

УДК 75. 056

Петрова О. М.

ГУЛЬЄЛЬМО ДЖИРАЛЬДІ - ІЛЮСТРАТОР «УРБІНСЬКОГО КОДЕКСУ»

Статтю присвячено аналізу ілюстративного блоку однієї з рукописних пам'яток образотворчої Дантеани. Ілюмінуючи «Урбінський кодекс», митці закладали ілюстративні принципи, які працювали з XV по XIX століття. В статті простежено еволюцію художнього мислення ілюстраторів «Урбінського кодексу», яку кореспондовано із загально мистецькими процесами в італійському колоризмі XV століття.

В історії духовного розвитку людства зрідка з'являються такі твори, що на віки лишаються живими, знову й знову хвилюють нові покоління. Такою є «Божественна комедія» Данте, яка навіть через сім століть вражає силою поетичного генія і філософською глибиною. Морально-етичний пафос поеми дозволяє і в XXI столітті читати її як пристрасний заклик гуманіста. Дайте притаманне епічне споглядання світу, міркування про суще в укрупненому, узагальненому масштабі. Тому кожна доба знаходила і знаходить паралелі й аналогії в його поемі.

Сьогодні увагу привертають ранні пам'ятки, що стоять біля витоків образотворчої Дантеани, такі як «Кодекс Ріккардіанус 1040», «Кодекс 2253» (з бібліотеки Тривульціана, Мілан), «Паризький кодекс», «Сьєнський кодекс» і особливо «Урбінський кодекс 365».

Для всієї доби Відродження «Божественна комедія» була дидактичним твором і в цьому ж дусі ілюструвалась. І якщо в цьому сенсі «Урбінський кодекс» не є винятком серед ранніх кодексів «Божественної комедії», то з точки зору образотворчих прийомів рукопис є досить цікавим явищем. Творці «Урбінського кодексу» ніби завершують традицію середньовічної ілюстрації. Вони намічають нове розуміння ілюстрації як образотворчого коментаря, рівноправного і паралельного тексту.

«Урбінський кодекс 365» походить з бібліотеки Федеріго да Монтефельтро. Про початок роботи над рукописом нам відомо з листа Матео де Контуджи да Вольтерра. Лист датовано 16 жовтня 1478 року. Матео де Контуджи був переписувачем і наближеним герцога Федеріго да Монтефельтро. В його обов'язки входило не лише переписування тексту рукопису, а й пошуки мініатюриста, який би зміг гідно прикрасити цей манускрипт. Ілюструвати рукопис був запрошений Гульєльмо ді Джованні дель Магро (Джиральді) - відомий у Феррарі мініатюрист раннього Відродження. Матео де Контуджи прибув у майстерню Джиральді, привізши з собою 300 аркушів пергаменту з текстом «Божественної комедії». Немає сумніву, що переписувач та ілюстратор зустрічалися і раніше, оскільки композиція тексту передбачала місце для ілюстрацій та декорованого обрамлення. Майстерня Джиральді повинна була виконати від 130 до 150 ілюстрацій розміром 16x18см та 11x12см. Кожна ілюстрація мала бути вміщеною в ілюзорну раму і пов'язана з орнаментальними рамами, що відділяли текст від полів рукопису.

Робота над створенням ілюстрацій розпочалась у 1478 році і тривала до 1482 року. За цей час були створені ілюстрації до «Пекла» (42 композиції) і «Чистилища» (46 композицій). Ілюстрації до «Раю» (32 композиції) були виконані через 100 років.

Джиральді та його майстерні належать усі мініатюри першої кантики до 72-го аркуша, потім 78, 84, 89 (зворот), 90, 93, 95 (зворот), 97, 99 (зворот) і 100, фронтисписи «Пекла» і «Чистилища», а також декілька аркушів другої кантики. Помічниками Джиральді були його племінник Алессандро Леоні та ще один анонімний майстер. «Чистилище» ілюстрував інший художник, якого дослідники ідентифікують з Франко де Руссі.

На нашу думку, робота Гульєльмо Джиральді заслуговує найбільшої уваги, адже йому належить художній задум усього кодексу та окремих його елементів. Джиральді створив кращі з мініатюр.

Алессандро Леоні та анонім були, по суті, ремісниками, які майже не мали своєї індивідуальності.

Франко де Руссі - ілюстратор «Чистилища» - був творчо чутливою особистістю. Можливо, саме цим він і привернув увагу Матео де Контуджи, коли останній шукав заміну старому Джиральді, оскільки ілюстратор «Пекла», на думку замовника, працював надто повільно. Джорджо Петроккі пише про Франко де Руссі: «Він модифікує свій стиль залежно від смаків, ситуацій, потреб замовника. Але досить цікавим аспектом його індивідуальності є те, що вона залишається впізнаною та своєрідною». Ці якості дозволили художнику продовжити роботу, яку почав Джиральді, і не відійти від основних стилістичних особливостей попередника.

Розпочинаючи роботу над виконанням замовлення, Гульєльмо Джиральді відмовився від прямого наслідування якого-небудь зразка. Рукописи «Божественної комедії», ілюстровані раніше, найчастіше були прикрашені орнаментальними рамами, заставками; якщо вони містили ілюстрації, то фігури в них були статичні, а краєвид умовний. Прикладом цього слугують такі відомі рукописи «Божественної комедії» XV століття, як «Неаполітанський кодекс», «Сьєнський кодекс», «Паризький кодекс» та інші.

Джиральді переосмислив роль ілюстрації. Він задумав великий цикл мініатюр, причому кожна композиція розумілась як картина. Мета художника ускладнилась тим, що потрібно було зберегти принцип циклічності й одночасно вирішити окрему мініатюру як самостійний твір, що може існувати поза зв'язками з попередньою і наступною композиціями. Значною перевагою Джиральді-ілюстратора є його особлива увага до тексту поеми, його підкореність поетичному об-

разу, в межах якого він реалізує свою фантазію і талант художника.

На відміну від Джиральді, його помічник Леоні буває неточним, іноді спотворює зміст пісень у тих ілюстраціях, що він робить самостійно. Наприклад, на ілюстрації до XVII пісні Леоні, недочитавши до 115-го рядка, зобразив Геріона, який плаває у річці. У Дайте Геріон ширше над безоднею.

У загальному ідейному задумі циклу Джиральді все ж таки залишається типовим середньовічним ілюстратором. Він зосереджений на тому, щоб на матеріалі поеми розкрити і пояснити релігійну символіку. Так само, як і його попередники, ілюстратори Дайте XV століття, він залишається у рамках буквального сюжетного переказу поеми, акцентує її повчальні моменти. Але, водночас, його стилістика, форма, якою він володіє досконало, дозволяють класифікувати роботи Гульєльмо Джиральді як граничні, перехідні, як зразки ілюстрацій, що відходять від середньовічних принципів. На відміну від традиційного середньовічного рукопису, де ілюстрація була декоративним елементом, умовним знаком, композиції «Урбінського кодексу» - справжні картини, їхній простір вибудовується за законами перспективи. Вперше у живописній Дантеані ілюстрація розумілась не як декоративний знак, а як екран, за яким відкривався простір, краєвид з його глибиною і вібрацією світла.

Прорив до простору простежується у кращих аркушах серії «Пекла», серед яких слід виділити ілюстрації до III пісні «Вхід до Пекла», до XXXIV пісні «Вихід з Пекла», ілюстрацію до I пісні «Чистилища». Підкреслена преспективність цих композицій, завдяки якій глядач долучений до простору ілюстрації і більше наближений до віддалених точок заднього плану, ніж до фігур першого, пов'язує принципи Джиральді із сучасним йому нідерландським напрямком у північноіталійському живописі.

Дж. Петроккі пише про серію «Пекла»: «Мініатюри Джиральді у більшості своїй характеризуються довершеним рівнем виконання. "Вхід до Пекла" - це картина, що могла зробити славетним кожного художника. Тут ми знаходимо концентрований досвід і досягнення живопису майже за 30 років».

Фігури композиції потрактовані у нормах ще не забутого готичного ідеалу відтворення людського тіла. Подовжено оголені тіла Паоло і Франчески. У цій ілюстрації до V пісні «Пекла», присвяченій нерозлучним навіть у пеклі закоханим,

герої емоційно «активніші» за краєвид. Тут Джиральді намагається передати атмосферу бесіди, спілкування персонажів. І хоча образи ще залишаються імперсональними, це не заважає нам побачити й оцінити шляхетну простоту великого мистецтва, з якою відтворена ця важка для ілюстрування тема. Сповнена гідності стриманість і монументальність композиції, ренесансний зміст образів Паоли та Франческо відповідають розкриттю теми ідеального та вічного кохання.

Але справжнім художнім успіхом серії є пейзаж композицій. Тут фантазія художника невичерпна. Можна стверджувати, що драматизм «Пекла» та умиротвореність «Чистилища» передані через пейзажі, що завжди постають в активному русі своїх мас і форм. Увесь цей кам'яний та рослинний світ, скелі, урвища, криваві ріки, дерева активно живуть і рухаються. У часовому сприйнятті серії виникає відчуття майже фізичного руху і мандрів дантівсько-джиральдієвською країною.

Джиральді майже повністю відмовився від принципу кількох сенсів, що був характерний для середньовічної книги загалом і живописної Дантеани зокрема. У тих рідкісних випадках, коли художник намагався відтворити подію, розгорнуту в часі, він використовує цей засіб середньовічної ілюстрації, як, наприклад, у композиціях до X та XI пісень («Місто Діт», «Фірінанта Дельї Уберті»), він сміливо розтинає фігуру краями ілюзорної рами. Цим він загострює композицію і досягає майже кінематографічного ефекту зміни подій.

У серії Джиральді чарівним способом поєдналися риси середньовічного рукопису з художніми засобами, що походять із станкового живопису ренесансного мистецтва. Організація кожного окремого аркуша рукопису дуалістична. Художник ще не відмовився від орнаментованих рам, від буквиць та розкішних шмуцтитулів, у які, як у коштовну оправу, вписані медальйони із зображеними найважливішими подіями. З іншого боку, цілком очевидним є прагнення зробити композицію окремим твором, створити у кожній мініатюрі окремий самостійний світ. Для втілення образів Дайте Джиральді звертається до досягнень просторової перспективи та світлотіньового моделювання. З одного боку, традиційна повчальність серії, присутність у кожній композиції Дайте і Вергілія, що споглядають спокутування гріхів, а з іншої - ренесансна велич, імпазантність фігур поетів, Паоло і Франчески, Фірінати дельї Уберті та інших героїв.

В ілюстративному коментарі художнику вдалося передати невимірні, нескінченні простори дантівських світів, перетворити вербальний матеріал поеми на образотворчий, примусити глядача вірити цьому фантастичному, але такому ілюзорно-переконливому світу. У свідомості ці простори залишаються реальностями настільки ж переконливими, як надприродні реальності «Божественної комедії». Джиральді відкрив нову сторінку образотворчої Дантеани. Саме його ми можемо назвати ілюстратором, який знайшов просторовим цінностям поеми адекватну зображувальну мову. І поряд з цим у роботах Джиральді багато тієї здатної дивувати наївності, притаманної середньовічній ілюстрації, де все назване своїми іменами, де повчальна ідея доведена до абсолюту, до безумовної очевидної наочності. І якщо у Данте Люцифер, якого скинули з небес, устромився в південну півкулю Землі і застряг в її центрі - осередді всесвіту, то у Джиральді Сатана, щоб уже не було ніяких сумнівів відносно біблійної схеми, перекриваючи краєвид, стирчить кігтистими лапами з глибини вирви.

Не можна не зупинитися на живописних репрезентаціях серії Джиральді. Цьому ілюстратору притаманне бездоганне володіння тоном при підвищеній кольороносності кожної композиції. В моделюванні форми Джиральді спирається на нідерландських майстрів, а також на світлотіньові й просторові досягнення П'єро дела Франческо. Художник підпорядковує яскраві, майже відкриті кольори мініатюр основному завданню композиції - бути цілісним, єдиним організмом. Саме в цьому, на наш погляд, проявляється професіоналізм, смак і художнє чуття майстра. При цьому Джиральді ніколи не відходить від Дайте, маючи намір зробити справді художній коментар до поеми. Жодна сцена за своєю організацією не подібна до попередньої. Багато композиційної вигадки і фантазії проявляє Джиральді при зображенні краєвиду й особливо неба. Небо ніколи не є нейтральним тлом. Ритм і забарвлення хмар передають певний емоційний стан. Віддаючи належне традиціям книги, ілюстратор широко використовує золото в малюнках кущів, трав, вогнів; він сплітає вензелі і нитки візерунків на тілах небачених тварин, на одязі Дайте і Вергілія.

У кінці першої кантики рука Джиральді зникає, і інший художник виконує ілюстрації «Чистилища», хоча фронтиспис та ілюстрації до I пісні другої кантики виконані, вірогідно, раніше ще самим Джиральді. Чому Джиральді відмовився від подальшої роботи? Це залишається загадкою

в історії створення «Урбінського кодексу». Як уже було зазначено вище, художником, що завершив ілюстрації до «Чистилища», називають Франко де Руссі, хоча це ім'я й викликає у дослідників «Урбінського кодексу» сумніви. Відомо, що в списках слуг герцога Монтефельтро був записаний мініатюрист - майстер Франко з Феррари з підмайстром, також відомо, що Франко де Руссі був учнем Джиральді, і старий художник міг передати йому свою роботу.

Не викликає сумнівів одне - послідовник Джиральді з великою увагою поставився до роботи попередника і підпорядкував свій стиль уже готовим зразкам. Лише дуже досвідчене око може помітити, що тіні Франко де Руссі більш холодні, ніж тіні Джиральді, а колір його мініатюр - блідуватий, приглушений, без глибини, позбавлений декоративної сили і багатства. Наслідуючи метод ілюстрування, вироблений Джиральді, Франко де Руссі виявив такт і чуття творця книги. Поряд з тим, на відміну від робіт Джиральді, його малюнкам не вистачає просторової глибини. Його композиції часто фронтальні, плоскі.

Композиційне ілюстрації Франко де Руссі побудовані за єдиною схемою. Всю площину мініатюри він заповнює малюнком гори Чистилища або її фрагментом; біля підніжжя гори майстер розміщує головних героїв і групи персонажів. Ця схема повторюється від аркуша до аркуша. В цьому можна вбачати відому узгодженість з логікою поеми, бо «Чистилище» Дайте - це концентрація ходіння, підйомів, подолання шляху. Але в серії Франко де Руссі цей шлях представлений досить монотонно. Склі й уступи графічні, з чітко окресленими контурами. В його краєвидах немає ані далеких горизонтів, ані мерехтіння світла, яке створювало вібрацію повітря в ар-

кушах Джиральді. Небагато мініатюр, в яких дія розвивається в глибину простору. Прикладом просторово вирішеної теми можна вважати ілюстрацію до XXV пісні («І кожен з нас по краю пробирався один по одному...»), де Дайте, Вергілій і Стацій піднімаються стежкою до арки, створеної стрімчаком, за яким відкривається безлюдний ландшафт.

Франко де Руссі ще більше, ніж ілюстратор «Пекла», прив'язаний до традиційних прийомів мініатюристів: до візерунків, виконаних золотом, до зображення фантастичних тварин і рослин. Йому, як і Джиральді, притаманне поєднання фантастичного і натуралістичного, декоративного і зображувального.

У 1482 році, після смерті Федеріго да Монтефельтро, ілюстратор залишає Урбіно. Понад століття кодекс залишається неповним. У XVI столітті мистецтво мініатюри деградує і помирає, однак сучасники цього не помічають. Коли між першим та другим десятиріччям XVII століття Валеріо Маріані (досить посередній художник, що був під впливом Кловіо) створив ілюстрації до «Раю», його сучасники визнали їх творами більш високої якості, ніж ілюстрації перших двох кантік, їхній успіх був настільки великим, що путівники по музею манускриптів у Ватикані саме на них зупиняли увагу відвідувачів, тоді як їхня художня цінність є невисокою. Вони цікаві нам лише в ланцюзі живописної Дантеани як документ смаків і критеріїв у царині ілюстрації початку XVII століття.

«Урбінський кодекс 365» є видатною пам'яткою живописної Дантеани, важливим історико-художнім документом епохи, що виявляє її традиції і пошуки, в якому поєдналися досягнення як середньовічного мистецтва книги, так і ренесансного живопису.

O. Petrova

GULIELMO JIRALDY - THE ILLUSTRATOR OF «URBINIAN CODE»

The article is dedicated to the analyses of illustrative bloc of one of the historical manuscripts of artistic Dantiana. Illumination the «Urbinian code» the creators built-up the illustrative principles which were working from 15 to 19th century. In the article it is watched the evolution of the artistic thinking of the «Urbinian code» illustrators, which is corresponded to the general artistic process in Italian colorism of the 15th century.