

УДК: 7.003.5 (450); 94(450).05; 711.424

ББК: 63.3(0) 4; 85.113(3)

DOI: 10.18688/aa2111-05-41

А. Б. Мамлина

## Королевство лангобардов в визуальной культуре дома Висконти

Пожалуй, каждому, кто интересуется культурой и искусством Италии эпохи позднего Средневековья и Возрождения, хорошо известны блестящие примеры исследований: от Буркхардта до Панофски. И, пожалуй, фокус внимания большинства не только читателей, но и исследователей, к сожалению, до сих пор продолжает тяготеть к Флоренции Медичи. Так или иначе, в новейшей историографии, характеризующейся большей открытостью к диалогу культур, постепенно обозначается тенденция к смещению исследовательских интересов в сторону не менее самобытного итальянского Севера, крупнейшим центром которого на рубеже XIV–XV вв. безусловно можно назвать Ломбардию, и более конкретно — синьорию миланских Висконти.

Висконти эпохи Треченто и Кватроченто интересовала не только территориально-политическая экспансия, но и символическая легитимация своей власти посредством произведений искусства. Начиная с фигуры Маттео Висконти (1287–1322 гг.) культурная политика династии поддерживается, в той или иной мере, многими представителями этой семьи [3, p. 377].

С целью легитимации власти и укрепления личного и семейного авторитета Аццоне Висконти (1329–1339 гг.), принимавший в Милане Джотто, и архиепископ Джованни Висконти (1339–1349 гг.), а затем и первый герцог Милана Джангалеаццо (1395–1402 гг.) и его сын Филиппо Мария (1412–1447 гг.) кладут начало нескольким масштабным проектам. Они затронули важнейшие аспекты интеллектуальной и культурной жизни синьории — строительство и богатое украшение дворцов, соборов и монастырей, основание павийских университета и библиотеки. Эти проекты сосредоточились вокруг нескольких стратегически и идеологически важных городов: Анджеры, Милана, Павии и Монцы. Этот выбор едва ли можно назвать случайным: с помощью вербальных и визуальных стратегий Висконти стремились сформировать новые представления о роли своего дома в истории своих земель, а также о собственной династической идентичности.

Процесс автолегитимации Висконти берёт начало ещё с описания исторической для них битвы при Дезио 21 января 1277 г., принесшей им победу над семейством делла Торре. Память о ней отразилась как в письменных источниках, например, в эпической поэме на латыни доминиканца Стефанардо да Вимеркате «Книга о миланских событиях» (*Liber de rebus gestis in civitate Mediolani*), так и в визуальных: один из залов Анджерского замка, т. н. зал Справедливости, около 1314 г. [19, p. 170] был расписан сценами сражений между армиями Висконти и делла Торре за власть над Миланом. Характерной

особенностью цикла является переплетение изображения реальных событий висконтиевских «подвигов» и астрологической иконографии. Помимо этого, уцелевшие фрагменты фресок Анджерского замка включают в себя многочисленные репрезентации геральдического мотива Висконти — *Бисциона* (то есть гадюки) с младенцем. Художественное «освоение» замка было призвано символически закрепить его реальный захват, а параллельный генеалогический миф направлен на легитимацию произошедшего.

Важным источником, призванным узаконить захват Анджерского замка, являлась «Хроника Даниила о графах Анджеры» (*Cronica Danielis de comitibus Angleriae*), доведённая до 1322 г. Эта анонимная хроника, написанная, вероятно, по просьбе Маттео Висконти [3, р. 380], содержит генеалогию мифических правителей Анджеры, которые названы потомками лангобардского короля Дезидерия (757–774 гг.). Согласно хронике, графы Анджеры носили титул правителей всей Италии, дарованный им папой Григорием Великим, и обладали вечным правом на власть [3, р. 382]. Эта псевдоисторическая конструкция, в целом типичная для своего времени, позволила продолжить дальнейшую разработку генеалогического мифа, согласно которому Висконти являлись прямыми потомками лангобардских правителей. Таким образом, и Анджера, и все прочие завоеванные территории принадлежали Висконти по праву наследования, они как бы ничего не завоевывали, а просто возвращали свое.

Как недавно отметил Э. Россетти [12, р. 13], в одном источнике начала XVII в. говорится о том, что помимо знаменитых фресок на исторический сюжет в замке также присутствовала галерея портретов предков Висконти. Если сведения верны, очевидно, что в стратегически важной резиденции, расположенной на путях, ведущих во Францию, династия не только утверждала свои права на земли вокруг Милана, но и подражала знатным родам Европы: со второй половины XIII в., помимо погребальных комплексов, появилась мода помещать в своих замках такие «портретные» галереи. Аристократизация собственного происхождения транслировалась не только письменно, но и визуально.

Обобщая сведения различных хроник, можно сказать, что по конструируемой легендарной версии Висконти были связаны сразу с двумя королевскими родами. Смелые генеалогические реконструкции, начиная с упомянутой «Хроники Даниила», возводят происхождение дома Висконти к мифическому браку между Венерой и Анхизом и к потомству Энея, включая легендарных королей Анджеры и лангобардских правителей: все они якобы являлись прародителями Висконти [14, р. 800]. В этих вымышленных генеалогиях сливаются две традиции. С одной стороны, это постепенно распространявшаяся тенденция связывать своё происхождение с героями греко-римской античности: например, династии Эсте, Малатеста и Гонзага использовали римскую символику, ассоциируя себя с классическими правителями [7, р. 351]. С другой — и это более оригинально — Висконти рано обратили внимание на раннюю лангобардскую историю, тоже порядком позабытую и достаточно легендарную, чтобы стать для встававшей на ноги династии референтной исторической координатой, «славным прошлым», точкой отсчёта.

Обращение именно к культуре лангобардов со стороны Висконти является важнейшим инструментом утверждения и идеологического обоснования легитимности

собственной власти. Об этом первым заговорил А. Сеттия, введя в научный оборот удачную формулу «королевская мечта» (*sogno regio*) Висконти [15], то есть по сути, королевские притязания: этот тезис позднее поддержал П. Майокки [8] и многие другие исследователи. Попытка перебросить мостик из своего времени в «золотой век», экзотический, легендарный, но всё же оставивший след и осязаемый здесь и сейчас, разумеется, характерна для большинства династий Средневековья и Нового времени. Но впервые непрерывная династическая линия, ведущая от лангобардского короля Дезидерия, была проведена именно к Висконти на основании упомянутой «Хроники Даниила» и затем транслировалась, что я и постараюсь продемонстрировать, в том числе посредством визуальной культуры.

В 1359 г. синьор Милана Галеаццо II Висконти (1354–1358 гг.) переносит герцогский двор в недавно захваченную Павию и начинает строительство Павийского замка. Подобный жест можно без сомнения назвать символическим: Павия — не просто город, это бывшая столица лангобардского королевства VI–VIII вв., которая теперь трансформируется в один из центров правления Висконти [15, р. 13]. Важным местом контакта между раннесредневековой культурой лангобардов и новой культурой Висконти становится базилика Святого Петра на Золотых Небесах (*San Pietro in Ciel d'Oro*). Галеаццо II выбирает её в качестве династической усыпальницы. Могилы Висконти разместились в пространстве, отмеченном символическим присутствием лангобардского короля Лиутпранда (712–744 гг.), Боэция и Св. Августина, для мощей которого синьор заказывает роскошный ковчег из каррарского мрамора [14, р. 811].

Помимо этого, в новой резиденции Висконти Галеаццо II начинает собирать библиотеку [16, р. 571] — предприятие, которое позднее продолжит его сын Джангалеаццо. В коллекцию Висконти входили не только манускрипты, но и разного рода «реликвии» и «дикивины», от черепа дракона, которого поразил святой Георгий, и рога единорога до астрологических часов. Среди рукописей, которые были созданы непосредственно по заказу Джангалеаццо, особого упоминания заслуживает «Малый часослов Висконти», *Offiziolo Visconti* (рукописи BR 397, 1388–1402 гг., и LF 22, 1388–1425/1430 гг., из Центральной национальной библиотеки во Флоренции). Он украшен миниатюрами Джованнино де Грасси, который позже работал для Фабрики миланского Дуомо в качестве художника, скульптора и архитектора [13, р. 45].

Общеизвестен интерес Джованнино к натуралистичному изображению животных, рисунками которых изобилует его «Альбом набросков» из Бергамо [11, р. 15]. Особую нарядность страницам манускрипта придает причудливое, ещё совсем не «ренессансное», переплетение архитектурных и растительных мотивов на грани натурализма, фантазии, орнаментальной стилизации, идущей из-за Альп (Илл. 118). По предположению М. Росси, Джованнино де Грасси мог быть и автором фресок в замке Кампорморто, выполненных по заказу Джангалеаццо: сцены охоты с фигурами разнообразных животных тоже стилистически близки к рисункам из бергамского альбома [10, р. 87]. Среди возможных источников позднеготического натурализма при дворе Висконти исследователь отмечает и лангобардские памятники, например, надгробие с оленями (*la tomba dei cervi*) VI в. в миланской базилике Сан Джованни ин Конка [14, р. 810].

Для изучения визуальной культуры Висконти в Милане стратегический интерес представляет главный городской памятник — кафедральный собор Дуомо (1386–1447 гг.<sup>5</sup>). Этот престижный проект стал перекрестком идей и устремлений самых разных людей, религиозных групп и политических сил. Проекты Висконти в Милане характеризовались большим интересом к имперскому прошлому города и его восприятием как «второго Рима», нежели чем связью с королевством лангобардов [14, р. 806]. Уникальное и поражающее роскошью пространство было призвано прославить не только Деву Марию, которой посвящён собор, но и подчеркнуть могущество и богатство герцога, поддержавшего инициативу его строительства, потребовавшего невероятных вложений. Несмотря на последовательный пересмотр историками личного вклада Джангалеаццо в строительство нового собора, не стоит преуменьшать его интерес к работе Фабрики. Анализ документов Фабрики за 1378–1402 гг., произведенный Ф. Тассо [18], наглядно показал диалектические отношения между монархическими амбициями правителя и авторитетом Коллегии. Рассмотрим два случая проявления монархических или даже императорских моделей власти, повлиявших на производство значения архитектурного дискурса Висконти.

Первый случай касается надгробия Галеаццо II, отца Джангалеаццо, которое тот просит установить внутри собора. Спор разгорелся вокруг местоположения этого надгробия: Джангалеаццо хотел разместить его прямо в ретрохоре, что превратило бы кафедральный собор в мавзолей правителей [18, р. 33], тем более что он мог вдохновиться ещё стоявшим тогда императорским мавзолеем IV века, включенным в церковь Сан Витторе аль Корпо в том же Милане.

Второй конфликт интересов относится к строительству внутри собора капеллы святого Галла, небесного покровителя Джангалеаццо [18, р. 41]. В этом случае запрос герцога тоже не нейтрален, так как реализация частной капеллы в боковых нефвах привела бы к изменению всей структуры: вместо просторного однефного плана, который одобрили члены Коллегии, необходимо было бы обратиться, например, к немецким или чешским образцам, таким как соборы Ахена и Праги.

С одной стороны, возникает ощущение, что Фабрика нередко потакает монархическим франкофильским амбициям Висконти, но, вероятно, только в тех случаях, когда это не касается вопросов, напрямую связанных с кардинальными изменениями облика собора. Примером тому могут служить пышные похороны Джангалеаццо на манер королевских. 20 октября 1402 г. огромный кортеж проследовал от резиденции почившего до кафедрального собора. Гроб был пустым, так как тело герцога было погребено несколькими днями ранее при аббатстве Вибольдоне. Представители духовенства, родственники усопшего и иностранные послы располагались внутри собора, в то время как за его дверями ожидали более двухсот всадников, прибывших со всех земель домена. Выдвигаясь в установленном порядке, представители огромной синьории Висконти направлялись в сторону алтаря, рядом с которым был поставлен пустой гроб, и полагали к нему свои знамена. После того как было возложено последнее знамя, двое рыцарей в доспехах с геральдикой Висконти также направились к алтарю, чтобы за-

<sup>5</sup> Принятая в итальянской историографии датировка *висконтиевской фазы* строительства.

вершить обряд возложением оружия с эмблемами дома. Ф. дель Тредичи предполагает, что речь идет об обряде с участием т. н. *призрачных рыцарей*, призванных персонифицировать усопшего, подобно тому, как это происходило во время церемоний похорон короля Карла Роберта Анжуйского в 1342 г. и Казимира III в 1370 г. [6, р. 316–320]. Кроме того, по всему пространству собора рассеяны геральдические символы Висконти, среди которых особенно выделяется *солнце* Висконти на центральном витраже апсиды, увенчанное орлом (Илл. 119).

С другой стороны, в общем контексте здания то же геральдическое солнце могло трактоваться двояко (если учитывать апокалиптическую иконографию абсиды), хотя и отсылало именно к гербу Висконти. Похоронный обряд с участием *призрачных рыцарей* был действительно нехарактерен для Италии, но возложение знамён к алтарю практиковалось со времён Аццоне Висконти в ходе церемоний на праздник Рождества Богородицы. Таким образом, то, что «позволялось» Фабрикой, несравнимо по силе визуального влияния с предлагаемыми Висконти монархическими моделями. Подражая Ахенской капелле, в которой покоились останки основателя Западной Римской империи, а также своим современникам — королям Чехии, они хотели фактически *увенчать* тело собора, то есть главной общественной постройки, собственной усыпальницей. Фабрика, состоявшая из представителей городской верхушки, не приняла эту чисто феодальную по своей природе инициативу — проект так и не был реализован. По отчёту делегации, направленной к герцогу для обсуждения проекта капеллы в ретрохоре, заметно, насколько осторожно действует герцог, пытаясь убедить Фабрику в чистоте своих намерений: «Наш синьор ясно дал понять, что великая церковь Святой Марии Миланской должна строиться в полном согласии с желаниями и расположением граждан и жителей Милана, никогда он не изъявлял волю и сейчас таковой нет, чтобы за церковь располагалась капелла, если только того не требует устойчивость постройки и на это не согласятся граждане и жители Милана, и никак иначе. Лишь немногие мудрые люди утверждали, что синьор наш действительно хотел бы видеть такую капеллу, но, если действительно видел в том необходимость, то исключительно ради устойчивости и пропорциональности постройки, и никак иначе<sup>6</sup>» [2, р. 234]. Желание иметь в ретрохоре семейную усыпальницу, на манер королевского мавзолея в хоре Сен-Дени, естественно, не было направлено на разрешение статических проблем, занимавших Фабрику на тот момент. Осознавая, что подобный запрос превратил бы *тело* храма в театр

<sup>6</sup> «Quod intentionis expressae praefati Domini nostri est quod ecclesia major dominae Sanctae Mariae Mediolani fiat et construatur in omnibus et per omnia secundum placitum et dispositionem suorum civium et hominum Mediolani, et quod de aliqua ordinata voluntate praenominati Domini nostri nunquam fuit nec est, quod cappella fiat post curatam ipsius ecclesiae nisi si et in quantum esset pro fortitudine ipsius ecclesiae, et placeret supradictis civibus et hominibus Mediolani, et non aliter, et quod vere parvi sunt sapientes qui asseruerunt vel asserunt aliter expressae voluntatis praefati Domini fuisse et esse dictam videlicet cappellam mandato ejusdem Domini fieri debere.» [2, р. 234]. Ф. Тассо, перефразируя приводимый отрывок из отчёта делегатов Фабрики 4.9.1401, читает его как отказ выполнять требование герцога, в том случае, если Фабрике не будет доказана конструктивная необходимость капеллы [18, р. 38]. Мне кажется, такое прочтение обусловлено неверной интерпретацией текста отчёта, так как делегаты передают слова Джангалеаццо, а не выражают позицию Фабрики, которая становится ясно только по тому, что капелла так и не была построена.

репрезентации политических амбиций, Фабрика так и не удовлетворила желание герцога.

Фабрике в какой-то мере удалось отстоять, если угодно, символическую принадлежность собора городу, а не его синьору, его городскую «природу», а вместе с ней, быть может, идентичность, независимость соборного капитула и горожан в целом: герцогская власть должна была считаться с глубоко укоренёнными, несмотря на все метаморфозы, принципами коммуны, в свое время противостоявшей Штауфенам, коммуны, где решающее слово принадлежало не одному правителю, а представителям городской знати и купечества. И если в Павии, Анджере и Монце апроприация городского пространства со стороны Висконти, насколько нам известно, не встречала открытого сопротивления, то в Милане им это давалось непросто. Например, попытка архиепископа Джованни удержать часть реликвий Св. Петра Веронского из базилики Сант Эусторджо, предположительно с целью их дальнейшего перемещения, была встречена народными протестами, и он был вынужден вернуть реликвии на их законное место [4].

\* \* \*

Ещё одним центром «восстановления» и переработки культурной памяти со стороны Висконти является Монца — некогда летняя резиденция лангобардских королей и место хранения т. н. Железной короны лангобардов, которой венчались императоры. В начале XIII в. пьачентинец Джованни Коданьелло впервые упоминает о ней в своей хронике [17, р. 39–40], поэтому можно сказать, что, как и в случае с Павией, в Монце уже была своя локальная культурная традиция представлений о прошлом. Висконти начинают осваивать и, следовательно, присваивать её: в 1340–1350 гг. Бонинконтро Мориджа было поручено написать «Хронику Монцы» [14, р. 816], включавшую перечисление чудес, в которых переплетались прошлое и настоящее города. Согласно хронике, одолеваемому сомнениями Галеаццо Висконти (1322–1328) является во сне Св. Иоанн Креститель, покровитель Монцы, и указывает ему на верное решение [9, р. 378–379]. При Маттео Висконти в Монце начинается реконструкция кафедрального собора Св. Иоанна, основание которого традиционно приписывается лангобардской королеве Теоделинде (589–616 гг.). В 1308 г. прах Теоделинды и её второго мужа Агилульфа (591–616 гг.) были перенесены в собор. Реконструкция была продолжена при архиепископе Джованни Висконти после 1345 г., когда ему удалось вернуть из Авиньона, где тогда пребывало папство, лангобардскую сокровищницу, включавшую множество уникальных предметов и реликвий, некоторые из которых по сей день находятся здесь. Он же основал капеллу в честь Св. Иоанна Крестителя, фрески которой прославляли вклад Висконти в возвращение реликвий городу [14, р. 821]. Участие Висконти в восстановлении собора проявляется на протяжении последующих десятилетий в богатых дарах и, что особенно важно, в обновлении зоны пресвитерия в начале XV в. при герцоге Филиппо Мария Висконти (1412–1447 гг.) — частью этих работ является монументальная фресковая роспись Капеллы Теоделинды, выполненная семейством художников Дзаватари.

Имя Теоделинды, жившей в VI–VII вв., ассоциировалось у позднесредневекового наблюдателя прежде всего с народной любовью, причем не абстрактно-романтизиро-

ванной, а вполне понятной, не нуждающейся в каком-либо дополнительном объяснении. Это связано с якобы полученным королевой от своих любящих подданных разрешением на второй брак, после того, как Теоделинда потеряла своего первого мужа, короля Аутари. Павел Дьякон, в своей «Истории лангобардов», преподносит этот эпизод как уникальный, в его версии народ настолько проникается состраданием к овдовевшей Теоделинде, что позволяет любимой королеве самой выбрать себе второго мужа: «А королеве Теоделинде, которую лангобарды очень любили, было позволено сохранить королевское достоинство; ей посоветовали выбрать себе из всех лангобардов мужа, какого она сама пожелает, лишь бы у него было достаточно сил для управления государством. И она, посоветовавшись с разумными людьми, выбрала себе в мужья, а лангобардам в короли, Агилульфа, герцога Туринского» [1, с. 256]. На деле, разделяемая лангобардами практика передачи власти по женской линии через второй брак вдовствующей королевы, разумеется, снимает с истории Теоделинды всякий флёр романтики и «уникальности», но именно первая, легендарная и более «народная», версия событий легла в основу цикла фресок Дзаваттари в кафедральном соборе города Монцы семьсот лет спустя.

Для нас сейчас важно то, что появление такого масштабного цикла, посвящённого, ко всему прочему, не святой, но лишь благочестивой королеве, правда католичке в арианском окружении, не следовало устойчивой иконографической традиции, а именно возрождало в новом блеске почти забытый образ. Местная традиция помнила о дворце, закладке монастыря, ставшего со временем собором, и Висконти посчитали нужным и полезным для себя этой традицией воспользоваться, придать ей новые черты. Это, как мне кажется, ещё раз подтверждает мысль о том, что образ Теоделинды является частью более широкой культурной программы и включен в неё намеренно. Кроме того, местный культ королевы, официально не канонизированной, подкреплялся существованием монументальной капеллы и оказался достаточно устойчивым, чтобы потребовать вмешательства архиепископа Св. Карла Борромео, крупнейшего католического реформатора второй половины XVI в. [5, р. 989].

Присутствие Висконти в пространстве капеллы отмечено наличием геральдических изображений и инициалов Филиппо Марии. Что касается символического параллелизма между историями, по большей части на свадебные сюжеты, лангобардской королевы и представителей дома Висконти, в историографии предложено несколько толкований. Цикл, возможно, намекал на реальные события современности, а именно на брак между Бьянкой Марией Висконти и Франческо Сфорца, через который дом Висконти передал власть дому Сфорца [3, р. 379]. Как и в других случаях, в капелле Теоделинды мы имеем дело с преобразованием стратегически важного памятника и, вместе с ним, самого городского пространства. Тем самым властелины соседнего Милана показали гражданам Монцы свою поддержку, ведь Теоделинда была их, местной «святой», а собор — *их*, а не миланцев, «местом памяти». Но любой дар в Средние века ждал ответа, как любой долг — платежом красен. Для кого-то аллегорически, а для кого-то вполне зримо Висконти присутствовали во фресках братьев Дзаваттари, подобно тому, как присутствовали они в Анджерском замке, в павийской базилике Святого Петра на Золотых Небесах, и, конечно, в миланском Дуомо.

На примере рецепции мифа о королевстве лангобардов в культурной политике дома Висконти мы проследили, как визуальная культура наравне с дискурсом участвует в конструировании социальной идентичности и социальных отношений, а также в формировании представлений о власти. Создание новых институтов, захват и реконструкция стратегических, с точки зрения политики памяти, центров, а также последовательная модификация нейтральных визуальных сообщений путем привнесения в них идеологически маркированных образов прошлого составляют единое дискурсивно-визуальное пространство легитимации власти Висконти. Если обращение к античному прошлому являлось вполне распространенной практикой (среди родоначальников европейских династий оказывались, то Эней, то Юлий Цезарь, то Сципион), то легенды о происхождении рода от раннесредневековых германских королей встречаются значительно реже и позднее. Например, в XVI в. среди предков дома Савойя упоминается вождь саксов Видукинд. А в генеалогии Медичи история лангобардов, напротив, становится поводом для конструирования прошлого вокруг легендарного подвига. В «Истоках и происхождении династии флорентийских Медичи» XVI–XVII вв. прародителем дома назван некий Аверардо де Медичи, который якобы сражался против лангобардов, освобождая тосканские земли.

«Экстравагантная» генеалогия Висконти создается через бесстрашное соединение исторического, легендарного и более или менее правдоподобного и последовательно реализуется в поэзии, хрониках, фресковых циклах, миниатюре, скульптуре и архитектуре, объединенных монументальностью, подчеркнутыми роскошью и изяществом, живым интересом к натурализму и ориентацией на античные и монархические модели. Все это было призвано выделить дом Висконти среди других, обозначив его неоспоримое превосходство.

К 1395 г. Джангалеаццо добился официального признания генеалогии, выстраиваемой представителями дома Висконти на протяжении многих лет. Вымышленная генеалогия рода в сорок три поколения была воспета в «Погребальном чине Джангалеаццо Висконти» и вошла в королевский диплом, признававший Джангалеаццо герцогом Милана.

## Литература

1. Павел Диакон. Из «Истории лангобардов» / пер. Т. И. Кузнецовой // Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков. — М.: Наука, 1970. — С. 243–256.
2. Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua Amministrazione. Vol. I. — Milano: Libreria Editrice G. Brigola, 1877. — 316 p.
3. Areli M. The Langobard Revival of Matteo il Magno Visconti, Lord of Milan // I Tatti Studies in the Italian Renaissance. — 2013. — Vol. 16 (1/2). — P. 377–414.
4. Capurro R. Vincenzo Foppa nella Cappella Portinari in Sant'Eustorgio: dall'exemplum nella predicazione e nella letteratura domenicana alla narrazione per immagini // Cahiers d'études italiennes. URL: <https://journals.openedition.org/cei/5997> (дата обращения: 30.01.2021).
5. Delmoro R. La memoria di Teodolinda a Monza nelle visite pastorali // Teodolinda. I longobardi all'alba dell'Europa. Atti del Secondo convegno internazionale di studi (Monza, Gazzada Schianno, Castelseprio-Torba, Cairate, 2–7 dicembre 2015). — Spoleto: Fondazione CISAM, 2018. — P. 977–1009.

6. *Del Tredici F.* I due corpi del duca. Modelli monarchici, fazioni e passioni nei funerali di Gian Galeazzo Visconti // *Società e storia*. — 2018. — Vol. 160. — P. 315–342.
7. *Kent D.* Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Oeuvre. — New Haven: Yale University, 2000. — 538 p.
8. *Majocchi P.* Pavia città regia. Storia e memoria di una capitale altomedievale. — Roma: Viella, 2008. — 384 p.
9. *Mambretti R.* I 'Miracula' della Vergine per la chiesa di Santa Maria in Strada in Monza (sec. XIV): storia politica e storia sacra nell'opera di Bonincontro Morigia // *Aevum*. — 2015. — Vol. 89 (2). — P. 371–391.
10. *Mazzilli Savini M. T., Rossi M.* Un inedito ciclo di affreschi tardogotici a Campomorto // *Arte Lombarda*. — 1991. — No. 96/97 (1–2). — P. 77–91.
11. *Pächt O.* Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. — 1950. — Vol. 13 (1–2). — P. 13–47.
12. *Rossetti E.* Sotto il segno della vipera. Lagnazione viscontea nel Rinascimento, episodi di una committenza di famiglie (1480–1520). — Milano: Nexo, 2013. — 175 p.
13. *Rossi M.* Fantasie architettoniche di Giovannino de Grassi // *Arte Lombarda*. — 2006. — Vol. 146/148 (1–3). — P. 45–54.
14. *Rossi M.* Teodolinda e il mito dei longobardi al tempo dei Visconti Teodolinda. I longobardi all'alba dell'Europa. Atti del Secondo convegno internazionale di studi (Monza, Gazzada Schianno, Castelseprio-Torba, Cairate, 2–7 dicembre 2015). — Spoleto: Fondazione CISAM, 2018. — P. 799–830.
15. *Settia A. A.* Il sogno regio dei Visconti, Pavia e la Certosa // *Annali di storia pavese*. — 1997. — No. 25. — P. 13–16.
16. *Storia di Milano: La signoria dei Visconti (1310–1392)*. Vol. V. — Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1955. — 929 p.
17. *Succurro M. C.* Il Codice dal Verme. Memoria e ideologia a Pavia nell'età di Gian Galeazzo Visconti. — Milano: Vita e pensiero, 2016. — 352 p.
18. *Tasso F.* Documenti sul Duomo e Gian Galeazzo Visconti, tra ingegneri della cattedrale e artisti di corte // *Il Duomo di Milano. Incontro di studio (Milano, 22 marzo 2007)*. — Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2013. — P. 31–50.
19. *Toesca P.* La pittura e la miniatura nella Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del quattrocento. — Milano: U. Hoepli, 1912. — 594 p.

**Название статьи.** Королевство лангобардов в визуальной культуре дома Висконти

**Сведения об авторе.** Мамлина Александра Борисовна — аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Покровский бульвар, 11, Москва, Российская Федерация, 109028; Старший преподаватель. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, ул. Ленинские горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991. amamlina@gmail.com ORCID: 0000-0003-1738-5624

**Аннотация.** В традиционной историографии Милан эпохи Возрождения остается в тени Флоренции, поскольку на её фоне выглядит ретроградом, оплотом средневековых рыцарских и иных идеалов. Подобное представление требует пересмотра, основанного на сочетании письменных и визуальных источников. В настоящей статье анализируются некоторые аспекты визуальной культуры дома Висконти, связанные с автолегитимацией династии через установление связи с лангобардскими королями. Процесс конструирования королевского автомифа Висконти, наблюдающийся в текстах хроник, богослужебных книг и придворной поэзии, реализуется также в комплексных иконографических и урбанистических программах, направленных на символическую апроприацию городского пространства и тесно связанных с политикой памяти. В статье анализируются проекты Висконти в Милане, Анджере, Павии и Монце. На примере Милана можно заметить, что подобная культурная операция не всегда проходила успешно, о чём говорит отказ коллегии Фабрики Дуомо выполнять пожелания герцога относительно символически маркированных модификаций собора. Цель статьи — продемонстрировать, каким образом визуальная культура наравне с дискурсом участвует в конструировании социальной идентичности и социальных отношений, а также в формировании представлений о власти.

**Ключевые слова:** архитектура, визуальная культура, искусство позднего Средневековья, ломбардское искусство, культурная политика

**Title.** The Lombard Kingdom in the Visual Culture of the Visconti House

**Author.** Mamlina, Aleksandra Borisovna — Ph. D. student. National Research University Higher School of Economics, Pokrovsky boulevard, 11, Moscow, Russian Federation, 109028; Senior Lecturer. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, Moscow, Russian Federation, 119991. amamlina@gmail.com ORCID: 0000-0003-1738-5624

**Abstract.** In traditional historiography, Milan of the Renaissance still remains in the shadow of Florence, because against its background it looks like a retrograde, a bulwark of medieval knightly and other ideals. Through a combination of visual and written sources, it is necessary to review existing clichés. Despite a highly beneficial impact of the methods introduced into historical research by a phenomenon of Visual turn, and their successful application by an increasing number of professional historians, some theoretical questions due to the specifics of working with visual sources as historical evidence require further reflection. The late Middle Ages and the Renaissance are traditionally associated with the flowering of art and a unique court culture. However, the methodology of visual research offers to consider visual sources not so much from the point of view of aesthetics, but to understand how ideas about knowledge and power have been changed through visualization and verbalization strategies.

**Keywords:** Late Medieval art, visual studies, architecture, court culture, Northern Italy, Visconti

## References

- Ackermann J. S. *Ars sine scientia nihil est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan. The Art Bulletin*, 1949, vol. 31–2, pp. 84–111.
- Areli M. The Langobard Revival of Matteo il Magno Visconti, Lord of Milan. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 2013, vol. 16 (1–2), pp. 377–414.
- Boytsov M. Ghostly Knights: Kings' Funerals in 14<sup>th</sup> Century Europe and the Emergence of an International Style. *Death in Medieval Europe. Death Scripted and Death Choreographed*, London; New York, Routledge Publ., 2016, pp. 149–163.
- Burke P. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London, Reaktion Books Publ., 2001. 224 p.
- Cariboni G. Comunicazione simbolica e identità cittadina a Milano presso i primi Visconti (1277–1354). *Reti Medievali-Rivista*, 2008, 9, pp. 1–50. Available at: <http://www.rmoa.unina.it/1940/1/92-196-1-PB.pdf> (accessed 2 February 2021) (in Italian).
- Cattaneo E. Il Duomo nella vita civile e religiosa di Milano. *Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana*. Milan, Centro Ambrosiano Publ., 1985, vol. 55. 176 p. (in Italian).
- Cengarle F. I gruppi scultorei delle porte milanesi: una forma di comunicazione politica? *Arte Lombarda*, 2014, no. 172 (3), pp. 24–29 (in Italian).
- Delmoro R. La memoria di Teodolinda a Monza nelle visite pastorali. *Teodolinda. I longobardi all'alba dell'Europa. Atti del Secondo convegno internazionale di studi (Monza, Gazzada Schianno, Castelseprio-Torba, Cairate, 2–7 dicembre 2015)*. Spoleto, Fondazione CISAM, 2018, pp. 977–1009 (in Italian).
- Del Tredici F. I due corpi del duca. Modelli monarchici, fazioni e passioni nei funerali di Gian Galeazzo Visconti. *Società e storia*, 2018, vol. 160, pp. 315–342 (in Italian).
- Folin M. (ed.). *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy: Art, Culture and Politics, 1395–1530*. Woodbridge, Antique Collectors' Club Publ., 2011. 443 p.
- Green L. Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the Revival of the Classical Theory of Magnificence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1990, vol. 53, pp. 98–113.
- Majocchi P. 'Non iam capitanei, sed reges nominarentur': progetti regi e rivendicazioni politiche nei rituali funerari dei Visconti. *Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and Europe*. Rome, Viella Publ., 2016, pp. 189–206 (in Italian).
- Romano S. La grande sala dipinta di Giovanni Visconti. Novità e riflessioni sul palazzo arcivescovile di Milano. *Modernamente antichi*. Rome, Viella Publ., 2019, pp. 119–166 (in Italian).
- Rosenberg C. M. (ed.). *The Court Cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, and Rimini*. New York, Cambridge University Press Publ., 2010. 423 p.
- Rossetti E. *Sotto il segno della vipera. Lagnazione viscontea nel Rinascimento, episodi di una committenza di famiglie (1480–1520)*. Milan, Nexo Publ., 2013. 175 p. (in Italian).

Rossi M. Teodolinda e il mito dei longobardi al tempo dei Visconti. *Teodolinda. I longobardi all'alba dell'Europa. Atti del Secondo convegno internazionale di studi (Monza, Gazzada Schianno, Castelseprio-Torba, Cairate, 2-7 dicembre 2015)*. Spoleto, Fondazione CISAM Publ., 2018, pp. 799-830 (in Italian).

Sutton K. The Original Patron of the Lombard Manuscript Latin 757 in the Bibliothèque Nationale, Paris. *The Burlington Magazine*, 1981, vol. 124, pp. 88-94.

Tasso F. Il progetto 'della memoria'. Testimonianze documentarie e presenze sul territorio per una ricostruzione dell'attività di committente di Gian Galeazzo Visconti. *Nuova Rivista storica*, 2002, vol. 86, pp. 129-154 (in Italian).

Kirsch E. W. *Five Illuminated Manuscripts of Gian Galeazzo Visconti*. University Park, Pennsylvania State University Press Publ., 1991. 114 p.

Vergani G. A. Galvano Fiamma, Francesco Petrarca e i cavalli dei Visconti. *Immagini del Medioevo. Studi di arte medievale per Colette Dufour Bozzo*. Genoa, De Ferrari Editore Publ., 2013, pp. 199-207 (in Italian).

Welch E. S. *Art and Authority in Renaissance Milan*. New Haven; London, Yale University Press, 1995. 368 p.

Zaninetta P. *Il potere raffigurato: simbolo, mito e propaganda nell'ascesa della signoria viscontea*. Milan, F. Angeli Publ., 2013. 258 p. (in Italian).



Илл. 118. Джованнино де Грасси. Малый часослов Джангалеаццо Висконти. Ок. 1390 г. Рукопись LF 22. Лист 19r. Национальная Библиотека, Флоренция. Wikimedia Commons

Илл. 119. Солнце Висконти. Деталь центрального окна абсиды. Ок. 1402 г. Кафедральный собор, Милан. Фотография А. Б. Мамлиной

