RP-T-1959-16. Рейксмузеум, Амстердам