

УДК 7.033.5...4

ББК 85.14

DOI 10.18688/aa2313-4-35

А. Д. Мирошник, А. В. Пожидаева

Иконография мифологических персонажей «Божественной комедии» Данте в манускриптах XIV–XV веков. Возможная роль и истоки

Введение

В 30-е гг. XIV в., то есть всего через десять лет после предположительного окончания работы над поэмой (1308–1321) и смертью Данте в 1321 г., начали появляться первые иллюстрированные манускрипты «Божественной комедии» — например, Cod. Ital. 1, 1330–1350 гг. (т.н. Будапештский кодекс)¹ или Ms. Pal. 313, 1333–1345 гг. (т.н. Данте Поджиали)². Иллюстрирование поэмы представляло, судя по всему, ряд трудностей для миниатюристов и авторов иконографической программы в силу насыщенности повествования весьма иллюзионистически описанными персонажами и обилия ассоциаций с текстами римской античности (Данте неоднократно обращается к «Энеиде» Вергилия и «Метаморфозам» Овидия). Помимо прочего, трудности составляло ещё и отсутствие традиции иллюстрирования визионерских текстов.

Проблема иллюстрирования рукописей Данте была введена в научный дискурс немецким исследователем Людвигом Фолькманом в его монографии «Иконография Данте: визуализация “Божественной комедии”» (1897) [26]. В данной работе Л. Фолькман прослеживает влияние Страшных судов на формирование избранных из части «Ад» сюжетов. Его подход во многом развивают американские исследователи Миллард Мисс, Питер Бригер и Чарльз Синглтон в коллективной монографии «Иллюстрированные манускрипты “Божественной комедии”» (1969) [8]. Они несколько расширяют круг памятников со сценами Страшного суда и подробно описывают иконографические схемы для всех песен поэмы. Однако исследования и Л. Фолькмана, и М. Мисса, П. Бригера, Ч. Синглтона носит преимущественно описательный характер, а в качестве возможных образцов для авторов иконографической программы манускриптов выделяются лишь сцены Страшного суда. На данный момент исследования рукописей «Божественной комедии» не отличаются систематическим подходом.

Настоящая работа предлагает обобщить уже имеющиеся подходы и на их базе пред-

¹ Cod. Ital. 1 или Будапештский кодекс был изготовлен неизвестными венецианскими мастерами по заказу Андреа Дандоло (1306–1354) – венецианского дожа – в ок. 1333–1350 гг. Манускрипт содержит 94 миниатюры, которые расположены внутри текста. Иллюстрирование завершается на XII песни «Чистилища», однако, судя по оставшимся пустым участкам, предполагалось полное его иллюстрирование. На данный момент рукопись хранится в Будапештском университете (Будапешт, Вена).

² Рукопись Ms. Pal. 313 или Данте Поджиали была изготовлена во флорентийской мастерской Пачино ди Бонагуида (ок. 1303–ок. 1347). Содержит комментарии Якопо Алигьери (1289–1348). Хранится в Национальной центральной библиотеке Флоренции (Флоренция, Италия).

ложить собственный, расширив круг возможных иконографических образцов. Для этого были отобраны шесть рукописей XIV–I^й пол. XV вв., к которым чаще всего обращаются обозначенные выше исследователи: Cod. Ital. 1, 1330–1350 гг. (т.н. Будапештский кодекс)³, Egerton MS. 943⁴, Chantilly 0597⁵, MS. M. 676⁶, Yates Thompson MS. 36⁷, Urb. Lat. 365⁸. Мы предлагаем рассмотреть возможности и логику визуализации избранных персонажей мифологического происхождения, выступающих в качестве стражей адских кругов (Харона, Миноса, Цербера, Плутоса, Флегия, трёх Фурий, Минотавра, Гериона). Этот выбор обусловлен тем, что: во-первых, облик этих персонажей в искусстве античности не всегда совпадает с их описанием у Данте, во-вторых — далеко не все стражи кругов дантовского Ада фигурируют в искусстве Средних веков — как под своими, так и под чужими именами [23]. Наиболее понятная функция стража каждого круга Ада — персонифицирование того греха, который в этом кругу наказывается, на что указывают уже первые комментаторы текста поэмы [8, р. 81–82]. Мы попытаемся проследить, как формировались иконографические схемы этих персонажей, и всегда ли авторы иконографической программы учитывали функцию героя как персонификации определенного вида греха. Наше исследование призвано стать опытом анализа ассоциативной связи между текстом и образом в Италии в определенный период, своего рода связующим звеном между собственно средневековым подходом и очевидной «антикизацией» визуального ряда во второй половине XV в.

Прежде чем перейти к особенностям визуализации и функционирования персонификаций в рукописях «Божественной комедии», следует также оговорить, что изображение мифологических героев в роли персонификаций в целом имеет довольно продолжительную традицию, известную и в Италии по росписям Маэстро делле Веле

³ Cod. Ital. 1 или Будапештский кодекс был изготовлен неизвестными венецианскими мастерами по заказу Андреа Дандоло (1306–1354) – венецианского дожа – ок. 1333–1350 гг. Манускрипт содержит 94 миниатюры, которые расположены внутри текста. Иллюстрирование завершается на XII песни «Чистилища», однако, судя по оставшимся пустым участкам, предполагалось полное его иллюстрирование. На данный момент рукопись хранится в Будапештском университете (Будапешт, Вена).

⁴ Манускрипт Egerton MS. 943 был изготовлен в I-й пол. XIV в. (ок. 1320–1350) предположительно в Падуе Мастером падуанских антифонариев. Он содержит 261 внутритекстовую миниатюру. Рукопись сопровождается комментариями неизвестного автора на латинском языке. Хранится в Британской библиотеке (Лондон, Великобритания).

⁵ Манускрипт Chantilly 0597 выполнен ок. 1330–1340 гг. в сиенской мастерской — возможно, художником Франческо Траини (1321–1365). Содержит миниатюры исключительно к «Аду», вынесенные в нижние поля страницы и относящиеся к комментарию Гвидо Пизанского (2-я пол. XIII – сер. XIV вв.). Содержит 55 миниатюр. Хранится в Музее Конде (Шантийи, Франция).

⁶ Рукопись MS. M. 676 была сделана в 1345–1355 гг. во флорентийской мастерской. Содержит 127 миниатюр, вынесенных в верхние и нижние поля страницы. В XV в. манускрипт принадлежал Фердинанду I (1423–1494) — королю Сицилии и Неаполя. До этого её провенанс неизвестен. Хранится в Библиотеке Моргана (Нью-Йорк, США).

⁷ Кодекс Yates Thompson MS. 36 был изготовлен в 1444 – ок. 1450 гг. предположительно в Сиене для Альфонсо V Арагонского (1396–1458). Иллюстрации «Ада» и «Чистилища» выполнены сиенским художником Приамо делла Кверча (1400–1467), «Рая» – также сиенским художником Джованни ди Паоло (1403–1482). Содержит 110 иллюстраций, вынесенных в верхние и нижние поля страницы. Хранится в Британской библиотеке (Лондон, Великобритания).

⁸ Рукопись Urb. Lat. 365 была иллюстрирована ок. 1480 г. по заказу урбинского герцога Федерико да Монтефельтро (1422–1482). Миниатюры, возможно, выполнены художником Гуильеомо Гирарди. В настоящий момент хранится в Ватиканской библиотеке (Ватикан).

в Нижней церкви базилики Сан Франческо (ок. 1334 г., Ассизи). Однако первые примеры можно найти уже в романском и готическом искусстве в виде персонификаций пороков и добродетелей (западная стена южного портала нартекса базилики Сен-Пьер, 1120–1135 гг., Муассак; статуи откосов западного портала Страсбургского собора, 1280–1290 гг., Страсбург; фриз собора Нотр-Дам, XII в., Париж) [23, р. 149–160]. Серьёзным источником вдохновения для визуализации некоторых пороков и добродетелей стала «Психомехания» (IV–V вв.) римского поэта Пруденция (348–405), иллюстрированные рукописи которой известны с IX в. вплоть до конца XIII в. Описание стражей с функцией персонификаций в тексте «Божественной комедии» Данте будет несколько отличаться от сложившихся визуальных вариантов. Эти образы, во-первых, не имеют стабильных атрибутов, а, во-вторых, воплощаются в виде мифологических персонажей. Казалось бы, это предполагает, что составитель иконографической программы, а за ним и миниатюрист хорошо представляют историю мифологического героя, поскольку в большинстве случаев его соотношение с кругом возникает из-за особенностей функционирования в тексте античного первоисточника, о чём мы скажем ниже. Соответственно, визуализируя стражей, авторы иконографической программы и миниатюристы вынуждены либо непосредственно следовать тексту, либо использовать известные им схемы изображения соответствующих мифологических персонажей, либо же придавать их образам более понятный для современника вид (например, сходство с бесами из сцен Страшного Суда). Итак, нам предстоит выяснить, какой же из трёх вариантов выбирается в процессе работы над иллюстративным рядом каждой из рукописей.

Описание Харона в Песни III «Ада» и его визуальное воплощение в манускриптах «Божественной комедии» XIV–XV веков

Пройдя через адские врата, Данте и Вергилий попадают к берегам реки Ахерон, где видят души ничтожных и встречают Харона. Харон в Древнем Риме — старец, который переправляет души через реку Стикс / Ахерон в Аид. В «Энеиде» Вергилия, которая, повторим, оказала сильнейшее влияние на «Комедию» Данте [18, р. 142–144; 25, р. 23–25, 45–48], он описывается следующим образом: «Воды подземных рек (одновременно и Ахерона, и Стикса. — прим.) стережёт перевозчик ужасный – / Мрачный и грязный Харон. Клочковатой седой бородою / Всё лицо обросло – лишь глаза горят неподвижно, / Плащ на плечах завязан узлом и висит безобразно. / Гонит он лодку шестом и правит сам парусами, / Мёртвых на утлом челне через тёмный поток перевозит» [1, с. 249]⁹ (Вергилий, «Энеида», VI, 298–303).

В «Божественной комедии» Данте Харон переправляет души через реку Ахерон в Первый круг — Лимб («Ад», III, 82–83, 97–99). В описании мифологического персонажа у итальянского поэта есть несколько пересечений с текстом «Энеиды» Вергилия: «И вот в ладье навстречу нам плывёт Старик, / Поросший древней сединою» [2, с. 20]¹⁰ («Ад», III, 82–83 — «Энеида», VI, 299) и «Недвижен стал шерстистый лик ужасный /

⁹ Оригинальный текст: «portitor has horrendus aquas et flumina servat / terribili squalore Charon, cui plurima mento / canities inculta iacet, stant lumina flamma, / sordidus ex umeris nodo dependet amictus. / ipse ratem conto subigit velisque ministrat». Перевод по: [1, с. 249].

¹⁰ Оригинальный текст: «Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo». Перевод по: [2, с. 20].

У лодочника сумрачной реки, / Но вокруг очей змеился пламень красный» [2, с. 20]¹¹ («Ад», III, 97–99 — «Энеида», VI, 300–302). Так, наличие «клочковатой седой бороды», на которую указывает древнеримский поэт, превращается у Данте в «шерстистый лик», а горящие неподвижно глаза – в красный пламень, змеящийся у очей, то есть Харон приобретает явные бесовские черты, на что далее и указывает автор («А бес Харон сзывает стаю грешных» [2, с. 21]¹², «Ад», III, 109). Этим определением Данте сам как бы дает подсказку иллюстратору — у Вергилия никаких подобных эпитетов мы не находим (да и не можем найти).

Такое яркое описание старца у Данте вкупе с явными указаниями на то, что тот является демоном, казалось бы, должно было само по себе автоматически служить четкой инструкцией для миниатюристов. Однако формируются два возможных иконографических варианта изображения Харона: Харон-человек и Харон-демон. Интересно, что в анализируемых нами манускриптах, оба варианта представлены с равной степенью частоты. Эта ситуация свидетельствует об отсутствии общего иконографического прецедента — единого выработанного варианта изображения Харона. Так, Egerton MS. 943, Yates Thompson MS. 36 и Urb. Lat. 365 содержат первый вариант, а Cod. Ital. 1, Chantilly 0597 и MS. M. 676 — второй. Неизвестно, по какой причине авторы первых трёх манускриптов отступают от текста Данте, изображая Харона как человека, однако его изображение в виде беса кажется весьма обоснованным. Скорее всего, дело в том, что миниатюристы могли иметь в виду сцены Страшного суда, где все адские персонажи, как-либо связанные с терзаниями грешников, изображались в виде бесов — собственно, и мифологические персонажи, поскольку они находятся в Аду, также получают такую характеристику. В случае Харона это обусловлено и самим текстом, однако далее мы увидим, что и другие мифологические персонажи будут изображаться аналогичным образом, несмотря на отсутствие соответствующих указаний в поэме. Неясной остаётся причина распространения антропоморфного варианта (для удобства второй вариант мы будем называть — «демоническим»). Наиболее возможным кажется предположение, что в распоряжении составителей программы названных выше рукописей находился манускрипт или некий образец, запечатлевающий Харона как человека — такой вариант встречается, например, в древнеримских саркофагах [14, р. 11–15] и средневековых рукописях, иллюстрирующих «Энеиду».

Таким образом, в иконографии Харона параллельно сосуществуют два возможных иконографических варианта изображения: «антропоморфный» и «демонический», что, судя по всему, свидетельствует о наличии некоего образца для первого варианта, а распространение второго может объясняться как самим текстом, так и обращением миниатюристов к сценам Страшного суда.

Описание Миноса в Песни V «Ада» и его визуальное воплощение в манускриптах «Божественной комедии» XIV–XV веков

Во втором круге (сладострастники) путников встречает Минос — мифологический царь-законодатель Крита. В «Энеиде» Вергилия он описывается исключительно как судья так, что его внешние характеристики не упоминаются: «Суд возглавляет Минос: он

¹¹ Оригинальный текст: “Quinci fuor quete le lanose gote / al nocchier de la livida palude, / che ‘ntorno a li occhi avea di fiamme rote”. Перевод по: [2, с. 20].

¹² Оригинальный текст: “Caron dimonio, con occhi di bragia”. Перевод по: [2, с. 21].

из урны жребии тянет, / Всех пред собраньем теней вопрошает о прожитой жизни» [1, с. 252]¹³ («Энеида», VI, 432–433).

В Песни V «Божественной комедии» Минос описывается следующим образом: «Здесь ждёт Минос, оскалив страшный рот; / Допрос и суд свершает у порога / И взмахами хвоста на муку шлёт» [2, с. 27]¹⁴ («Ад», V, 4–6) и далее: «Обитель Ада назначает ей [душе – прим.], / Хвост обвивая столько раз вокруг тела, / На сколько ей (душе. – прим.) спуститься ступеней» [2, с. 27]¹⁵ («Ад», V, 10–12). Так, у Данте критский царь получает интересную особенность в виде хвоста, об истоках которого исследователи до сих пор спорят (Псевдо-Аполлодор, кн. 1, IX) [5, р. 1–5; 6, р. 437–454]. Тем не менее, такая деталь естественным образом становится важной частью изображений Миноса. В анализируемых рукописях его хвост обычно показан обёрнутым вокруг тела несколько раз. При этом Минос изображается как демон за исключением Chantilly 0597, где критский царь изображается как человек в судейских одеждах, а его хвост кольцами опускается вдоль ног.

Примечательно, что в тексте не указано, кем — человеком, чудовищем или демоном — является Минос, а сложившейся иконографии у данного персонажа не существует. Однако такая важная деталь как хвост, судя по всему, и предопределила его изображение в виде демона в Cod. Ital. 1, Egerton MS. 943, Urb. Lat. 365. Дело в том, что в некоторых примерах Страшного суда демоны изображаются со змеями, обвивающими их туловище, что, видимо, может быть принято за хвост (Лоренцо Маитани, скульптура фасада собора в Орвието, 1310–1331 гг., Орвието). На судейскую функцию Миноса указывают толпы душ, которые становятся перед ним на колени со скрещенными на груди руками (Yates Thompson MS. 36) или по очереди подходят к нему (Egerton MS. 943, Urb. Lar. 365).

Таким образом, миниатюристы обращаются к хорошо известным им образам демонов со змеевидными извивающимися хвостами из Страшных судов. По всей видимости, эта деталь и обусловила превращение Миноса в хвостатого беса в некоторых рукописях (Cod. Ital. 1, Egerton MS. 943, Urb. Lat. 365). В Yates Thompson MS. 36 составители иконографической программы, стремясь найти компромисс между известными образами демонов и антропоморфным образом Миноса, изображают его в человеческом облике, но с рогами на голове.

Описание Цербера в Песни VI «Ада» и его визуальное воплощение в манускриптах «Божественной комедии» XIV–XV веков

Стражем Третьего круга, в котором казнятся чревоугодники, является трёхглавый пёс Цербер. Его описание в «Божественной комедии» имеет много общего с «Энеидой» Вергилия. Так, в древнеримской поэме о Цербере сказано следующее: «Лёжа в пещере своей, в три глотки лаял огромный / Цербер, и лай громовой оглашал молчаливое царство. / Видя, как шеи у пса ощетинились змеями грозно, / Сладкую тотчас ему лепешку

¹³ Оригинальный текст: “quaesitor Minos urnam movet; ille silentum / consiliumque vocat vitasque et crimina discit”. Перевод по: [1, с. 252].

¹⁴ Оригинальный текст: “Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / essamina le colpe ne l'intrata; / giudica e manda secondo ch'avvinghia”. Перевод по: [2, с. 27].

¹⁵ Оригинальный текст: “vede qual loco d'inferno è da essa; / cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa”. Перевод по: [2, с. 27].

с травой снотворной / Бросила жрица, и он, разинув голодные пасти, / Дар поймал на лету» [1, с. 252]¹⁶ («Энеида», VI, 417–422). У Данте пёс в целом сохраняет черты, обозначенные Вергилием («хищный, громадный» (“*fiera crudele e diversa*”) [2, с. 31] — «Ад», VI, 13), однако появляется и ряд новых характеристик: «Его глаза багровы, вздут живот, / Жир в чёрной бороде, когтисты руки; / Он мучит душу – кожу с мясом рвёт» [2, с. 31]¹⁷ («Ад», VI, 16–18). Как мы видим, в поэме антропоморфные и зооморфные черты Цербера соединяются в едином образе.

Во всех рассматриваемых нами рукописях Цербер сохраняет свою самую наглядную отличительную черту — три пасти, головы или лика, объединённые воедино. При этом три головы Цербера, произрастающие из одного тела (Cod. Ital. 1, Egerton MS. 943, Chantilly 0597, MS. M. 676), восходят к ранним иконографическим вариантам из иллюстрированных манускриптов «Энеиды» (Vat. Lat. 3225, V в., fol. 9r и fol. 48v, Ватиканская библиотека, Ватикан). Важно, что в отличие от Харона и Миноса, которые редко, но могут фигурировать в своём изначальном человеческом облике, с Цербером в большинстве рукописей происходит обратный процесс — он теряет свой первичный звериный облик, становясь бесом или драконоподобным существом. Лишь в Urb. Lat. 365 он изображается похожим на пса — причём иконографически весьма близок к изображению в Vat. Lat. 3225. Примечательно при этом, что антропоморфные признаки, о которых писал Данте (руки, борода) отсутствуют.

В некоторых случаях «трёхликость» Цербера служит своеобразным антиподом изображению Св. Троицы в образе «трикефала», что выражается, в том числе, и иконографически в миниатюре Yates Thompson MS. 36. Так, например, в Yates Thompson MS. 36 все три лика Цербера объединены в один, подобно тому, как то делалось в изображениях трёхликой Троицы (фреска с изображением Троицы, XIII в., базилика Сант’Агата, Перуджа, Италия) [7, р. 181–240]. Аналогичным же образом изображается в данной рукописи и Люцифер, имеющий три лика, расположенных будто бы на одной голове и сильно похожих на иконографию Св. Троицы.

Кроме того, миниатюристы довольно часто указывают и на прожорливость Цербера. Он изображается либо поедающим конечности душ, либо же стоящим на/среди мёртвых тел (часто — с явными следами укусов) (Egerton MS 943, fol. 12r; Yates Thompson MS. 36, fol. 8v). Видимо, имеется в виду параллель с изображением либо Люцифера на фресках «Страшного суда», который, например, у Джотто в Капелле Скровеньи (ок. 1303–1305 гг., Падуя) изображается поедающим грешников и стоящим на них же, выполняющих такие же действия (мозаика купола Флорентийского баптистерия, 1270–1300).

Таким образом, в тексте Данте происходит изменение функции Цербера, основанное на эпитете «голодный», взятом из «Энеиды», и этимологии его имени, взятой из комментария Сервия к Вергилию. Из подземного стража мифологический пёс превращается в персонификацию Третьего круга — его вечный голод уподобляется вечному голоду чревоугодников. Визуально миниатюристами подчёркивается само чревоуго-

¹⁶ Оригинальный текст: “*Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat adverso recubans immanis in antro. / cui vates horrere videns iam colla colubris / melle soporatam et medicatis frugibus offam / obicit. Ille fame rabida tria guttura pandens corripit obiectam, atque immania terga resolvit*”. Перевод по: [1, с. 252].

¹⁷ Оригинальный текст: “*Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra, / e ‘l ventre largo, e unghiate le mani / graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra*”. Перевод по: [2, с. 31].

дие Цербера, который может изображаться в процессе поедания или среди уже съеденных душ совершенно таким же образом, как и звери в сценах Страшного суда (мозаики купола Флорентийского баптистерия, 1270–1300). Его трёхликость, которая в некоторых случаях уподобляется трёхликости же Люцифера или выступает «антиподом» Св. Троицы. Наконец, антропоморфизация Цербера в тексте не отражается в миниатюре.

Описание Плутоса в Песни VII «Ада» и его визуальное воплощение в манускриптах «Божественной комедии» XIV–XV веков

В Четвёртом круге, где казнятся скупцы и расточители, путников встречает Плутос — бог богатства. Данте не даёт этому герою такой подробной внешней характеристики, как персонажам, рассмотренным выше. В тексте «Божественной комедии» о нём сказано следующее: «*Pape Satan, pape Satan aleppe!*» — / Хриплоголосый Плутос закричал» [2, с. 35]¹⁸ («Ад», VII, 1–2) и далее: «И этой роже, вздувшейся от злобы» [2, с. 35]¹⁹ («Ад», VII, 7). Завершается встреча с персонажем следующим эпизодом: «Как падают надутые ветрила, / Свиваясь, если щегла рухнет вдруг, / Так рухнул зверь, и в нём исчезла сила» («Ад», VII, 13–15), то есть его падение Данте сравнивает с падением надувшегося паруса. Такое действие последовало за словами Вергилия: «Мы сходим в тьму, и надо, чтоб ты смолк; / Так хочет тот, кто мщенье Михаила / Обрушил в небе на мятежный полк» [2, с. 35]²⁰ («Ад», VII, 10–13). Так, сцена встречи путников с Плутосом не сопровождается подробным описанием персонажа, которое позволило бы его идентифицировать с мифологическим героем.

Это вызывает ряд разночтений в способах изображения. Тем не менее, видимо, по той же логике ассоциации с демонами всех адских персонажей Ада, имеющих какое-то иерархически обоснованное положение в подземном царстве, Плутос чаще всего (за исключением одной рукописи — Yates Thompson MS. 36) изображается как демон — вновь по аналогии со сценами Страшного Суда. В тех редких случаях, когда Плутос репрезентируется в своём человеческом облике, его иконография также дополняется рогами (как и у Миноса), что, вероятно, отсылает к античной иконографии Пана [27, р. 9–12]. Изображения бога богатства в Chantilly 0597 и Yates Thompson MS. 36 обогащены несколькими интересными деталями-атрибутами: трон (в обеих рукописях), который, видимо, указывает на будущее падение персонажа и служит ему своеобразным трон, и мешком с деньгами (в Chantilly 0597). Атрибут в виде мешка с деньгами особенно занимателен, поскольку он указывает на самого Плутоса как на бога богатства, и на порок, который казнится в Четвёртом круге. Получив такой атрибут, Плутос превращается в персонификацию одного из самых порицаемых христианских пороков — алчности. Надо сказать, что персонажи, ассоциирующиеся со скупостью, в том числе и её персонификации, довольно часто изображались с кошельками в руках (западный портал базилики Сент-Фуа, 1050–1130, Конк), что указывало на их порок.

Таким образом, как и в ряде предыдущих случаев, Плутос изображается в виде демона, что, видимо, вновь является заимствованием из иконографии Страшного суда. В

¹⁸ Оригинальный текст: «*Pape Satàn, pape Satàn aleppe!*», / cominciò Pluto con la voce chioccia». Перевод по: [2, с. 35].

¹⁹ Оригинальный текст: «*Poi si rivolse a quella 'nfciata labbia*». Перевод по: [2, с. 35].

²⁰ Оригинальный текст: «*Non è senza cagion l'andare al cupo: / vuoioli ne l'alto, là dove Michele / fé la vendetta del superbo strupo*». / Quali dal vento le gonfiate vele». Перевод по: [2, с. 35].

Chantilly 0597 он получает дополнительный атрибут в виде мешков с деньгами, аналогичный кошелькам в средневековых изображениях персонафикации скупости.

Описание Флегия в Песни VIII «Ада» и его визуальное воплощение в манускриптах «Божественной комедии» XIV–XV веков

На выходе из Пятого круга — круга гневных — путников встречает Флегий, мифологический персонаж, который сжёг Дельфийский храм за то, что Аполлон убил его дочь (Павсаний, «Описание Эллады» (II в.), кн. II, 26). В «Энеиде» Вергилия Эней встречает Флегия во время своего спуска в Аид: «Громко взывая к теням, возглашает Флегий злосчастный: / “Не презирайте богов и учитесь блюсти справедливость!”» [1, с. 257]²¹ («Энеида», VI, 619–620). Так, читатель узнаёт, что персонаж обречён на вечные муки в подземном царстве за свою гневливость, на что указывает 620-я строчка древнеримской поэмы. У Данте повторяется этот же мотив: «Как тот, кто слышит, что его постиг / Большой обман, и злится, распалённый, / Так вспыхнул Флегий, искажая лик» [2, с. 39]²² («Ад», VIII, 22–24). Соответственно, как и в случае с Цербером и Плутосом, Флегий по сходству своих характеристик в тексте Данте оказывается персонафикацией тех пороков, которые наказываются в охраняемом им круге.

Флегий приобретает функцию лодочника ситуативно, поскольку в топографии имеется водоём — хотя в первоисточнике не говорится о нём как о лодочнике. Казалось бы, что функциональное сходство Флегия и Харона должно было бы привести к аналогичному их изображению, однако это не совсем так. Сходство между ними сохраняется лишь в Urb. Lat. 365, авторы которой, видимо, имели античные образцы, что мы отмечали анализируя Харона, и понимали сходство характеристик обоих персонажей. Однако мы предполагали наличие таких же образцов и в Egerton MS. 943, и Yates Thompson MS. 36, где Харон изображался как человек. Тем не менее, в указанных рукописях, как и во всех остальных (кроме Urb. Lat. 365), Флегий изображается как демон. По всей видимости, составители программы и миниатюристы не предполагали, что иконографию, закреплённую за Хароном, можно перенести и на Флегия, а потому изобразили последнего, пользуясь уже устоявшейся логикой обращения к сценам Страшного суда.

При этом ассоциация Флегия с определённым пороком (гневом) закрепляется лишь на вербальном уровне — иконографически невозможно предположить за ним такую функцию. Скупость описания в тексте вызывает к жизни наименее выразительный образ — демонический.

Описание трёх Фурий в Песни IX «Ада» и его визуальное воплощение в манускриптах «Божественной комедии» XIV–XV веков

Над башнями города Дита, который ведёт в Шестой круг, летают три фурии: Тисифона («мстящая за убийство»), Мегера («ненавистница») и Алектто («неуёмная»). В древнегреческой мифологии (Эсхил, «Орестея», 458 г. до н.э.) — это богини мести и проклятия, на что указывается и в «Энеиде»: «Диры мстящие, вы, и вы, божества моей

²¹ Оригинальный текст: “admonet et magna testatur voce per umbras: / discite iustitiam moniti et non temnere divos.”. Перевод по: [1, с. 257].

²² Оригинальный текст: “Qual è colui che grande inganno ascolta / che li sia fatto, e poi se ne rammarca, / fecesi Flegiàs ne l’ira accolta”. Перевод по: [2, с. 39].

смерти» [1, с. 215]²³ («Энеида», IV, 610). Данте же описывает их довольно подробно и ярко: «Три Фурии, кровавы и бледны / И гидрами зелёными обвиты; / Они как жёны были сложены; / Но вместо кос, клубами змей пустыни / Свирепые вески оплетены» [2, с. 44]²⁴ («Ад», IX, 38–42) и далее: «А тебе себе терзали грудь и тело / Руками били; крик их так звенел» [2, с. 44]²⁵ («Ад», IX, 49–50).

Несмотря на всю свирепость Фурий, в систематизации Данте они охраняют Шестой круг, где казнятся еретики. По всей видимости, такая ассоциация берёт своё начало из комментария богослова Шартрской школы XII в. Бернарда Сильвестра на поэму Вергилия [11, р. 429]. Он отождествляет трёх Фурий с конкретными действиями: Алектто ассоциируется со злыми помыслами (“*prava cogitatio*”), Тисифона — злыми речами (“*sermo scilicet malus*”) и Мегера — неугодными делами (“*mala operatio*”) [11, р. 429]. Впоследствии первые комментаторы на текст Данте будут связывать выделенные характеристики с тремя ступенями, ведущими, во-первых, к смертному греху и, во-вторых, к отрицанию христианских догматов и, соответственно, нравственному падению — ереси [11, р. 429; 20, р. 143–160].

Иконография Фурий в рассматриваемых рукописях в целом соответствует их описанию в самом тексте. Образцом, по всей видимости, являлся не столько текст, сколько хорошо известная к тому времени иконография Горгоны Медузы. Неслучайно Фурии на неё похожи, ведь далее по тексту они именно к ней и взывают (IX, 52–54). Фурии описываются и изображаются сходно с Медузой, чьи изображения были довольно широко известны, например, по напольным древнеримским мозаикам (например, Римская мозаика, 100-е гг. до н.э., Музей Гетти, Лос-Анджелес). По всей видимости, миниатюристы и опирались на известную им иконографию. Мотив разорванных одежд и расцарапанной груди также был им хорошо известен — например, по сценам Избиения младенцев, где матери визуализированы аналогичным же образом (Евангелиарий Оттона III, ок. 1000 г., fol. 30v, Баварская государственная библиотека, Бавария); или по изображению персонификации Гнева (*Ira*) в Капелле Скровеньи Джотто. Миниатюристам было необходимо лишь повторить такой образ трижды.

Таким образом, и для изображения Фурий у миниатюристов имеются вполне конкретные образцы — они заимствуют их внешность из изображений Горгоны Медузы. Однако на эту готовую схему они накладывают детали, произошедшие из текста и также имеющие визуальные образцы — в частности, мотив разрывания одежд в гневе из сцены Избиения Младенцев или изображения персонификации Гнева в капелле Скровеньи.

Описание Минотавра в Песни XII «Ада» и его визуальное воплощение в манускриптах «Божественной комедии» XIV–XV веков

Минотавр — мифологическое животное, имеющее голову быка и тело человека. Он родился в результате контакта между Пасифаей — женой Миноса — и быком и был скрыт самим Миносом в лабиринте на острове Крит (Диодор Сицилийский, «Исто-

²³ Оригинальный текст: “*aut qui divitiis soli incubuere repertis*”. Перевод по: [1, с. 215].

²⁴ Оригинальный текст: “*dove in un punto furon dritte ratto / tre furie infernal di sangue tinte, / che membra feminine avieno e atto, / e con idre verdissime eran cinte; / serpentelli e ceraste avien per crine, / onde le fiere tempie erano avvinte*”. Перевод по: [2, с. 44].

²⁵ Оригинальный текст: “*Con l’unghie si fendea ciascuna il petto; / battiensi a palme, e gridavan sì alto*”. Перевод по: [2, с. 44].

рическая библиотека», кн. IV, 61:1 и 77:1). В «Энеиде» внешность этого персонажа остаётся без внимания — Вергилий характеризует его как «плод двувидный» (“genus prolesque biformis”) [1, с. 242] («Энеида», VI, 26). Однако более точное описание Минотавра содержится в «Метаморфозах» древнеримского поэта Овидия, с произведениями которого Данте мог быть знаком [13, р. 174–186]. Овидий описывает данного героя как «рода позор» (“creverat obprobrium generis”) [3, с. 199] («Метаморфозы», VIII, 155) и «полубыка-полуюношу» (“geminam tauri iuvenisque figuram”) [3, с. 199] («Метаморфозы», VIII, 169), не уточняя при этом, какая из частей принадлежала человеку, а какая — животному. Данте же практически дословно цитирует Овидия, также называя Минотавра «позором критян» (“l’infamia di Creti”) [2, с. 55] («Ад», XII, 12). Итальянский поэт дополняет описание мифологического быка характеристикой, всячески подчёркивая его злобу и склонность к насилию: «Завидев нас, он сам себя терзать / Зубами начал в злобе бестолковой» [2, с. 55]²⁶ («Ад», XII, 14–15) и «Так Минотавр метался, дик и злобен» [2, с. 55]²⁷ («Ад», XII, 25). Кажется, в тексте самой поэмы нет точного описания внешности Минотавра, однако сравнение с быком («Ад», XII, 22) заставляет ранних комментаторов предполагать, что у Данте мифологический персонаж имеет голову человека и тело быка, поскольку, будь он последним, то не было бы необходимости проводить сравнение [9, р. 60–62].

Иллюстрируя эту песнь, миниатюристы руководствуются, с одной стороны, текстом. С другой же стороны, они обращаются к сложившейся к середине XIV в. традиции изображать Минотавра до пояса человеком, а ниже — быком, то есть, собственно, как кентавра [15, р. 39–41]. Примечательно, что в книге III «Мифологической библиотеки» Псевдо-Аполлодора Минотавр описывается как юноша с головой быка и телом человека, что найдёт своё воплощение в античных памятниках с изображением Минотавра (римская копия греческой скульптурной группы с изображением Минотавра и Тесея, оригинал: V в. до н.э.). Однако комментаторы на текст «Божественной комедии», как и сам Данте, не проясняют, как именно выглядел Минотавр — все указывают на двойственность данного образа, оставляя без внимания, какая из частей была человеческой, а какая — бычьей.

В средневековой иконографии же за неимением точных указаний образы Минотавра и кентавра смешиваются так, что опознать их возможно только по крупу — лошадиный (кентавры) или бычий (Минотавр) [15, р. 39–41]. Итальянская исследовательница Алессандра Форте в своей статье «Изображение Минотавра из текста Данте в манускриптах “Божественной комедии” периода треченто: письменный и фигуративный комментарий» (2015) [15, р. 37–58] возводит такую иконографию к изображениям лабиринтов во французских рукописях IX–XII вв. (Lat. 12999, 1-я пол. XII в., fol. 1v, Национальная французская библиотека, Париж), где Минотавр мог изображаться и как демон, и как существо с бычьим или лошадиным крупом и человеческой верхней частью туловища [15, р. 41]. Такое смешение образов она объясняет тем, что изображения кентавров были известны средневековым миниатюристам по романской скульптуре (капители базилики Сен-Пьер, XII в., Овернь) [15, р. 47]. Впрочем, существуют весьма немногочисленные варианты средневековых изображений Минотавра с бычь-

²⁶ Оригинальный текст: “e quando vide noi, sé stesso morse, / sì come quei cui l’ira dentro fiasca”. Перевод по: [2, с. 55].

²⁷ Оригинальный текст: “vid’io lo Minotauro far cotale”. Перевод по: [2, с. 55].

ей головой и человеческим телом (Add MS 19669, 2-я пол. XIII в., fol. 96v, Британская библиотека, Лондон). Более закономерным кажется обращение миниатюристов к хорошо известной им иконографии Минотавра-кентавра или просто кентавра.

Тем не менее, в двух ранних манускрипта начала XIV в. представлено, как постепенно складывается тип с верхней — человеческой — частью. Так, в Cod. Ital. 1 Минотавр изображается человеком с бычьей головой — по всей видимости, в распоряжении авторов иконографической программы находились примеры памятников с менее распространённой иконографией данного персонажа. Уже в Egerton MS. 943 мифологический персонаж получает голову человека, а туловище остаётся звериным. Постепенно начинает формироваться схема с изображением верхней человеческой части и нижней — бычьей так, что верхние конечности тоже человеческие, а нижние — звериные. Здесь крайне важно обозначить два момента. Во-первых, по предположениям некоторых исследователей (Ботерилл С. [9, р. 37–58], Форте А. [15, 60–76]), такая иконография Минотавра позволяла более ясно указать на его злобу посредством визуальных средств — человеческое смешивалось со звериным так, что животная иррациональная энергия подавляла рациональную человеческую, в результате чего и рождалось насилие [15, р. 63, р. 71]. Во-вторых, объединение человеческого и звериного указывало, по всей видимости, на иррациональную энергию и, соответственно, жестокость персонажа, которая становилась тождественна жестокости душ-насильников Седьмого круга.

Таким образом, при изображении Минотавра, внешность которого не описана Данте в тексте, миниатюристы руководствовались уже готовыми более ранними иконографическими образцами. Формируются три возможных варианта изображения, последовательно сменяющих друг друга: бык с человеческим телом (античные источники); бык с лицом человека (изображения лабиринтов во французских рукописях); кентавр (романская скульптура). «Смешение» двух различных натур — животной и человеческой — должно было указывать на жестокость персонажа, которая дополнительно подкреплялась текстом, а позднейший вариант изображения в виде кентавра позволял ещё и связать сцены в единый нарратив.

Описание Гериона в Песни XVII «Ада» и его визуальное воплощение в манускриптах «Божественной комедии» XIV–XV веков

Страж Восьмого круга — чудовище Герион, соединившее в себе черты различных животных: «Он ясен был лицом и величав / Спокойством черт приветливых и чистых, / Но остальной змеиным был состав» [2, с. 76]²⁸ («Ад», XVII, 10–12). Лапы его — «волосаты и когтисты» (*“pilose insin l’ascelle”*) [2, с. 76] («Ад», XVII, 13); спина, брюхо и бока порыты цветистыми узорами («Ад», XVII, 14–15), а его хвост оканчивается «жалом скорпиона заострённым» (*“ch’a guisa di scorpion la punta armava”*) [2, с. 76] («Ад», XVII, 27). Таким образом, лицом Герион напоминает человека, конечностями — льва, тело его подобно туловищу леопарда (или узору на турецком ковре [22, р. 4–23]), а хвост как у скорпиона. В античных и древнеримских источниках описания Гериона разительно отличаются от описания, предложенного Данте. Так, Гесиод в «Теогонии» указывает, что Герион имел три головы («Теогония», 281–282); а в «Герионеиде» (ок. VI в. до н.э.) Стесихора сказано, что тот был ещё и крылат [23, р. 207–221]. Вергилий в «Энеиде»

²⁸ Оригинальный текст: *“La faccia sua era faccia d’uom giusto, / tanto benigna avea di fuor la pelle, / e d’un serpente tutto l’altro fusto”*. Перевод по: [2, с. 76].

описывает персонажа как имеющего три тела («Энеида», 202–203). Однако описание Данте делает Гериона в большей степени похожим на изображения Манतिकоры в средневековых bestiариях (MS. Bodley 764, ок. 1225–1250 гг., fol. 25r, Бодлианская библиотека, Оксфорд) [4]. Названное чудовище имеет тело льва и голову человека, что весьма роднит его с Герионом в «Божественной комедии». Его образ Данте мог в частности видеть в «Книге сокровищ» из мастерской учителя Брунетто Латини [4]. Однако итальянский поэт наделяет Гериона характеристикой, которая не была известна средневековым миниатюристам — он описывает его пятнистым. Дело в том, что узор в виде пятен ассоциировался в Средние века с обманом [4]. Герион, в таком случае, может быть связан с пороком, который наказывается в Восьмом круге, — с лживостью [22, p. 9–10; 10, p. 435–437].

Примечательно, однако, что миниатюристы почти не изображают Гериона как Манतिकору, хотя его описание весьма соответствует персонажу из bestiариев. Так, в Cod. Ital. 1 Герион изображается совершенно как ящерица (видимо, миниатюристы имеют в виду строчку «змеиный был состав») в монашеском колпаке. Это не единственный раз, когда в указанной рукописи будут высмеиваться клирики — например, в иллюстрациях к песни VII или скупцы, или расточители изображены в епископских тиарах (ниже мы проясним этот момент). Так, на образ животного проецируется ещё и социальная критика, указывающая на обман, который монахи прикрывают за сладкими речами. Это несколько схоже с особенностями украшений полей готических рукописей, где появляются различные персонажи с туловищами животных и человеческими головами в епископских тиарах или с монашескими тонзурами (Маастрихтский Часослов, Stowe 17, fol. 131r) [4].

Изображения Гериона в Egerton MS. 943 и Chantilly 0597 довольно сильно похожи. Так, в обеих рукописях персонаж имеет человеческую голову и тело, напоминающее туловище Саранчи из текста «Откровения» Иоанна Богослова. Её изображения были известны по ранним иллюстрированиям «Откровения Иоанна Богослова» (Откр. 9:3–4) — например, по французскому апокалипсису 3-й чет. XIV в. (Latin MS 19, fol. 7r, Библиотека Манчестерского университета, Манчестер). Буквально следуют тексту миниатюристы MS. M. 676, изображая Гериона с хвостом скорпиона, шерстистыми лапами и пятнистым туловищем. Иллюстраторы Yates Thompson MS. 36 также довольно близки к описаниям чудовища в тексте Данте, акцентируя его «змеиный состав», так, что туловище его подобно туловищу дракона [4]. Наконец, в Urb. Lat. 365. Герион выше пояса изображён как человек, а ниже — как дракон, что несколько напоминает иконографию ихтикокентавров (Пергамский алтарь, 1-я пол. II в. до н.э., Пергамский музей, Берлин). Таким образом, иконографические источники изображений Гериона варьируются. Его образ может сохранять змеиные черты с введением социальных трактовок (Cod. Ital. 1), или, в целом, следовать букве текста (MS. M. 676, Yates Thompson MS. 36). Также могут появляться весьма примечательные варианты с изображением Гериона в виде Саранчи (Egerton MS. 943, Chantilly 0597) или кентавра (Urb. Lat. 365). Обращаясь к знакомым визуальным образам (кентавр, саранча), привычным образцам социальной сатиры (Cod. Ital. 1) или стремясь следовать текстовому описанию (MS. M. 676, Yates Thompson MS. 36), миниатюристы передают двойственность образа Гериона, намекают на его порочную природу. В некоторых случаях такие визуальные интерпретации, действительно, способствуют ассоциации персонажа со лживостью и обманом за счёт

сочетания в нём антропоморфных и зооморфных черт (Cod. Ital. 1, Egerton MS. 943, Chantilly 0597).

Заключение

Итак, рассмотрев особенности визуализации мифологических персонажей, многие из которых в тексте Данте заменяют собой персонификации пороков, мы попытались показать, что в большинстве случаев миниатюристы предпочитают использовать уже знакомые иконографические схемы, мало соответствующие или полностью не соответствующие описанию персонажа в тексте. За неимением устойчивой изобразительной традиции, непосредственно относящейся к персонажу, они могут обращаться к иному рода привычным и знакомым образам, что и приводит в первую очередь к изображению мифологических героев как демонов. Примечательно, что в тех случаях, когда иллюстраторы обращаются к очевидным иконографическим образцам (изображения Фурий), они комбинируют их с также знакомыми им деталями (разверстая грудь), совмещая несколько мотивов в одной иконографической схеме. Важно отметить, что герои-персонификации Дантовского Ада сильно отличаются от традиционного ряда средневековых персонификаций пороков, хорошо известных итальянскому зрителю XIV–XV вв.

Таким образом, уникальность и беспрецедентность текста, подлежащего иллюстрированию, дает нам возможность судить о визуальном кругозоре и ассоциативном ряде миниатюриста-исполнителя и/или автора программы, сильнейшим образом меняющемся от XIV к XV в. и проводящего каждого из стражей кругов Дантовского Ада через длинную череду обликов — от банальной бесовской внешности через облик персонажа готической дrolери или средневекового Бестиария до вполне узнаваемого героя греко-римской мифологии.

Литература

1. *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. Художественная литература / Пер. с лат. С. А. Ошерова. — М.: Художественная литература, 1979. — 462 с.
2. *Данте Алигьери*. Божественная комедия / Пер. с ит. М. Лозинского; с прим. И. Н. Голенищевой-Кутузова. — М.: Наука, 1967. — 665 с.
3. *Овидий*. Метаморфозы / Пер. с лат. С. Шервинского. — М.: Библиотека научной литературы, 1977. — 432 с.
4. Пожидаева А. В. Образ Гериона в иллюстрациях к «Божественной комедии» XIV–XV вв.: истоки и трансформации // Конференция с международным участием «Девятые Даниловские чтения. Античность – Средневековье – Ренессанс. Памятники в контексте эпохи. К столетию И. Е. Даниловой». — М.: Новое литературное обозрение, 2022. — (в печати).
5. *Austin H. D.* Three Dante Notes // *Italica*. — 1936. — Vol. 13. — No. 1. — P. 1–5.
6. *Barolini T.* Mino's Tail: The Labor of Devising Hell (Inferno 5.1-24) // *Romanic Review*. — 1996. — Vol. 87. — No. 4. — P. 437–454.
7. *Boespflug F.* Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IVe Concile du Latran // *Cahiers de civilisation médiévale*. — 1994. — No. 147. — P. 181–240.
8. *Brieger P. H., Meiss M., Singleton Ch.* S. Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy. — Princeton: Princeton University Press, 1969. — 350 p.
9. *Botterill S.* The Form of Dante's Minotaur // *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*. — 1988. — Vol. 22. — Iss. 1. — P. 60–62.
10. *Cherchi P.* Charon // *The Dante Encyclopedia* / Ed. R. Lansing. — London: Routledge, 2010. — P. 160.
11. *Cornish A.* Furies // *The Dante Encyclopedia* / Ed. R. Lansing. — London: Routledge, 2010. — P. 429.

12. *Delcorno K.* Dante e l'exemplum medievale // *Lettere Italiane*. — 1983. — Vol. 35. — No. 1. — P. 3–28.
13. *Diskin C.* The Metamorphosis of Ovid in Dante's Divine Comedy // *A Handbook to the Reception of Ovid* / Eds. *Jh. F. Miller, C. E. Newlands*. — New Jersey: John Wiley & Sons, Inc, 2014. — P. 174–186.
14. *Eisner M.* The Materiality of the Text and Manuscript Culture // *The Oxford Handbook of Dante* / Eds. *M. Gragnolati, E. Lombardi, F. Southerden*. — Oxford: Oxford University Press, 2021. — P. 1–15.
15. *Forte A.* La Rappresentazione del Minotauro Dantesco nei Manoscritti Trecenteschi della Commedia tra Commento Scritto e Commento Figurato // *L'Alighieri Rassegna Dantesca* / Eds. *L. Lombardo, N. Maldina, A. Pegoretti, F. Zanini*. — Ravenna: Angelo Longo Editore, 2015. — P. 37–58.
16. *Fugelso K.* Engaging the Viewer: Reading Structures and Narrative Strategies in Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy: Ph. D. Dissertation. — New York: Columbia University, 1999. — 519 p.
17. *Gillerman D. H.* Trecento Illustrators of the "Divine Comedy" // *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*. — 2000. — No. 118. — P. 129–165.
18. *Hollander R.* Dante's Use of Aeneid in Inferno I and II // *Comparative Literature*. — 1968. — Vol. 20. — No. 2. — P. 142–156.
19. *Leclercq J.* De la Terre-Mère à la luxure // *Cahiers de civilisation médiévale*. — 1975. — No. 69. — P. 37–43.
20. *Mansfield M. N.* Dante and the Gorgon within // *Italica*. — 1970. — Vol. 47. — No. 2. — P. 143–160.
21. *Owen R.* Dante's Reception by 14th and 15th century Illustrators of the Commedia // *Reading Medieval Studies*. — 2001. — Iss. XXVII. — P. 163–225.
22. *Porcari C.* Minotaurs & Geryons: The Symbolic Monsters of Violence and Fraud in the Sources // *Dante's Lines of and in Their Literary or Visual Comments: Lecture Paper*. — Calgary: University of Calgary, 2018. — P. 4–23.
23. *Robertson M.* Geryoneis: Stesichorus and the Vase-Painters // *The Classical Quarterly*. — 1969. — Vol. 19. — No. 2. — P. 207–221.
24. *Seznec J.* The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art. — New York: Harper Torchbooks, 1961. — 405 p.
25. *Terzoli M. A.* Visibile Parlare: ecfraasi e scrittura nella "Commedia" // *Dante und die bildenden Künste* / Eds. *M. A. Terzoli, S. Schütze*. — Berlin: De Gruyter, 2016. — P. 23–48.
26. *Volkmann L.* Iconografia Dantesca: the Pictorial Representations to Dante's Divine Comedy / Trans. in English by *Ch. Sarolea*. — London: Grevel, 1899. — 228 p.
27. *Williams E.* Speak of the Devil: a Brief Look at the History and Origins of Iconography of the Devil from Antiquity to Renaissance. — Carson: California State University Dominguez Hills, 2004. — 100 p.

Название статьи. Иконография мифологических персонажей «Божественной комедии» Данте в манускриптах XIV–XV веков. Возможная роль и истоки

Сведения об авторах. Мирошник, Алина Дмитриевна — бакалавр, студент. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Старая Басманная, 21/4с1, Москва, Российская Федерация, 105066; admiroshnik@edu.hse.ru; ORCID: 0009-0004-9133-8177

Пожидаева, Анна Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Старая Басманная, 21/4с1, Москва, Российская Федерация, 105066; arozhidaeva@hse.ru; SPIN-код: 3683-0443; ORCID: 0000-0002-0247-933X

Аннотация. История иллюстрирования «Божественной комедии» Данте в XIV–XV вв. редко привлекает внимание исследователей. Тем не менее, внимательный анализ манускриптов позволил бы понять, как иллюстрировался текст, полный средств художественной выразительности и цитирований античных источников, многие из которых были не так хорошо известны авторам иконографической программы. Данное исследование посвящено вопросу визуализации избранных мифологических персонажей на основе шести рукописей, четыре из которых проиллюстрированы полностью

(Egerton MS. 943, 1-я пол. XV в. (ок. 1320–1350 гг.), Британская библиотека, Лондон; MS. M. 676, 1345–1355 гг., Библиотека Моргана, Нью-Йорк; Yates Thompson MS. 36, 1444–ок. 1450 гг., Британская библиотека, Лондон; Urb. Lat. 365, ок. 1480 г., Ватиканская библиотека, Ватикан); а две — частично (Cod. Ital. 1, ок. 1333–1350 гг., Университетская библиотека, Будапешт; Chantilly 0597, ок. 1330–1340 гг., Музей Конде, Шантийи).

Ключевые слова: Божественная комедия Данте, иконография мифологических персонажей, иллюстрированные манускрипты

Title. The Iconography of the Mythological Characters of Dante's "Divine Comedy" in the Manuscripts of the 14th–15th Centuries: Possible Role and Origins

Authors. Miroshnik, Alina D. — bachelor, student. National Research University Higher School of Economics, Staraya Basmannaya ul., 21/4c1, 105066 Moscow, Russian Federation; admiroshnik@edu.hse.ru; ORCID: 0009-0004-9133-8177

Pozhidaeva, Anna V. — Ph. D., associate professor. National Research University Higher School of Economics, Staraya Basmannaya ul., 21/4c1, 105066 Moscow, Russian Federation; apozhidaeva@hse.ru; SPIN-code: 3683-0443; ORCID 0000-0002-0247-933X

Abstract. The history of illustration of the "Divine Comedy" by Dante in the 14th–15th centuries rarely attracts the attention of researchers. Nevertheless, a careful analysis of the manuscripts would make it possible to understand how the text was illustrated, full of means of artistic expression and citations from ancient sources, many of which were largely unknown to the authors of the iconographic program. This study is devoted to the visualization of selected mythological characters based on six manuscripts, four of which are fully illustrated (Egerton MS. 943, first half of the 15th century (c. 1320–1350), British Library, London; MS. M 676, 1345–1355, Morgan Library, New York; Yates Thompson MS. 36, 1444 – c. 1450, British Library, London; Urb. Lat. 365, c. 1480, Vatican Library, Vatican); and two partially (Cod. Ital. 1, c. 1333–1350, University Library, Budapest; Chantilly 0597, c. 1330–1340, Condé Museum, Chantilly).

Keywords: Divine Comedy by Dante, iconography of mythological characters, illustrated manuscripts

References

- Austin H. D. Three Dante Notes. *Italica*, 1936, vol. 13, no. 1, pp. 1–5.
- Barolini T. Mino's Tail: The Labor of Devising Hell (Inferno 5.1–24). *Romanic Review*, 1996, vol. 87, no. 4, pp. 437–454.
- Boespflug F. Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IVe Concile du Latran. *Cahiers de civilisation médiévale*, 1994, no. 147, pp. 181–240 (in French).
- Botterill S. The Form of Dante's Minotaur. *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, 1988, vol. 22, iss. 1, pp. 60–62.
- Brieger P. H.; Meiss M.; Singleton Ch. S. *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1969. 350 p.
- Cherchi P. Charon. Lansing R. (ed.). *The Dante Encyclopedia*. London, Routledge Publ., 2010, p. 160.
- Cornish A. Furies. Lansing R. (ed.). *The Dante Encyclopedia*. London, Routledge Publ., 2010, p. 429.
- Dante Alighieri. *The Divine Comedy*. Lozinskii M. (trans.); Golenishev-Kutuzov I. N. (com.). Moscow, Nauka Publ., 1967. 665 p. (in Russian).
- Delcorno K. Dante e l'esemplum medievale. *Lettere Italiane*, 1983, vol. 35, no. 1, pp. 3–28. (in French).
- Diskin C. The Metamorphosis of Ovid in Dante's Divine Comedy. Miller Jh. F.; Newlands C. E. (eds). *A Handbook to the Reception of Ovid*. New Jersey, John Wiley & Sons, Inc Publ., 2014, pp. 174–186.

- Eisner M. The Materiality of the Text and Manuscript Culture. *The Oxford Handbook of Dante*. Gragnolati M.; Lombardi E.; Southerden F. (eds). Oxford, Oxford University Press Publ., 2021, pp. 1–15.
- Forte A. La Rappresentazione del Minotauro Dantesco nei Manoscritti Trecenteschi della Commedia tra Commento Scritto e Commento Figurato. Lombardo L.; Maldina N.; Pegoretti A.; Zanini F. (eds). *L'Alighieri Rassegna Dantesca*. Ravenna, Angelo Longo Editore Publ., 2015, pp. 37–58 (in Italian).
- Fugelso K. *Engaging the Viewer: Reading Structures and Narrative Strategies in Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Ph. D. Dissertation. New York, Columbia University, 1999. 519 p.
- Gillerman D. H. Trecento Illustrators of the “Divine Comedy”. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 2000, no. 118, pp. 129–165.
- Hollander R. Dante’s Use of Aeneid in Inferno I and II. *Comparative Literature*, 1968, vol. 20, no. 2, pp. 142–156.
- Leclercq J. De la Terre-Mère à la luxure. *Cahiers de civilisation médiévale*, 1975, no. 69, pp. 37–43 (in French).
- Mansfield M. N. Dante and the Gorgon within. *Italica*, 1970, vol. 47, no. 2, pp. 143–160.
- Ovid. *Metamorphoses*. Shervinskii S. (trans.). Moscow, Biblioteka nauchnoi literatury Publ., 1977. 432 p. (in Russian).
- Owen R. Dante’s Reception by 14th and 15th century Illustrators of the Commedia. *Reading Medieval Studies*, 2001, iss. 27, pp. 163–225.
- Porcari C. Minotaurs & Geryons: The Symbolic Monsters of Violence and Fraud in the Sources. *Dante’s Lines of and in Their Literary or Visual Comments: Lecture Paper*. Calgary, University of Calgary Publ., 2018, pp. 4–23.
- Pozhidaeva A. V. The Example of Geryon in Illustrations for the “Divine Comedy” of the 14th–19th Centuries: Origins and Transformations. *Deviatye Danilovskie chtenija. Antichnost’ – Srednevekov’e – Renaissance. Pamiatniki v kontekste epokhi. K stoletiju I. E. Danilovoi (Conference with international participation “Ninth Danilov Readings. Antiquity – Middle Ages – Renaissance. Monuments in the Context of the Era. To the centenary of I. E. Danilova”)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022 (in Russian).
- Robertson M. Geryoneis: Stesichorus and the Vase-Painters. *The Classical Quarterly*, 1969, vol. 19, no. 2, pp. 207–221.
- Seznec J. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. New York, Harper Torchbooks Publ., 1961. 405 p.
- Terzoli M. A. Visibile Parlare: ecfraisi e scrittura nella “Commedia”. Terzoli M. A.; Schütze S. (eds). *Dante und die bildenden Künste*. Berlin, De Gruyter Publ., 2016, pp. 23–48 (in Italian).
- Virgil. *Eclogues. Georgics. Aeneid. Fiction*. Osherov S. A. (trans.). Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1979. 462 p. (in Russian).
- Volkman L. *Iconografia Dantesca: The Pictorial Representations to Dante’s Divine Comedy*. Sarolea Ch. (trans.). London, Grevel Publ., 1899. 228 p.
- Williams E. *Speak of the Devil: A Brief Look at the History and Origins of Iconography of the Devil from Antiquity to Renaissance*. Carson, California State University Dominguez Hills Publ., 2004. 100 p.